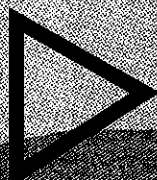


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 52

ROZENSTRAAT 52 / 1016 NN AMSTERDAM

TEL 31(0)20 6261471 / FAX 31(0)20 6261730

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL

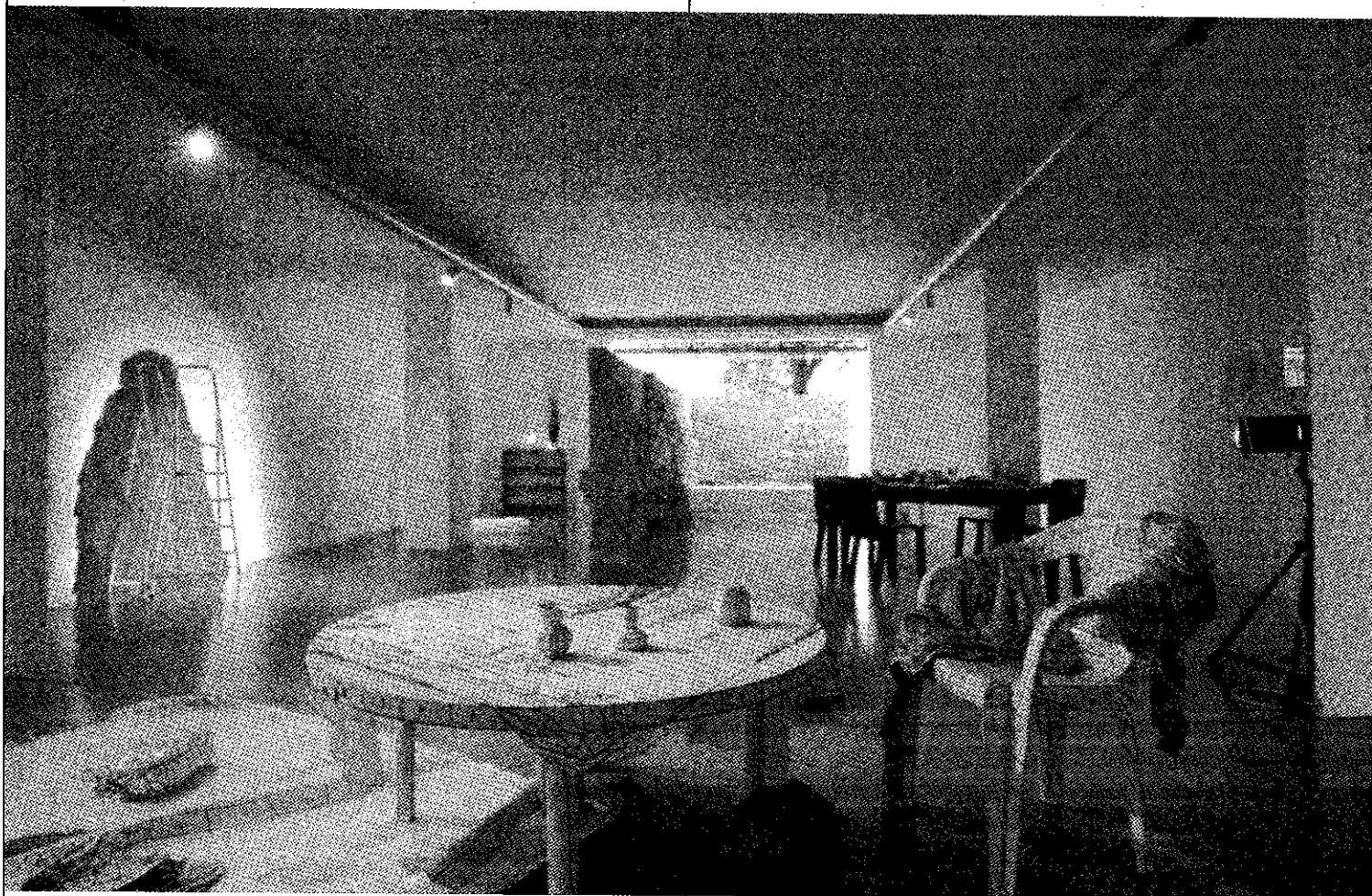
URS FISCHER

THE MEMBRANE —

AND WHY I DON'T MIND

BAD-MOODDED PEOPLE

1604 — 2805



Altijd soep van de dag

Urs Fischer komt uit Zürich, woonde een jaar in Amsterdam en werkt nu een aantal maanden in Londen. In Nederland was zijn werk te zien op de tentoonstelling *Morning Glory* (1998) in de Ateliers. Daar metselde hij wankelende muren op een basis van vers fruit, dat na verloop van tijd een doordringende stank verspreidde. De ICA in Londen toonde onlangs nieuwe sculpturen en collages, gemaakt van uiteenlopende materialen als kaarsvet, afvalhout, siliconen, klei en pvc. Daartoe behoorden een Medardo Rosso-achtige buste met opengesperde mond, gezeten aan een wrakkig tafeltje (*Gedanken Kommen Zurück 'Bitte'*, 2000), een doorzichtig katje dat tussen twee glasplaten zat weggedoken op een houten catwalk (*Glaskatzensex / Transparent Tale*, 2000) en iets wat leek op een verbrande filmset voor een idyllische Heidi-pastorale, getiteld *Remem-*

