

'Het gegeven van vaststaande, eendimensionale interpretaties moet worden uitgedaagd, gefrustreerd en in de war geschopt'.

'The possibility for fixed monodimensional readings needs to be challenged, frustrated and messed up'.

Interview met Renée Green

Interview with Renée Green

Mark Kremer,
Camiel van Winkel

Mark Kremer: Vorig jaar heb je aan een aantal tentoonstellingen deelgenomen die georiënteerd waren op sociale en culturele kwesties, zoals de Whitney Biënnale, het Unité-project in Firminy en de tentoonstelling 'Vertrekken vanuit een normale situatie..' in het MUHKA in Antwerpen. In een aantal artikelen heb je tevens kritiek geuit op dergelijke 'politiek correcte' ondernemingen. Waarom heb je toch besloten eraan mee te doen?

Renée Green: Het feit dat ik aan die tentoonstellingen deelnam betekent niet dat ik ze onvoorwaardelijk onderschrijf. Ik heb onder andere meegedaan omdat ik er kritisch tegenover stond. Uitgaande van de beperkingen die de instelling en de tentoonstellingsmaker je opleggen, probeer je de mogelijkheden naar je hand te zetten. Ik was gedwongen na te denken over 'the burden of representation', het idee een spreekbuis te zijn voor een bepaalde zaak of bevolkingsgroep. In die positie gebracht moest ik daar een weerwoord op vinden. Bij verschillende gelegenheden heb ik geprobeerd tegen datgene wat blijkbaar met een project beoogd werd in te gaan – niet om per se dwars te liggen maar om mijn eigen verlangens vanuit mijn eigen invalshoek te kunnen uitdrukken. Ik meende dat het mogelijk was om iets van binnenuit te doen, hoewel zo'n vorm van institutionele kritiek een netelige affaire is en gedoemd te falen, althans wat betreft het doorprikken van dominante ideologieën. De erkenning van dat gevaar kan op zichzelf interessant zijn, en in de groepstentoonstellingen die jij noemt opereerde ik op het labiele terrein van potentieel falen. Het is belangrijk om toegang te hebben tot een bepaald publiek teneinde de problematische maar ook de stimulerende kant van groepstentoonstellingen ten minste aan de orde te kunnen stellen en te overdenken. Mijn houding vertoont overeenkomsten met het door Gramsci beschreven gevoel: 'pessimistisch in het intellect, optimistisch in de wil'. Misschien.

Camiel van Winkel: Betrok je die context ook in het werk zelf?

RG: Ja, en dat probeer ik nog steeds te doen. Bij ieder project begin ik met de uitnodiging, en ga ik na wat er achter schuilt. Welke behoefte wordt bevredigd door mij uit te nodigen? Ik heb mijn eigen agendapunten die ik prioriteit wil geven; als dat verwelkomd wordt is het prima, maar mijn ideeën zijn vaak in strijd met de opvatting van anderen over de positie die ik in zou nemen. Als mijn werk uitsluitend in de context van die groepstentoonstellingen beschouwd wordt zal datgene wat er van mijn ideeën overkomt altijd tot op zekere hoogte gekleurd zijn door de formule van de groepstentoonstelling; dat gegeven kan zelf weer als materiaal verwerkt worden maar ook een handicap zijn. Ik ga daarom minder aan dergelijke tentoonstellingen meedoen en me in plaats daarvan concentreren op projecten die ik zelf instigeer, zoals het organiseren en publiceren van discussies met mensen in wiens werk ik geïnteresseerd ben, of het samenstellen van filmcycli.

CvW: Hoe kijk je terug op het Unité-project?

RG: Bij mijn eerste bezoek aan Firminy vond ik het een vreselijk deprimerende locatie. Ik besepte duidelijk de beperkingen van wat ik daar zou kunnen

Mark Kremer: Last year you participated in a number of exhibitions that focused on social and cultural issues, like the Whitney Biennial, the Unité project in Firminy and the show 'On taking a normal situation..' in the MUHKA in Antwerp. In a number of texts you have criticized these so-called politically correct enterprises. Nevertheless you decided to participate. Why?

Renée Green: It shouldn't be assumed that you unquestioningly endorse these exhibitions by participating. I participated partly because I was critical of them. Given the restrictions of institutional and curatorial aims, you try to manipulate the possibilities of what can happen. I was forced to think about 'the burden of representation' – the idea of being a spokesperson for a particular cause or group of people. When placed in that position, I had to decide how to relate to that. On various occasions I have attempted to go against what I've deduced to be the intentions specified for a project, not simply as a form of rebellion, but rather to express my own wishes from my own perspective. I thought it might be possible to do something from within, yet these kinds of critiques are very tricky and prone to a kind of failure, at least failure in terms of what's become recognized as the ability of any 'institutional critique' to puncture predominant ideologies. An acknowledgement of this sort of 'failure' can in itself be interesting, and in the group shows you refer to I feel I was working in this unstable area of potential failure. It's important to have access to some kind of audience to be able to at least address and think about what may be problematic about certain group exhibitions, as well as what can be stimulating. In a way this attitude bears a resemblance to Gramsci's sentiment, 'Pessimism of the intelligence, optimism of the will'. Maybe.

