

On Top of the World

Nieuwe modellen in de beeldende kunst

In de derde aflevering van de serie 'On Top of the World' publiceert *Archis* gesprekken met de Nederlandse kunstenaar *Aernout Mik* (1962, gevestigd in Amsterdam) en de Amerikaanse *Cady Noland* (1956, gevestigd in New York). Wat beiden gemeen lijken te hebben is, behalve een fysieke aversie tegen de conditionering van de kijker in het officiële kunstcircuit, het vermogen om uit die aversie de energie te putten om in datzelfde circuit een tegenbeweging te bewerkstelligen.

Aernout Mik voert dissociërende operaties uit op één of meerdere figuren in een semi-architectonische context. Het gaat om ruimten waarvan de werking op het bewustzijn tegelijkertijd verdovend en stimulerend is. Het gegeven van de interactie tussen een figuur en zijn of haar omgeving kan uiteenlopende gedaantes aannemen: een hamster in een kooi, een Japanse zakenman in de aankomsthal van een luchthaven, of een groep slapende mensen in een vergadercentrum. Het afgelopen jaar bleek hoe Miks werk zich ontwikkelt in de richting van reële gebeurtenissen, op onderkoelde wijze geënceneerd in een omgeving die met haar gedachten elders is.

De eerste kennismaking met het werk van *Cady Noland* is uiterst verwarrend. Haar ruimtelijke installaties wekken de indruk een tijdelijk depot te zijn van attributen, hangend aan of leunend tegen metalen rekken en hekken. In de schijnbare afwezigheid van vorm en ordening lijkt ieder werk onvoltooid of praktisch al weer afgebroken. Door haar ambiguë gebruik van Amerikaanse parafernalia – de nationale vlag, Western-attributen, blikjes Budweiser en opgeblazen reproducties van iconische krantefoto's – rijst de vraag naar de wisselwerking tussen persoonlijke en politieke motieven in haar praktijk.

'On Top of the World' is een gezamenlijk project van *Archis* en de Rotterdamse Kunststichting, op initiatief van Zaal De Unie en de auteurs.

On Top of the World New models in the visual arts

In the third part of the series 'On Top of the World' *Archis* publishes interviews with the Dutch artist Aernout Mik (b. 1962, living in Amsterdam) and the American Cady Noland (b. 1956, living in New York). What the two seem to have in common, apart from a physical aversion to the conditioning of the audience in the official art circuit, is the ability to draw from their aversion the energy necessary to produce a counter-movement in that circuit.

Aernout Mik performs dissociating operations on one or more figures in a semi-architectural context. He presents spaces which have the effect of both numbing and stimulating the consciousness. The interaction between a figure and its surroundings can assume different forms: a hamster in a cage, a Japanese businessman in an airport arrivals hall, a group of people asleep in a conference room. It has become apparent in the past year that Mik's work is evolving towards real events, unemotionally staged in surroundings whose thoughts are elsewhere.

One's first encounter with Cady Noland's work is extremely confusing. Her spatial installations give the impression of being a temporary storeroom of attributes, suspended from or leaning against metal racks and railings. In the apparent absence of form and structure, each work looks incomplete or practically dismantled. Her ambiguous use of American paraphernalia – the national flag, Wild West attributes, Budweiser cans and blow-ups of iconic newspaper photographs – raises the question as to the interaction between personal and political motives in her work.

'On Top of the World' is a joint project by *Archis* and the Rotterdam Arts Council, at the initiative of De Unie and the authors.

Interview met Cady Noland

Mark Kremer, Camiel van Winkel

‘Metaal is iets substantieels, net als de verspilling ervan’.

‘Metal is a major thing, and a major thing to w

Interview with Cady Noland

Mark Kremer: Je installatie voor documenta IX bestond uit een groepering van ongelijksoortige objecten en autowrakken, waarin tekstfragmenten en illustraties waren opgenomen uit je essay ‘Towards a Metalanguage of Evil’. Wat wilde je hiermee bereiken?