bering the Polyester Pirate (Instant Apatrhy) (2000). De beelden getuigen van een aangename onbevangenheid en onverdachte improvisatie. Ze verlenen het begrip Zwitsers precisiewerk een geheel nieuwe dimensie. 'Just do it', lijkt het parool. Zijn werk belichaamt het beste voor het moment. Urs Fischer bekommert zich niet zozeer om de eeuwigheidswaarde van de kunst als wel om die van de soep van de dag.

Zijn atelier in de buurt van London Bridge is behangen met tekeningen en notities. "Elk werk begint met een snelle schets" zegt Urs Fischer. "Maar zodra ik met materialen aan de slag ga, loopt het fout. Het ding wil bijvoorbeeld niet blijven staan en mijn irritatie daarover leidt weer tot iets anders. Nooit ziet mijn werk eruit zoals ik het had bedoeld." Dat moet frustrerend zijn, opper ik, maar Urs vindt van niet. "Het is beter zo. De verbeelding kan het materiaal niet echt in de gewenste vorm dwingen. Stel je ziet een mooie vrouw en je bedenkt hoe het zou zijn om seks met haar te hebben. Als het eenmaal zover is, gebeurt er nooit wat je van tevoren had bedacht. De realiteit is anders en dat is o.k. Het beste is gewoon te zien waarheen het leidt. Mijn werk begint met een idee, maar het resultaat is vaak het gevolg van een samenloop van omstandigheden."

Ik moet denken aan de Amerikaanse kunstenaar Bill Copley, voormalig levensgenieter en onverbeterlijk dilettant. Zijn grote gave was dat hij niet kon tekenen. Als hij een wulpse dame wilde weergeven en het strandde in gekriebel, besloot hij van het ene moment op het andere de vrouw te veranderen in een cowboy met een zweep, om de tekening alsnog tot een goed einde te brengen. Urs Fischer kan die ontvankelijkheid voor verandering wel waarderen. "Wat maak het uit? Niemand zegt me hoe mijn werk eruit moet zien. Ik heb het gemaakt zoals ik het gemaakt heb." Misschien had James Ensor gelijk toen hij in 1923 een ode bracht aan het maken van fouten, "die onvermijdelijke metgezellen van de grote kwaliteiten", zoals hij ze noemde. "Fouten ontsnappen aan conventionele en banale perfecties," betoogde de schilder. "Daarom is de fout veelzijdig, het is leven, het weerspiegelt de persoonlijkheid van de kunstenaar en zijn karakter, het is menselijk, het is alles, het zal het werk redden."

Urs Fischer kent de voordelen van het falen. Driemaal heeft hij geprobeerd hetzelfde idee uit te werken, even zo vele keren met onvoorzien gevolg. Het idee ontstond toen hij in de tuin aan een sculptuur werkte: "Daar liepen altijd

Always the soup of the day

Urs Fischer comes from Zurich, has lived in Amsterdam for one year and has now been working in London for several months. In the Netherlands his work was shown in the exhibition *Morning Glory* (1998) at de Ateliers. There he built unsteady walls on a foundation of fresh fruit, which eventually produced a foul odor. The ICA in London has recently shown new sculptures and collages made of various materials such as candle-wax, scrap wood, silicon, clay and PVC. Among these were a Medardo Rosso-like bust with its mouth wide open, placed on a rickety table (*Gedanken Kommen Zurüch 'Bitte'*, 2000), a transparent kitten crouched on a wooden catwalk between two sheets of glass (*Glaskatzensex/Transparent Tale*, 2000) and something that looked like an incinerated filmset for an idyllic 'Heidi, pastoral' titled *Remembering the Polyester Pirate (Instant Apatrhy)* (2000). The images attest to a pleasant lack of inhibition and uncontrived improvisation. They lend an entirely new dimension to the idea of Swiss precision. Just do it seems to be the motto. This work epitomizes 'the best for the time being'. Urs Fischer does not concern himself so much with the eternal value of art as with that of the 'soup of the day'.