Camiel van Winkel: Did you include references to this context in the work?

RG: Yes, and I continue to try to do that. Every time I work on a project I begin with the invitation; I think about what it signifies. What's inviting me to participate meant to satisfy? I have my own agenda that I want to put forward and if it's welcomed that's fine, but these ideas are often in conflict with the other perceptions of the position I'm expected to fit in. If my work is just viewed in the context of these group shows something of my ideas comes through, but partly filtered through the group show format, which becomes yet another material to work with, but which can also be a handicap. I'm pulling away from the bulk of these and continuing to do more projects I generate myself, like organizing discussions with people whose work I'm interested in for publication, or curating a film series.

bereiken. Ik hoopte een situatie aan te treffen waarin ik observaties kon doen en iets daarvan kon overbrengen op een publiek. Ik nam zelf de rol van proefkonijn op me; ik vervulde meerdere rollen, ik was zowel de observator als de geobserveerde. Ik heb nooit gesuggereerd dat mijn voorstel voor Firminy enige sociale relevantie had. In feite hield het niets meer in dan dat ik mijn appartement een week lang zou gebruiken om na te denken over bepaalde dingen, voor een deel gerelateerd aan Le Corbusier.

Dit werk, met als titel *secret*, was het eerste van twee delen. Deel twee, getiteld *Scenes from a Group Show: Project Unité*, is in de herfst gepresenteerd bij American Fine Arts Gallery in New York. Het bestond uit een nieuwe versie van de tekst die ik tijdens mijn verblijf in Firminy had geschreven: een kruising tussen een filmscript en een dagboek, die met foto's drukklaar op lay-outvellen gepresenteerd werd. Het werk omvatte verder een videoregistratie die ik van mezelf gemaakt had tijdens die week in Firminy, uitmondend in de opening van de tentoonstelling. Ik had een camera met statief op het balkon gezet en daarmee iedereen die gedurende de opening mijn appartement betrad vastgelegd. Andere elementen in het werk waren een archief met recensies van de tentoonstelling, nota's van de gemaakte onkosten, Unité-nieuwsbrieven en vier exemplaren van *Germinal*, een roman van Emile Zola die zich in die regio afspeelt.

MK: Hoe hebben je ervaringen in Firminy doorgewerkt in Inventory of clues, het werk dat je in Antwerpen presenteerde?

RG: Dat werk beruiste op een voortzetting van hetzelfde denkproces, waarvoor mijn eigen preoccupaties en observaties het materiaal leverden. Wat ik aanvankelijk wist over de tentoonstelling in het MUHKA was dat er een verband bestond met de status van Antwerpen als culturele hoofdstad (*cultural capital*) van Europa. Maar in die eerste fase waren er veel minder kunstenaars uitgenodigd en leek het niet te gaan om een poging een representatieve groep van uiteenlopende afkomst een 'interventie' te laten doen in Antwerpen. De uitnodiging leek op uitnodigingen die ik eerder had ontvangen om naar bepaalde steden in het buitenland te gaan en daar met de plaatselijke geschiedenis als materiaal te werken. Om erachter te komen wat dat 'culturele kapitaal' precies te betekenen had, begon ik met een analyse van het publiciteitsmateriaal van 'Antwerpen 93'. Het was overduidelijk dat de organisatie voor ogen stond de stad van een schijnbare culturele woestenij in een kosmopolitisch centrum te veranderen, teneinde een quasi-mythisch wereldstedelijk verleden aan te roepen — en meer mensen naar de stad te lokken, om uiteenlopende, deels economische, redenen.

Ik speelde verschillende rollen, waarvan ik de observatie- en vertelmethodes overnam: privé-detective, historicus, antropoloog, fictieschrijver en filmmaker. De catalogus fungeerde in samenhang met datgene wat in mijn zaal te zien was. De aanname dat een waarheid gepresenteerd werd ontbrak, in plaats daarvan ging het om sporen en losse aanwijzingen.

CvW: Er waren inderdaad veel aanwijzingen, maar waar was de inventaris?

RG: De aanwijzingen vormden zelf de inventaris — geen gesloten inventaris — maar een lijst met een open einde, gebaseerd op subjectieve keuzes, analoog aan de wijze waarop geschiedkundige verhalen en case-studies worden geconstrueerd. Een inventaris impliceert een definitieve lijst, dus een inventaris van aanwijzingen dingen die op zichzelf nooit definitief kunnen zijn is raadselachtig. Een detective is niet altijd in staat de oplossing te bieden die van hem verwacht wordt.

Ik presenteerde beelden en objecten die bij mijzelf uiteenlopende reacties teweeg hadden gebracht. De kijker kan niet zonder meer weten dat het bakstenen gebouw op één van de foto's de oorspronkelijke Wide White Space Gallery was, of snappen waarom ik dat verkoos te fotograferen; evenmin waarom ik een verscheidenheid aan verzamelingen van voorwerpen in Ant-

CvW: How do you look back on the Unité project?