Cady Noland: Het was een poging om dat essay te vertalen naar een ruimtelijke vorm. Het complete essay was feitelijk afgedrukt op grote tekstpanelen, maar die waren verstrooid te midden van de objecten en de auto's. De oorspronkelijke tekst was geïllustreerd met ‘echte’ foto's en met foto's van werken van andere kunstenaars. Ik was benieuwd hoe het essay er in een andere vorm uit zou zien, en daarom werden in Kassel ook een aantal van de kunstwerken die in de oorspronkelijke tekst waren afgebeeld, opgehangen. Bij dit project werkte ik samen met Robert Nickas. Het was wat mij betreft een experiment om zo'n enorme hoeveelheid uitgegroeide tekst in een kunstproject te verweven, in plaats van dat de tekst een soort van toegevoegd hulpmiddel ter grootte van een A4 zou zijn. Maar ik denk dat zoiets niet goed functioneert. Het is opmerkelijk dat ik het heb geprobeerd omdat het me heel erg irriteert als van me verwacht wordt om een tekst op de muur te lezen die meer dan twee zinnen lang is. Ik was daarnaast teleurgesteld door het feit dat het werk als geheel uiteindelijk teveel het karakter van een assemblage of collage had. Ik houd niet van het idee van op elkaar gelijkende objecten waarvan niet duidelijk is of en hoe ze met elkaar verbonden zijn. Ik maak juist een punt van de wijze waarop dingen met elkaar verbonden zijn.

MK: Geef je de voorkeur aan objecten en materialen waarvan de identiteit ongevuld of blanco is?

CN: Ik ben geïnteresseerd in verschillen en overeenkomsten zoals die bestaan tussen blanco identiteit en iconografie en tussen anonimiteit en beroemdheid. Ik heb veel gebruik gemaakt van metaal dat ooit een functie had – bijvoorbeeld als onderdeel van een airconditioner – maar dat op een bepaald moment losgeraakt is. Machine-onderdelen zijn specifiek, je kunt die dingen niet inpassen in een ander apparaat. Uit hun originele context gelicht, worden ze op een verontrustende manier abstract.

Camiel van Winkel: In je essay over het kwaad gebruik je het begrip ‘the stockpiling of supplies’. Zou je dat willen uitleggen aan de hand van je beeldende werk?

CN: In onze cultuur is men geneigd om kwantiteit hoger aan te slaan dan kwaliteit. Het is een Amerikaanse trip, de lust om dingen te verspillen. Het is het genot van koning te zijn, een feest waarop onuitputtelijke voorraden tot je beschikking staan. Dit feest leek in de jaren zestig in volle gang. In de vroege jaren zestig waren de straten, de snelwegen en de kleinere weggetjes vergeven van afval. Eén ding was werkelijk fantastisch om te doen: rijdend op de snelweg na een ‘fast food’ maaltijd het raampje van je auto openen, de restanten – verpakkingen, bekers, zakjes, maaltijdresten – verzamelen en ze domweg naar buiten te smijten. Het spul vloog dan door de lucht en kwam

Mark Kremer: In your installation for Documenta IX, which consisted of a line-up of heterogeneous objects and car wrecks, you incorporated text fragments and illustrations from your 1987 essay ‘Towards a Metalanguage Of Evil’. What was the aim of that project?

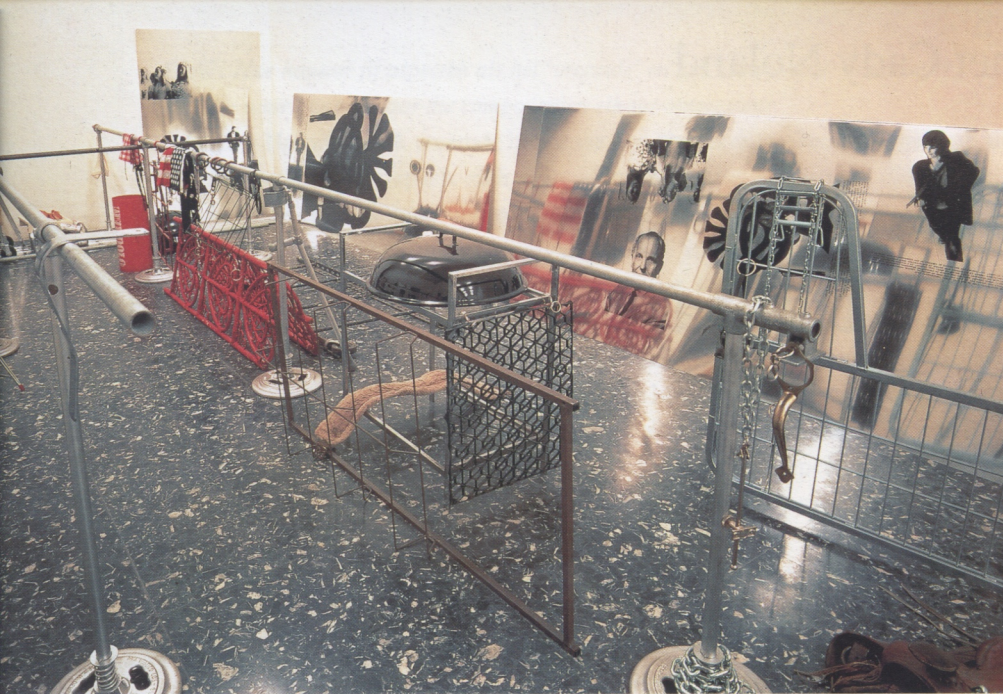
Cady Noland: To try to turn that essay into a three-dimensional form. Actually, the entire essay was on large text panels, but they were dispersed among the objects and the cars. The original essay had ‘actual’ photographs as well as photographs of other artists’ works. I was curious to try this essay in another ‘form’ and this involved hanging some of the actual artworks represented in the essay. Robert Nickas participated with me in trying to realize the essay and pictures in full scale in Kassel. It was an experiment, as far as I was concerned, to work with such extended text in a full size art project and not have the text be a kind of auxiliary manuscript-size. I don’t think it can work. It’s a funny thing for me to try because I get very annoyed if I am expected to read something on the wall that is more than a sentence or two. On another level I was disappointed by the fact that the work ended up looking like a combine or a collage. I don’t like the notion of objects being glued on top of one another, where you don’t see if and how they are connected. I make an issue of the way things are connected.