His studio in the neighborhood of London Bridge is wallpapered with drawings and notes. "Each work begins with a quick sketch," says Urs Fischer. "But as soon as I start to work with materials, things go wrong. It doesn't want to stand upright, for instance, and my irritation about that then leads to something else. My work never ends up looking the way I had intended." That must be frustrating, I suggest, but Urs doesn't think

so. "It's better that way. The imagination cannot really force the material into the desired form. Say you see a beautiful woman and you wonder what it would be like to have sex with her. Once you get to that point, what you had in your head beforehand is never what happens. The reality is different and that's okay. The best thing is to see where it takes you. My work begins with an idea, but the result is often the product of coinciding circumstances."

I have to think of the American artist Bill Copley, former bon vivant and incorrigible dilettante. His great gift was not being able to draw. If he wanted to render a voluptuous woman and this ended up in scribbling, he would decide, from one minute to the next, to transform the woman into a cowboy with a whip and thus bring the drawing to a successful conclusion. Urs Fischer can indeed appreciate that receptiveness to change. "What does it matter? Nobody's telling me what my work has to look like. I've made it the way I've made it." Perhaps James Ensor was right when, in 1923, he paid tribute to the making of mistakes, "those inevitable companions of great qualities," as he called them. "Faults elude conventional and banal perfections," argues the painter. "Therefore fault is multiple, it is life, it reflects the personality of the artist and his character, it is human, it is everything, it will redeem the work."

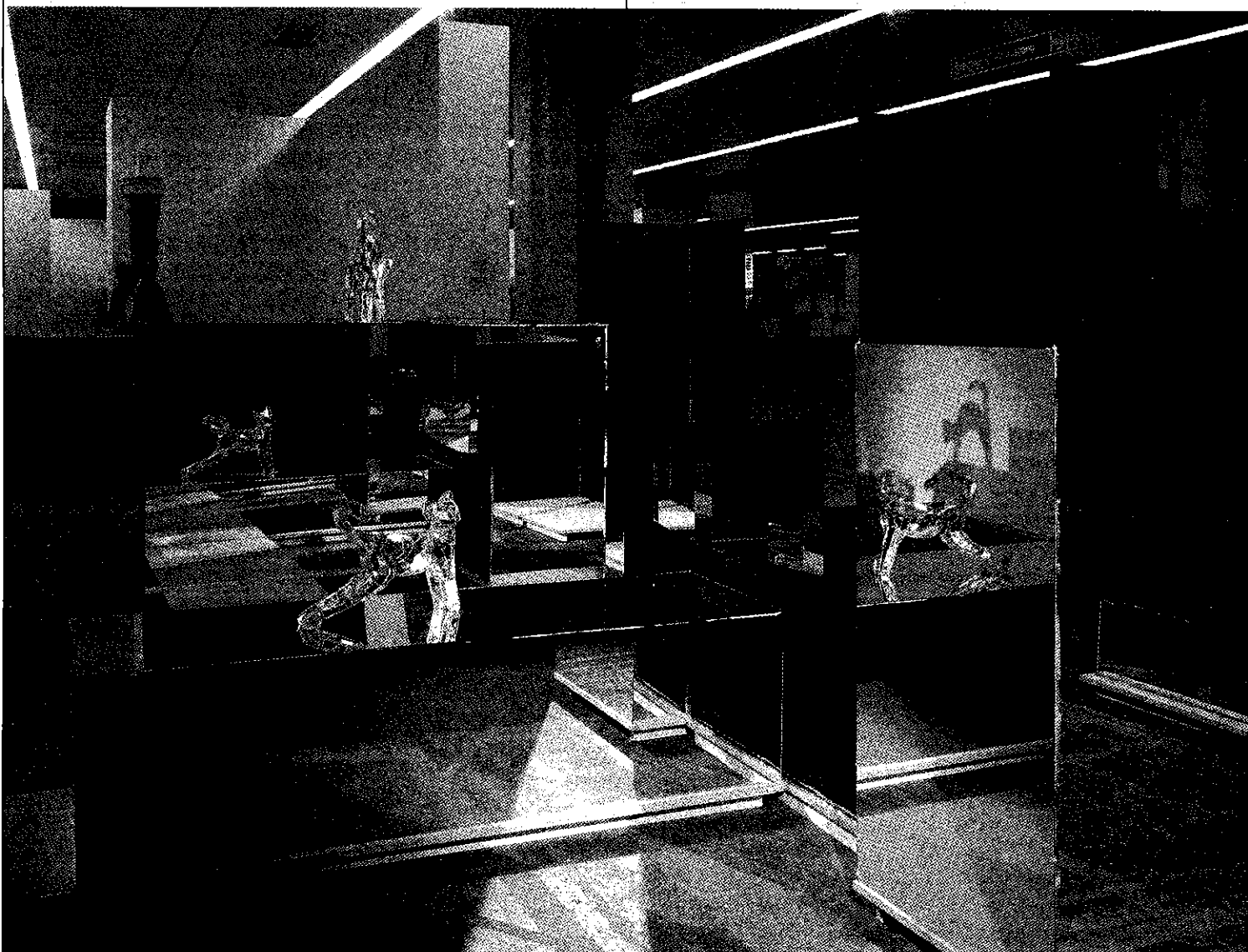
Urs Fischer knows the advantages of failure. Three times he has tried to execute the same idea, and just as many times with unforeseen results. The idea came about while he was working on a sculpture in the yard: "Cats were always roaming around there. They were constantly sitting on my work, and I liked that. Cats do exactly as they please. They make no distinction between artworks

