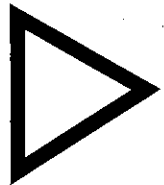


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 59

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

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

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL



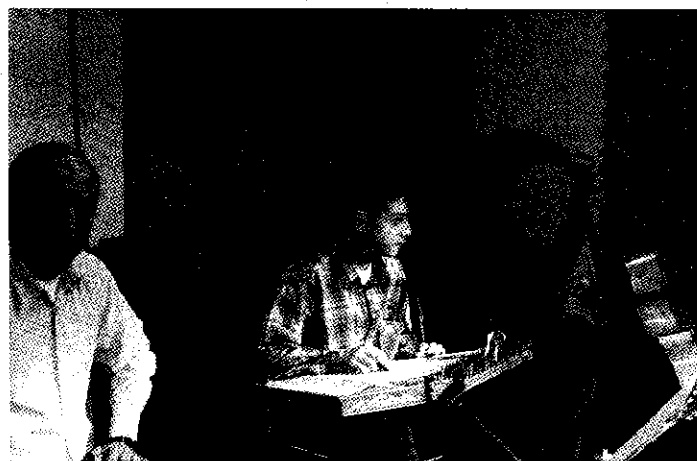
**COVER
VERSIONS**
BOJAN
●
ŠARČEVIĆ
24.03-06.05
2001

BOJAN ŠARČEVIĆ TOE-EIGENINGSPOGINGEN

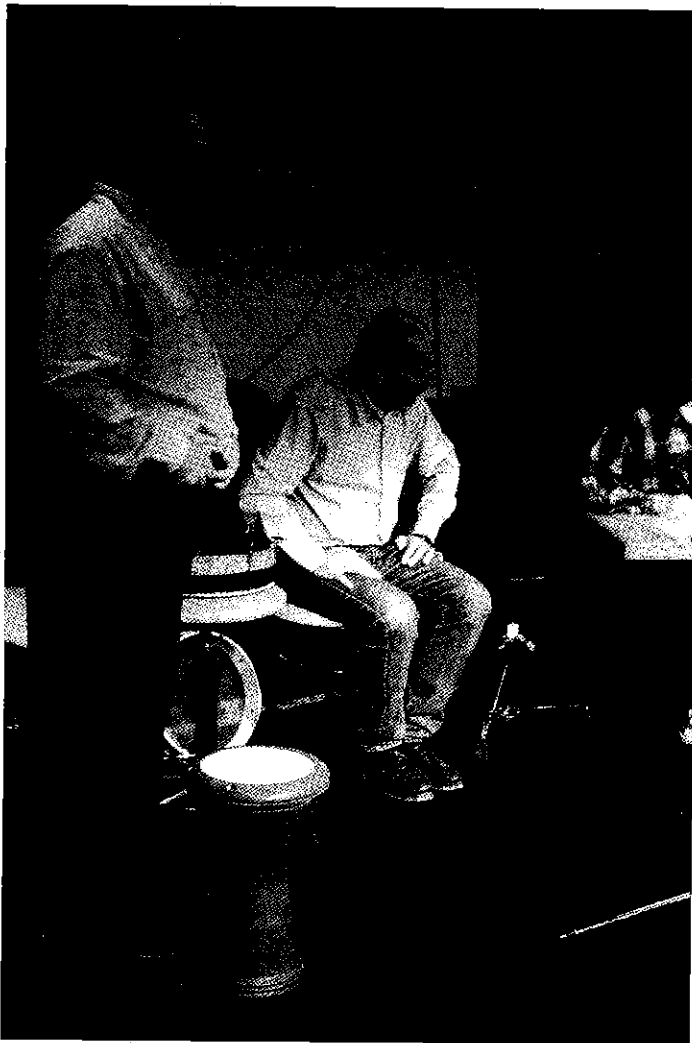
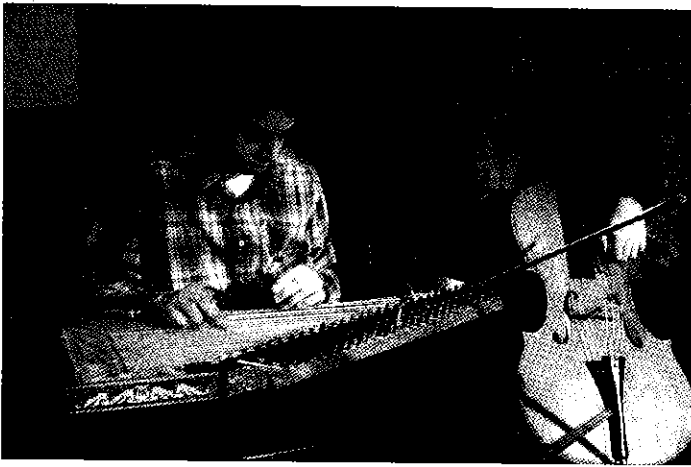
'I am the cinnamon peeler's wife. Smell me.'
M. Ondaatje

