

Curator tekst Mise en Scène

Wat mise en scène nou precies is, blijft raadselachtig. Hoewel algemeen gebruikt als uitdrukking, meestal met betrekking tot film en bioscoop, maakt nader onderzoek duidelijk dat er niet één enkele heldere definitie is van wat het begrip nu precies inhoudt.

En toch schijnen de meesten van ons op de een of andere manier een goed begrip van de term te hebben wanneer we die horen of gebruiken. Met het gevaar om niet tot een conclusie te kunnen komen ontwijken veel denkers het onderwerp liever, desalniettemin zou het de moeite waard kunnen zijn het concept opnieuw te gebruiken om het werk van hedendaagse kunstenaars te doorgronden.

Als wij niet precies kunnen zeggen wat mise en scène is (en als logisch gevolg, wat het niet is), dan zouden wij op zijn minst kunnen overwegen wat het kan zijn; wat de mogelijke betekenissen en mechanismen zouden kunnen zijn. En specifieker hoe deze mechanismen - door toeval of ontwerp - op het werk van sommige eigentijdse kunstenaars betrekking hebben.

Op een bepaalde manier lijkt de term ontwikkeld doordat we ons realiseren dat alles wat buiten de acteurs en verhaallijn op het scherm verschijnt, ook een belangrijke rol speelt in het bepalen hoe wij een film bekijken of erop reageren. Specifieker gezegd, de term schijnt zich te hebben ontwikkeld door de erkenning van de evolutionaire ontwikkelingen in de nog jonge filmkunst.

De term mise en scène (of mise-en-scène) erkent intrinsiek dat elk element wat in het frame verschijnt, kan zijn ingedeeld, ontworpen of gemanipuleerd om aan een van tevoren bepaald effect te voldoen. Als voortvloeiend moet worden erkend dat op een gegeven moment iemand is begonnen met meer dan de camera alleen maar in de richting van de actie te richten. De term houdt automatisch in dat op een gegeven moment in de geschiedenis van de filmkunst bepaalde individuen het potentieel van de camera hebben aangegrepen om gemanipuleerde visuele elementen op te nemen die later op het scherm met nieuwe betekenis en inhoud zouden worden gepresenteerd.

Curator's text Mise en Scène

Exactly what mise en scène is remains something of a mystery. Although used widely as a phrase, most usually relating to film and cinema, closer inspection reveals that there really isn't any singular and consensual definition of exactly what it is.

And yet, somehow, most of us seem to have a societal functioning understanding of the term when we hear or use it. At the risk of failing to come to a conclusion that has eluded many thinkers on the topic, it might, nonetheless, be worth revisiting to the concept as a means of engaging with some of the practices of contemporary artists. If we are unable to say precisely what mise en scène is (and by inference what it is not), then we might at least be able to consider what it can be; its possible meanings and mechanisms. And more specifically how these mechanisms -by coincidence or design- relate to the works of some contemporary artists.

In one way, the term appears to have been developed through realising that anything that appears on screen other than the actual actors and narrative content also play a key role in defining how we read or respond to a film. More specifically, the term appears to have developed out of recognition of the evolutionary developments of the fledgling art form of cinema.

The term mise en scène (or mise-en-scène) intrinsically acknowledges that any element that appears in the frame can be ordered, designed or manipulated to an intended effect. By implication it also holds the notion of recognising that someone, at some point, started do more than just point a camera in the general direction of the action. Built into the term is the notion that at some point in cinema's history, certain individuals grasped the potential of the camera to absorb manipulated visual elements that would later unfold with new meaning and significations on the screen.

As with the term itself, arguments rage as to exactly at what historical point this term – itself a bastardised concept lifted from theatre- became something new in the hands of filmmakers no longer satisfied with merely directing their lenses at spectacle or acted out stage plays filmed beneath the then

Net als met de term zelf strijden de argumenten over het feit op welk historisch punt deze term – op zichzelf een verbasterd concept, voortkomende uit het theater - nu iets nieuws werd in de handen van filmmakers die niet langer tevreden waren met enkel en alleen het richten van hun lenzen op het schouwspel of op het op het podium geacteerd spel dat ze onder de toenmalige noodzakelijke glazen daken moesten filmen. Was het Méliès met zijn grappige vluchten, bereikt door vroege speciale effecten? Was het D. W. Griffiths met zijn gebruik van overvloedige decors en nieuwe cameratechnieken? Of waren het de Duitse Expressionisten met hun obsessie voor het gebruik van licht en hun bedoeling om zowel een psychologisch filmlandschap te schilderen als een achtergrond? Het historische debat over de oorsprong gaat verder...

Wie nu precies formuleerde dat diverse elementen - fysieke en technische - gemanipuleerd moesten en konden worden voor een beter resultaat is hier welbeschouwd minder belangrijk dan de systematische implicaties. Mise en scène is een behendigheid. Het is een gematigde manier van het houden van een verhandeling. Het is de erkenning dat alle elementen samen een groter geheel vormen. En dat het ontwerp van iets dat misschien het centrum van aandacht niet zou kunnen behouden - bijvoorbeeld het meubilair op de achtergrond of de versiering op het kostuum van een acteur - wel een belangrijke rol kan spelen in het beïnvloeden van de algehele subjectieve ervaring van een film.

Zelfs wanneer nauwelijks opmerkelijk of naar de buitenranden van het beeld geduwd, kunnen het ontwerp en de manipulatie van deze elementen een belangrijke rol spelen in onze subjectieve beleving van het werk. In feite, zo zullen sommige cineasten beargumenteren, kan mise en scène zijn meest efficiënte rol spelen wanneer hij niet bewust onder de aandacht van de kijker wordt gebracht. Het publiek zou zich een krachtige, emotionele scène kunnen herinneren zonder bewust te hebben opgemerkt hoe het licht en de kleuren zijn aangewend om de stemming te verhogen. De beweging van de camera zelf en zijn bijzondere perspectief kunnen worden gebruikt om gevoelens te creëren die de kijker op dat moment eerder subjectief

necessary glass roofs. Was it Méliès with his flights of fancy achieved through early special effects techniques? Was it D. W. Griffiths with his exploitation of lavish sets and new camera techniques? Or was it the German Expressionists with their obsession with the use of lighting and their intention to depict a psychological filmscape as much as a setting? The historical debate over origination continues...

Regardless of who exactly formulated an understanding that multiple elements – physical and technical- could and should be manipulated to a greater end is less important here than considering the systemic implications. Mise en scène is sleight of hand. It is about an understated act of staging a discourse. It is about recognising that all elements form a greater whole and that the design of something that might not hold the centre of attention –for example, the design of the furniture in the background or the textile on an actor's costume- can play an important role in affecting the whole subjective experience of film.

Even when barely noticed or pushed to the outer edges of the frame, the design and manipulation of these elements can play a key role in our experience of the overall work. In fact, some cineastes will argue, mise en scène can play its most effective role when it is not consciously brought to the attention of the viewer. The audience may remember a powerfully emotional scene without consciously noticing how light and colours have been used to heighten the mood. The movement of the camera itself and its particular perspective can be used to create feelings that the viewer subjectively experiences in the moment rather than analysing how and why it has been achieved.

Our societies now are saturated with film languages. Therefore, it is hardly surprising that contemporary visual artists might explore similar processes, practices and languages to those developed by cinema. And, indeed, the cross-fertilization between visual art and design and the world of cinematic mise en scène has a history dating from the first advent of its use in cinema. One need only think of the iconographic examples of the phenomenon's active development to recognise this. Robert Wiene's expressionistic deployment of sets and lighting for *The Cabinet of Dr Caligari* (1920)

ervaart dan dat hij analyseert hoe ze zijn bereikt en waarom.

Onze huidige samenleving is verzadigd van filmsymbolen. Daarom is het nauwelijks verrassend dat visuele kunstenaars gelijkwaardige processen, werkwijzen en symbolen die ontwikkeld zijn door filmkunst, zijn gaan onderzoeken. En inderdaad heeft de kruisbevruchting tussen visuele kunst en ontwerp en de wereld van de filmtechnische mise en scène een geschiedenis die teruggaat tot het eerste gebruik ervan in de cinema. Men hoeft slechts te denken aan de iconografische voorbeelden van de actieve ontwikkeling van het fenomeen om dit te erkennen. Het expressionistische gebruik van decor en belichting door Robert Wiene in de productie van *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) heeft een sterkere band met de ontwikkelingen in de visuele kunsten dan met de neutrale visuele symbolen die internationaal gebruikelijk waren in de melodramatische en komische filmkunst.

Duitse filmproducties in de vroege en mid-twintigste eeuw zijn een goed voorbeeld van de erkenning van deze technieken als krachtig filmtechnisch hulpmiddel. Niet alleen in creatieve termen, maar ook in termen van zakelijkheid. Het effect van het aannemen van zeer deskundige visuele kunstenaars en ontwerpers (naast erkende schrijvers en componisten) had een aantal voordelen. In directe economische termen, er kon geld worden verdiend aan een enthousiast publiek dat nieuwe filmische vormen wilde ervaren; niet alleen als schouwspel, maar door letterlijk verschillende werelden binnen te gaan terwijl de projector draaide. Ten tweede diende het om het prestige van de filmkunst te verhogen, de film te laten uitstijgen boven zijn originele povere vertoning en te maken tot iets dat hogere toegangsprijzen die aan de bourgeoisie gevraagd zouden kunnen worden, rechtvaardigde. De filmkunst stelde hen in staat hun interesse in termen van traditionele bourgeoiswaarden te rechtvaardigen. Filmkunst hoefde niet meer een onbeschaafde activiteit te zijn. Men zou een beschermer van de kunsten kunnen zijn.

De bewuste terugkeer naar interdisciplinaire werkwijzen door visuele kunstenaars in de afgelopen decennia heeft een hoog profiel gehandhaafd. En dit profiel is aantoonbaar nooit hoger geweest dan wanneer een kunstenaar een verbintenis aanging met

bears a stronger relationship to developments in the visual arts and design than it does to the bland visual languages of the international outpouring of cinema melodramas and comedies contemporaneous to its production.

German cinema production in the early and mid twentieth century offers a strong example of the recognition of these techniques as a powerful cinematic tool not only in creative terms, but also in terms of hard-nosed economics. The impact of employing highly skilled visual artists and designers (alongside recognised writers and composers) had a number of benefits. In immediate economic terms, it could make money from audiences eager to experience new cinematic forms; not only spectacle, but literally to enter into visions of different worlds whilst the projector rolled. Secondly, it served to improve the prestige of cinema, raising it from its original sordid sideshow roots to something that could attract larger entrance fees from the bourgeoisie now prepared to enter the new luxurious picture palaces. It enabled them to justify their interest in terms of traditional bourgeois values. Cinema need no longer be a plebeian activity. One could be a patron of the arts.

The return to conscious interdisciplinary practices by visual artists in recent decades has held high profile. And, arguably, this profile has never been higher than when artists have engaged with another or other disciplines that have an active presence in the banal populist context of daily life. Stepping away from the hermetic almost monastic existence of the artist that arose in the 1970's: the intellectual conceptual researcher working in almost silent ways. More recently, artists who have gained attention in both the specialist art world (and more understandably, the broader media) have been those who have engaged with visual languages or phenomena that make a transition to the daily experience of a wider population.