MK: Do you prefer objects and materials with a blank identity?

CN: I’m interested in the differences and similarities between blank identity and iconography as well as anonymity and fame. I’ve used metal that served a function – as part of an air conditioner, for example, but which has long since become detached. Machinery parts are specific, you can’t take one piece and adapt it to another machine. Removed from their original context they become alarmingly abstract.

Camiel van Winkel: In your essay on evil, you talk about ‘the stockpiling of supplies’. Could you explain that in terms of your visual work?

CN: As a culture, we tend to prefer quantity over quality. It’s an American trip to take huge joy in wasting things. It’s the pleasure of being king, a celebration of having resources ‘to burn’ at your fingertips. This celebration seemed to be in full swing in the 1960s. In the early sixties the streets, the highways and the roads were swimming in trash. One thing was really fun to do: driving down the highway after a ‘fast food’ meal, you would open the car window, take the stuff (the wrappers, the cups, the bags, all the ‘leftovers’) and just THROW it outside. It would go flying behind the car, and sometimes hit



Deep Social Space (detail), 1989, installatie Massimo De Carlo Gallery, Milaan.
Deep Social Space (detail), 1989, installation view at Massimo De Carlo Gallery, Milan.

achter de auto terecht, en soms werden andere auto's geraakt. Iedereen deed het. Uit alle autoraampjes werd voortdurend rotzooi geloosd waardoor er langs de kant van de weg bergen lagen van opgestapeld afval. Maar toen begon 'Ladybird' Johnson, de presidentsvrouw, een campagne om Amerika op te fleuren. Ze bestempelde afval als vuilnis. Haar acties droegen ertoe bij dat het verboden werd om troep op de grond te gooien. Het landschap is sindsdien enorm veranderd. Maar het lijkt hier nog steeds niet op Duitsland, en als er niemand kijkt kun je bij gelegenheid nog wel iets uit je handen laten vallen.

CvW: Bestaat er een verschil tussen vuilnis en de rondslingerende stukken metaal die je eerder noemde?

CN: Ik denk dat vuilnis beschouwd wordt als 'persoonlijk afval'. Er is een soort moreel onderscheid — vuilnis is iets dat men heeft laten vallen of heeft weggegooid, een kortstondig gereedschap. Het is een direct verlengstuk van het menselijk lichaam, gemaakt om overbodig te zijn. Metaal wordt niet weggegooid en men laat het ook niet vallen. Misschien dat het zelf ergens is afgevallen, of misschien is het verplaatst. Metaal lijkt op een dood lichaam. Je raakt het moeilijk kwijt. De snelweg is bezaaid met stukken metaal en andere ijzerwaren. Het is moeilijk te zeggen of ze zijn ontmanteld, aan hun lot zijn overgelaten, of tot afval zijn gedegradeerd (iets wat wij, denk ik, doen met beroemdheden) — of ze zijn overgebleven, of nog verband houden met een of ander voortgaand project. De toestand van tijdelijkheid of het in voortgang zijn wordt in de Verenigde Staten geduld. Wij sympathiseren met de intenties om iets te voltooien. Het tijdelijke is in zekere zin onze eigenlijke moedertaal. Getooid met het permanente komen Amerikanen altijd een beetje onecht over, alsof we ons Europese pretenties zouden aanmatigen.

CvW: In je essay over het kwaad benader je geweld vooral als een kinetisch fenomeen. Je hebt het over 'action death', gewelddadige incidenten zoals een joyride die in een fataal auto-ongeluk uitmondt. Wat betekent 'action death' voor jou?