Het Arabische woord 'makam' betekent 'plek'. In de Arabische muziek is 'makam' de oraal overgeleverde compositie of improvisatie volgens een bepaalde formule. Elke 'makam' heeft een eigen emotionele betekenis. Afhankelijk van de tijd van de dag, de plek en hun stemming maken de musici een keuze. In deze kunst, die al in de middeleeuwen is ontwikkeld, vormen de klankstructuren van de verschillende 'makamat' het kader voor het spel van de musici. Het karakter van een makam wordt bepaald door een verzameling tonen, die bepaalde intervallen genereren. De musici schakelen daarbij van het ene naar het andere tonale systeem over en ontsluiten op die manier de gehele klankruimte. Het gaat erom, de basisstructuur door improvisatie zo kunstig mogelijk te verfraaien.

Bojan Šarčević heeft een makam-ensemble uit Istanboel, de *Barbaros Erköse*, uitgenodigd om cover-versies van wereldbekende popsongs in te studeren. De gekozen stukken 'Come as you are' van *Nirvana*, 'Could you be loved' van Bob Marley, Marvin Gayes 'I heard it through the grapevine' en de techno-song 'Block Rockin' Beats' van de *Chemical Brothers*, staan in feite voor heel verschillende muziekdirtingen. Voor de 'makam'-musici zijn ze allemaal even vreemd. In zijn video *Cover Versions*, (2001) toont Šarčević hoe de musici vertrouwd proberen te raken met de klanken van de hits, die zij uiteindelijk in hun eigen muziek omzetten. De mannen van het familie-ensemble zitten in een kleine geluidsstudio en horen 'Could you be loved' van Bob Marley. Aan hun gezichten kun je zien hoe ze op de muziek reageren. De musici spelen een paar maten, kijken elkaar even aan, luisteren weer, raken elkaar aan, lachen. De bespelers van de traditionele trommels, de daraboeka en de bendir, proberen het ritme van de reggae, waarbij het zware maatdeel ongeaccentueerd is, over te nemen. Hun gezichtsuitdrukking verradt verbazing en lichte twijfel, dan volgt een nieuwe poging. De muziek ontwikkelt zich heel lichamenteel, vanuit de woordenloze communicatie tussen de spelers. Je kunt zien hoe zij zich de vreemde muziek heel geleidelijk eigen maken. De diepe bas die zo karakteristiek is voor de reggae



Bojan Šarčević, *Cover Versions*, 2001 (cover)
Bojan Šarčević, *Cover Versions*, 2001



wordt weergegeven met een combinatie van de getokkelde klank van de kanoen, een citer, en de zachte klank van de cello. Hoe zekerder de spelers zich voelen, hoe meer zij zich van de motieven losmaken, ze beginnen de stemmen te versieren en letten alleen nog op het karakter van de muziek. De hobo verwijdert zich zover van de oorspronkelijke zangstem, dat je Marleys melodie nauwelijks nog herkent, ook al geeft de gekozen 'makam' de spreekzang van de reggae raak weer.

