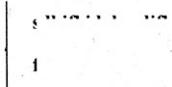


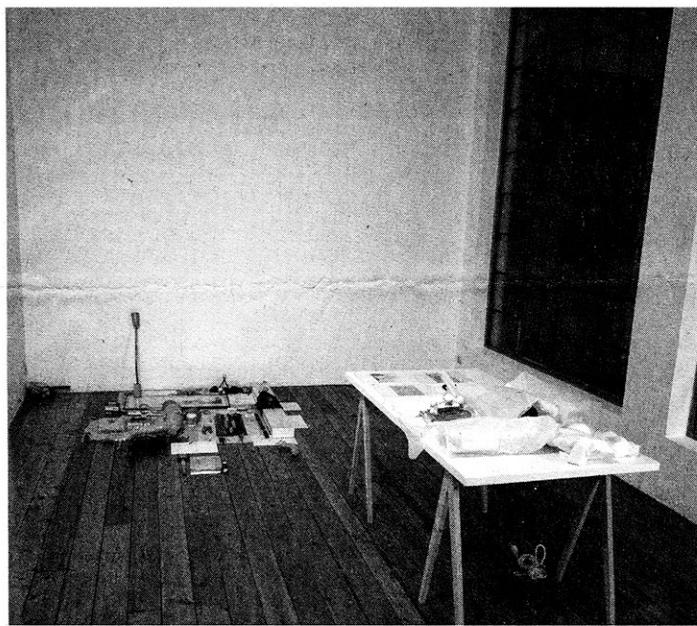
6, 7, 8

Jaargang 7 NO. 32



Vrijgezellenstreken

Over Honoré Ó'O



Honoré Ó'O, Overzicht tentoonstelling Galerie Jan Mot, maart 2002.

Door
Mark Kremer

AMSTERDAM, 2 MEI – Laten we beginnen met een paar beelden. Strengen snoepgoed kleven aan museummuren. Het kamerorgel is in silhouet met bruine tape op de wand uitgetekend. Banen wit papier, als banieren aan het plafond hangend, vullen een gotische hal. In het winterlandschap staat 'n sneeuwbal stil in de lucht. Het veroden-in-te-rijden verkeersbord is in watten gelegd. De hand in de hemel knijpt in een

tube, tandpasta vloeit op de top van de Himalaya. Waar kom ik uit als ik me door deze beelden, ontleend aan tentoonstellingen van Honoré Ó'O uit de afgelopen acht jaar, bij de hand laat nemen? Wat gebeurt er als ik me in gedachten door de beelden mee laat voeren? Laten we aannemen dat ik op een imaginaire plaats kom: "O". De naam van de kunstenaar vertelt ons dat hij wellicht uit die plaats stamt. Of, onderweg naar die plaats, stuurt hij mij alvast vooruit, als een verspierde, iemand die eventjes poolshoogte neemt. "O" is een plaats van de geest,

1
r
z
H
F
C
z
S
S
C
I
I
C
E
T
E
V
E
t
k
C
S
S

Tot het daadse daadmae

6

(advertentie)

Tentoonstelling Exposition 16/5-18/5
Vernissage 15/5 18-20 u/h

DORA GARCIA

**THE BREATHING
LESSON**

Galerie Jan Mot

Rue Antoine Dansaertstraat 46 B-1000 Brussel Bruxelles

Honoré d'O
v
u
a
Wereld tot leven roept die lijken te gebruiken
aan fysieke wetten. Een kleine bewerking
beschrijven overdracht kansen op karakter

n
at
er
n
aan fysieke wetten. Een kleine bewerking
beschrijven overdracht kansen op karakter

waar de herinnering aan het lichaam niettemin sterk leeft. Terry Gilliams film over de Baron van Münchhausen bevat een scène waarin zo'n scheiding van lichaam en geest verbeeld wordt: het hoofd van de maankoningin, getooid met een kroontje, is in orbit, terwijl haar lichaam op de maan moet blijven.