RG: When I visited Firminy for the first time, I found the place incredibly depressing. I clearly realized the limitations of what I could actually do. I hoped to find a situation in which I could observe something and convey some of what I had observed to an audience. I put myself in the role of a guinea pig; I played multiple roles, I was the observer as well as the observed. I never suggested that my proposal for Firminy had any social significance. Basically I just said: I am using the apartment for a week to think about some things, some of them pertaining to Corbusier.

This was part one of the work, which was called *secret*. Part two was presented in the autumn in New York at the American Fine Arts Gallery and consisted of a rewriting of the text which I'd produced during my week in Firminy. It was called *Scenes from a Group Show: Project Unité* and was a cross between a film script and a journal, presented with photos on layout boards, ready for printing. The work also consisted of a video which I'd made of myself during my week at the Unité and which ended with the opening. I'd placed a camera on a tripod on the balcony and recorded everyone who entered the apartment for the duration of the opening. Other elements of the work were a file of ensuing reviews of the original show, receipts of incurred expenses, Unité newsletters and four copies of *Germinal*, a novel by Emile Zola which refers to the region.

MK: How do your experiences in Firminy relate to Inventory of clues, the work that you made in Antwerp?

RG: That work resulted from a continuation of the same thinking process in which my preoccupations and what I observe about a location become the material. What I initially knew about the MUHKA show was that it had to do with Antwerp being the cultural capital of Europe. But at that first stage a lot fewer artists were invited, and it didn't seem to be a show that was trying to have a representative group of people from different nations and ethnicities make a kind of 'intervention' in Antwerp. The invitation seemed similar to other invitations that I had received to go to foreign places and to do something in relation to the local history. I wanted to find out what this 'cultural capital' business was about, so I began by analysing the press material of 'Antwerp 93'.

Obviously the organization wanted to make a place that had seemed to be a cultural backwater into a cosmopolitan place, to address a near-mythic past cosmopolitanism, and to attract more people for various reasons, including economic ones. I used various roles which employ methodologies of observation and narration: private eye, historian, anthropologist, fiction writer and filmmaker. The catalogue was meant to function in conjunction with what was in the museum part of the work. The presumption of presenting the truth is absent, instead there are clues, traces.

CvW: There were indeed a lot of clues, but where was the inventory?

RG: The clues formed the inventory, not a closed inventory, but rather an open-ended listing, based on subjective choices, which doesn't differ greatly from the way histories or case studies are formed. An inventory implies a definitive list, but to make an inventory of clues — things which are themselves not definitive — is a conundrum. The private eye is not necessarily able to deliver what's expected.

I presented images and objects which triggered a variety of reactions in myself. The viewer doesn't

werpse etalages en straten heb gefotografeerd; iedereen kan ze daar bekijken, maar ik nam de beslissing om ze te isoleren, in te lijsten en in het museum te hangen. Wat voor conclusie zou daaruit te trekken zijn? Ik wilde geen enkele conclusie trekken, maar in plaats daarvan de aanwijzingen presenteren waarmee ik zelf had moeten werken en het aan de kijker overlaten om de stukjes van de puzzel al dan niet aaneen te voegen; uiteindelijk moet immers de interpretatie van een kijker of lezer vanuit diens persoonlijke invalshoek wel leiden tot een verzinsel. Wat ik heb getoond was het onderzoeksproces – waarvan het vicieuze karakter zichtbaar werd in de verstrooide tegels op de vloer die doorlopend genummerd waren van één tot negen – en mijn eigen veronderstellingen. In zekere zin vormde de tafel waarop mijn aantekeningen lagen een inventaris van datgene wat ik heb proberen te bevatten in het denkproces over de tentoonstelling en de stad. Ik verwerp de gedachte dat kunstenaars een speciale ‘onconditioneerde’ sensibiliteit zouden bezitten, zoals in een publikatie van ‘Antwerpen 93’ gesuggereerd wordt, en in staat zouden zijn om de knelpunten van een stad aan het licht te brengen. Ik was net zo verward als de eerste de beste toerist; het verschil is misschien dat ik de neiging heb om dat gevoel te verwoorden.



secret, part 1, Firminy 1993, detail.



secret, part 1, Firminy 1993, detail.



secret, part 2, Firminy 1993, detail.

MK: Dus in een bepaald opzicht heeft het werk toch een politieke kant, hoewel geen doorzichtige.

RG: Al mijn werken en projecten hebben een politieke kant. In dit geval kwam het voort uit mijn observaties en selecties, die deels intuïtief waren en deels gestuurd werden door boeken die ik gelezen had over uiteenlopende onderwerpen. Het intrigeerde me dat juist de tentoonstellingsmakers moeite hadden met de architectuur van het MUHKA en zogenaamd radicaal stelling namen tegenover de ruimte en de witheid daarvan, nog voordat de kunstenaars kans hadden gezien zich daar een oordeel over te vormen. Ze zeiden: We willen de beperkingen van de ruimte overstijgen, we willen de mensen van buiten binnenbrengen. Ik dacht: Daar gaan we weer...! Niet dat ik de activering van meervoudige geschiedenissen afwijs, maar wanneer dergelijke concepten een standaardformule worden moet je je afvragen wat eigenlijk de doelstelling van het museum is.