Je zou *Cover Versions* een culturele mengvorm kunnen noemen, alleen speelt 'culturele identiteit' geen rol bij Šarčević. In Turkije heeft zich in de jaren twintig een typische mengcultuur ontwikkeld, na Atatürks gedwongen aansluiting bij het 'moderne Westen'. Daarom zou een empirisch onderzoek naar 'culturele mengvormen' ook volslagen zinloos zijn.¹ Šarčević wil laten zien hoe musici vertrouwd raken met muziek die hun vreemd is, hoe zij zich die muziek eigen maken, zonder ze te kopiëren.

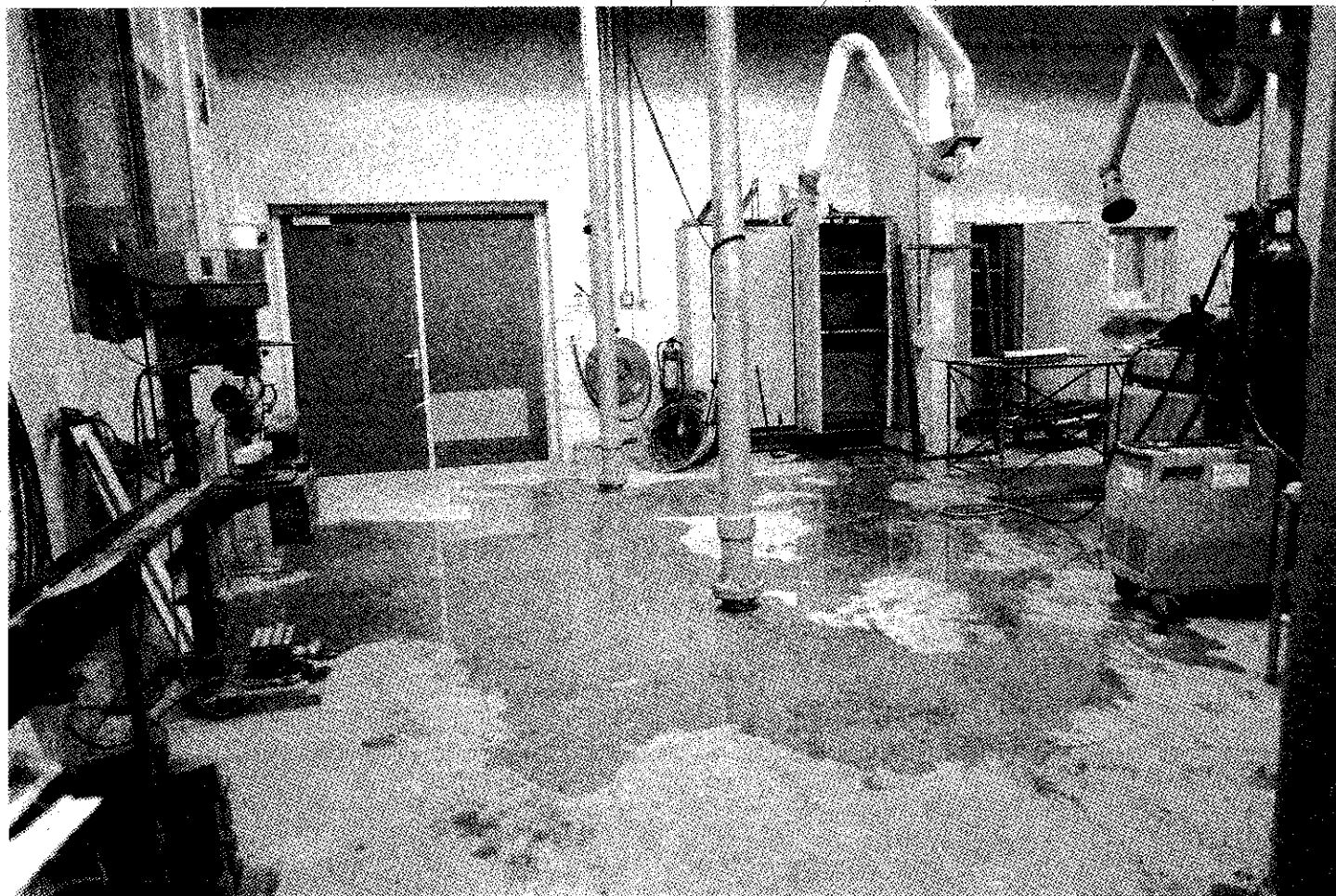
Muziek te horen of te spelen is een zinstrekkende, lichamelijke ervaring. De zintuiglijke waarneming gaat vooraf aan elke theorie of kritiek, vooraf aan elke culturele historische of economische indeling. Zoals Michael Serres het uitdrukt: 'If you close your eyes you lose the capacity of abstraction'.² Het notenschrift, als een analytisch hulpmiddel dat afstand schept, is in Turkije pas sinds het begin van de twintigste eeuw bekend. De traditionele Arabische muziek is dan ook sterk gebonden aan de lichamelijke aanwezigheid van de spelers. De musici zijn gedwongen, de melodie en de ornamentvoorschriften volledig te internaliseren, zij worden als het ware één met hun instrument. In tegenstelling tot de West-Europese muziek kent de makam het begrip compositie niet, in de zin van een afgerond muziekstuk. Daarom speelt ook het idee van vertolking van een vastgelegd, harmonieus geheel geen rol. Bij deze vorm van improvisatie is het mogelijk een heel direct, lichamenlijk contact met de muziek te leggen. De musici staan open voor variaties, en proberen die in hun spel te integreren. Daarbij is het niet nodig, het stuk in zijn oorspronkelijk culturele samenhang te zien en af te grenzen.