Honoré d'O verlangt er volgens mij naar om van de aarde los te komen. Dat maak ik op uit zijn tentoonstellingen, waarin hij met allerlei voorwerpen een plastische micro-wereld tot leven roept die lijkt te gehoorzamen aan de wetten van een vrolijke mechanica. Eenmaal aangekomen in die micro-wereld, veranderen de voorwerpen van gebruiksartikelen in lichamen, onderworpen aan fysieke wetten. Een kleine bewerking van de realiteit die ons in het dagelijks leven omringt, volstaat om duidelijk te maken dat die realiteit een soort schil is waaronder allerlei werelden schuilgaan. De boven beschreven beelden laten op karakteristieke manier zien wat voor soort handelingen Honoré d'O moet doen, om zijn parallelle wereld te orchestreren. Een minieme herschikking van elementen in een bestaande context maakt dat wij die elementen opmerken. Aandacht wordt letterlijk gericht op het verborgene. In een expositie in Gent, bijvoorbeeld, liet de kunstenaar de al in het museum aanwezige maar, vanwege spaarzaamheid, achter gordijnen opgestelde kunstwerken samen met ensembles van in andere ruimtes verborgen voorwerpen, als silhouetten in tape op de muren terugkeren. Er ontstond een wereld van dingen die hun verplichtingen even hadden opgeschorst.

Zicht op de artistieke bewegredenen van Honoré d'O krijgen we enigszins door zijn geschreven teksten te bekijken. Ook in de teksten construeert hij een parallelle wereld waarin zinsdelen en uitdrukkingen, ontleend aan het kunstdiscours en de omgangstaal, over elkaar buitelen, in elkaar verward raken en in feite driftig met elkaar converseren. Zo kaatst de kunstenaar terug hoe de kunstwereld zijn werk bespreekt. De teksten zijn in feite een statement over de aan continue verandering onderhevige omgang met kunst. Implicit stelt de kunstenaar dat hij dan ook het recht heeft de kunstenaar dat hij dan ook het recht heeft om steeds in beweging te zijn, en zijn standpunt over dingen te

herzien. Maar anderen hebben een standpunt over zijn werk ingenomen. De internationale contextualisering van Honoré d'O vindt op drie momenten plaats. Een keer is er gezegd: bij hem weegt het proces zwaarder dan het kunstproduct ("This is the show and the show is many things", Gent, 1994). Een tweede keer is er gezegd: het werk is als een schaduw-economie waarin de dingen een menselijk gezicht krijgen ("Traffic", Bordeaux, 1996). Een derde keer is er gezegd: zijn werk moet je zien als pseudo-biografie, een soort levenskunst ("Manifesta 2", Luxemburg, 1998). Die laatste positiesering is mij dierbaar aangezien daarin de passie van de "amateur", in de Franse betekenis van het woord, besloten ligt. De vraag is alleen: hoe wordt je als kunstenaar een professionele amateur?

Antwoord op deze vraag, gesteld met betrekking tot Honoré d'O, kan misschien gegeven worden door terug te gaan in de tijd, en te kijken naar het moment waarop hij een besluit nam dat onomkeerbaar bleek. Vlak voordat hij zijn opleiding tot architect officieel zou afronden, zo'n 20 jaar geleden, beseftte hij dat dat niet zijn weg was. Wreveel over hoe de burgerlijke maatschappij aan haar onderdanen een in banen geleide levenswijze oplegt, en hoe architecten daar aan hun steentje bijdragen, doet hem de opleiding staken. Na deze daad, vooral geboren vanuit de wil om weerstand te bieden, neemt Honoré d'O in 1984 z'n nieuwe naam aan. Ik noemde het verlangen van de kunstenaar om van de aarde los te geraken. Dat verlangen kunnen we nu plaatsen tegen zijn achtergrond als architectuurstudent. Het moet een reactie daarop zijn geweest, omdat architecten (en tevens kunstenaars) meestal verlangen naar de aarde en de band met het aardse aanhalen. Honoré d'O cultiveert echter het verlangen om van de aarde los te komen, en doorheen de jaren leidt dat ertoe dat hij werk gaat maken waarin de dingen stelselmatig in voorlopige verbanden verschijnen. Losse betrekkingen met de wereld wil de kunstenaar aanknoppen.