MK: Hoe zat je werk in elkaar?

*RG: Mijn uitgangspunt was de witheid van de zalen. Ondanks die witheid was het er nooit echt schoon. Mijn aanvankelijke belangstelling voor Antwerpen had te maken met bepaalde ideeën over smerigheid en fatsoen, en over het Museum Plantin Moretus opgevat als woonhuis. Anthony Vidlers boek *The Architectural Uncanny* was een bruikbare referentie. In alle musea en culturele instellingen die ik in Antwerpen bezocht was men voortdurend bezig het hout en de vloer te poetsen, zelfs tijdens de openingsuren. Dat verlangen naar reinheid vond ik heel interessant. Ik vroeg me af wat mensen proberen te verbergen, en wat smerig of onrein geacht wordt te zijn. Bepaalde dingen in de inrichting van de stad vielen me op, zoals de manier waarop met prostitutie wordt omgegaan en het soort huizen dat men bewoont. Ik dacht verder na over vrijetijdsbesteding en amusement. Het MUHKA is ontworpen*

necessarily know that a brick building which appears in one photo was the original Wide White Space Gallery, nor do they definitely know why I chose to photograph it, anymore than they know why I photographed the multitude of accumulated things in shop-windows or in the streets of Antwerp which anyone can see, but which I chose to isolate, frame and put in this museum. What kind of conclusion can be drawn? I didn't want to draw any conclusion, but preferred to present my clues and leave it open to the viewer to piece these things together or not, because ultimately the viewer's or reader's interpretive process could lead to nothing more than a fiction based on their own perspective. What I did present was the process of investigation – its circularity formally alluded to by the scattered tiles on the floor which are numbered from one to nine again and again – as well as my own surmises. In a way the table with all the notes was an inventory of the things that I was grasping onto during the process of thinking about the exhibition and the city. I reject the idea of artists having a special 'non-conditioned' sensibility, which is referred to in an 'Antwerp 93' publication, and that they are able to come into a place and illuminate what is happening. I felt just as confused as any tourist, but I suppose the difference is that I have a compulsion to attempt to articulate that feeling.

MK: So in a way the work does have a political aspect, although not an obvious one.

RG: All my works and actions have a political aspect. In this instance it is informed by my observations and selections, some of them being intuitive and others having been informed by books I'd read on diverse topics. It intrigued me that the curators were the ones who didn't like the architecture of MUHKA and took up a so-called radical position vis-à-vis the space and its whiteness before the artists even had the chance to respond to that. They said: We want to do something transgressive in space, we want to bring in the people from outside. I thought: Here we go again! It isn't that I'm against encouraging multiple histories to emerge, but when these concepts become formulaic one has to ask what actually is the mission of the museum?

MK: How was your work organized?

*RG: My starting point was the whiteness of the space. Despite its whiteness it wasn't really clean. My early interests with Antwerp had to do with ideas of filth and propriety and the Plantin-Moretus Museum as a house. Anthony Vidler's book *The Architectural Uncanny* was a useful resource. In all the museums and cultural institutions that I visited in Antwerp, people were polishing the wood and the floor even during the hours that the exhibitions were open. This desire to keep clean really interested me. I was thinking about what people try to hide and what is supposed to be filthy or unclean. I noticed certain things in the arrangement of the city, the way prostitution is dealt with, the kind of houses people live in. I was also thinking about leisure and enjoyment. This museum is designed as if it's a disciplinary location, like a prison or a hospital, yet all around it there seemed to be locations for people to enjoy themselves. When I saw those outdoor café structures all over the city, I got the idea to put one inside this dirty white museum space as a reference to the possibility of relaxation.*

CvW: The terrace was not really that comfortable.

RG: It just had elements of what is supposed to be comfortable, so it became a kind of austere device:

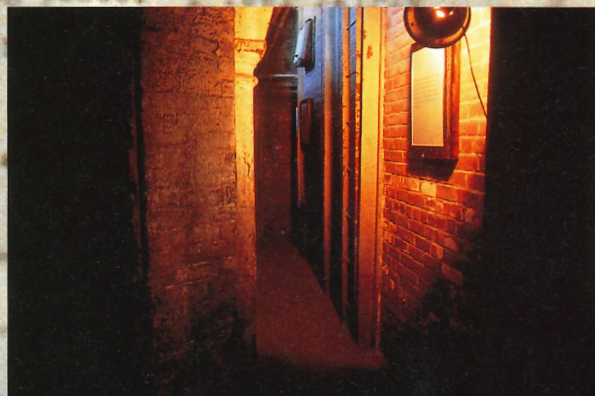


which interested me. I couldn't help but notice that the bridge right outside of the subway has been torn up. I had to walk on a different



I ate, but now there are people here walking around, being entertained. Now there is a performance taking place. I feel faintly oblivious, just goes to show how self-absorbed I didn't stay here very long. Would they not have been sitting here typing? Depends

Sites of Genealogy/Loophole of Retreat, PS1 New York, 1990-1991.



alsof het een disciplinaire inrichting betreft, een gevangenis of ziekenhuis, terwijl er omheen overal plekken zijn waar mensen zich kunnen vermaken. Toen ik die terrassen en veranda's had gezien bij de cafés in de stad, ontstond het idee om zo iets ook in die vuilwitte museumzaal neer te zetten, als referentie aan de mogelijkheid van ontspanning.