Ook in Šarčević videowerk *Irrigation/Fertilisation* (1999) wordt een isolement doorbroken met een rechtstreekse fysieke uiting. Je ziet de benen van een man die langzaam door een kraakheldere, lege werkplaats loopt waar machines staan voor metaalbewerking. De man beweegt zich door deze ruimte alsof het een vreemd lichaam is. Uit zijn schoenen vloeit gestaag een straaltje water, dat een spoor achterlaat en langzamerhand een patroon op de vloer vormt. Wanneer de benen dichtbij een machine komen, springt die luid aan, als reactie op de toenadering.

De metaalwerkplaats, een oord van mechanische productie, staat voor een kapitalistisch systeem dat op arbeidsdeling berust en waarbij de mens uiteindelijk van zichzelf vervreemd raakt. Šarčević schizofrene bevoeling betekent een inbreuk op de functionaliteit van die ruimte. Door spontaan lichaamsvocht af te scheiden neemt hij de ruimte in bezit. De erotische realiteit van deze wens is sterker dan de logica van de productie, die de indringer kennelijk vreemd is. Hij is blind voor de macht van de machine en ziet deze uitsluitend in zijn fysieke hoedanigheid.

Het motief van de verschuiving (deplacement) loopt als een rode draad door Šarčević werk heen. Hij isoleert dingen door ze in een andere

context te plaatsen, op een plek waar ze niet thuishoren. Daardoor ontstaat een kort moment van schizofrenie, van desoriëntatie. Een vreemd element dat uit een andere context komt, maakt aanvankelijk onzeker. Je ziet de musici twijfelen. Ze hebben moeite met de ongewone muziek en proberen vervolgens aarzelend akoestische equivalenten te vinden voor de klank van de elektronische instrumenten. Wanneer zij zich de vreemde muziek eigen proberen te maken, worden zij zich gaandeweg bewust van de verschillen met het systeem waaraan ze gewend zijn, dat op die manier op losse schroeven wordt gesteld. Alleen via de rechtstreekse zintuiglijke beleving, door aandachtig te observeren en spontaan te reageren is het mogelijk de tegenstelling tussen twee verschillende werelden op te heffen en het vreemde element te integreren. Daarvoor is het wel nodig het domein van de maatschappelijke analyse te verlaten en zich terug te trekken in de persoonlijke sfeer. Bij *Irrigation/Fertilisation* wordt het dankzij deze switch inderdaad mogelijk te breken met het heersende systeem, maar de relatie die de watermorsende hoofdpersoon met de werkplaats legt is een persoonlijk, geen maatschappelijk alternatief.