In some cases, this move has focussed on the visual languages coming directly from the mass media itself; film, fashion, television. But in other cases, the connection to the daily popular experience has focussed on other visual languages. For example, it has engaged with the languages of the physical

andere kunstenaars of andere disciplines die actief werkzaam of aanwezig zijn in de banale populistische context van het dagelijkse leven. Meer recent zijn de kunstenaars die aandacht in de wereld van de specialistische kunst (en begrijpelijker, de bredere media) hebben getrokken, degenen geweest die visuele symbolen of fenomenen hebben gebruikt die een transitie maken naar de dagelijkse ervaring van een grotere bevolkingsgroep.

In sommige gevallen, heeft deze beweging zich geconcentreerd op de visuele symbolen die direct uit de massamedia zelf komen; film, mode, televisie. Maar in andere gevallen heeft de relatie met de dagelijkse populaire ervaring zich op andere visuele symbolen geconcentreerd. Hij heeft zich bijvoorbeeld ingelaten met de symbolen van het fysieke stedelijke landschap.

De architectuur en de "documentaire" zijn allebei "hippe" stijlfiguren geweest, vooral daar waar zij als hefboom zijn gebruikt om andere preoccupaties te onderzoeken, zoals de verhouding tot het Utopisch denken of politieke metaverhalen. Maar misschien het duidelijkst en het meest relevant aan deze discussie is het feit dat de kunstenaars die een directe relatie met de massamedia zijn aangegaan, zich op de voorgrond hebben geplaatst. Men hoeft slechts te denken aan het type profiel dat door Matthew Barney wordt gebracht, waar de lijnen tussen kunstenaar en Hollywood-regisseur zijn vertroebeld, niet alleen in termen van productiebegrotingen en technieken, maar ook in het soort media dat bereid is ruimte op een pagina te geven.

De Fysieke Mise en Scène

De rudimentaire toneelontwerpen van Ming Cho Lee (b. Shanghai 1930) voor de productie van Peer Gynt door Joseph Papp's New Yorkse Shakespeare Festival in 1969, benadrukt de interactie tussen artistieke disciplines zoals literatuur, ontwerp en visuele kunst. In zijn vroegere ontwerpen had hij al gespeeld met lange, wervelende lijnen en proporties die zinspelen op expressionisme en een Chinees-Japanse gevoeligheid verbonden met traditionele prenten of schilderijen. Ming Cho Lee had al tijd besteed aan het ontwikkelen van zijn idee dat decors iets moeten kunnen presenteren in plaats van representeren; ze moeten meer de essentie van het spel weergeven in plaats van

urban landscape. Architecture and "the documentary" have both been "hot" tropes, especially where they have been used as leverage to explore other preoccupations such as its relationship to Utopian thinking or political meta-narratives. But, perhaps, most clearly and most relevantly to this discussion, artists who have engaged directly with the mass media have moved to front place. One need only think of the type of profile enjoyed by Matthew Barney, where the lines between the artist and Hollywood director have blurred, not only in terms of production budgets and techniques, but also in the kind of media interested in giving him space on the page.

The Physical Mise en Scène

Ming Cho Lee's (b. Shanghai 1930) seminal stage designs for Joseph Papp's New York Shakespeare Festival production of Peer Gynt in 1969 highlights the interplay between artistic disciplines such as literature, design and visual art. His earlier designs had already played with elongated sweeping lines and proportions that both allude to Expressionism and a Sino-Japanese sensibility associated with traditional prints or paintings. In a sense, Ming Cho Lee had already spent time developing his ideas that set design should be presentational not representational; that it should engage with the essence of the play rather than describe the physical locations in which the actions occur.

But, the huge outdoor space of the Delacorte Theatre in Central Park afforded Ming Cho Lee the opportunity to work in a new way. The previous works for indoor productions in more traditional theatre spaces with their specific proportions demanded his skill to create the illusion of physical spaces that weren't there. The huge outdoor venue, by contrast, provided the opportunity to relish in a real vast space.

Lee's huge structure, effectively a massively oversized and distorted set of stairs at once alludes to the burgeoning Expressionist visual aesthetic contemporaneous to the play's writing. It achieves this in part through the dizzying angles, distorted proportions and elongated vertical lines of its construction. Fundamentally it is a simple thing akin to a scaffolding construction. It is Ming Cho Lee's skill with the distortion of its simple elements that enables it to simultaneously evoke the play's Expressionist yearnings and a also

de fysieke locaties te beschrijven waarin de acties plaatsvinden.

De reusachtige openluchtruimte van het Delacorte Theater in Central Park bood Ming Cho Lee de kans om op een nieuwe manier te werken. Zijn voorafgaande werk voor producties in traditionele theaterruimten met hun specifieke proporties eiste zijn vaardigheid een illusie van fysieke ruimten te creëren. Het reusachtige openluchttrefpunt, daarentegen, bood de mogelijkheid om daadwerkelijk te genieten in een enorme ruimte.

De reusachtige bouwwerken van Lee zijn in feite een enorme reeks vervormde trappen die onmiddellijk verwijzen naar de ontluikende expressionistische visuele esthetiek in die tijd. Dit wordt voor een deel bereikt door de duizelingwekkende hoeken, de vervormde proporties en de verlengde verticale lijnen van zijn bouwwerk. In feite is het een eenvoudig ding dat doet denken aan steigerbouw. Het is de vaardigheid van Ming Cho Lee om eenvoudige elementen te vervormen waardoor het mogelijk wordt om gelijktijdig de expressionistische hunkeringen in het spel en een gestileerd, misschien oosterse esthetiek op te roepen. Het geeft een vaag gevoel dat het vooral gaat over de essentiële inhoud van het spel en misschien ook door dat te doen in de vorm van een dialoog met een ontwerper die zijn eigen identiteit in de echte wereld heeft.

Met dit massieve ontwerp was er geen behoefte aan vervorming van de fysieke actie. Onderdeel van de visuele communicatie van het werk is, dat het letterlijk de berg van Peer Gynt of het spelonkachtige koninkrijk der trollen of de torenhoge ruïnes van Egypte kan worden. Het is een werk dat volledig samengaat met de zuivere lichamelijke, iets dat het theater zelden kan hebben, een veeleisende hindernisbaan waarop het literaire verhaal in al zijn fysieke actie moet worden uitgebeeld. Dit was werkelijk de berg van Peer Gynt die in verhouding moest zijn met de menselijke acteur; werkelijk de darmen van de aarde waarin een menselijk figuur moet afdalen op zoek naar de koning van de Trollen.

evoke a stylised, possibly Eastern, aestheticism. There is a sense in which it is very much about engaging with the essential content of the play and, perhaps, also doing so as a dialogue with a designer who has his own identity in the real world.

With this massive design, there was no need for a distortion of the physical action. Part of the work's visual communication is that it can literally become Peer's mountain or the cavernous kingdom of the trolls or the towering ruins of Egypt. It is a work that fully engages with the pure physicality that theatre can rarely have, a demanding obstacle course on which the literary narrative must be acted out in all its physical action. This really was Peer Gynt's mountain to be scaled by the human scale actor; really the bowels of the earth into which a person-sized figure had to descend in search of the Troll King.

Exactly how conscious and conceptual this aspect of the work was can only be guessed. Certainly, the huge spectacular aspect of the work is not isolated in theatrical history. Again, earlier in the 20th century, the Germans were no strangers to the use of scale in design for theatrical events. Max Reinhardt's love for the spectacular may have even been something of a training ground for the much darker potential of others –in fact, his enemies- to exploit spectacular theatrical spaces in humanity's darkest moments. Theatre, as born out by the use of Nuremberg's stadium, was one of the many artistic forms that the Nazis harnessed in their distinct use of cultural forms as a propaganda machine.

What is interesting about Ming Cho Lee's design for Peer Gynt, however, is the way in which the mise en scène was extremely pared down, informed by his own work in the post-World War II period in which the theatre was stripped bare of design elements. Or more accurately, in which theatrical design elements gave the impression of being stripped bare.

Despite consisting of very little of other than the functional materials –there are not many apparent elements of decoration present- it nonetheless managed to convey a whole range of implied narratives and aesthetic traditions. And in this sense, it is an essential Ming Cho Lee work. We neglect at our peril to acknowledge the deftness and skill with

Hoe bewust en conceptueel dit aspect van het werk precies was, kan slechts worden verondersteld. Zeker, het reusachtige, spectaculaire aspect van het werk is niet geïsoleerd binnen de theatrale geschiedenis. Daarvoor reeds in de 20ste eeuw, waren de Duitsers bekend met het gebruik van schaal in ontwerpen voor theatrale gebeurtenissen. De liefde van Max Reinhardt voor het spectaculaire kan zelfs een soort speelplaats zijn geweest voor het veel donkerder potentieel van anderen - in feite zijn vijanden - om spectaculaire theatrale ruimten te gebruiken voor de donkerste momenten van de mensheid. Het theater, voortkomend uit het gebruik van het stadion van Neurenberg, was één van de vele artistieke vormen die de Nazi's gebruikten voor hun propagandamachine.

Wat echter interessant is aan het ontwerp van Ming Cho Lee voor Peer Gynt, is de manier waarop de mise en scène was gereduceerd, voortkomend uit zijn eigen werk in de periode na de Tweede Wereldoorlog waarin het theater van ontwerpelementen was ontdaan.

Ondanks het feit dat er weinig anders dan functionele materialen zijn gebruikt - er zijn niet veel duidelijke decoratie-elementen zichtbaar - is het niettemin toch gelukt om een hele reeks impliciete verhalen en esthetische tradities over te brengen. En in deze betekenis is het een essentieel werk van Ming Cho Lee. Wij weigeren te erkennen, dat door overtuiging en vaardigheid, mensen die in disciplines buiten "goede kunst" werken in staat zijn talenten te ontplooien die wij graag in kunstenaars ophemelen. De kracht van Lee om onze aandacht te sturen en een hele reeks verbindingen te maken tussen wat wij eigenlijk op het podium zien en wat het oproept, is net zo bekwaam als het talent van de Spaanse modernisten om in een paar vloeiende lijnen een naakt beeld van een mens neer te zetten.

which those working in disciplines outside of "fine art" are able to deploy the talents we elevate in artists. Lee's ability to intentionally direct our awareness to make a whole series of connections between what we actually see on stage and what it evokes are every bit as skilled as the Spanish modernist's ability to construct an image of a human nude from a few fluid lines.

Secondly, it moves into a newer, fresher territory by literally providing a backdrop – or more accurately, an environment- for actors to exploit extreme physicality. There is no risk of Peer Gynt slipping off the edge of the stage as he races through his domain. This is a stage with the space to run. And, more importantly, it is a staging in which the observer can observe the character actually running, not merely pretending to run. This is a shift into a theatrical experience in which the liminal, the physical, the gestural can be experienced in a way in which one aspect – the physical action- is at once allowed to be far more naturalistic in its potential extremity. The performer has the option of running at full power without slipping off into the wings. But, it does not for one minute pretend to be "naturalistic" or "realistic" in the experience of the total image it presents; what we see when the physical action takes places within this very particular mise en scène. Ming Cho Lee's design makes no attempt to pass for the buildings and outdoor locations demanded by the play even if it demands actual running, jumping, fighting from the actors.

This new condition between the physical and artifice, perhaps only coincidentally possible because of the design, is something that would later become a key feature of many of the performed arts held up as groundbreaking, beautiful or worthy over the next few decades.