CvW: Jouw terras was niet ècht comfortabel.

RG: Het had wel alle elementen van comfort in zich, waardoor het een soort streng toestel werd: er waren stoelen om op te zitten en koptelefoons om door te luisteren, terwijl je door theaterspots belicht werd.

MK: Wat stond er op de geluidscassettes?

RG: Opnamen van citaten uit een aantal bronnen: Paul Ricoeurs *Symbolism and Evil*, *Purity and Danger* van Mary Douglas, Vidlers *The Architectural Uncanny* en een aantal passages van Georges Bataille. Je hoorde mijn stem de teksten in het Engels voorlezen en iemand anders in het Frans of Vlaams een simultane vertaling geven. Ik wilde het overlappen van verschillende stemmen die elkaar storen duidelijk laten uitkomen. De moeilijkheid van het vertalen was in feite één van de centrale ideeën. Een indruk van verwarring moest gewekt worden: een poging tot ordening die deels mislukt.

CvW: Je hebt herhaaldelijk verklaard dat kunst een heuristisch doel kan dienen.

RG: Ja, ik geloof dat kunst mensen tot denken aan kan zetten.

CvW: Maar maak je het ze op deze manier niet moeilijk? Het klinkt bijna als een omweg.

RG: Tot op zekere hoogte was het werk ook als een raadsel bedoeld. Ik wil dat mensen nieuwsgierig worden en niet direct in de gaten hebben waar het om gaat, zodat ze het ook niet zonder meer van de hand wijzen. Het lijkt me dat stukjes en beetjes überhaupt het enige zijn waar je op af kunt gaan.

CvW: Dit recente werk lijkt iets nonchalanter en iets minder geconcentreerd dan het oudere. Voel je een toenemende behoefte om ambivalentie over de tentoonstellingscontext mee te laten spelen in het werk zelf?

RG: Ik zou het oudere werk niet geconcentreerder willen noemen. Misschien léék het alleen maar duidelijker. Ambigüiteit heeft altijd al meegespeeld, maar dat werd vaak niet genoeg opgemerkt; de formele aspecten werden niet in samenhang met de conceptuele beschouwd, althans niet in de mate die mij voor ogen stond. Voor het recentere werk heb ik met die kwesties van reflectie en receptie geworsteld. Ik drijf de symptomen van ambivalentie nu op de spits, omdat zodoende het gegeven van vaststaande, eendimensionale interpretaties kan worden uitgedaagd, gefrustreerd en in de war geschopt.

MK: Als je uitgenodigd wordt voor een project, beschouw je jezelf dan als een soort personage dat benaderd wordt?

RG: Dat hangt van het project af; het denken in termen van personages is maar één van de opties waarmee te werken is. Ik heb personages gepresenteerd in alle werken waarin ik fysiek aanwezig was. Men veronderstelt dan al gauw dat het om jouzelf gaat. Het werk *Sites of Genealogy* in PSI (New York 1990-1991) was bijvoorbeeld verbonden met de fictie van plaats en tijd, en met de vraag waar het 'ik' te lokaliseren is. Waar bevindt zich het subject, waar komt de stem vandaan, kan de stem uit meerdere plekken tegelijk komen? Ik heb geprobeerd die impressie van een identiteit te verwickelen in verschillende levensverhalen, waarvan sommige naar reële gebeurtenissen verwezen, zoals *Incidents in the Life of a Slavegirl*, een negentiende-eeuws slavenverhaal geschreven in de stijl van een sentimentele roman. Het boek gaat over een meisje dat zeven jaar lang op een zolder moest leven om zich te verschuilen voor een slavenhouder die haar tot zijn slavine en maîtresse wilde

there are chairs to sit on and headphones to listen through while you are spotlighted by stagelights.

MK: What was on the tapes?

RG: Recordings of quotations from various sources: Paul Ricoeur's *Symbolism and Evil*, Mary Douglas's *Purity and Danger*, some from Vidler's *The Architectural Uncanny*, and some quotes from Georges Bataille. You hear my voice reading in English and someone else's reading a simultaneous translation in French or Flemish. I wanted the overlap of different and conflicting voices to be apparent. The difficulty of translation was actually one of the main ideas. A certain confusion was meant to be apparent, an attempted ordering that partly fails.

CvW: You have stated a few times that art can serve a heuristic purpose.

RG: Yes, I do feel that art can stimulate people to think.