Dat is de houding van de vrijgezel, die elke vastigheid uit de weg gaat, telkens losse verbanden aangaat en weer verder trekt. De literatuur kent deze figuur, die van de aarde los wil blijven respectievelijk moeite heeft om te aarden. Neem de schelmenroman en zijn

dwarše personages: Don Quichotte, Tijl Uilenspiegel en de Baron von Münchhausen, die ieder op idiosyncrasische manier het evenwicht van lichamen tarten. In de beeldende kunst komt de figuur minder voor, maar hij heeft wel een zeer uitgesproken vertegenwoordiger in Marcel Duchamp. In diens vroege werk, vooral "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)" 1915-23, wordt de sexuele energie voor eeuwig rondgepoemt door middel van een enigmatisch mechaniek. De animale lust van de vrijgezel wordt verkwest door een kunstmachine. Bij Honoré d'O zie je een zelfde soort verkwesting van energie. Als de kunstenaar in beeld komt, bijvoorbeeld op videoopnames, is hij vrijwel altijd alleen in zijn uitbundige ruimtelijke installaties. Dat is een beeld van solitudine en melancholie, de keerzijde van het bestaan van de vrijgezel. Hetzelfde aspect schemert ook door als hij met iemand anders in beeld komt, zoals in "We have an agreement", waarin de galerist en de kunstenaar verwikkeld zijn in een woordloos onderonsje.

In z'n tentoonstellingen, zo lijkt het, ont-houdt Honoré d'O het publiek tot op heden de bron waaruit de kunstenaar zelf steeds weer tapt. Het is zijn diaarchief. Mogelijk zijn de tentoonstellingen in feite oefeningen ter ontwikkeling van het archief. Door dit zo te doen, neemt de kunstenaar zijn eigen tijd - bezijden het ritme dat de wereld van de kunst hem wil opdringen. "Natuurlijk is het produkt datgene wat bewaard blijft en een zin in zichzelf heeft of moet hebben, en een onafhankelijk bestaan; maar de handelingen waaruit het voortkomt vormen; voor zover ze terugwerken op degene die handelt, in hemzelf een ander produkt, namelijk een bekwaamer mens, die in hogere mate beschikt over het domein van zijn geheugen. Een kunstwerk is nooit noodzakelijk af, want wie het gemaakt heeft is nooit volmaakt en de kracht en behendigheid die hij eruit gewonnen heeft verlenen hem precies het vermogen om het te verbeteren, en zo verder... Hij haalt eruit wat nodig is om het uit te wissen en opnieuw te maken." (Paul Valéry, "Notitieboekje van een dichter", 1928)

• The English translation of this text will be published in the next issue of the newspaper.

D
I
C
S
I
M
(
I
r
e
(
j
/
t
z
I
r
V
C
r
V
C
Ook goed als hij niet leeft dan anders in deel

7

(advertentie)