BOJAN ŠARČEVIĆ APPROPRIATIONS

"I am the cinnamon peeler's wife. Smell me."

M. Ondaatje

The Arabic word "maqam" means "place". In Arab music maqam is used to denote the theory of oral composition or improvisation in accordance with certain rules. Every maqam has its own emotional content, which the musician selects depending on the time of day, place and mood. In this art-form, which goes back to the Middle Ages, the tonal structures of the various maqamat establish the framework for the musician's performance. A maqam is distinguished by certain intervallic progressions of seconds and principal tones which are assigned special significance while the musician plays, enabling him to proceed from one tonal system to the next and thereby explore the entire tonal space. The idea is to vary the basic structure as elaborately as possible by means of improvisation.

Bojan Šarčević invited a maqam ensemble from Istanbul, the *Barbaros Erköse*, to play cover versions of world-famous pop songs. The selected numbers - "Come as you are" by *Nirvana*, "Could you be loved" by Bob Marley, Marvin Gaye's "I heard it through the grapevine" and the *Chemical Brothers'* techno rendering of "Block Rockin' Beats" - run an entire gamut of established worldwide styles. In maqam they are all equally "displaced". In his video *Cover Versions*, (2001) Šarčević shows musicians feeling their way towards the sounds of these hits and eventually appropriating them. The male members of the family ensemble sit in a small recording studio and listen to Bob Marley's "Could you be loved". The process of listening is reflected in their faces. They

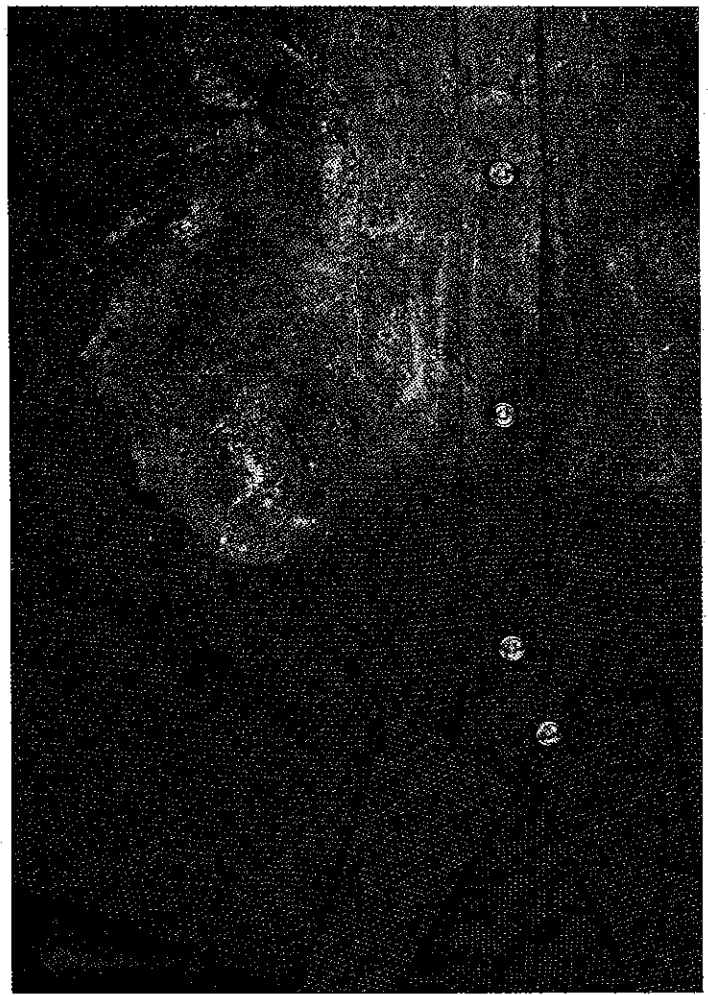
play a few bars, seek eye-contact with one another, listen again, touch each other, laugh. The players of the traditional darabukka and bendir drums try to imitate the reggae rhythm with its unaccented beats. Their faces express surprise and a little doubt, and they try again. The music develops from their bodies, from the players' silent communication. You see how they gradually assimilate the foreign music. Reggae's characteristic deep bass is rendered as a blend of the sound produced by strumming the canun (a zither), and the mellifluous cello tone. The more confident the players become, the more they abandon tonal sequences and elaborate the melodic line, retaining only the character of the music. The oboe departs so far from the original vocal line that Marley's tune is scarcely recognizable, even if the chosen maqam does capture the declamatory character of the reggae perfectly.