CN: In mijn essay concentreer ik me op kinetisch geweld dat is verbonden met een glorieuze verspilling, als een manier om een kaartje voor de eeuwigheid te kopen. Joyriding brengt het risico met zich mee dat metaal zal worden beschadigd. Je kunt het er niet voor behoeden. Metaal is een substantieel iets, net als de verspilling ervan. Het genot van joyriding is evenredig met het gevaar dat metalen onderdelen zullen worden beschadigd. Je doet het niet in een rijtuigje.

other cars. Everybody did it. You'd see trash flying out of everybody's car windows all the time and tons of trash piled up alongside the road. Then 'Ladybird' Johnson, wife of President Lyndon B. Johnson, went on a campaign to beautify America, declared trash 'litter' and helped declare littering illegal. This changed the landscape a good deal. Still, it's not Germany, and if no-one's looking, you can 'accidentally' let something fall out of your hands.

CvW: Is there a difference between litter and the stray metal objects that you mentioned before?

CN: I believe litter is considered 'personal trash'. There's some moral difference — litter is something dropped or thrown, a momentary tool, a direct extension of the human body, made to be dispensable. The metal wasn't thrown or dropped; it might have 'fallen off' or been moved. Metal is like a dead body, it's hard to get rid of. The highway is dotted with piles of metal and other materials. It's difficult to tell if they have been dismantled, abandoned or trashed (which I think we do to celebrities), if they are left over, or if they represent 'some project' in progress. The state of being temporary or in progress is tolerated in the U.S. and we sympathize with the intentions to complete. In a way, the temporary is really our own vernacular and the permanent always seems a little phony on Americans, as if we were trying to 'put on' European airs.

CvW: In your essay you conceive of violence basically as a kinetic phenomenon. You talk about 'action death' — violent incidents like a joyride that ends in a fatal car crash. What does 'action death' mean to you?

CN: In my essay I focus on kinetic violence combined with honorific waste as a way to purchase a ticket to eternity. Joyriding involves the risk of damaging metal. You can't hide that metal. Metal is a major thing, and a major thing to waste. The joy in joyriding is the danger of damaging major metal. You don't go joyriding in a horse and cart.

CvW: Do you try to keep a distance between yourself and your material?

CN: No, the material I use is mostly stuff I like, things that are palliative to me — reassuring and familiar.

CvW: Probeer je een afstand te handhaven tussen jezelf en je materiaal?

CN: Nee, wat ik gebruik is meestal materiaal waar ik van houd, dingen die voor mij verzachtend werken, die geruststellend en vertrouwd zijn. Op één of andere manier voel ik me er goed bij. Ik word opgebeurd door de vertrouwde dingen hier in de Verenigde Staten waar reclame op staat: de typische pop-iconen, zoals het Coca-Cola logo. Ze dienen zo'n beetje als vervanging voor een familieband.

MK: Wat is dan je reactie op bepaalde critici die beweren dat jouw werk de schaduwwijde van de Amerikaanse droom aan de orde stelt?

CN: Misdaad en andere 'duistere' fenomenen fascineren me inderdaad. Het zijn dingen waar ik over nadenk, waar ik graag met vrienden over praat. Voor mij werken ze ook verzachtend. Zo kijk ik naar *Court TV*, een programma met aan één stuk door werkelijke rechtszaken. Ik kijk ook naar de uitzendingen als *Unsolved Mysteries* en *America's Most Wanted* (over vrij rondlopende criminelen). Het zijn moderne westerns. Zoals ook in westerns, ben je niet altijd vóór de 'good guys'. Hitchcock begreep het dramatische potentieel daarvan en buitte het uit in films als *Shadow of a Doubt* en *Strangers on a Train* door de schurken te laten spelen door bekoorlijke, charismatische acteurs. Farley Granger, de 'held' uit *Strangers on a Train*, is uitermate onaantrekkelijk — hij is van hout, vervreemd van zijn gevoel, en gespeend van elke vorm van humor. De schurk, Robert Walker, is een geestige, innemende en wereldwijze man. Hij is werkelijk speciaal, een patente kerel.

MK: Toch behelst je essay een kritiek op het Amerikaanse psychopatische gedrag.

CN: Ja, een kritiek op het psychopatische ideaal. Het is een model voor de ondernemende man wiens doelen een excuus zijn voor alle soorten van ongehoord gedrag, mits de doelen maar worden bereikt.

MK: Beschouw je dat als een typisch Amerikaans fenomeen?