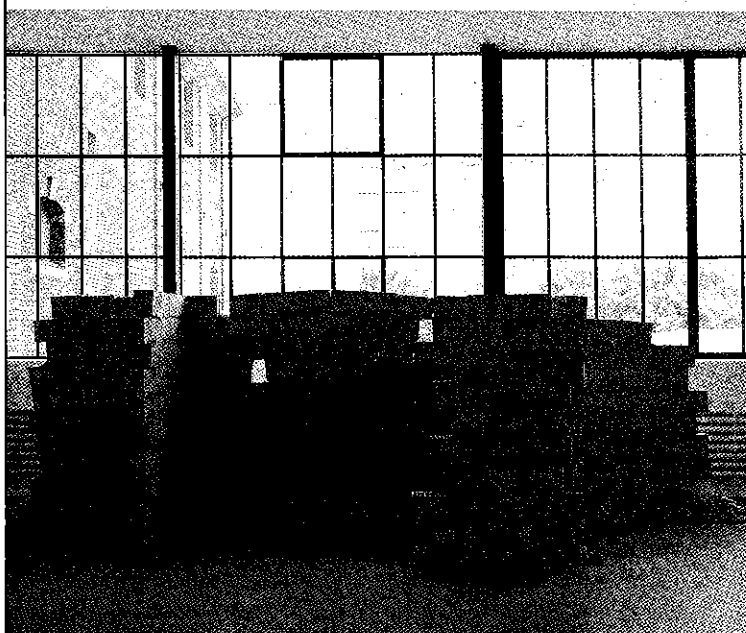
katten rond. Ze gingen voortdurend op mijn werk zitten en dat beviel me. Katten gaan en staan waar ze willen. Ze maken geen onderscheid tussen kunstwerken en iets anders. Ik bedacht toen een werk met glazen katten die zitten te kijken naar doorzichtige afgietsels van deuren en andere dingen, en die afgietsels zouden als transparante vliezen tegen de muur worden gehouden door glasplaten." Het beoogde werk is er nooit gekomen. Vanwege tijdgebrek, een slecht humeur, een vergissing bij de aankoop van materialen. Maar *Mühleimer der Hoffnung* (1999), *Dr. Katzelberg (the Ruin of Civilisation)* (1999) en *Glaskatzensex / Transparent Tale* (2000) kunnen moeilijk om die redenen worden gedeclasseerd. Fischer: "Ik beschouw die sculpturen niet als mislukt. Al werkende heeft zich gewoon iets anders ontwikkeld. Het is een tweerichtingsverkeer. Je gedachten bepalen de beelden en het zijn op hun beurt de beelden die je gedachten bepalen. Daar is geen fundamenteel onderscheid tussen. Vroeg of laat

komt het moment waarop het werk een draai nodig heeft. Het vraagt er om. Het wil dat jij ingrijpt, want anders wordt het niks. Niemand kan het iets schelen of ik dan trouw ben aan mijn oorspronkelijke idee. Ik vraag me achteraf wel eens af: was ik oprecht toen ik dit maakte, was het een betekenisvolle ervaring. Maar dat zal anderen een zorg zijn. Je moet altijd je weg zien te vinden in het werk zelf. Uiteindelijk telt alleen of het kunstwerk een eigen leven krijgt. Ik probeer iets te maken wat zichzelf is."

Opvallend aan je werk is de onmiddellijkheid en de directheid, zowel in gebruik van materialen als in expressie.