Pina Bausch's seminal female "The Right of Spring" danced on a dance-unfriendly stage of earth in 1975 is clearly related to the elements of Ming Cho Lee's design. The stage, freed of everything except for its extreme textural qualities, at once creates a beautiful contrasting image and demands a focus on the physical experience. Who in the audience could not be fascinated at seeing how dancers would cope on a wet, boggy

Ten tweede beweegt het zich op een nieuwer, verser niveau door letterlijk voor een achtergrond te zorgen - of nauwkeuriger een omgeving - waarin acteurs extreme lichamelijke kunnen benutten. Er is geen risico voor Peer Gynt over de rand van het podium te vallen als hij over zijn grondgebied rent. Dit is een podium met de ruimte om te rennen. En wat nog belangrijker is, het is een podium waarop de kijker de acteur daadwerkelijk kan zien rennen, er wordt niet slechts beweerd dat hij rent. Dit is een verschuiving naar een theatrale ervaring waarin het fysieke en het gebaar zodanig kunnen worden ervaren dat één aspect - de fysieke actie - meteen veel natuurlijker kan zijn in zijn potentiële extremiteit. De acteur heeft de mogelijkheid om voluit te rennen zonder over de rand van het podium te duikelen. Maar hij suggereert absoluut niet "natuurlijk" of "realistisch" te zijn in de beleving van het totale beeld dat hij presenteert; wat wij zien als de fysieke actie plaats vindt binnen deze zeer specifieke mise en scène. Het ontwerp van Ming Cho Lee doet geen poging om over te gaan op de gebouwen en de openluchtplaatsen die het stuk vraagt, zelfs wanneer het daadwerkelijk lopen, springen en vechten van de acteurs eist.

Deze nieuwe conditie tussen fysiek en artificieel, misschien slechts toevallig mogelijk vanwege dit ontwerp, is iets wat in de loop van de volgende decennia een sleutelement zou worden in veel van de uitvoerende kunsten die als vernieuwend, mooi of waardevol worden gezien.

Het rudimentair vrouwelijke *The Right of Spring* van Pina Bausch dat werd gedanst op een dans-vijandig podium van aarde in 1975, is duidelijk verwant aan de elementen van het ontwerp van Ming Cho Lee. Het podium dat van alles, behalve van zijn extreme structurele kwaliteiten was bevrijd, leidt tot een mooi contrasterend beeld en eist volledige concentratie op de fysieke ervaring. Wie in het publiek raakt niet gefascineerd bij het zien van de manier waarop de dansers het hoofd bieden aan een natte, moerassige aarde in plaats van aan een schoon danspodium? Wie zou niet benieuwd zijn hoe het zou voelen om op die vochtige grond in dat schone Picassoachtige hemd te rollen? Het lichaam en zijn ervaring van een echte, fysieke wereld is alom aanwezig in deze stukken, zoals in zoveel van de werken die later als "neo-

earth rather than a clean sprung floor? Who would not wonder what it felt like to roll on that moist ground in a clean Picasso-esque chemise? The body and its experience of a real, physical world is everywhere in these works, as it is in so many of the subsequent works that later came to be categorised as "Neo Expressionist". Incidentally but importantly, these examples from the performed arts pre-dated many of purely visual art works and practices such as painting that would be included under the same term; Kiefer, Baselitz et al.

Bausch, her protégés and those influenced by her developed a language in a new kind of dance, a tanztheater in which the traditional lines between the play and contemporary dance began to blur or, more accurately, cease to exist. This is readily acknowledged. But, perhaps, more importantly, the lines between these performed arts and the visual arts also began to shift, something that the visual art world has less readily acknowledged about these developments. The makers of these live experiences were – and are- deeply entrenched in making memorable visual images that have a life of their own completely independent of an audience's interest in "contemporary dance".

Vivienne Newport and Meryl Tankard may have remained closer to the original languages originally coming out of Wuppertal, but soon the intonations and nuances would become absorbed into a European trope of recognised performed art conventions. Outside of Germany, perhaps Belgium embraced the potential most enthusiastically with the likes of Jan Fabre, Rosas, Marc Vanrunxt and Wim Vandekeybus all gaining recognition for their individual styles and performed works. And beyond the tight Flemish ranks, others can also be understood in terms of the trend, back at home in Germany and beyond: Martha Clarke, Sascha Waltz, Meg Stuart....

Individual, they may be, yet all share elements that cling firmly to a Bauschian gestural language of the physicality. However, the total visual language of this trope is not only one that relies on the physicality and actions of the dancers and performers. It is one in which the mise en scène is crucial; every element is designed. Even where this appears to not be the case.

expressionistisch" zouden worden gecategoriseerd. Incidenteel maar belangrijk, gingen deze voorbeelden van de uitvoerende kunsten vooraf aan de louter visuele kunstwerken en werkwijze, die allemaal onder dezelfde noemer zouden vallen: Kiefer, Baselitz et al.

Bausch, haar protégés en degenen die zijn beïnvloed door haar, ontwikkelden een taal in een nieuw soort dans, een "tanztheater" waarin de traditionele lijnen tussen het stuk en de eigentijdse dans begonnen te vertroebelen of, nauwkeuriger gezegd, ophielden te bestaan. Dit wordt gemakkelijk erkend. Maar wat misschien nog belangrijker is, de lijnen tussen deze uitvoerende kunsten en de visuele kunsten begonnen ook te verschuiven, iets wat de wereld van de visuele kunst minder gemakkelijk zou toegeven. De makers van deze 'live' ervaringen waren - en zijn - stevig verankerd in het maken van gedenkwaardige visuele beelden die op zichzelf staan, volledig onafhankelijk van de publieke belangstelling voor "eigentijdse dans".

Vivienne Newport en Meryl Tankard zijn misschien dichterbij de originele symbolen die oorspronkelijk uit Wuppertal kwamen gebleven, maar spoedig zouden de intonaties en de nuances worden geabsorbeerd in een Europese stijlfiguur van erkende vaststaande kunstverdragen. Buiten Duitsland, omhelsde België de mogelijkheid het meest enthousiast met de soortgenoten van Jan Fabre, Rosas, Marc Vanrunxt en Wim Vandekeybus die allen erkenning kregen voor hun individuele stijlen en uitgevoerde werken. En buiten de gesloten Vlaamse gelederen, kunnen ook anderen worden begrepen in termen van de trend, thuis in Duitsland en daarbuiten: Martha Clarke, Sascha Waltz, Meg Stuart....

Ze kunnen misschien individueel zijn, maar allen delen elementen die zich stevig vastklampen aan de lichamelijke gebarentaal van Bausch. Hoe dan ook, de totale visuele taal van dit stijlfiguur is niet een die zich alleen op lichamelijke acties van de dansers en de acteurs baseert. Hierin is de mise en scène cruciaal; elk element is ontworpen. Zelfs waar dit niet het geval schijnt te zijn.

Perhaps it is also reasonable to argue that there is a common mechanism in the mise en scène created by each of these artists; that they focus heavily on gearing the audiences' experience to the intersection of the very real physical world, the corporal experience (existing in the real time of the performance) and the thousands of implied narratives or emotional states that might be connected with it (signified by the design elements such as lighting and sets that are a choreographed constant in each performance). Most crucially, they can only create this intersection if the eye of the traditional artist is used to choose that which is not physical, is used to design every element beyond the choreography.

Consider the following:

* In Bausch's (1997) work, "Der Fensterputzer" the performers frolic and dance on and about a gigantic mountain of red flowers that towers high above the plane of the stage.

* In Jan Fabre's (1984), "The Power of Theatrical Madness", the stage is filled with frogs. The frogs are covered with a huge white cloth and then the performers jump all over the cloth that appears to stain with the blood of the crushed amphibians.

* In Win Vanderkeybus' "Blush" (2005) performers jump through a screen showing a film of themselves swimming underwater, at another point in the action, the dancers build a high tower out of black cushion blocks, scaling it to a dangerous height

* In Sascha Waltz's "Körper" a huge piece of the set, looking something like a Richard Serra sculpture falls over, crashing to the stage, narrowly missing the dancers in a moment reminiscent of the famous sequence from the silent classic film

* In Martha Clarke's "The Garden of Earthly Delights" (1984) a female dancer, ironically "nude" in a body suit of a pink used by Bosch for human flesh is stabbed through the chest with the spike stand at the base of the cello used by one of the musicians on stage. Her movements twitch as he pulls the spike from her chest, the cello itself making the sound of metal rubbing against human ribs.

Misschien kan men ook beargumenteren dat er door elk van deze kunstenaars een gemeenschappelijk mechanisme is gecreëerd in iedere mise en scène. Zij richten zich vooral op het aanpassen van de beleving van het publiek op het kruispunt van de echte fysieke wereld, de lichamelijke ervaring (tijdens de performance) en de duizenden impliciete verhalen of emotionele gemoedstoestanden die er mee verbonden kunnen zijn (duidelijk gemaakt door ontwerpelementen zoals verlichting en decors die constant in elke uitvoering zijn choreografeerd). Vooral cruciaal: zij kunnen dit kruispunt slechts creëren wanneer het oog van de traditionele kunstenaar wordt gebruikt om dat te kiezen wat niet fysiek is, wanneer het wordt gebruikt om elk element buiten de choreografie te ontwerpen.

Overweeg het volgende:

In het werk van Bausch (1997), "Der Fensterputzer" stoeien en dansen de performers op en over een gigantische berg van rode bloemen die hoog boven het podium uittorent.

In Jan Fabre's (1984), "The Power of Theatrical Madness", wordt het podium gevuld met kikkers. De kikkers zijn bedekt met een reusachtig wit doek, vervolgens springen de acteurs op het doek dat helemaal met het bloed van de verpletterde amfibieën bevekt lijkt te worden.

In Win Vanderkeybus' "Blush" (2005) springen acteurs door een scherm waarop een film wordt vertoond van henzelf terwijl ze onderwater zwemmen, op een ander punt in het stuk, bouwen de dansers een hoge toren van zwarte kussenblokken, tot een gevaarlijke hoogte.

In Sascha Waltz's "Körper" valt een reusachtig stuk van het decor, dat doet denken aan een beeldhouwwerk van Richard Serra, kletterend op het podium, ternauwernood de dansers missend, in een moment dat herinnert aan beroemde fragmenten uit de stomme klassieke film.

In Martha Clarke's "The Garden of Earthly Delights" (1984) wordt een vrouwelijke danser, ironisch "naakt" in een roze body-suit, een roze dat door Bosch werd gebruikt om menselijk vlees te suggereren, door de borst gestoken met het voetstuk van een cello die door één van de musici op het podium wordt gebruikt. Haar bewegingen trillen op het

The list goes on...

The key characteristic that links all such works is that away from their own content and choreographic languages, all create a visual language in which the potential of the physical body – for endurance, for expression, for risk- only exists in relation to the environment of sets and objects meticulously and very intentionally designed around it; in relation to the mise en scène. Furthermore, we can assume that this is seen as a crucial element to the makers of these works. Why should they bother if they were not?

Quite apart from the sheer economic costs of producing this dense visual language, in self-referential dance terms there has been no need to do so since the advent of the abstract modernist dance languages of Cunningham and others in the 1950's. Since then, it has been valid to make a choreography in which no elements other than the basic human body, the physicality is required. And, indeed, many of the great "modern" dance institutions philosophically adhere to this abstract dance tradition with its emphasise on minimising any elements that detract from the movement of the dance itself or introduce manipulated narrative elements.

We can only assume, therefore, that this creation of the mise en scène for a human physicality has been a core need for these artists to develop their discourses. It is certainly one of the key features that distinguishes them from preceding movements in the performed arts. And, some of the more recent works by some of them – for example, Jan Fabre or Anna Teresa de Keermaeker- seem to be interested in paring back the rich visual language of the setting in favour of a conceptualist focus on rather historical choreographic languages. This only highlights the extent of the importance of the intentional use of mise en scène to their overall body of work. Turning the tide and working in opposition to one's usual practice is, after all, an affirmation of its preceding central role.