Although *Cover Versions* might be termed hybrid cultural forms, Šarčević's work does not seem to focus on questions of cultural identity. Indeed, given the broad hybrid musical culture that has developed in present-day Turkey since Atatürk's forcible espousal of the "modern west" in the 1920s, a laboratory experiment devoted to "cultural hybridity" would be a futile undertaking.¹ Instead, Šarčević shows us musicians tackling something with which they were previously unfamiliar, how they appropriate this music without merely imitating it.

Hearing or playing music involves direct physical pleasure. Sensory perception comes before all theory and criticism, all cultural, historical or economic categories. As Michael Serres put it: "If you close your eyes you lose the capacity of abstraction."² Only since the beginning of the last century has musical notation become known in

In *Worker's Favourite Clothes Worn While S/he Worked* (1999) komt wel een verbinding tot stand tussen twee gescheiden levenssferen, namelijk werk en vrije tijd. Voor deze video liet Šarčević werknemers kleren kopen waarin ze zich bijzonder prettig voelden, en die moesten ze aandoen als ze naar hun werk gingen. De mensen kozen de normale Europese kleding die op het ogenblik wordt gedragen. Ook al verrieden de materialen en kleuren wel enige individuele voorkeur, toch viel er weinig te zeggen over het karakter van de betreffende persoon. Na twee weken vertoonden de kleren sporen van gebruik: vuil, scheuren en zweetvlekken. Door gewoontegetrouw gemaakte bewegingen waren er kreukels in de stof gekomen. Dankzij deze lichamelijke sporen waren de grenzen tussen werk- en vrije-tijds-kleding vervaagd, en gaven wel degelijk een beeld van een bepaalde persoon.

Levensgroot geprojecteerd toont Šarčević de 16 mm film-opname van een jonge Afrikaanse moeder, die ontspannen op een lage stoel voor haar huis zit, met haar voeten op een krukje (*Untitled*, 2001). Een meisje, waarschijnlijk haar dochter, verschijnt met een cassette recorder en zet die aan. De vrouw begint te luisteren naar een song van Nina Simone en de bezoeker die voor het videoscherm staat, observeert haar daarbij. Niets lijkt de vrouw af te leiden. Het leven om haar heen gaat gewoon door; je hoort stadsgeluiden, je ziet een buurvrouw iets opruimen. Twee andere dochters komen bij haar zitten, een klein jongetje loopt met een bal door het beeld, een wat oudere jongen komt met zijn vriendin, zegt iets tegen zijn moeder en vertrekt weer. Hoewel de jazz van de Afro-Afrikaanse