"Ik heb niet veel op met design en techniek. Voor mij is het belangrijk dat ik het werk eigenhandig in elkaar zet en dat ik ermee kan stoppen wanneer ik wil. De uitdaging iets tot stand te brengen maakt het kunstenaarschap juist plezierig. Het confronteert je met je limieten. *Poem-Donkey* (2000) gaat daar over. Ik vroeg me af wat er nou poëtisch is aan beeldende kunst en





of ik eraan zou kunnen ontsnappen. Iedere dag schreef ik gedichten. Op een gegeven moment had ik er honderden. Het is vreselijk om de hele tijd over jezelf na te moeten denken. Al dat zelf-medelijden, al die emoties en gevoelens - alles werd inwisselbaar. Dan wil ik weten waar het mis ging. Was ik beperkt? Schoot mijn verbeelding tekort? Wanneer is het tijd om op te houden? En hoe ga je dan verder? Tenslotte heb ik alle gedichten gefotokopieerd op cellofaan en zonder enige hiërarchie op vijf grote glasplaten geplakt. De glasplaten staan achter elkaar in een ijzeren stellage, zodat de teksten door elkaar heen schijnen, opgelost in *a mind for one day*."

De verdichting van tijd speelt een belangrijke rol in je werk. Je bent opgeleid als fotograaf, hebt een tijd geëxperimenteerd met film en nu maak je voornamelijk ruimtelijk werk. Kun je iets zeggen over jouw werk in relatie tot de beleving van tijd?

"Wat ik doe in mijn atelier - en eigenlijk doen we dat allemaal - is de tijd ploegen. Als een boer. Elke dag. Het geldt voor alle vormen van culturele activiteit, of je nu een maaltijd bereidt, een wandeling maakt of een kunstwerk. We creëren niets nieuws, we ontwikkelen alleen maar wat ons omringt. Ideeën over revolutionaire kunst zijn allemaal bullshit, ook de futuristen deden gewoon wat hun te doen stond. Soms is er een Mozart, maar die zijn zeldzaam. Je kunt Mozart laten horen aan een plant en zelfs dan werkt het nog!"

and something else. I then thought of making a work with glass cats who sit and look at transparent castings of doors and other things, and those castings would be held against the wall, like transparent membranes, by sheets of glass." The envisaged work never took shape - due to a lack of time, a bad mood, an error in the purchase of materials. But *Mühleimer der Hoffnung* (1999), *Dr. Katzelberg (the Ruin of Civilization)* (1999) and *Glaskatzensex / Transparent Tale* (2000) can hardly be downgraded for these reasons. Fischer: "I don't consider those sculptures unsuccessful. Something else just developed as I was working. It's a two-way street. Your thoughts determine the images, and it is the images, in turn, which determine your thoughts. There is no fundamental difference between the two. Sooner or later, there comes a time when the work needs a twist. It asks for this. It wants you to intervene, since otherwise it will flop. No one cares if I'm being faithful to my original idea at this point. Looking back I sometimes wonder: was I being sincere when I made this, was it a meaningful experience? But others couldn't care less about that. You always have to find your way through the work itself. In the end all that counts is whether the artwork takes on a life of its own. I try to create something which is itself."

A striking aspect of your work is its immediacy and directness, both in the use of materials and in the expression.

"I'm not so crazy about design and technique. To me it's important that I put the work together with my own hands and that I can stop with it when I want. It's the challenge of bringing about something that makes being an artist fun. It confronts you with your limits. *Poem-Donkey* (2000) is about that. I asked my-

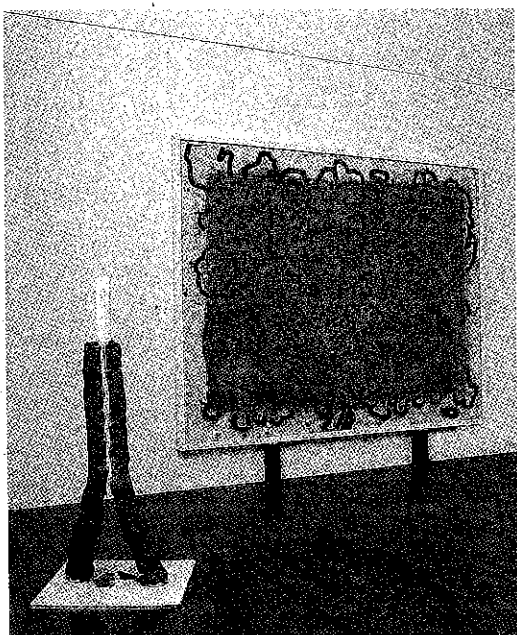
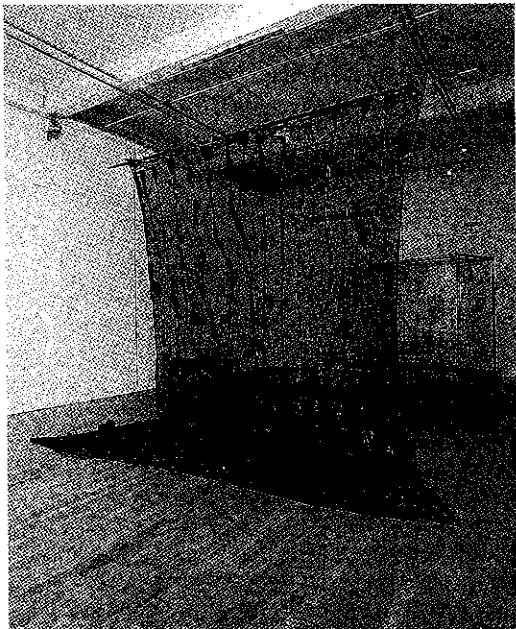
self what actually is poetic about visual art and if I could get away from that. Every day I wrote poems. At a certain point I had hundreds of them. It's awful to have to think about yourself all the time. All that self-pity, all those feelings and emotions - they all became interchangeable. Then I want to know where it went wrong. Was I limited? Did I lack imagination? When is it time to stop? And how do you go on from there? Finally I photocopied all of the poems onto cellophane and pasted them randomly onto five large sheets of glass. The sheets of glass are stacked upright, one behind the other, in a metal stand, so that the texts show through each other, dissolved in a mind for one day."