In a meandering elliptical way, all of this only serves to underscore that mise en scène – cinematic, theatrical or otherwise- is primarily about human conditions. It may be in some cases such as those already discussed, in an immediate relational way in which the

moment dat hij het voetstuk uit haar borst trekt, de cello zelf maakt het geluid van metaal dat wrijft tegen menselijke ribben.

De lijst gaat door...

Het kenmerk dat al deze werken met elkaar verbindt, is dat alle performers, weg van hun eigen inhoud en choreografische symbolen, een visuele taal creëren waarin het potentieel van het fysieke lichaam - voor duurzaamheid, voor expressie, voor risico - alleen bestaat in relatie met de omgeving van decors en objecten die nauwkeurig en in eerste instantie ervoor zijn ontworpen; in relatie tot de mise en scène. Verder kunnen wij aannemen dat dit als essentieel element door de makers van deze werken wordt gezien. Waarom zouden zij zich er mee bezig houden als dat niet zo was?

Afgezien van de zuiver economische kosten om deze compacte visuele taal te produceren, in danstermen is er geen behoefte om dit te doen sinds de komst van de abstracte modernistische dansen van Cunningham en anderen in de jaren 50. Sindsdien was het geldig om een choreografie te maken waarin geen andere elementen dan het fundamentele menselijke lichaam, het fysieke, zijn vereist. En inderdaad, veel van de grote "moderne" dansgezelschappen houden filosofisch vast aan deze abstracte danstraditie met zijn nadruk op het minimaliseren van de elementen die aan de beweging van de dans zelf afbreuk doen of die gemanipuleerde verhalende elementen introduceren.

We kunnen daarom slechts aannemen dat dit creëren van de mise en scène voor deze kunstenaars een fysieke lichamelijke basisbehoefte is geweest om zo hun dialogen te ontwikkelen. Het is absoluut een van de sleutelkenmerken die hen onderscheiden van de voorafgaande bewegingen in de performance kunst. Een aantal van de recentere werken van sommigen – bijvoorbeeld van Jan Fabre of Anna Teresa de Keermaecker – schijnt geïnteresseerd te zijn in het beperken van de rijke visuele taal van de omgeving ten gunste van een conceptuele blik op meer historische, choreografische symbolen. Dit benadrukt alleen de reikwijdte van het belang van het opzettelijke gebruik van mise en scène voor hun totale werk. Als een kunstenaar het tij keert en tegengesteld

physical experience and expression is foregrounded within a specifically designed environment. However, it remains about the human experience even when the physical body itself is removed: the sets of Caligari still signify a human psyche even when the actors are off screen. And, a painter, though decisions about the details, may be telling us more about a human emotional experience than architecture when painting an empty room.

Perhaps it is purely coincidental that Wannes Goetschalckx is Flemish. Or perhaps there is some unspoken way in which his work connects with the visual motifs and mechanism of using mise en scène to construct complex and frequently amusing discourses that have arisen so distinctly within the Flemish performed arts of the last two decades.

Theoretically, he is a visual and performance artist rather than a choreographer or theatre maker. However, in the case of the Flemish the choice to flout such distinctions has already been validated as an option such as in the works of Jan Fabre amongst others. Likewise, Wannes Goetschalckx not only makes performances and video but also objects, installations, and sculptures.

In the performance works –and residual quasi-documentary video works of them- the kind of intersection between the physical experience and using mise en scène highlight his connection to the established body of Flemish makers of performed arts rather than dismiss it. We see moments in his work, including its quirky humour, that relate far more readily to grounds explored by Wim Vandekeybus or Rosas than what we might think of as "video art" or "performance art".

Of course, his choice to work, individually or collaboratively, within the context of visual arts (rather than in theatre or dance) is important to the discourse of the works. He chooses to include the gallery space or public spaces in the performances he makes. And, in experiencing the works, we are suddenly confronted with how refreshing this is. If we have managed to stretch our imaginations to viewing the gallery or museum as a venue for live art in a theatrical sense, then we almost certainly didn't imagine that it could become such an amusing setting for the kind of low-budget,

aan zijn gebruikelijke gewoonte gaat werken, is dat tegen alle verwachting in een bevestiging van zijn voorafgaande centrale rol.

Op een meanderende manier dient dit alles enkel en alleen om te onderstrepen dat mise en scène – filmisch, theateraal of anders – primair gaat over menselijke condities. Het kan in bepaalde gevallen, zoals een aantal hier reeds besproken, gaan op een manier die direct verwant is aan de manier waarop fysieke ervaring en expressie vroeger waren gebonden aan een gedetailleerd ontworpen omgeving. Hoe dan ook, het blijft gaan over het menselijk lichaam zelfs wanneer het fysieke lichaam is verdwenen: de series van Caligari stellen nog altijd een menselijke psyche voor, zelfs als de acteurs van het doek zijn verdwenen. En een schilder vertelt ons, ondanks beslissingen over details, door het schilderen van een lege kamer misschien meer over een menselijke emotionele ervaring dan over architectuur.

Misschien is het louter toeval dat Wannes Goetschalckx een Vlaming is. Of misschien is er een bepaalde onuitgesproken manier waarop zijn werk zich verbindt met de visuele motieven en mechanismen van de mise en scène om de complexe en vaak amusante dialogen te construeren die de laatste twee decennia zo duidelijk in de Vlaamse performance kunst zijn ontstaan.

In theorie is hij meer een visuele en performance kunstenaar dan een choreograaf of theatermaker. Hoe dan ook, in het geval van de Vlamingen is de keuze dergelijke verschillen te beschimpen al gelegaliseerd als een optie, zoals duidelijk is in het werk van Jan Fabre en dat van anderen. Evenzo maakt Wannes Goetschalckx niet alleen performances en videowerk maar ook objecten, installaties en sculpturen.

In het performance werk – en overgebleven quasi-documentaire videowerken van hem – benadrukt de soort intersectie tussen de fysieke ervaring en het gebruik van mise en scène zijn connectie met de bestaande belangrijkste Vlaamse performancekunstenaars, eerder dan die te verwerpen. We zien momenten in zijn werk, inclusief de grillige humor, die we veel gemakkelijker in verband brengen met terreinen die door Wim Vandekeybus of Rosas zijn onderzocht dan we van

conceptual action movie that "1STORY" (2006) proves to be.

There are also multiple layers: the careful thinking that goes into the making of such a work and the meticulous production of the special tools and objects that will be used in the work; the collaboration with a filmmaker (in this case Kurt Augustyns) that will give the work its specific dimensions of existing as both the live experience and its subsequent traces; the requirements for the body to make the work.

However, at the heart of this work and other performance-based work exploring related ideas is the physical experience. This is work about the physicality of the human body –in this case the artist's own- and its conceptual relationships to objects and spaces. This is the thread that connects it to the languages of preceding performed arts and largely defies the expectations of languages that we have come to understand as "performance art". Wannes' body contorts and twists in a series of clever feats and vaguely pointless tricks as he uses the gallery space and his carefully prepared tools to make his fascinating and somehow funny journey. We are confronted with a similar series of questions about the body, motivations, psychology and meaning in much the same way that choreography from the Bauschian lineage asks us to do so: through using the human body and its actions as a relational interrogative.

The pure silliness of it at times -another key element- not only connects to the humour of the Bauschian lineage, but also to the mechanisms used in the visual arts, for example in the early film works of Fischli and Weiss. The same child-like fascination that allows us to watch –and more importantly enjoy- the endless Meccano-set-science-fair chain of events in their work holds our fascination with Wannes' journey over, through and around a distinct place or environment. And we particularly relish it when it's a po-faced space meant for the serious consideration of art.

The mise en scène created in the filmed performance is as important as it would be to any Hollywood blockbuster because, by designing Hollywood out, by effectively making an action pic that is so clearly not a big budget thriller, we are prompted to think

'videokunst' of 'performance kunst' zouden mogen verwachten.

Natuurlijk, zijn keus om, individueel of gezamenlijk, binnen de context van de visuele kunsten te werken (liever dan in theater of dans) is belangrijk voor de dialoog over de werken. Hij kiest ervoor de galerieruimte of publieke ruimten te betrekken in de performances die hij maakt. En, terwijl we het werk ondergaan, worden we ons er plotseling van bewust hoe verfrissend het is. Als we erin slagen om onze verbeelding zo te verruimen dat we de galerie of het museum zien als het toneel voor actuele kunst in een theatrale betekenis, dan hadden we ons vrijwel zeker niet kunnen voorstellen dat het zo'n amusante omgeving zou kunnen worden voor het soort low-budget, conceptuele actiefilm die '1STORY' (2006) is.

Er zijn ook diverse lagen: het zorgvuldige denken dat nodig is voor het maken van een dergelijk werk en het nauwkeurig vervaardigen van speciale werktuigen en voorwerpen die in het werk gebruikt zullen worden; de samenwerking met een regisseur (in dit geval Kurt Augustyns) die het werk zijn specifieke kenmerken van bestaan geeft, als ervaring en zijn verdere sporen: de aan het lichaam gestelde eisen om de film te maken.

Hoe dan ook, in het hart van dit werk en ander op performance gebaseerd werk waarin verwante ideeën worden onderzocht, zit de fysieke ervaring. Dit werk gaat over de natuurlijkheid van het menselijk lichaam – in dit geval dat van de kunstenaar – en zijn conceptuele relatie met voorwerpen en ruimtes. Dat is de draad die het werk verbindt met de taal van voorgaande performances en die grotendeels de verwachtingen van symbolen die we zijn gaan begrijpen als 'performance kunst' tart. Wannes' lichaam wringt en draait in een serie slimme kunststukjes en vage, zinloze trucs terwijl hij de galerieruimte en zijn zorgvuldig gemaakte werktuigen gebruikt om zijn fascinerende en ook grappige reis te maken. We worden geconfronteerd met een vergelijkbare reeks vragen over het lichaam, motivaties, psychologie en bedoelingen op ongeveer dezelfde manier als de choreografie van de volgelingen van Bausch ons vraagt te doen: door het menselijk lichaam en zijn acties te gebruiken als een relationeel vraagstuk.

about the nature of the physical body's actions in other filmed or observed contexts. Making an action movie in a gallery can deconstruct real action movies.

The more recent film and video works of the Austrian artist Ursula Mayer also share a gaze on the human body in specific spaces. But, if Wannes Goetschalckx work somehow involves stripping down all the trappings in the frame to a series of home-made implements and objects, the Mayer's practice is very much about the richness of the trappings, the strength of physical spaces to stand as a narrative character in their own right.

In this more recent body of work such as the three digital video piece "Trilogy" and her most recent 16mm work (intentionally shown as a DVD), Mayer consciously draws on the theories emerging from Italian cinema in the 1960's and, more specifically the notion that film narratives or subjective experiences can be more powerfully constructed for a viewer by minimising the presence of actors and acting or even removing them completely. They explore the idea that carefully selected – and filmed- interiors can, themselves, become a fictional character in a film.

The practice, in Mayer's work, is exploring the question of balance, the tipping point between the presence of the performer and the presence of the space. In the case of these works, each location is rather iconic either in terms of style, the objects contained within in and/or being built by a famous modernist architect; Aalto, Goldfinger. In all three films, she worked with the same actress, a new additional face appearing in the most recent work. The works, like her process, is evolutionary and creates a new meaning each time it loops.

In each of the films, the actions of the performer are somewhat stylised. Mayer worked with a choreographer to explore movements that would have the subtle stylisation of an actual choreography whilst not necessarily tipping into the realms of obvious dance. This action is almost one of interference: the performers are required to perform a series of physical movements that effectively prohibits them from showing us what we might understand to be good cinematic acting.