CvW: But don't you make it difficult for them? It almost sounds like a detour.

RG: Well, the work was meant somewhat as a riddle. I want people to be curious and not know exactly what is going on in the very beginning, so that they don't just reject it out of hand. Bits and pieces seem to be all anybody has to go on anyway.

CvW: These recent works seem somewhat less focused and more casual than earlier ones. Do you increasingly feel the need to incorporate in the work traces of your own ambivalence about the exhibition context?

RG: I don't think I would call the earlier works more focused. Perhaps they only seemed more clear. There was always an ambiguous aspect in them as well, which often wasn't dealt with in the way I wanted; the formal aspects weren't viewed in conjunction with the conceptual aspects to the extent that I would have liked. In the recent works I've been grappling with all of these issues of reflection and receivership. I'm pushing traces of ambivalence to an extreme, because the possibility for fixed monodimensional readings needs to be addressed in this way, it needs to be challenged, frustrated and messed up.

MK: When being invited for a project, do you conceive of yourself as a kind of persona that is approached?

RG: I suppose it depends on the project; the notion of a persona is just one aspect of considering how to work. In all the works that I have been physically present in, I presented a certain persona. Often people imagine it to be you. For example, the work *Sites of Genealogy* that I did in P.S.1 in New York (1990-1991) was tied up with fiction, location and history, and with questions of where to locate the 'I'. Where is a subject positioned, where is the voice, can the voice be coming from multiple areas? I attempted to complicate that impression of an identity by presenting various histories, some of which related to actual events, like *Incidents in the Life of a Slavegirl*, a nineteenth century slave-narrative written in a sentimental fiction style. It's about a girl who had to live in an attic for seven years to hide from a slave holder, who is trying to make her his slave and mistress. I incorporated my contemporary observations as the persona who visits the P.S.1 attic. The 'journal' that I wrote during my stay there mainly described things that are considered fairly mundane, like eating breakfast, getting to the location to write, or what the weather is like. I was hoping to create a tension between the overdetermined idea of suffering

maken. Mijn eigentijdse waarnemingen bracht ik onder in de rol van het personage dat de zolder van PS1 bezoekt. Het 'dagboek' dat ik daar tijdens mijn verblijf bijhield beschrijft vooral dingen die als vrij banaal gelden, zoals ontbijten, op weg gaan naar de locatie om te schrijven, of wat voor weer het is. Ik hoopte daarmee een spanning te creëren tussen het zwaar aangezette beeld van lijden en slavernij, en het idee van de plezierigheid van het kluzenaar-schap op zolder; de vrouw kon daar boeken lezen en schrijven. Dat was één voorbeeld van een personage. Het werk in *Firminy, secret*, was daar een vervolg op.

CvW: Eén van de aanwijzingen in Inventory of clues was het begrip 'the modern unhomely' (de onhuiselijkheid van het moderne). Zou je dat kunnen uitleggen?

RG: Het heeft betrekking op de sinistere kant van dingen die eerder vertrouwenwekkend en uitnodigend zouden moeten zijn. Het gaat niet om heimwee in de gebruikelijke zin: 'the modern unhomely' houdt in dat je je niet op je gemak voelt op een plek waar welbehagen en ontspanning te verwachten zijn. Dit begrip is een rode draad in verschillende werken: *Sites of Genealogy, Bequest* (1991), *Mise en Scene* (1991) en *VistaVision* (1991), alsmede mijn tentoonstelling in de Weense Galerie Metropol in 1993. In *Firminy* en *Wenen* toonde ik een video die ik opgenomen heb in het huis van mijn ouders en tijdens een optreden van de band van mijn broer. Deze tape is onderdeel van een serie video's die ik in andere werken (*World Tour, 1992-1994*) gebruik heb als een pseudo-documentair mythisch-autobiografisch appel aan het idee van 'thuis'. Het zijn werken die als een zelfstandig gegeven de projecten op locatie doorsnijden. De wijze waarop het geluid van de band uit de ingewanden van het huis omhoog komt tijdens hun repetitie in de kelder, terwijl je niets anders ziet dan beelden van het behang of zijdelingse opnamen van de ouders die bezig zijn in de keuken, doet je beseffen dat zij zich totaal niet op hun gemak voelen in hun eigen huis. Ik heb bij het filmen gebruik gemaakt van conventies uit horrorfilms: een lang shot van een typisch huis uit een voorstad, onrustige camerabewegingen zonder statief door de kamers heen, een kelderdeur die langzaam open gaat. Deze 'onhuiselijkheid' heeft betrekking op een vorm van repressie die zonder twijfel in de context van de moderniteit moet worden gezien.

MK: Je zei dat dit niet met heimwee in de reguliere betekenis te maken heeft. Toch heb je jezelf eens een 'diasporic subject' genoemd.