The condensation of time plays an important role in your work. You were trained as a photographer, have experimented with film for a time and now you're producing mainly spatial work. Can you say something about your work as it relates to the experience of time?

"What I do in my studio - and actually we all do this - is to plow through time. Like a farmer. Every day. That applies to all forms of cultural activity, whether you're preparing a meal, taking a walk or making a work of art. We're creating nothing new; we're just developing what surrounds us. Ideas about revolutionary art are all bullshit; even the futurists just did what they had to do. Sometimes there's a Mozart, but those are pretty rare. You can play Mozart to a plant, and even then it works!"

How does your notion of 'plowing through time' relate to the modernist ideal of progress?

"It is progress. All people have to deal with everything that they know; they continue to do so without ever arriving at a final solution. It's not



Hoe is jouw idee van het 'ploegen van tijd' te rijmen met het modernistische ideaal van vooruitgang?

"Het is de vooruitgang. Alle mensen hebben te maken met alles wat zij weten; zij zetten het voort zonder ooit tot een finale oplossing te komen. Het is niet uitgesloten dat iemand iets maakt dat er eerder nog niet was, maar het concept van het nieuwe als drijvende kracht is achterhaald. Dit is een tijd van de meltdown van informatie en TV-intelligentie. Het modernisme is bij die ontwikkelingen achterop geraakt. Mijn grootvader bijvoorbeeld geloofde nog heilig in techniek. Als wetenschapper was hij ervan overtuigd dat de techniek ons een betere toekomst zou bezorgen. Maar de financieel-economische aspecten en de gevolgen daarvan voor ons bestaan waren bij die betere toekomst niet inbegrepen. Veel modernistische onzin berust op uitsluiting. Aanvankelijk waren de surrealisten *open minded*, maar toen ze besloten alleen nog maar surrealist te zijn, werden ze vervelend "

Welke kunstenaars hebben jouw belangstelling?

"Veel verschillende om uiteenlopende redenen. Nu herlees ik de interviews met Francis Bacon door David Sylvester bijvoorbeeld. Ik interesseer me ook voor het werk van Robert Smithson, Paul Thek en Michael Buthe, omdat ik de eigen wereld die zij creëren irritant vind. En Chris Burden - moeilijk te zeggen waarom. Hij heeft nooit een nieuwe lay-out ontworpen voor het maken van kunst, maar zijn werk is toch op een eigenaardige manier grappig, zelfs de politiek geïnspireerde werken."

De lichtvoetige, speelse ironie van je werk is eerder verwant aan die van bijvoorbeeld Fischli & Weiss en Georg Herold dan aan de loodzware ernst van kunstenaars als Hans Haacke. Is jouw werk politiek geïnspireerd?

"Ik weet het niet. Niet direct. Ik heb ooit een schaal gemaakt van gips en siliconen. Erg aardig. Maar na een tijd begon het me te vervelen. Ik gooide er wat kleingeld in en toen zag het er ineens goed uit. Ik dacht: hé, dit is wat mensen thuis ook doen, dit is wat toeristen doen als ze een muntstuk in een fontein gooien en een wens doen. Ik heb *Money Bowl* getoond in Zwitserland en Italië en elke keer gooide ik er wat geld in. De volgende dag was het verdwenen. Bij elkaar zo'n vijfhonderd gulden. Die interactie met het publiek was niet voorzien, maar goed, mensen stelen nou eenmaal. Het is een werk zonder politieke boodschap. Ik wil sociale kunst maken."

Wat bedoel je daarmee?