De bij tijden pure dwaasheid – een ander sleutelement – is niet alleen een link naar de humor van de volgelingen van Bausch, maar ook naar de mechanismen die worden gebruikt in de visuele kunsten, bijvoorbeeld in de vroege films van Fischli en Weiss. Dezelfde kinderlijke fascinatie die ons in staat stelt te kijken – en minder belangrijk, ervan te genieten – de eindeloze meccano-techniek-kermisachtige gebeurtenissen in hun werk houden onze aandacht voor Wannes' reis gevangen. En we genieten vooral wanneer het een strenge ruimte is, bedoeld voor de serieuze beschouwing van kunst.

De mise en scène die in de gefilmde performance wordt gecreëerd is net zo belangrijk als hij voor iedere Hollywood blockbuster zou zijn. Door Hollywood uit te schakelen bij het maken van een actiefilm die heel duidelijk geen geldverslindende thriller is, worden we ertoe gebracht over de aard van de fysiek lichamelijke acties in een andere gefilmde of geobserveerde context na te denken. Een actiefilm maken in een galerie kan echte actiefilms kapot maken.

Het meer recentere film- en videowerk van de Oostenrijkse kunstenaar Ursula Mayer laat eveneens een starende blik op het menselijk lichaam in bepaalde ruimtes zien. Maar, als Wannes Goetschalckx' werk op de een of andere manier impliceert dat alle attributen worden teruggebracht tot een serie zelfgemaakte werktuigen en voorwerpen, dan gaat het bij Mayer heel erg over de rijkdom van de attributen, over de kracht van fysieke ruimtes om als verhalend element op zich stand te houden.

In dit meer recente werk zoals de drie digitale videostukken 'Trilogy' en haar meest recente 16 millimeter film (bedoeld als een dvd), benadert Mayer gewetensvol de technieken die werden gebruikt in de Italiaanse cinema van de jaren zestig van de vorige eeuw, en meer specifiek de gedachte dat film vertelt of dat subjectieve ervaringen krachtiger kunnen worden geconstrueerd voor een toeschouwer door de aanwezigheid van acteurs en het acteren te minimaliseren of zelfs helemaal te verwijderen. In dit werk wordt het idee dat zorgvuldig geselecteerde en gefilmde interieurs op zich, een fictief karakter in een film kunnen worden, onderzocht.

De praktijk in Mayers werk is het onderzoeken van het evenwicht, het

The result is one in which actions are never quite what we expect, in contrast to the distinctly cinematic qualities of the film loops themselves, each one making use of a camera language that we readily understand from the worlds of film, television or advertising. We are both prompted to wonder what is going on and, no doubt, to come up with the narratives ourselves.

Here too, the Bauschian lineage is strong; the strength of a taut gestural language to arrest and prompt our thinking or emotional experience is achieved by the location of physical movement within a space loaded with potential meanings. And as with Bausch – we should not overlook the Expressionism in Neo-Expressionism- the coolness and gloss of the surface does little to suppress our belief that something explosive might be going on at the same time.

This highly-charged emotional state is perhaps more clearly evident in other earlier works by Ursula Mayer such as the work "Fallen Imperial" which exists in various forms including video, installation and as a small edition artist's book. In this work, Mayer constructs a performative exploration of an invented character –played by Mayer herself- of an upmarket call girl working the eponymous Imperial Hotel in Vienna. Whilst this work already anticipates the examination of relationships between human actions, identities and narratives to specific interior spaces, in Fallen Imperial, the undirected blunt emotional expressions of the avatar are much more directly expressed. All relate to and are heightened by the specific fading grandeur of the hotel.

Implied narratives of emotionally charged and romanticised spaces and locations are also an element of the Belgian artist Hans op de Beeck's work. Not limited to a single practice or media, Hans op de Beeck has made works that include photography, drawing and installation amongst others, often with a strong conceptual approach defining how he approaches each project.

However, the manufacture or precise control of spaces and interiors –whether they contain people or not- has been a strand running through his practice. In many of his works, particular his more recent works, he appears to be finding a fusion of a kind of

kantelende punt tussen de persoonlijkheid van de performer en de aanwezigheid van ruimte. In het geval van deze werken is elke locatie eerder een icoon in termen van stijl, de voorwerpen erin en/of hij is gebouwd door een beroemde modernistische architect; Aalto, Goldfinger. In alle drie films werkte ze met dezelfde actrice, in het meest recente werk verschijnt echter ook een nieuw gezicht. Het werk, net als haar proces, is evolutionair en creëert elke keer dat het een lus maakt een nieuw idee.

In elk van de films zijn de acties van de performer enigszins gestileerd. Mayer werkte met een choreograaf om bewegingen te onderzoeken die de subtiele stilerings van een actuele choreografie hebben terwijl ze niet noodzakelijkerwijs overhellen naar het rijk van de voor de hand liggende dans. Deze actie is er bijna een van belemmering; van de performers wordt een serie fysieke bewegingen geëist waarbij het hen effectief onmogelijk wordt gemaakt om ons iets te laten zien dat we als goed acteren zouden kunnen opvatten.

Het resulteert in situaties waarin acties nooit helemaal zijn wat we verwachten, in tegenstelling tot de karakteristieke filmtechnische kwaliteiten van de filmloopings zelf, wordt voor elke actie een camerataal gebruikt die we gemakkelijk kunnen begrijpen vanuit de wereld van film, televisie of reclame. We worden zowel verleid om ons te verbazen over wat er gaande is en, zonder twijfel, om onze eigen verhalen te vertellen.

De Bausch-erfenis is ook hier sterk aanwezig; de kracht van een strakke gebarentaal om ons denken of onze emotionele ervaring te sturen en te verleiden, wordt bereikt door de positie van fysieke beweging binnen een ruimte geladen met latente betekenissen. En net als bij Bausch – we moeten expressionisme niet verwarren met neo-expressionisme – doen de koelheid en glans van het oppervlak weinig om ons geloof dat er tegelijkertijd iets explosiefs zou kunnen gebeuren, te onderdrukken.

Deze hyper-geladen emotionele toestand is misschien duidelijker aanwezig in ander vroeg werk van Ursula Mayer, bijvoorbeeld het werk 'Fallen Imperial' dat in verschillende vormen bestaat, inclusief video, installatie en als een kunstenaarsboek in kleine oplage. In dit werk, construeert Mayer een verkenning van het

Romanticism and the architectural and design languages of the mundane and daily.

Earlier work has seen him explore the both the blatantly Romantic: photographs of Gothic maquettes or apocalyptic landscapes of denuded trees. And it has also seen him explore the kind of low-grade romanticism of the banal; his works made in diner interiors that use the same sensibilities as Hopper's pop-iconic paintings.

In more recent bodies of work he seems to be exploring a kind of fusion of these languages in order to come to a fresh resolution. The architectural and design elements of banal daily life such as supermarket or gas station forecourts, second-rate modernist architecture and the thwarted iconography of the festive – cheap fairground carousels – are altered and placed in unexpected relationships within installations. The installation itself exists in a dialogue with the ideas realised in other forms such as drawings or photographs. At times, the gothic resurfaces in the form of colour choices of moody atmospherics. And, in many ways, this is "the gothic" as it has come to stand after its appropriation into popular culture, at once deadly serious and genuinely emotive and rather embarrassingly kitsch and clichéd.

In an installation, also shown as residual photographic prints, a black carousel stands besides a black children's garden swing set, a layer of snow, rich and evocative, laying over both and the ground. It remains a powerful, arresting and seductively beautiful image, despite the fact that the mechanisms of "the gothic" used to construct it are probably closer Tim Burton's schmaltzy sanitised version of the gothic than they are to the genuine sexualised horror with which nineteenth century readers were meant to respond to the genre. In a sense, this dislocation seems to be the area of interest to the artist; not whether we can make comparable languages to preceding visual languages, but what occurs, even if we resist it, when hubris happens.

Like a number of contemporaries, Hans op de Beeck appears to be very interested in researching when one visual language becomes synonymous with another, when our deepest and most intense human

verzonnen karakter – gespeeld door Mayer zelf – van een up-scale call girl die in het toonaangevende Imperial Hotel in Wenen werkt. Terwijl dit werk reeds anticipeert op het onderzoek naar relaties tussen menselijke acties, identiteiten en verhalen en specifieke interieurruimtes, worden in *Fallen Imperial* de ongerichte afgestompte gevoelens van het archetype veel directer uitgedrukt. Alles gerelateerd aan en verhevigd door de specifieke grandeur van het hotel.

Onuitgesproken verhalen van emotioneel geladen en geromantiseerde ruimtes en locaties zijn eveneens een element van het werk van de Belgische kunstenaar Hans Op de Beeck. Hij beperkt zich niet tot één soort werk of media, maar maakt werk dat fotografie, tekeningen en installaties, vaak met een duidelijk conceptuele benadering waaruit blijkt hoe hij elk project benadert.

Hoe dan ook, het vervaardigen of nauwkeurig controleren van ruimtes en interieurs – of ze nu mensen bevatten of niet – is de rode draad die door zijn hele werk loopt. In veel van zijn werk, speciaal zijn meer recente werk, blijkt hij een versmelting van een soort romanticisme en de taal van de architectuur en het design van het alledaagse te vinden.

In vroeger werk laat hij zien dat hij het schaamteloze romantische onderzoekt: foto's van gotische maquettes van apocalyptische landschappen met kale bomen. En tevens wordt duidelijk dat hij het soort lager-gewaardeerde romanticisme van het banale onderzoekt; zijn werk, gemaakt in eetkamers waarin hij dezelfde fijngevoeligheden gebruikt als Hopper in zijn schilderijen.

In meer recent werk schijnt hij een soort versmelting van deze symbolen te onderzoeken om aldus tot een nieuwe beslissing te komen. De design- en architecturale elementen van het gewone dagelijkse leven zoals een supermarkt of het plein van een benzinstation, tweederangs modernistische architectuur en de onhandelbare iconografie van het feestelijke – goedkope draaimolens – worden veranderd en binnen de installatie in onverwachte verhoudingen geplaatst. De installatie zelf bestaat in een dialoog met de ideeën die op andere manieren zijn gerealiseerd, zoals tekeningen of foto's. Soms duikt de gotiek weer op in de vorm van kleurkeuzes van veranderlijke atmosferische storingen. En op

experiences become no different from the stock language of a populist cinematic genre.

"It was a large room. Full of people. All kinds. And they had all arrived at the same building at more or less the same time. And they were all free. And they were all asking themselves the same question: What is behind that curtain?" – Laurie Anderson, *United States 1 – 1V*

If Ursula Mayer's work seems to be moving in a direction in which it may no longer be necessary to use the human form as characters for a narrative, then both Janice McNab and Plinio Avila have been making work for some time in which spaces devoid of humans still appear to be telling us stories. Yet, both artists do so through different practices and from different starting points.

Janice McNab is an Amsterdam-based artist who approaches painting from a strongly conceptual position. In some ways, her choice to paint can be misleading. Although she is very clearly interested in painting and the end works that she shows arising from her practice take the form of paintings, photography and other means of image production are of just as much interest to her. In fact, they are crucial to the processes of her practice.

Janice McNab seems to be very strongly preoccupied with the nature of "reality" and "truth" and how we experience images in these terms. Working from research photographs that she takes herself and, no doubt, spending a lot of time looking at and thinking about other images, she engages in a kind of research that seeks to find the exact building blocks of the kinds of images we understand to represent "real" everyday life. Whether this distillation is to merely deconstruct and understand or to subvert and manipulate once the essential parts have been defined seems somewhat ambivalent. Whether her depictions of a crypto-documentary everyday life are a straightforward quest to comprehend and define or a fully cogniscent act of creating emotion-laden narrative potential, we may never know.