Nina Simone uit een andere wereld komt, die niets met het leven van de vrouw te maken heeft, krijg je de indruk dat de muziek hier thuis hoort. De song wekt geen zichtbare spanning op bij de jonge vrouw. Je kunt wel zien dat er beelden bij haar opkomen tijdens het luisteren, maar ze maakt geen dromerige of weemoedige indruk. In gedachten verzonken, blijft ze volkomen zichzelf. Eigenlijk is het vreemd dat ze zo rustig blijft, als je ziet hoe nerveus haar dochters zijn. Die kijken steeds weer in de camera of krabbelen verlegen aan hun hals, waardoor ook de bezoeker bewust van zichzelf wordt. De moeder daarentegen, die totaal niet op de camera let, is bestand tegen de blik van de toeschouwer. Ondanks het feit dat je haar nauwkeurig observeert, haar lichaam, haar bewegingen, haar grote handen en haar stem, zie je haar niet als een sexobject, als een 'enge zwarte vrouw', of - nog erger - als een clichébeeld van 'donker Afrika'. Ze blijft op afstand. Het is onmogelijk om door te dringen in haar gedachtenwereld. Haar lichaam straalt zo'n waardigheid uit, dat zij bijna tastbaar aanwezig is in de tentoonstellingsruimte. Uiteindelijk is zij het, die de toeschouwer met haar aanwezigheid in de greep krijgt.

Anja Dorn

1. Voor meer informatie over het cultuurbeleid van Mustafa Kemal Atatürk en over het huidige Turkse muziekleven, zie *Rough Guide to World Music*, p. 160-164
2. Zie Jacques Attali, *Bruits, essai sur l'Économie politique de la musique*, France 1977, p. 12

Turkey as a distance-creating, analytical tool. Traditional Arab music depends heavily on the player's physical presence. Musicians are compelled to internalize sequences of tones and manners of elaborating them in such a way that they become one with their instrument. Unlike western music, maqam does not recognize the concept of composition in the sense of a finished work. By the same token, the idea of representation of a fixed, harmonic entity is alien to maqam. This form of improvisation makes it possible to approach foreign music on an extremely direct and physical level. The players accept that there are differences and try to integrate them in their own performance, without having to consider and pin down the piece in its original cultural context.

In Šarčević's video work *Irrigation/Fertilisation* (1999), isolation is again broken by a direct physical manifestation. The viewer sees a man's legs slowly striding through a clean, unmanned workshop with metal-processing machines. The man walks through this room as if through a foreign body. Water seeps constantly from his shoes, leaving a trickle that gradually forms a painting on the floor. As soon as the legs near a machine, it switches on noisily, as if in answer to the approach.

As a place of mechanical production, the metal workshop symbolizes a system of productivity in the sense of industrial capitalism based on the ultimately alienating division-of-labour system. Šarčević's schizophrenic irrigation invades this functionality. With his uncontrolled discharge he takes possession of the space. The erotic impression of the wish is so direct that it asserts a more powerful reality than the logic of production that is apparently foreign to the intruder. Blind to the dominance of the machine, he

perceives it solely in its physical reality.

Šarčević's work is apparently defined by the motif of displacement. He isolates objects by moving them into contexts and places to which they do not belong. For a brief moment this causes a schizophrenic detachment. In the new environment the foreign body initially triggers uncertainty. You can sense the musicians' misgivings, their problems with the unfamiliar music, their hesitant attempts to find acoustic equivalents for the sound of the electronic instruments. Gradually, the differences that cast doubts on the accustomed system become apparent. Even so, the eroticism of careful observation and reaction seems to be the only way towards an orientation, the only way to escape from isolation or to integrate the alien aspect. A retreat from socio-analytical discourse into intimacy is effected. In the case of *Irrigation/Fertilisation* this leap breaks the dominance of the prevailing system; however, the incontinent protagonists' reference to the workshop remains a personal one. He is unable to find an alternative social design.

Worker's Favourite Clothes Worn While S/he Worked (1999) does however succeed in forging a link between two separate areas of life: work and leisure. Šarčević asked workers to buy clothes they feel best in, and told them to wear this gear at work. They chose ordinary, everyday European outfits. Although the materials and colours reflect individual preferences, they do not really express the wearers' identities. A fortnight later the clothes bore the traces of work: grime, rents and sweat stains. Habitual movements had creased the fabrics. In the form of these bodily traces, work and leisure attire had merged, portraying the wearers' personal traits.