"Ik bedoel sociaal niet in de zin van interactie. Het heeft eerder te maken met mijn liefde voor de documentaire. Als ik naar een documentaire kijk en ik zie hoe iemand koffie drinkt, zijn jas aantrekt en naar zijn werk gaat, begin ik die persoon aardig te vinden. Ik hou van die zachte beelden van de gewone dingen die mensen doen. Mijn werk moet geen etalage zijn van persoonlijke gevoelens, geen statement van mijn overtuigingen. Het moet een nabijheid scheppen tot wat ik de hele dag door bedenk en aan het maken ben. Wat ermee te doen, zonder het meteen de vernieling in te helpen door het belangwekkend te maken? Dat probleem heb ik ook met mijn tekeningen. Het is oninteressant om ze in te lijsten. Ik wil ze niet belangrijker maken dan ze zijn. Men vindt mijn tekeningen vaak grappig. Ik vraag me af of ze niet grappig en serieus tegelijk kunnen zijn. Net als een film, die kan zowel komisch zijn als tragisch. Pas toen ik mijn tekeningen ging gebruiken voor grote collages ontstond een complexiteit die mij beter beviel."

Sommige van die collages, zoals Eternal Soup of the Day (2000), zien eruit als een prikbord van een maniak, vol viltstifttekeningetjes in een pop-achtige stilerings. Je hebt er een tekening op transparant plastic overheen geplakt, van een wijdvertakte boom met reusachtige wortels.

"Die boom staat voor een systeem dat gelijkwaardig is aan twee kanten. Het probleem met systemen is dat je er altijd maar een deel van te zien krijgt. Je denkt dat de wortels er zijn om de boom te voeden, maar misschien dienen de blaadjes om de wortels in stand te houden. Kunstenaars zien zichzelf als individualisten die geworteld zijn in een cultuur, maar zij zijn ook degenen die de cultuur voeden. Weet je, ik zou een systeem willen creëren dat alsmaar uitzet. Waarin ik alles wat me bezig houdt kwijt kan, waarin ik alles wat ik zie kan gebruiken."

Wat zijn je plannen voor de tentoonstelling in Bureau Amsterdam?

"Er zijn verschillende opties. Het moet losjes blijven, geen arrangement van beelden. Ik zou graag een tentoonstelling willen maken met transparante dingen of dingen die er bijna niet zijn, zoals schaduwen, rook of stof. Ik kan ook enkele sculpturen maken die ik in gedachten heb en die in een grote bak plaatsen. Of werk maken dat in de omgeving verdwijnt. Maar ik weet van tevoren niet of ik mijn plannen zal realiseren zoals ik ze heb bedoeld."

Dominic van den Boogerd

impossible for someone to produce something that had never existed before, but the concept of the new as being a driving force is outdated. This is the age of a 'meltdown' of information and TV intelligence. Modernism has lost ground with those developments. My grandfather, for instance, still believed firmly in technology. As a scientist he was convinced that technology would provide us with a better future. But its financial/economic aspects and the consequences that it would have for our existence were not included in that better future. A lot of modernist nonsense is based on exclusion. At first the surrealists were open-minded, but once they decided to be only surrealists, they became boring."

Which artists interest you?

"Many different ones for different reasons. Right now, for instance, I'm rereading David Sylvester's interviews with Francis Bacon. The work of Robert Smithson, Paul Thek and Michael Buthe also interests me, because I'm irritated by their own worlds which they create. And Chris Burden - difficult to say why. He's never designed a new layout for the making of art, but his work is nonetheless funny in a peculiar sort of way, even the politically inspired works."

The nimble, playful irony of your work is sooner related to that of Fischli & Weiss and Georg Herold, for instance, than to the gravity of artists like Hans Haacke. Is your work politically inspired?

"I don't know. Not directly. I once made a bowl of plaster and silicon. Really nice. But after a time it began to bore me. I threw some change into it and then, all at once, it looked right. I thought: yeah, this is what people do at home, this is what tourists do when they throw a coin into a fountain and make a wish. I showed Money Bowl in Switzerland

and Italy, and each time I threw some money in it. The next day it would be gone. About five hundred guilders in all. That interaction with the public wasn't anticipated, but there you go, people do steal. It's a work which has no political message. I want to make social art."

What do you mean by that?

"I don't mean social in the sense of interaction. It has more to do with my fondness for the documentary. When I watch a documentary and I see how someone drinks coffee, puts on his coat and goes to work, I begin to like that person. I like those mild images of ordinary things that people do. My work isn't supposed to be some display case of personal feelings or statement of my beliefs. It should approach what I think about and make all day long: what do you do with it without immediately ruining it by making it important? That's a problem I also have with my drawings. To frame them is uninteresting. I don't want to make them more important than they are. People often think my drawings are funny. I wonder whether they can't be funny and serious at the same time. Like in a film, which can be both comic and tragic. It wasn't until I began to use my drawings for large collages that there arose a complexity that I liked better."