CN: Ja. Binnen dit ideaal is het een gegeven dat je zoveel mogelijk voor jezelf moet verwerven, tot elke prijs, en dat dat een rechtvaardig principe is. Recentelijk was hier een vader van een Siamese meisjestweeling, die van elkaar moest worden gescheiden, op de televisie. Familieleden en onbekenden schonken veel geld aan het gezin, als dekking van de medische kosten en om wat voor de meisjes op de bank te zetten. De vader had al het geld uitgegeven aan drugs, eten, reizen en vermoedelijk gokken. Toen dat aan het licht kwam, was zijn statement tegenover de pers: 'Wat verwachten jullie dan? Ik ben een Amerikaan!' Ik weet niet of het komt omdat Amerika's cultuur — in vergelijkende termen van levensduur — in een soort kinderstadium verkeert, dat we zo enorm belust zijn op het consumeren van dingen. Baby's ervaren de wereld als een aangelegenheid van de maag. Ze zouden hem op willen eten. De borst krijgen geeft een gevoel van het onmetelijke, er zijn geen grenzen, je bent één met het universum. Het is vreselijk genotvol. Sporen van datzelfde plezier vind je overal in de Amerikaanse cultuur. Aan de ene kant heeft dat iets verderfelijks, maar aan de andere kant vertegenwoordigen de betreffende iconen en beelden een soort van mondiaal plezier: het idee van een grote 'Gestalt', zoals het beeldmerk van Coca-Cola. Die 'Gestalt' is een uiterst compact en afgerond beeld, één centrale entiteit, vergelijkbaar met een weldoorvoede baby die alles heeft en alles wat voorbij komt naar zich toe kan trekken en op kan zuigen.

MK: Is dat gegeven ook aanwijsbaar in jouw werk?

CN: Ja, zowel de centrale eenheidsfiguur als ideaal, als het tegendeel ervan. Buiten de Verenigde Staten is er veel minder nadruk op het produceren van 'Gestalt'-beelden of -symbolen als je het hebt over reclamemateriaal. Hier is het zeer extreem, wat ik persoonlijk als vertroostend ervaar — een vertroostende fantasie. Op de snelweg kom je voortdurend langs dingen die op een

Somehow they make me feel better. I find a lot of comfort in the familiar things here in the United States that have advertizing on them: typical Pop icons, like the Coca-Cola logo. They almost substitute a sense of family.

MK: Then how would you respond to those critics who claim that your work is dealing with the dark side of the American dream?

CN: I am fascinated by crime and other very 'dark' things. Those are the things I think about, those are what I enjoy talking about with friends. These are also palliatives to me. I watch *Court TV* which is actual trials, televised, all the time. I watch shows called *Unsolved Mysteries* and *America's Most Wanted* (which are about criminals 'on the loose') too. These are modern Westerns. As happens in Westerns, you don't always root for the good guys. Hitchcock understood the dramatic potential of this and exploited it in films like *Shadow of a Doubt* and *Strangers on a Train* by casting charming, charismatic actors as the villains. In *Strangers on a Train* Farley Granger (the 'hero') is completely unappealing — he's wooden, out of touch with his feelings and absolutely humourless. The villain, Robert Walker, is a really witty, engaging, sophisticated guy. He's rather special.

MK: Still, your essay implies a critique on American psychopathic behaviour.

CN: A critique on the psychopathic ideal. Yes, it's the model of the entrepreneurial male whose goals excuse any and all sorts of egregious behaviour if those goals meet with success.

MK: Do you consider that a typically American phenomenon?

CN: Yeah. Within this ideal is a given that you should get as much as you can for yourself at any cost and that that's a righteous principle. In the news here recently we had a father of Siamese-twin baby girls that were being separated. Relatives and strangers donated lots of money to the family to cover medical expenses and to put some money away for the girls. He spent it all on drugs, food, travel and maybe gambling and when he was 'found out' his statement to the press was: 'What did you expect? I'm an American!' I don't know if it's because America is an 'infant culture' in comparative terms of longevity, that we are so desperately keen on consuming things. Babies experience the world as an opportunity to ingest. They would like to 'eat it up'. Breast-feeding is an oceanic dream, there are no boundaries, you are 'at one' with the universe. There is a tremendous amount of pleasure in that. Some of that same pleasure is present in American culture. On one level it's really bad, but on another level, all the related icons and imagery represent a kind of global pleasure: the idea of a big Gestalt, like a Coke-sign. This Gestalt is a very composed picture, one central entity, like a big fat baby that has everything and can include and absorb everything that comes along.

MK: Is this notion also present in your work?