Undeniably, however, many of the works almost vibrate with the kind of emotive presence that only a kind of nakedness can bring. Reduced to their bare essentials, these representations -or arguably even

verschillende manieren is dit 'de gotiek' zoals die tot stilstand is gekomen nadat de popcultuur hem had ingelijfd, plotseling dodelijk serieus en oprecht aandoenlijk en nogal pijnlijk kitscherig en cliché.

In een installatie, ook getoond als overgebleven fotografische prenten, staat een zwarte draaimolen naast een zwarte tuinschommel, een laag sneeuw, donzig en levensecht bedekt beiden en de grond. Het blijft een krachtig, boeiend en verleidelijk mooi beeld dat, ondanks het feit dat het de mechanismen van 'de gotiek' gebruikt om het beeld te construeren, waarschijnlijk dichterbij Tim Burtons sentimentele satanische versie van de gotiek staat dan bij het seksuele afgrijzen waarmee negentiende eeuwse lezers geacht werden te reageren op het genre. In zekere zin schijnt deze dislocatie het interessegebied van de kunstenaar te zijn; niet of we vergelijkbare symbolen met betrekking tot voorgaande visuele symbolen kunnen maken, maar wat er gebeurt, zelfs als we het weerstaan, wanneer overmoed ontstaat.

Net als een aantal tijdgenoten schijnt Hans Op de Beeck erg geïnteresseerd te zijn in onderzoek naar het moment waarop de ene visuele taal synoniem wordt met een andere, het moment waarop onze diepste en meest intense menselijke ervaringen niet langer verschillen van de gangbare taal van een populistisch filmtechnisch genre.

'Het was een grote kamer. Vol mensen. Allerlei mensen. En ze waren allemaal op min of meer dezelfde tijd in hetzelfde gebouw gearriveerd. En ze waren allemaal vrij. En ze vroegen zich allemaal hetzelfde af: wat is er achter dat gordijn?' – Laurie Anderson, Amerika 1 – IV

Als Ursula Mayers werk schijnt te bewegen in een richting waarin het niet langer nodig zal zijn de menselijke vorm als karakters voor een verhaal te gebruiken, dan maken Janice McNab en Plinio Avila allebei al enige tijd werk waarin ruimtes zonder mensen nog steeds voorkomen om ons verhalen te vertellen. Toch doen beide kunstenaars dit door middel van verschillende praktijken en vanuit verschillende vertrekpunten.

Janice McNab is een in Amsterdam wonende kunstenaar die schilderen benadert vanuit een sterk conceptuele positie. Op bepaalde manieren kan haar keuze om te schilderen

misrepresentations- of everyday domestic elements and interiors, in theory, should say nothing, be pure documentary. Yet they seem to scream with a pent up rage or sink, forlorn and depressed, at the realisation of a life not lived. These are close-ups of the interiors of a Bergman or a Mike Leigh Film, the torrent of human emotion smothered beneath a pile of mass-produced textiles in a dimly lit room. The people, it seems, are no longer present. Nor do they need to be for us to understand the traces of their possible emotional states.

However, the real irony is in their formal layer. As pieces of visual research into painting, they also exist as beautiful objects. If we narrow our focus and look to the surface, avoid the potential emotive narratives, we find beautiful patterns and lines realised in paint. It is this aspect that enables us to see that one of her other concerns is the nature of painting itself. She seems to be concerned with finding the point at which photographic realism and abstraction are interchangeable. And in many ways the works, like those of Wannes Goetschalckx are a clever trick, the narrow line to be walked where we, the audience, can still be given a whole "real" world through simple basic elements.

Janice McNab's work is very much concerned with the nature of the image: how images are constructed and, conceptually, the attributes that we personally and socially assign to images. In the case of the Mexican artist Plinio Avila, the starting point often appears to be much more preoccupied with the spaces and how we perceive spaces, more specifically public spaces of one form or another.

Avila's practice is not confined to painting and is, instead, an eclectic mix of painting, drawing, sculpture and installations. However, it might be fair to say that one of the strands that runs through his work is the application of applied or painted elements, whether this be in a far more traditional form such as paintings of oil on canvas or in the form of a kind of trompe l'oeil employed directly onto sculptures or parts of public spaces. The purpose of these may be to explore or distort the nature of an actual space –such as in his intervention in a public phone booth as part of a project for MARTa,

misleidend zijn. Hoewel ze zeer duidelijk geïnteresseerd is in schilderen. De resultaten die ze laat zien en die voortkomen uit haar manier van werken nemen de verschijningsvorm van schilderijen, foto's en andere vormen van beeldproductie aan en zijn allemaal even belangrijk voor haar. In feite zijn ze cruciaal voor de ontwikkelingen in haar werk.

Janice McNab schijnt bijzonder in beslag te worden genomen door de aard van 'realiteit' en 'waarheid' en hoe wij beelden in deze termen ervaren. Ze werkt vanuit het onderzoeken van foto's die ze zelf maakt en terwijl ze zonder twijfel veel tijd aan kijken naar en denken over andere beelden besteedt, houdt ze zich bezig met een soort onderzoek waarin ze probeert de exacte bouwstenen te vinden voor het soort beelden die wij opvatten als representatief voor het 'echte' dagelijkse leven. Of deze distillatie nu enkel en alleen is bedoeld om af te breken en te begrijpen of om te ontwrichten en te manipuleren op het moment dat de essentiële delen zijn gedefinieerd, schijnt enigszins tegenstrijdig. Of haar beschrijvingen van een crypto-documentair alledaags leven een oprechte zoektocht zijn om te begrijpen en te verklaren of een volledig bewuste daad van het creëren van een emotioneel beladen verhalend potentieel, we zullen het vermoedelijk nooit weten.

Ontegengesteld echter, schijnen de werken bijna te vibreren met iets van aandoenlijke persoonlijkheid die alleen door een soort naaktheid kan worden voortgebracht. Gereduceerd tot hun naakte essenties, zouden deze representaties – of betwistbaar zelfs non-representaties – van het alledaagse leven en interieurs in theorie niets zeggen, maar puur documentair zijn. Toch schijnen ze in een soort opgesloten woede te schreeuwen of weg te zinken, verloren en neergeslagen bij het realiseren van een leven dat niet wordt geleefd. Het zijn close-ups van interieurs uit een Bergman of een Mike Leigh film, de stortvloed van menselijke emoties smeulend onder een berg massa-geproduceerd textiel in een schemerige slaapkamer. De mensen, zo lijkt het, zijn niet langer aanwezig. Maar ook zonder hun aanwezigheid ervaren wij de sporen van hun eventuele gemoedstoestand.

Herford- or on the constructed space in a sculpture drawn from the architecture of domes.

Whether in these more sculptural and site-specific works or more traditional paintings, there does seem to be something of a preoccupation with the social meanings and attributes of public spaces running through his work. In the paintings, executed in a curt modernist quasi-representational style, the trappings of people are everywhere though they themselves may be absent. Occasionally there is a glimpse of peripheral activity; a suitcase on an airport terminal floor that appears to be being moved by a person just out of sight. Are they about to arrive? Or have they already left?

The trappings of human needs and consumption remain heavily present: chairs for them to sit on, shopping trolleys for them to pile food into, altars for their prayers. And, by implication –and the tone of the paintings themselves- we are offered the option of making up the narratives ourselves.

Frequently the works convey a sense that the specific time is very important in what we are seeing. We may never be certain of exactly what time it is or where we are in the narrative sequence, but they convey an expectation of transition. We may not be certain if this is the moment just before the shopping trolleys are unlocked and the supermarket explodes into a frenzy of shoppers or whether, in fact, it's just after they have been collected and neatly stored for the quiet hours of the night. Are the banks of white plastic chairs empty in that moment before a flight arrives or just after departure? We can never be certain. However, we can be certain that, at some point, actual humans will change the places we are observing.

And one of the ways they will do so is through consumption, a second strand of exploration running through Avila's work. This has perhaps, become even more evident in his most recent work, a print catalogue entitled "Deseo Product Catalog 2006 – All I Need To Succeed in the Art World". In this work, Avila has meticulously drawn consumer objects that he would like to own but cannot afford. The drawings themselves have then – like his humans- been taken away as a presence. Instead, they have been scanned

Hoe dan ook, de werkelijke ironie zit in hun formele laag. Als stukken van visueel onderzoek in schilderkunst bestaan ze ook als mooie objecten. Als we onze blik vernauwen en naar het oppervlak kijken en de in potentie aandoenlijke verhalen vermijden, zien we prachtige geschilderde patronen en lijnen. Het is dit aspect dat ons in staat stelt te zien dat een van haar andere interesses de aard van een schilderij zelf is. Ze schijnt geïnteresseerd te zijn in het vinden van het punt waarop fotografisch realisme en abstractie verwisselbaar zijn. En in veel opzichten zijn de werken, zoals die van Wannes Goetschalckx, een knappe truc, balancerend op de smalle lijn waarop wij, het publiek, via eenvoudige basiselementen nog steeds een hele 'echte' wereld te zien kunnen krijgen.

Janice McNabs werk heeft vooral betrekking op de aard van het beeld: hoe beelden zijn geconstrueerd en, conceptueel, de voorwerpen die we persoonlijk en sociaal als beelden aanwijzen. In het geval van de Mexicaanse kunstenaar Plinio Avila blijkt het beginpunt vaak veel meer gepreoccupeerd te zijn met ruimtes en hoe we ruimtes ervaren, of specifiek, publieke ruimtes in een of andere vorm.

Avilla's manier van werken is niet beperkt tot schilderen maar is een eclectische mix van schilderen, tekeningen, sculpturen en installaties. Hoe dan ook, een rode draad die door zijn werk loopt is het toepassen van geschilderde of toegepaste elementen. Of dit nu in een veel meer traditionele vorm zoals schilderen in olieverf op doek gebeurt of in de vorm van een soort trompe l'oeil dat direct op sculpturen of op delen van de ruimte wordt aangewend. Het doel hiervan zou het onderzoeken of vervormen van de aard van een actuele ruimte kunnen zijn – zoals zijn ingreep in een publieke telefooncel als onderdeel van MARTa, Herford – of van de geconstrueerde ruimte in een sculptuur afgeleid van de architectuur van koepels.

Of dit nu een plaatsgebonden werk is of meer traditionele schilderijen zijn, er schijnt iets van een preoccupatie te zijn met de sociale betekenissen en voorwerpen van publieke ruimtes die door zijn werk lopen. In de schilderijen, uitgevoerd in een bondige modernistische, quasi-representatieve stijl zijn de attributen van mensen overal, hoewel ze zelf afwezig kunnen zijn. Zo nu en dan is er

and worked into a print design emulating the style of a shopping catalogue.

The absence of humans is also notable in the work of the Dutch painter Anneke Wilbrink. However, as with both Plinio Avila and Jancie McNab's work, the evidence of their activity, even when the works become fairly abstracted is often strongly implied.

Anneke Wilbrink's painting practice seems to exist at the confluence of a number of visual languages. The presence of a strong modernist painting tradition – both abstract and representational – is very much in evidence. But then so are other influences.

There is a strong sense of the architectural drawing and the kinds of illustrations that used to appear in newspapers and magazines, captioned with the term "artist's vision", usually to illustrate the promised delights of a shopping mall or housing development yet to be built. These were much more in evidence in brochures and newspapers before the arrival of digital illustration. There is also the sense of the production or set designer's drawings; the gouaches and illustrations that were used to envision a movie set or film storyboard long before the actors would ever put foot onto the lot, again something increasingly rare as a phenomenon in the age of digital technology. These works could be the freehanded blueprint for a fantasy place to be realised on film or settings in which we could live out idyllic lives.