Some of those collages, such as Eternal Soup of the Day (2000), look like the bulletin boards of a maniac, full of felt-tip sketches in a pop-like style. You've placed a drawing on transparent plastic over this, a drawing of a tree with many branches.

"This tree stands for a system that is equal on both sides. The problem with systems is that you only get to see part of them. You think that the roots are there to feed the tree, but maybe the leaves are there to keep the roots

intact. Artists see themselves as individualists rooted in a culture, but they are also the ones who feed that culture. You know, I'd like to create a system that keeps on expanding. One that I can put all my concerns into, where I can use everything that I see."

What are your plans for Bureau Amsterdam?

"There are various options. It's got to stay loose, not be an arrangement of images. I'd really like to make an exhibition with transparent things or things that are almost not there, like shadows, smoke or dust. I could also make a few sculptures that I have in mind and place those in a large container. Or make work that disappears into the surroundings. But I never know beforehand whether I'll carry out my plans the way I intended".

Dominic van den Boogerd

Biografie

URS FISCHER

1973, Zürich

Schule für Gestaltung, Zürich, 1989-1991
De Ateliers, Amsterdam, 1993

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1996 *Frs Uischer*, Galerie Walcheturm, Zürich
1997 *Hammer*, Galerie Walcheturm, Zürich
1999 - *Espressoqueen - Worries and other stuff you have to think about before you get ready for the big easy*, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich
2000 *Without a Fist - Like a Bird*, New Art from Europe, Institute of Contemporary Art, Londen
2000 *Tagessuppen/ Soups of the Days & Domestic Pairs Project* (met Keith Tyson), Kunsthhaus Glarus, Glarus

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1995 *Bundesstipendianten*, Kunsthhaus Glarus, Glarus
1995 *Karaoke 444&222 too*, South London Gallery, Londen
1995 *Assistent* (met Maurus Gmür), Binz 39, Zürich
1996 *Calypso* (met Antonietta Peeters en Avery Preesman), Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Amsterdam
1997 *Été 97*, Centre Genevois de Gravure Contemporain, Genève
1997 *Fondazione Sandretto Rebaudengo per l'Arte*, Turino
1997 *Dokumentation*, Hotel, Zürich
1998 *Morning Glory*, De Ateliers, 1993-1997, De Ateliers, Amsterdam
1998 *Ironisch/ironic*, Museum für Gegenwartskunst, Zürich
1999 *Holding Court*, Entwistle Gallery, Londen
1999 *Le Repubbliche delle l'arte*, Palazzo delle Papesse, Siena
1999 *999*, Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona
1999 *Eidgenössische Preise für Freie Kunst*, Kunsthalle Zürich, Zürich

Lezingen

Moulding Models

New practices in museum curating

De kunst is in beweging, beweegt het museum mee? Hoe verhoudt de actuele kunst zich tot de institutionele kaders?

- *Christian Bernard*

Directeur MAMCO, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève

- *Markus Müller*

Curator Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Woensdag 17 mei 2000, aanvang 20.00 uur

Lokatie: (i.v.m. tentoonstelling Urs Fischer) Ellen de Bruijne Projects, Rozengracht 207, Amsterdam

Vijf jonge curatoren uit Nederlandse musea

Donderdag 18 mei 2000, aanvang 20.00 uur

Lokatie: (i.v.m. tentoonstelling Urs Fischer) Ellen de Bruijne Projects, Rozengracht 207, Amsterdam

Moderator van beide avonden: Elly Stegeman

Toegang f. 5,- per avond

Informatie en 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 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: Dominic van den Boogerd

Stagiair: Bart van der Heide

Secretariaat: Jan Meijer

Vormgeving: Mevis & Van Deursen

Druk: Rob Stolk, Amsterdam

Vertaling: Beth O'Brien

Met dank aan: Amt für Hochbauten der Stadt Zürich; Ambassade van Zwitserland, Den Haag;

Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zwitserland;

Kunstenaarsinitiatief OT 301, Amsterdam.

PROHELVETIA



Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Rozenstraat 59

1016 NN Amsterdam

tel. 020 4220471

fax. 020 6261730

e mail: mail@smba.nl

internet: www.smba.nl

geopend van di t/m zo,

11.00 - 17.00 uur

4 juni - 9 juli 2000

Cees Krijnen

Woman in Divorce Battle on Tour

New York - Amsterdam -

Milano - Luzern - Paris -

Tokyo - Londen

Part II: Renovation