RG: Diaspora duidt op ontheemd zijn, verdreven zijn van een plaats die niet langer bereikbaar is; in dat verband krijgt het denkbeeld van een 'thuis' vaak een mythisch karakter. Diaspora en onderdrukking zijn niet uitsluitend aan bepaalde etnische groepen voorbehouden. Ik wil aantonen dat een situatie van ballingschap in feite heel productief kan zijn. Ik heb het liever over plaatsen van interactie dan over een afgezonderde identiteit. Mensen hebben allerlei methoden tot hun beschikking om zich op uiteenlopende plaatsen aan te passen en te overleven. Die plekken zijn niet langer de afwezigheid van een 'thuis', die plekken zijn een thuis – de metropool bijvoorbeeld. Op plaatsen waar mensen zich vermengen wordt de taal van de straat gekruist met de officiële taal. De term 'contact zone', die ik ontleend heb aan Mary Louise Pratt en die uit de linguïstiek komt, is een geschikte uitdrukking om een dergelijke locatie mee aan te duiden. Het kan daarbij zowel om een ruimtelijke, een linguïstische als een mentale zone gaan.

CvW: Denk je dat het mogelijk is om het leven of de maatschappij van alledag te incorporeren in de productie van kunst?

RG: Dat hangt ervan af hoe beide polen worden opgevat. Ik denk dat het zeker mogelijk zou moeten zijn, getuige de in de loop der tijd uitgedijde definitie van kunst. Ik heb verschillende elementen uit het dagelijks leven geïncorporeerd in werken die ik daarnet noemde, waaronder de video's,

and slavery, and the idea of finding pleasure in escape, which was the attic; it was possible for the woman to read there and to write. That was one example of a persona. The work in *Firminy, secret*, was a follow-up to that.

CvW: One of the clues in the MUHKA exhibition was the notion of 'the modern unhomely'. Could you explain that?

RG: It refers to a certain sinister aspect of things that one would imagine to be comforting and inviting. It has nothing to do with homesickness in the traditional sense: 'the modern unhomely' is about feeling uncomfortable in a place where respite and ease are stressed. That notion runs through different works: *Sites of Genealogy, Bequest* (1991), *Mise en Scene* (1991), *VistaVision* (1991), as well as my show at Galerie Metropol, Vienna (1993). In *Firminy* and *Vienna* I showed a videotape that I recorded in my parents' house and during a concert of my brother's band. It is part of a series of videos which I've used in other works (*World Tour, 1992-1994*) as a pseudo-documentary autobio-mythic reference to the idea of 'home'. This forms another body of work, which intersects the works that have to do with different locations. The way the sound from the band emerges from the bowels of the house as they are rehearsing in the basement while all you see is wallpaper or peripheral views of the parents' activities in the kitchen, makes you feel that the parents are completely uneasy in their own home. I used conventions from horror films – a long shot of a typical suburban home, shaky handheld pans through the various rooms, a cellar door slowly being opened. The unhomely refers to a kind of displacement, which definitely has to be seen in the context of modernity.

MK: You don't want to relate it to ordinary homesickness, yet you did call yourself once a 'diasporic subject'.

RG: The notion of diaspora relates to a homelessness, a dispersal from a place which can't be returned to. The notion of home in this instance often becomes mythical. Diaspora and oppression shouldn't be solely made into ethnically privileged areas. I want to show that this displaced condition can in fact be a productive one. Rather than talking about identity in isolation, I'd prefer to think in terms of places of interaction. People have all kinds of methods of adaptation to survive in different places. These places are no longer away from home, these places are home – like the metropolis. In places where people mix, the vernacular is crossed with whatever the official language is. The 'contact zone' – a term I've borrowed from Mary Louise Pratt and which is also a linguistic term is an expression that's useful for describing this particular location. It could be a spatial, a linguistic, or even a mental zone.

CvW: Do you think it is possible to incorporate everyday life or society into the production of art?

RG: It depends on the way both are perceived. I think it would definitely be possible, as has been proven by the historically expanded definition of what's considered to be art. I think that I incorporated different everyday life aspects in some of the works I've just mentioned, like the videos *secret*, *Sites of Genealogy* and *Import/Export Funk Office*. Art and society are already being blended, it's just a question of acknowledging who's doing that. Hip-hop is a good example. Hip-hop culture involves an act of practice, it's a way of living. It gives some people a reason to continue living from one day to the next.



Inventory of clues, Antwerpen 1993. Foto Kristien Daem

secret, Sites of Genealogy en Import/Export Funk Office. Kunst en maatschappij worden al met elkaar versmolten, het is slechts een kwestie van erkennen wie dat doet. Hiphop is een goed voorbeeld. De hiphop-cultuur is geworteld in de praktijk en houdt een manier van leven in. Het geeft sommige mensen een reden om door te leven, dag na dag.

CvW: Hiphop-teksten zijn in politiek opzicht vaak zeer uitgesproken, en dat is niet iets wat jij wilt zijn.