Anneke Wilbrink's work also connects stylistically to the methods of designers working in the early cinema industry at the point at which the medium had developed enough to manipulate what was captured by the lens. Working in very free painting and drawing techniques, they would envision the contained environments in which a film's action might unfold. It is not difficult to see how some of her works compare with sketches and gouaches from the 1920's that would be realised on celluloid as sets for films such as Fritz Lang's "Metropolis".

In such sketches, illustrations and even paintings prepared by early cinema designers – the founding fathers of mise en scène, many of whom had studied as visual artists – there is a new kind of visual shorthand that developed. Fluid and continuous line seemed to be a way of indicating the kind of moody

een glimp van een relatief onbelangrijke activiteit; een reistas op de vloer van een terminal van een luchthaven die blijkt te worden verplaatst door een persoon die net buiten beeld blijft. Komen ze aan? Of zijn ze al vertrokken?

De attributen van menselijke behoeften en consumptie blijven nadrukkelijk aanwezig: stoelen waar ze op kunnen zitten, boodschappenkarren waar ze voedsel in kunnen opstapelen, altaren voor hun gebeden. En als voortvloeiende hieruit – en door de toon van de schilderijen zelf – krijgen we de kans om onze eigen verhalen te maken.

Vaak brengen de werken een gevoel over dat de specifieke tijd voor wat we zien erg belangrijk is. We weten nooit zeker wat de tijd is of waar we zijn in het verhaalfragment, maar ze brengen een verwachting van transitie over. We kunnen er niet zeker van zijn of dit het moment is vlak voordat de boodschappenwagens vrij worden gegeven en de supermarkt volstroomt met winkelende mensen of dat het juist is nadat de wagens zijn verzameld en netjes worden weggezet voor de stille uren van de nacht. Zijn de banken of witte plastic stoelen leeg vlak voor het moment dat er een vlucht aankomt of net na vertrek? We zullen het nooit weten. Hoe dan ook, we kunnen er zeker van zijn dat, op een bepaald punt, actuele menselijke handelingen de plaatsen die we observeren, zullen veranderen.

Een van de manieren waarop dat zal gebeuren is via consumptie, een tweede spoor van onderzoek in het werk van Avila. Dit wordt misschien nog wel duidelijker in zijn meest recente werk, een gedrukte catalogus met de titel 'Deseo Product Catalog 2006 - All I Need To Succeed in the Art World'. In dit werk heeft Avila nauwkeurig gebruiksvoorwerpen getekend die hij zou willen hebben, maar zich niet kan veroorloven. De tekeningen zelf worden dan - net als zijn mensen - weggenomen. In plaats daarvan worden ze gescand en verwerkt in een gedrukt ontwerp, wedijverend met de stijl van een winkelcatalogus

De afwezigheid van mensen valt ook op in het werk van de Nederlandse schilder Anneke Wilbrink. Maar net als in het werk van Plinio Avila en Janice McNabs is het bewijs van hun

lighting that would be necessary to convert the wood and canvas set into a fantastic celluloid experience; the palette and brushstrokes are used not as an instruction to the carpenters so much as a visual cue to the director to describe actions and emotions that need to be built into the future film's totality for its impact to be realised. Drawing on the lessons of Expressionism –with which many of these practitioners were deeply connected- there is a sense that these illustrations and storyboards use a language that is less about the real objects that need to be built in the studio but much more, instead, about how they will need to be experienced by the eventual audience.

Of course, both of these visual languages and the contexts in which they arose share something of a Utopian tradition: they are the artist's unrestricted vision of what a place could be before the blunt reality of human occupation has to be factored in. In this way, they share a connection to the practice of many other artists in recent years who have been making work that addresses the notions of Utopia both in an unbridled aspirational way or as a means of critiquing the political aspects of Utopian visions. A few, like Wilbrink, have worked in painting, whilst many have used other media such as installation, sculpture, video and digital prints.

In Wilbrink's work, however, the concern seems to be more primarily focussed on researching the nature of how modernist painting languages have been able to realise these visions rather than the specific political content. She paints places that become fantastic imagined places – even if the starting point is a very real location- through the style and nature of the painting itself.

As with Janice McNab's work, there is an interest in finding the point at which they image still exists powerfully as a representation of a location or object whilst already dissolving into abstraction.

The cinematic experience of heightened emotion is intrinsic to the recent video work of the Polish artist Anna Baumgart.

Anna Baumgart is an artist living and working in Warsaw, perhaps best known for her deconstructed figurative sculptures and a body of video works in which gesture is explored.

activiteit vaak duidelijk voelbaar, zelfs als het werk volkomen abstract wordt.

Anneke Wilbrinks schilderijen schijnen te bestaan uit de samenvloeiing van een aantal visuele symbolen. De aanwezigheid van een sterk modernistische schildertraditie - zowel abstract als representatief - is heel duidelijk. Maar er zijn ook andere invloeden.

De tekeningen zijn sterk architecturaal en doen denken aan de soort illustraties die in kranten en tijdschriften worden gebruikt, onder de term 'visie van de kunstenaar', gewoonlijk om de beloofde verlokkingen van een warenhuis of nog te bouwen appartementen te illustreren. Deze werden voor het digitale tijdperk veel meer in brochures en kranten gebruikt. Ze doen ook denken aan de stereotiepe ontwerptekeningen; de gouaches en illustraties die werden gebruikt om een filmset of storyboard duidelijk te maken, lang voordat de acteurs een voet op de set hadden gezet, opnieuw een steeds ongebruikelijker fenomeen in het tijdperk van digitale technologie. Deze werken zouden de genereuze blauwdruk kunnen zijn voor een fantasieruimte die moet worden gerealiseerd in een film of omgeving waarin we ons idyllische leven kunnen leven.

Anneke Wilbrinks werk is stilistisch ook verbonden met de methodes van ontwerpers die werkzaam waren in de vroege filmindustrie, op het punt waarop het medium voldoende was ontwikkeld om dat wat door de lens werd gevangen, te manipuleren. Werkend in een zeer vrije schilder- en tekentechniek, zouden ze de kalme omgevingen duidelijk maken waarin een actie in de film zich zou kunnen ontploegen. Het is niet moeilijk te zien hoe een aantal van haar werken vergelijkbaar zijn met schetsen en gouaches die in de jaren twintig van de vorige eeuw werden op celluloid gerealiseerd werden in films zoals Fritz Langs 'Metropolis'.

In de schetsen, illustraties en zelfs in de schilderijen, voorbereid door vroege ontwerpers in de filmindustrie - de founding fathers van mise en scène, waarvan velen een opleiding als visueel kunstenaar hadden - ontwikkelde zich een nieuw soort visuele steno. Vloeiende en doorgaande lijnen schenen een manier te zijn om de soort wispelturige belichting kenbaar te maken, die nodig was om de omgeving van hout en

cinema films arose in response to an invitation to make a work for a museum show entitled "Is It Real?". Given the context of its production, is not difficult to understand that one of the main concerns of the work is the nature of "reality" in a world in which digital technology allows us to intervene and reconstruct apparently seamless versions of original material.

In this work, Baumgart has literally inserted herself into the action of a classic Russian-language melodrama, her face replacing that of the original actress as an emotionally charged scene unfolds on loop. What is particularly interesting about the work is her choice of film and scene. After all, the same practice of artist insertion has many applications, as we have seen in the work of a number of other contemporary artists, least of all Jemima and Dolly Brown who have made recent works exploring similar tropes.

If Baumgart had wished to make a work that was purely about "reality" in the context of technology, there are many other source choices she could have made; many other means of raising the same questions about the nature of authenticity in the digital age.

But, she has chosen to use a specific Russian-language film and a very particular sequence from the film depicting a fevered scene between two characters that, even if we have no idea about the full movie, we assume to be lovers. The scene makes full use of a gamut of the original film's mise en scène devices ranging from curtains billowing in the stormy wind to moody lighting and camera angles. We readily understand that, in its original context and its own day, these were the cinematic indicators for heightened emotion, a dramatic denouement. In Baumgart's hands, these become double: they stand for both their original meaning and a certain post-feminist parody as she dutifully portrays a rather outmoded depiction of cinematic femininity.

Yet, taken as the experience of Baumgart's work, the effect is one in which this context, this mise en scène raises questions not only about the nature of "reality" beyond that of the film's apparent production. The effect is oddly romantic and expressionistic. Despite Baumgart's clear conceptual conceit, we nonetheless take it at face value. We accept her as the heroine. And perhaps this is the

canvas om te zetten in een fantastische celluloidervaring. Palet en kwaststreken worden niet gebruikt als aanwijzing voor de timmerlieden maar als visueel richtsnoer voor de regisseur om acties en gevoelens te beschrijven die in de toekomstige film moeten worden verwerkt om zijn impact te kunnen realiseren. Puttend uit de lessen van het expressionisme - waarmee veel van deze kunstenaars zich sterk verbonden voelen - is er een gevoel dat deze illustraties en storyboards een taal gebruiken die minder gaat over echte objecten die in de studio gebouwd moeten worden, maar in plaats daarvan veel meer over hoe ze ervaren moeten worden door het uiteindelijke publiek.

Natuurlijk, beide visuele symbolen en de context waarin ze ontstonden, delen iets van een utopische traditie: ze zijn de onbeperkte visie van de kunstenaar op wat een plaats zou kunnen zijn voordat de botte realiteit van menselijke activiteit erin opgenomen moet worden. Op deze manier delen ze een overeenkomst met de manier van werken van veel kunstenaars van de afgelopen jaren die werk hebben gemaakt dat zich bezig houdt met de theorieën van Utopia, zowel op een ongebreidelde ambitieuze manier als in de betekenis van het bekritisieren van politieke aspecten van utopische visies. Een paar, zoals Wilbrink, hebben met verf gewerkt, terwijl velen andere media hebben gebruikt zoals installaties, sculptuur, video en digitale prints.

In Wilbrinks werk echter schijnt de interesse primair meer gefocust te zijn op het onderzoeken van de manier waarop modernistische schildersymbolen in staat zijn geweest deze visies te realiseren dan op de specifiek politieke inhoud. Ze schildert plaatsen die door de stijl en de aard van het schilderij, denkbeeldige plaatsen worden - zelfs als het beginpunt een bijzonder reële locatie is.

Net als in het werk van Janice McNab is er een interesse in het vinden van het punt waarop het beeld nog steeds als krachtige representatie of locatie of object bestaat, terwijl het reeds begint op te lossen in abstractie.

De filmische ervaring van verhevigde emotie is intrinsiek in het recente videowerk van de Poolse kunstenaar Anna Baumgart.

second level of "reality" she challenges. Is she raising questions about herself as an artist and a woman? Despite her clear ability to raise critical questions about the nature of "reality", is this a confession that some part of her still identifies unresistingly with this turbulent construct of male-female relationships? Even if she never gives a straightforward answer, one gets the feeling that she is rather amused that this could, in fact, still be a possibility. Questions about the nature of cinematic realities fuse with questions about the nature of personal emotional realities.

Beyond this still, it is also important to consider the choice of a Polish artist to use a classic Russian language film as the source material. Given the nature of the historic relationships between Russian and Polish cultures, this also brings a political layer into the work's complex discussions. For an artist of Baumgart's generation the impact of Soviet-era Russian culture is inevitably bound up in notions of nostalgia and communal memory, whether a positive or negative thing. Questions about one's identity and how it is shaped are perhaps essential for both an artist and a society in which the transitions of recent years must constantly raise questions about how the "real" world is constructed around us.