Projected lifesize, Šarčević's *Untitled* (2001) shows a 16 mm film of a young African mother relaxing on a low chair in front of her house. Her feet are propped up on a stool. A little girl, presumably her daughter, brings a cassette recorder and switches it on. Watched by the viewer in front of the projection, the woman starts listening to Nina Simone singing a song. Apparently nothing can distract her attention. Life around her goes on as usual; we hear noises from the city, see a neighbour clearing something away. She is joined by two daughters; a small boy runs through the picture with a ball, an older youth comes by with his girlfriend, exchanges a few words with the mother and departs. Although the jazz of the Afro-American Nina Simone comes from another world which has nothing in common with this woman's life, one gets the impression that the music belongs here. No noticeable tension is generated between the song and the young woman. Although you can tell that she is thinking of something while she listens to the music, she does not seem dreamy, and certainly not wistful. She may be dozing, but she is perfectly aware of what is going on. Her tranquillity is all the more surprising in view of the fact that the viewer, observing the nervous gestures of the daughters who keep looking into the camera or bashfully scratch their necks, becomes more and more aware of his/her own presence. The mother, though, is evidently not at all camera-shy and makes no attempt to evade the viewer's eye. Despite the observer's interest in her body, her movements, her large hands and her voice, she is not sexualized as a "mysterious, black woman", nor is she turned into a stereotype image of "dark Africa". She remains elusive. It is impossible to enter the world of her

thoughts. She is so firmly anchored in her dignified corporality that she assumes presence in the exhibition gallery. In the end, it is she who takes possession of the viewer by dint of her presence.

Anja Dorn

1. On Mustafa Kemal Atatürk's cultural politics and on the contemporary musical landscape of Turkey, see *Rough Guide to World Music*, pp.160-164.
2. In Jacques Attali: *Bruits, essai sur l'Économie politique de la musique*, France, 1977, p.12.

Biografie

BOJAN ŠARČEVIĆ
1974, Belgrado

École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Parijs,
1993 - 1997
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam, 1999 - 2000

SOLOTENTOONSTELLINGEN (selectie)

1999 BQ, Keulen
1999 Kunsthal Lophem, Brugge
1999 Salon 3, Londen
2000 Modern Institute, Glasgow
2000 Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen

GROEPSTENTOONSTELLINGEN (selectie)

1998 Guarene Arte 98, Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turijn
1998 Manifesta 2 Luxemburg
1999 Soft Resistance, Galerie Gebauer, Berlijn
1999 Passage, Setagaya Art Museum, Tokyo
2000 Model, Model, Neue Aachener Kunstverein, Aken
2000 Watou Projects, Watou
2000 Centre Soleil d'Afrique, Bamako

Symposium

FACES OF LAUGHTER - FEMALE STRATEGIES IN ART

Zondag 8 april 2001
Aula Stedelijk Museum
Aanvang: 11.00 uur
Prijz: f 30,- Studenten f 15,-
Reserveren: 020 4220471
laughter@smba.nl

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, onder andere 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 en zeventig, en nu? Wanneer kan worden gesproken van 'vrouwelijke' en wanneer van 'feministische' strategieën? Genodigden zijn onder anderen: Pipilotti Rist, Jo Anna Isaak, Klaar van der Lippe, Riet van der Linden, Nancy Davidson.

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'.

Colofon

Samenstelling tentoonstelling en redactie Nieuwsbrief: Martijn van Nieuwenhuyzen
Tekst: Anja Dorn
Assistentie/PR: Bart van der Heide
Stagiair: Ewout Vellekoop
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Marijke van der Glas (du - ne), Ruth Koenig (du - en)

De tentoonstelling werd mede mogelijk gemaakt door Galerie Gebauer, Berlijn.

Dank: BQ, Keulen.

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 (sponsor-loterij/postcodeloterij).

Volgende tentoonstelling
12 mei - 24 juni 2001
Folkert de Jong
'The Iceman Cometh'