CN: Yes, both this central Gestalt as an ideal, and its opposite. In other countries you don't have as much emphasis on producing Gestalt images or signs in the commercial imagery. Here it is very extreme, which I personally find very soothing — it's a soothing fantasy. If you drive down the highway you encounter things being built, or falling apart, cars in yards on cinderblocks, and piles of junk. At the same time, however, amidst this protracted confusion they

bepaalde manier zijn opgebouwd, of die uit elkaar vallen, auto's per strekkende meter op betonblokken, stapels oud roest. Echter, te midden van deze driedimensionale verwarring staan er altijd Amerikaanse vlaggen te wapperen, wat een prachtige 'Gestalt' is. Soms probeer ik in mijn werk een afspiegeling daarvan te construeren: vreemde spullen die niet bij elkaar passen, drijvend in een zee van verzachtende 'Gestalt'-beelden. Mensen houden het leven vol te midden van een verbrokkelde en gefragmenteerde omgeving dankzij de geruststellende werking van het beeld van dingen die wél compleet en intact zijn. Gedurende de gijzelaarscrisis in Iran of de Golfoorlog, ik weet niet meer wanneer, werd een geel lint (soms vergezeld van de Amerikaanse vlag) het teken van solidariteit aan het thuisfront. Die linten zag je hier overal: op pennen, op auto-antennes, op T-shirts, aan bomen, in etalages etcetera. Het maakte dat mensen zich duidelijk minder verward voelden.

CvW: De formele structuur van je werk is vaak een lineaire: in plaats van een afgevoegen compositie doet zich een lineaire opeenvolging van objecten voor.

CN: Het idee van opeenvolging is vaak het organiserende principe. Soms moet je van het ene deel naar het andere lopen; afgezien daarvan is er geen enkel houvast.

CvW: Wil je daarmee beweging in het werk aanbrengen?

CN: Ik heb jarenlang nagedacht over het verschil tussen 'natuurlijke ruimte' en wat je 'geritualiseerde ruimte' zou kunnen noemen. Er was een moment in 1984 en 1985 waarop ik werken uit één stuk maakte die vervolgens aan de muur hingen of op de vloer waren neergezet. Ik was me zeer bewust van dat gegeven. Het ergerde me dat een bezoeker van een galerie van het ene 'kunstincident' naar het volgende liep, dat er een lege ruimte tussen die gebeurtenissen zat. Die verhouding leek wel gedetermineerd: in zekere zin deed het er niets toe wat er aan de muur hing. Op dat moment begon ik te werken met dingen die je kon verplaatsen of bewegen, of met dingen als stangen die de manier waarop je je door een ruimte beweegt 'navolgen' – die als het ware met je bewegingen sympatiseren. Maar bij een tentoonstelling in White Columns in New York, waar ik één ruimte ter beschikking had, blokkeerde ik de deuropening met een stang zodat je voorover moest buigen als je naar binnen wilde. De ironie is dat mensen het met de tijd moeilijker zijn gaan vinden om individuele werken van mij te accepteren. Ze maken zelf 'installaties' door niet aan elkaar gerelateerde werken bij elkaar te passen of zelfs te vermengen, of door een grote hoeveelheid 'stukken' dichtbij elkaar te zetten – en dat moet dan een onconventionele opstelling zijn. De enige echte installaties van mijn werk vinden plaats binnen de context van tentoonstellingen waar ik op een hele precieze manier aan werk. In andere gevallen zou het werk weer in stukken uit elkaar moeten vallen. Ze zijn ook gemaakt met het idee dat ze zelfstandig kunnen functioneren.

MK: Waar heeft de titel Deep Social Space betrekking op?

CN: Die term heb ik voor het eerst in mijn essay gebruikt. 'Deep social space' is een plek waar je liever niet zou willen zijn: het begrip verwijst naar allerlei sociale interrelaties waarin je verstrikt bent zonder dat je je eraan kunt onttrekken – dingen die je binden en terneerdrukken. In de tekst contrasteer ik dat met pornografie: een ideale weergave die aan de oppervlakte blijft.

CvW: In Kassel had je een ondergrondse parkeergarage gekozen als locatie voor je werk. Maakt een parkeergarage volgens jou meer deel uit van 'deep social space' dan een galerie of museum?

CN: Ja. Dat was een reden om die ruimte te kiezen. In een ruimte die tolerant is, en misschien een beetje smerig, kan je gedrag ook losser zijn. Eigenlijk zou ik mijn werk graag in dat soort situaties tentoonstellen.

always have American flags flying every so often, which is such a beautiful Gestalt. I try sometimes to construct a mirror of that: weird stuff that doesn't fit together, floating in a sea of palliative Gestalt images. People are able to live with the scattered and fragmented stuff because they are always reassured by the concept or the image of things that are whole. During the 'hostage crisis' in Iran or during the Gulf War, I forget which, a yellow ribbon (sometimes accompanied by an American flag) became the sign of solidarity in the States. There were little yellow ribbons everywhere – on pencils, on car aerials, on T-shirts, on trees, in store windows etc. It obviously made people feel less confused.