The real world – or at least the "real" depictions of certain worlds- is a strand that runs through the practice of the Irish artist Mona Casey. Casey's practice is broad, authoring works of her own in various media, collaborating on joint projects with fellow artist Paul McAree and a range of curatorial projects.

For the larger part, Mona Casey's individual practice is based in the conceptual act of intervening in well-known images from art history. To be more precise, she produces individual prints and installation groups of prints where famous paintings, almost always those involving an element of portraiture, are the starting point. She selects these all too familiar art historical works – Vermeers, Holbeins, Manets- and then meticulously and with precision, removes the figures from the work, seamlessly reconstructing the locations and environments in which the great masters placed their iconic figures. Once the figures have been removed and the interiors and landscapes have miraculously grown

Anna Baumgart is een kunstenaar die woont en werkt in Warschau. Ze is misschien het bekendst door haar gedeconstrueerde figuratieve sculpturen en videowerken waarin ze beweging onderzoekt.

Interessant genoeg ontstond het nieuwere videowerk, waarin de kunstenaar zichzelf heeft toegevoegd aan oude bioscoopfilms, als antwoord op een uitnodiging om een werk te maken voor een museum met de titel 'Is It Real?' Gelet op de context van de productie is het niet moeilijk te begrijpen dat een van de hoofdbedoelingen van het werk is om de aard van 'realiteit' in een wereld waarin digitale technologie ons in staat stelt te interveniëren en schijnbaar naadloze versies van origineel materiaal te reconstrueren.

In dit werk heeft Baumgart letterlijk zichzelf ingelast in de actie van een klassiek Russischtalig melodrama, haar gezicht vervangt dat van de originele actrice terwijl zich een emotioneel geladen scène ontvouwt. Wat vooral interessant is in het werk, is haar keuze van film en scène. Uiteindelijk kent het gebruik van het inzetten van een kunstenaar veel toepassingen, zoals we hebben gezien in het werk van een aantal eigentijdse kunstenaars, niet in het minst Jemima en Dolly Brown die in recent gemaakt werk vergelijkbare stijlfiguren onderzoeken.

Als Baumgart werk had willen maken dat louter en alleen over 'realiteit' in de context van technologie ging, zijn er nog veel meer bronnen waaruit ze had kunnen kiezen; veel andere manieren om dezelfde vragen over de aard van authenticiteit in het digitale tijdperk aan de orde te stellen.

Ze heeft echter gekozen voor een specifieke Russischtalige film en een zeer speciaal fragment uit de film, een koortsachtige scène tussen twee karakters waarvan, zelfs als we geen idee hebben waar de film over gaat, we zonder meer aannemen dat ze geliefden zijn. De scène maakt volop gebruik van een reeks kunstgrepen van de mise en scène van de originele film, zich uitstrekkend van gordijnen die opbollen in de stormachtige wind tot wispelturige belichting en camerahoeken. We begrijpen gemakkelijk dat in zijn originele context en in zijn eigen dagen dit de filmtechnische indicaties waren voor verhevigde emotie, een dramatische ontknoping. In Baumgarts handen wordt dit dubbel: ze staan voor zowel de originele

together where they had once been obscured, the works are shown as digital prints. In essence, Mona Casey distils famous works of art to their mise en scène; to the locations –with all their devices of meaning and atmospherics- in which the famous artists placed their equally famous representations of people.

There are many levels on which we can understand the works, least of all on the simplistic level of being impressed by her skill and determination to reproduce a credible join in the style of the original painter. But, this element is sublimated. The choice to show the work as flat digital prints denies the fetishistic qualities that we have accorded painting; its textures and its status. We all too quickly and easily accept the work and glance at it as if it were another printed facsimile in our image saturated world. And of course this is part of the practice. We are expected to question the production of images and the priority and status we accord them.

Another aspect of the practice is that it researches the nature of communal visual memory as affected by western art history. These images are quiet. They have been denuded of the central dramatic figures for which they are largely remembered. So, do we still recognise the works? Do we readily recognise the reputedly iconic interiors of Vermeer once his figures have been removed? Are Holbein's deft landscapes as powerful in our subconscious as his heavily brocaded figures of grandeur? And do we share the memorable mountain top view of Friedrich as readily as the back of his figure taking in the vista?

Casey's work poses interesting questions about our visual heritage that takes in the biology of visual memory as much as an understanding of painting craft. It certainly prompts questions about the relational way in which we remember visual objects; the way in which our memory needs to measure one seen object against a series of others for it to effectively enter our memory. But it also prompts us to ask questions about the conscious decisions of painters when constructing images to an intended visual impact. Do paintings stand alone as beautiful and memorable landscapes once the famous figures are removed? And, if they don't, is that simply because for hundreds of years,

betekenis als voor een post-feministische parodie, zoals ze plichtsgetrouw een eerder ouderwetse beschrijving van filmische vrouwelijkheid portretteert.

Toch, gezien de ervaring van Baumgarts werk, is het effect er een waarin deze context, deze mise en scène vragen oproept, niet alleen over de aard van 'realiteit' buiten de realiteit van de duidelijke productie van de film. Het effect is vreemd romantisch en expressionistisch. Ondanks Baumgarts heldere conceptuele dwaze inval, nemen we het niettemin voor waar aan. We accepteren haar als de heldin. En misschien is dit het tweede niveau van 'realiteit' dat ze op de proef stelt. Roept ze vragen op over zichzelf als een kunstenaar en als vrouw? Is dit, ondanks haar duidelijke talent om kritische vragen te stellen over de aard van 'realiteit', een bekentenis dat een deel van haar zich nog steeds onweerstaanbaar vereenzelvigd met dit turbulente denkbeeld over man/vrouw-verhoudingen? Zelfs als ze nooit een eerlijk antwoord geeft, krijgt men het gevoel dat ze eerder geamuseerd is over de in feite nog altijd aanwezige mogelijkheid. Vragen over de aard van de filmische werkelijkheid smelten samen met vragen over de aard van de persoonlijke, emotionele werkelijkheid.

Bovendien is het nog altijd belangrijk om na te denken over de keuze van een Poolse kunstenaar om een Russischtalige film als bronmateriaal te gebruiken. Gelet op de aard van de historische relatie tussen de Russische en Poolse cultuur, zorgt deze keus ook voor een politieke laag in de complexe discussies over het werk. Voor een kunstenaar van Baumgarts generatie is de impact van het Sovjettijdperk onvermijdelijk verbonden met nostalgische begrippen en gemeenschappelijke herinneringen, hetzij positief, hetzij negatief. Vragen over iemands identiteit en hoe deze is gevormd zijn waarschijnlijk essentieel voor zowel kunstenaar en een samenleving waarin de transitie van de afgelopen jaren voortdurend vragen moeten oproepen over hoe de 'echte' wereld rondom ons is geconstrueerd.

De echte wereld - of althans de 'echte' beschrijvingen van zekere werelden - is een draad die door het werk van de Ierse kunstenaar Mona Casey loopt. Casey's manier van werken is breed, ze maakt gezaghebbende werken in verschillende

someone's bum has been in the way, disallowing us to understand the work as a landscape in its own right? Or have painters made conscious decisions to ensure that landscapes and interiors would never upstage the dramatic figures they wished for us to remember?

At its core, Mona Casey's work underscores the debate about mise en scène and its relationship to our visual world: is the dramatic presence of people as viable on a truly empty set or are all the other elements that fill the frame, inevitably unnoticed, what give meaning, mood and mode to the world around us?

Ken Pratt

media, werkt samen met medekunstenaar Paul McAree en realiseerde een aantal projecten als curator.

Voor het grootste deel is Mona Casey's individuele werk gebaseerd op de conceptuele daad van ingrijpen in bekende beelden uit de kunstgeschiedenis. Ze produceert individuele prenten en installatiegroepen van prenten waarvoor beroemde schilderijen, bijna altijd schilderijen die een element van portretkunst bevatten, het beginpunt zijn. Ze selecteert deze al te bekende kunsthistorische werken - Vermeers, Holbeins, Manets - en verwijderd vervolgens nauwgezet en precies de figuren uit het werk, naadloos de locaties en omgevingen reconstruerend waarin de grote meesters hun iconische figuren plaatsten. Zodra de figuren zijn verwijderd en de interieurs en de landschappen nauwgezet samen zijn gebracht, waar ze ooit onduidelijk waren, worden de werken getoond in digitale prenten. In essentie herleidt Monica Casey beroemde kunstwerken tot hun mise en scène; tot de locaties - met al hun kunstgrepen van inhoud en atmosfeer - waarin de beroemde kunstenaars hun evenzeer beroemde afbeeldingen van mensen plaatsten.

We kunnen het werk op verschillende niveaus benaderen, bijvoorbeeld op het simplistische niveau van haar vakmanschap en haar besluit om een geloofwaardig verbindingsstuk te maken in de stijl van de originele schilder. Maar, dit element is gesublimeerd. De keuze om het werk als een platte digitale prent te laten zien, ontkent de fetisjistische kwaliteiten die we aan schilderijen hebben toegekend; zijn textuur en status. We accepteren het werk te snel en te gemakkelijk en kijken er vluchtig naar alsof dit het zoveelste gedrukte facsimile in onze met beelden verzadigde wereld is. En natuurlijk vormt dit een onderdeel van de praktijk. Er wordt van ons verwacht om de productie van beelden en de prioriteit en status die we ze toekennen ter discussie te stellen.

Een ander aspect is dat de aard van gemeenschappelijke visuele herinneringen, beïnvloed door de westerse kunstgeschiedenis, wordt onderzocht. Deze beelden zijn stil. Ze werden beroofd van de centrale dramatische figuren die onze herinneringen voor het grootste deel bepaalden. Herkennen we het werk nog

altijd? Herkennen we de volgens zeggen iconische interieurs van Vermeer zodra zijn figuren zijn verwijderd? Zijn Holbeins knappe landschappen in ons onderbewustzijn net zo krachtig als zijn rijk met reliëfpatronen versierde, grootse figuren? En delen we het zicht vanaf de gedenkwaardige bergtop van Friedrich net zo gemakkelijk als de rug van zijn figuur het uitzicht inneemt?

Casey's werk stelt interessante vragen aan de orde over onze visuele erfenis, waarin de biologie van visuele herinnering net zo belangrijk is als het begrijpen van het schildersvak. Het roept natuurlijk vragen op over de verwante manier waarop wij ons visuele voorwerpen herinneren; de manier waarop ons geheugen het nodig heeft een eens gezien voorwerp te vergelijken met een reeks andere, voordat het in feite ons geheugen binnenkomt. Maar het dwingt ons ook vragen te stellen over de bewuste beslissingen van schilders als ze beelden construeren die bedoeld zijn om een visuele impact te creëren. Zijn schilderijen slechts mooie en gedenkwaardige landschappen zodra de beroemde figuren zijn verwijderd? Of hebben schilders bewuste keuzes gemaakt om er zeker van te zijn dat landschappen en interieurs nooit de aandacht zouden afleiden van de dramatische figuren die we ons, volgens hen, moeten herinneren?

De kern van Mona Casey's werk is het onderstrepen van het debat over mise en scène en zijn relatie met onze visuele wereld; is de dramatische aanwezigheid van mensen net zo levensvatbaar in een waarlijk lege omgeving of zijn het al de andere elementen die de achtergrond vullen, onvermijdelijk onopgemerkt, die de wereld rondom ons betekenis, stemming en toon verlenen?

Ken Pratt