RG: Ik wil hiphop ook niet idealiseren, en het gaat te ver om daar nu diep op in te gaan, maar er bestaan niettemin vormen die mensen raken en doen nadenken over hun leven. Ik draag geen vastgesteld programma uit, ik schakel heen en weer tussen verscheidene modaliteiten, waarmee ik mogelijkheden probeer over te brengen voor complexe en gelaagde interpretaties; daaronder vallen ook analyses van hiphop als een cultureel produkt. Het mag misschien een zeer eigentijds dilemma zijn, maar het spreken met meerdere stemmen is één manier om de tegenstrijdigheden van het leven tegemoet te treden.

CvW: Hiphop lyrics are often very explicitly political, which is not what you want to be.

RG: I don't want to idealize hiphop, and this is too limited a forum to really go into it, but there do exist forms which affect people and make them think about the way they live. I am not presenting a particular set programme, I go back and forth between various modes, because I hope to present possibilities for layered and complex readings, which include examinations of hiphop as a cultural product. It may be a very modern predicament, but speaking with multiple voices is one way of dealing with the contradictions of living.

ARCHITECTUUR
STEDEBOUW
BEELDDE KUNST
ARCHITECTURE
URBANISM
VISUAL ARTS

Concept omslag / cover

Herman de Vries
Ambient Textures # 2
© Fotografie, Paul van Loenen

Landscaping project

Schiphol Airport
Adriaan Geuze, West 8

Textures

Een project van Archis
en Sikkens Bouwverven
van Akzo Coatings
in Sassenheim.
(zie impressie naast
pagina 81).

Textures

A project of Archis
and Sikkens Bouwverven
of Akzo Coatings
in Sassenheim.
(see Impression
opposite page 81).

ARCHIS

Februari February

Herbert Muschamp	Raimund Abraham: Oostenrijks Cultureel Instituut in Manhattan	2	Raimund Abraham's Austrian Cultural Institute in Manhattan
Rieja Brouns	Hondentoiletten en schommels Voorstel van Fortuyn/O'Brien voor Slachthuisterrein	4	Dogs toilets and swings Fortuyn/O'Brien's proposal for the Slachthuisterrein
Koos Bosma	Groningen in 2005 Voorstellen voor een nieuw structuurplan	7	Groningen in the year 2005 Proposals for a new structure plan
Marieke van Giersbergen	Een hek dat niet dicht kan Narcisse Tordoir op het KNSM-eiland	9	A fence that can't be closed Narcisse Tordoir on the KNSM island
Arjen Oosterman	School als gemeenschap Involproject in Deventer van Daan Josée	10	The school as community Infill project in Deventer by Daan Josée
Joeri Borstlap	Tussen film en architectuur Eerste film + arc festival in Graz	11	Between film and architecture First Film + Arc Festival in Graz
Annette Marx	'Mein erstes Haus' Jonge Vlaamse architecten	13	'Mein erstes Haus' Young Flemish architects
Koen van Synghel	Nomadische kunst De Airmail Paintings van Eugenio Dittborn	15	Nomadic art Eugenio Dittborn's Airmail Paintings
Hans van Dijk	Zwevende concepten	17	Floating concepts
Arthur Wortmann	Aaneengeregen evenementen Het Historisch Museum in Baden van Wilfrid en Katharina Steib	18	Stringing up events The Historical Museum in Baden by Wilfrid and Katharina Steib
Rudolf Schmitz	Georganiseerde massa's Foto's van Andreas Gursky	25	Organized masses Photographs by Andreas Gursky
Arjen Oosterman	Het station als architectonische opgave; de NS viert feest	33	The station as architectural task; the NS celebrates
Gerrie Andela	Uitdagende landschappen voor ontdekkingsreizigers Vervreemding en verzoening in het werk van West 8	38	Challenging landscapes for explorers Estrangement and reconciliation in the work of West 8
Arnold Reijndorp	Op zoek naar de stedelijkheid van de voorstad	50	In search of the urbanity of the suburb
Ole Bouman	Peter, Peter, zie je niet, dat ik ziek ben van verdriet Het Eisenman Exces	57	Salt Peter in my wounds The Eisenman Excess
Mark Kremer, Camiel van Winkel	On Top of the World Nieuwe modellen in de beeldende kunst	64	On Top of the World New models in the visual arts
Mark Kremer, Camiel van Winkel	'Het gegeven van vaststaande, eendimensionale interpretaties moet worden uitgedaagd, gefrustreerd en in de war geschopt'. Interview met Renée Green	65	'The possibility for fixed monodimensional readings needs to be challenged, frustrated and messed up'. Interview with Renée Green
Mark Kremer, Camiel van Winkel	'Schizophrenia mea culpa' Interview met Paul Perry	73	'Schizophrenia mea culpa' Interview with Paul Perry

Boeken 81 Books

Mario Praz, Huis van het leven. Sutherland Lyall, Rock Sets. Alain Cuffe, Der Ort des Werkes. Jean Castex, De architectuur van renaissance, barok en classicisme. Jacques Sbriglio, L'Unité d'Habitation de Marseille. Andreas Berndt e.a. (red.led.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Marc Treib (red.led.), Modern Landscape Architecture: A Critical Review. Alexander Tzomis, I. Lefavre, Architecture in Europe since 1968.

Recent 92 Noted

Agenda 93 Events