CvW: The structure of your work often involves a kind of linearity. Instead of a balanced composition, there is a linear succession of objects.

CN: Often the idea that there is a succession is the organizing principle. Sometimes you have to walk from one part to another; other than that, there's absolutely nothing to hold on to.

CvW: Is that your way of bringing movement to the piece?

CN: For years, I have been trying to think about 'live space', as opposed to what could be called 'ritualized space'. There was a point in 1984 and 1985 where I was making distinct pieces that hung on the wall or sat on the floor and I was very conscious of that fact. It annoyed me that a person in an art gallery would walk from one 'art incident' to another, that there would be blank space in-between. It seemed like such a fixed relationship and in a sense it wouldn't matter what was on that wall. At that point I started working with things that you could push or move, or with things like poles that 'tracked' your movement across the room, almost sympathetic with your movement. I did a one-room show at White Columns in New York where I blocked the door with a pole so that you had to bend over to enter the room. Ironically, over time it's become difficult for people to accept any of my pieces individually. They make 'installations' of my work by mixing and matching unrelated work and installing many pieces in 'unconventional' ways close to each other. The only actual 'installations' of my work are in show situations that I've worked on really carefully. Otherwise the work should fall back into being 'pieces'. They are made with the idea that they can function independently.

MK: What does the title Deep Social Space refer to?

CN: I used that phrase in my essay. 'Deep social space' is a place that you don't particularly want to be in: it refers to all kinds of social interrelations that you are involved in and can't walk away from – very unliberating things that pull you down. In the essay I contrasted it with pornography, which is more Pop: an ideal thing that stays on the surface.

CvW: In Kassel you chose an underground garage as the site for your work. Would you consider the parking garage to be more a part of 'deep social space' than a gallery or a museum?

CN: Yes. That was a reason to choose it. If the space is a little permissive, if it's a bit dirty, it allows your behaviour to be looser. I would actually prefer to show my work in situations like that.

CvW: Your Venice installation featured Lee Harvey Oswald's picture at the moment of his assassination, perforated by a number of large round holes. The

CvW: Jouw installatie in Venetië (1990) bevatte een foto van Lee Harvey Oswald op het moment dat hij wordt vermoord, geperforeerd door een aantal grote ronde gaten. Objecten die in elkaar doordringen zijn in jouw werk op vele niveaus te vinden. Afzonderlijke werken binnen de installaties kunnen bijvoorbeeld door een beschouwer moeilijk van elkaar worden onderscheiden. Ook gebruik je vaak metalen roosters, hekwerk en draadgaas: open structuren waardoorheen te zien is wat zich erachter bevindt.

CN: Dat is om een akelig gevoel van overstimulering, waar grenzen ontbreken, te bewerkstelligen. Het is een driedimensionale uitdrukking van het onvermogen om ergens volledig grip op te krijgen. Een figuur zoals die met de kogelgaten refereert aan knipsels, aan de manier waarop beroemdheden worden behandeld in roddelbladen als *The Globe*. Ze worden gemanipuleerd op een zeer agressieve maar kinderlijke wijze. Door de schaal van die 'uitgeknipte' beelden te vergroten wordt het geweld beter zichtbaar.

MK: In hoeverre identificeer jij je met de persoon die naar kunst kijkt?

CN: Ik word ongeduldig en lui wanneer ik zelf naar kunst kijk. Toen ik laatst in het Louvre was heb ik besloten dat wanneer ik er de volgende keer ben, ik een van hun rolstoelen ga lenen. Dan zal ik echt van de werken kunnen genieten, zonder te worden geplaagd door de aanvechting om op de vloer te gaan liggen en er een dutje te doen. Ik heb onlangs een tentoonstelling gehad in het Dallas Museum of Art in Texas, waar ik rolstoelen van het museum kon gebruiken als onderdeel van de tentoonstelling. Er waren vier rolstoelen waarin iedereen kon gaan zitten en rondrijden om naar het werk te kijken, of om gewoon een tochtje te maken. In een museum of een galerie wordt het lichaam van een kijker benaderd als een skelet, een staande structuur. Ik zie de kijker niet altijd als stijf en rechtop. Ik heb meer sympathie voor het lichaam in zijn gelei-achtige aspecten. Daarom houd ik ook zo van de softe minimalistische sculpturen van Robert Morris en Eva Hesse. Mijn tentoonstelling in Dallas bevatte gezeefdrukte historische teksten en afbeeldingen op stukken glimmend metaal. Ze stonden tegen de muur geleund, dus als je er langsliep of langsreed zag je je eigen reflectie als in een lachspiegel op de kermis. De grenzen tussen het gepresenteerde en de persoon die ernaar keek, vielen zodoende weg. De rolstoelen maakten het je mogelijk om te bewegen als je dat wilde. Je was niet gevangen.

CvW: De manier waarop je aan beweging en actie refereert zou in verband gebracht kunnen worden met het idee van performance. Wat vind je in het algemeen van performance, van reële of gesuggereerde gebeurtenissen?

CN: Theatraliteit, of het gevoel dat er zich ter plaatse iets heeft afgespeeld, irriteert mij. Ik ben meer geïnteresseerd in de condities die een plek omgeven, en ik ben gefascineerd door genres en hun beperkingen. In 1990 had ik een tentoonstelling in Los Angeles, die voor een groot deel ging over het wezenlijk Amerikaanse thema van de western: het Nieuwe Westen tegenover het Oude Westen. Dat betekent: olie versus vee, de snelweg versus het pad door de prairie, het buitenhuis versus de boederij, de auto versus het paard etcetera. Voor de duur van deze tentoonstelling gingen de directeur van de galerie, Fran Seegal, en haar personeel gekleed in western kledij. Ze waren verkleed als cowboys. Fran Seegal was de sheriff. Het idee was dat waar de performancekunst begon met het 'ik' en het eigen lichaam, er hier andere mensen waren die de performance uitvoerden. Bovendien, omdat mensen die aan het werk zijn taken uitvoeren in naam van iemand die boven hen staat (hetgeen een vorm van theater met zich meebrengt), functioneerde de cowboy-vermomming als een alternatieve of toegevoegde performance, een laag bovenop de rollen die al werden gespeeld. Het was een moeilijke maand voor de mensen in de galerie, maar ze namen het sportief op.

interpenetration of objects occurs on all levels of your work. Single works within your installations cannot be easily discriminated by a viewer, for instance. Also you frequently use metal grids, fences or wire-netting: open structures that can be looked through and that show what's behind them.

CN: This is to make manifest an unpleasant sense of overstimulation, where boundaries fail, and to show in three dimensions an inability to grasp something completely. Figures like the one with the bullet holes refer to clippings — to the way celebrities are being treated in 'scandal-sheets' like *The Globe*. They are manipulated in a very violent but childlike way. Blowing that up is a way of making the violence more manifest.

MK: To what extent do you identify with the person who is looking at art?

CN: I get impatient and lazy when looking at art myself. The last time I was at the Louvre I decided that the next time I go I'm going to borrow one of their wheelchairs — then I'd be able to actually enjoy the work without feeling like I had to fall down and take a nap on the floor. I just did a show at Dallas Museum of Art in Texas where I was able to make the museum's wheelchairs part of the exhibit. There were four wheelchairs that anyone could sit in, wheel around in to look at the work, or just ride. In a museum or gallery the emphasis on the viewer's body is that it is a skeleton, a structure. I don't always see the viewer as being stiff or upright. I'm more sympathetic to the body in its 'jello-like' aspects. I particularly appreciate for this reason the soft minimalist sculptures of Robert Morris and Eva Hesse. In my show in Dallas, there were silkscreened historical texts and pictures on shiny metal that were leaning against the wall, turning into funhouse mirrors so if you walked or wheeled by you would see your reflection in the metal, all funny and distorted. The boundaries between the thing and the person had collapsed. The wheelchairs allowed you to move if you wanted to, you were not trapped.

CvW: Your references to movement and action might be connected to the idea of performance. In general, how do you feel about performance, being either a real or an implied event?

CN: Theatricality, or the sense that something 'happened' on the 'site' really bothers me. I'm more interested in surrounding conditions and I'm fascinated by genres and their restrictions. I did a show in Los Angeles in 1990 that in a large sense dealt with the quintessential American Western theme: the New West versus the Old West. It is oil versus cattle, the highway versus the trail, the ranch-house versus the ranch, the car versus the horse and on and on... In this show the gallery director Fran Seegal and the staff dressed for the duration of the show in Western gear, as cowboys. Fran was the sheriff. Partly the idea was that where performance art had started with the self and one's own body, here the performance was being done by other people. Moreover, because people at work are performing tasks under someone else's agency (and there is a kind of theatre here to begin with), this cowboy guise functioned as a kind of alternative or additional performance laid over the roles already being performed. It was a very difficult month for them but they were really good sports.