Tentoonstelling Exposition 23/5-29/6
Vernissage 22/5 18-20 u/h

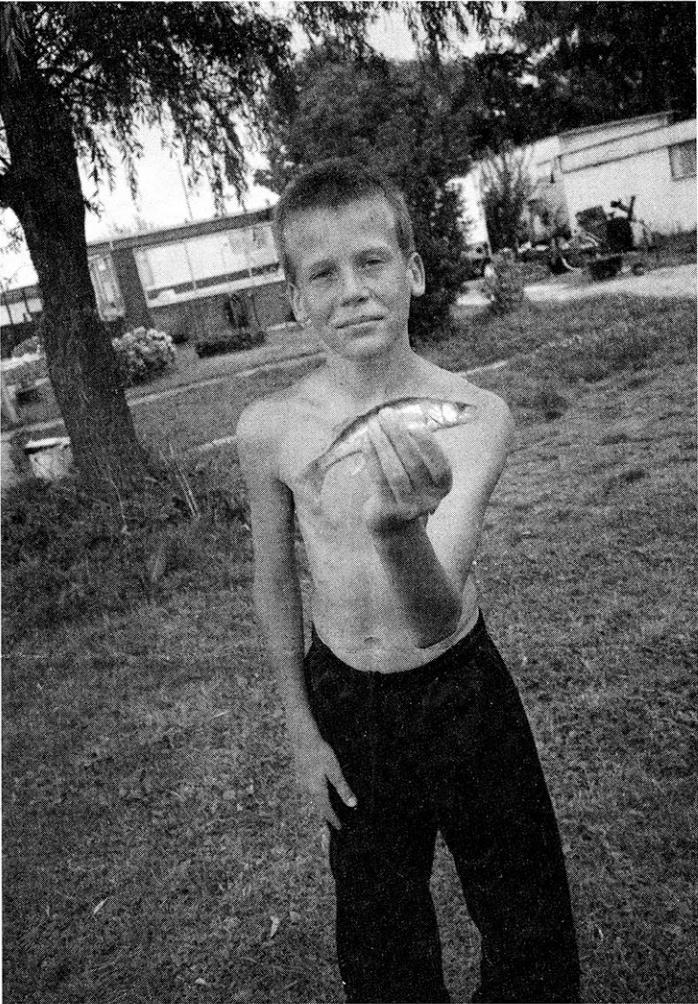
**HANS AARSMAN
ARNO NOLLEN
JOHANNES
SCHWARTZ**

**THREE DUTCH
PHOTOGRAPHERS**

**AN EXHIBITION
PROPOSED BY
RINEKE
DIJKSTRA**

Galerie Jan Mot

Rue Antoine Dansaertstraat 46 B-1000 Brussel Bruxelles

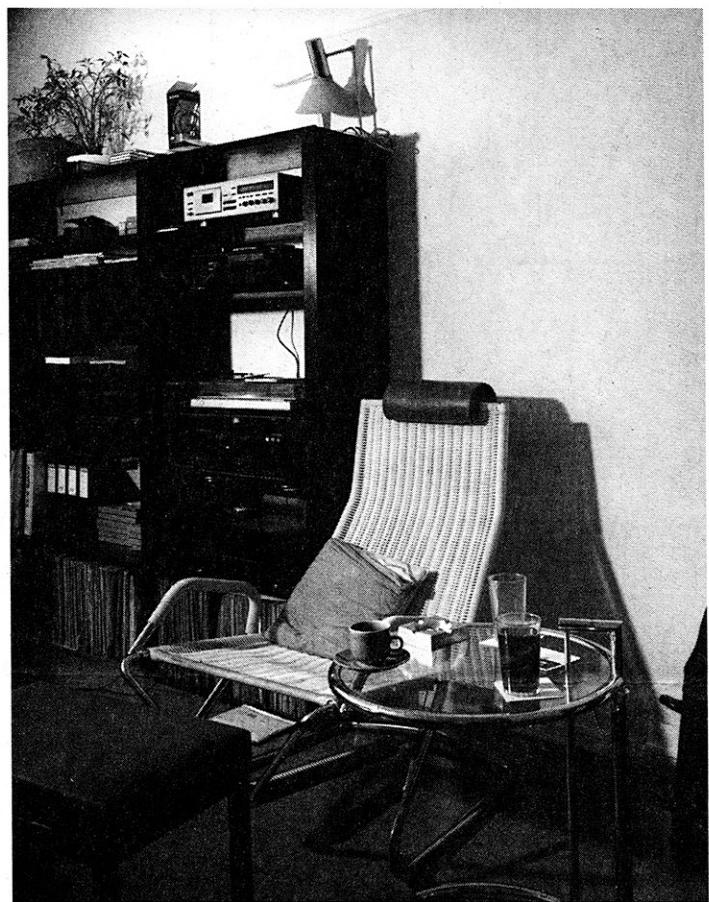


Hans Aarsman, *Koen met vis*, 1999.
(Three Dutch photographers, Galerie Jan Mot, 23/5-29/6)

A
t
s
e
v
c
t
c
f
l

Een van de vele fotografen, door hem de
veel eerder niet vertrokken om van de wereld





Johannes Schwartz, *Henk*, 2001.
(Three Dutch photographers, Galerie Jan Mot, 23/5-29/6)



Arno Nollen, *Sjur - Minneapolis, 2000.*
(Three Dutch photographers, Galerie Jan Mot, 23/5-29/6)

een te komen... en daarvan de ieder leide dat
€ 2
£ 3
\$ 2
2
€ 1
I
r
s
'
A
V
a
a
1
V
8
v
c
£
v
t
r
a
(
t
c
t
t
t
c
Work or Dora García. This book, therefore
veert zonder het verlangen om van de aarde
Book in which texts by De Dool and work

Y
I
L
T
S
E
T
V
R
E
F

 following Discussion was in Dutch too following Discussion was in Dutch too were

Newspaper designers lecture at hotel Wolfers

By
Our Correspondent

AMSTERDAM, 8 MEI –

On May 25, Maureen Mooren & Daniel van der Velden, Amsterdam-based graphic designers, will present and talk about their work on the occasion of the presentation of the book 'Moonstruck' by Uri Tzaig, designed by this Amsterdams duo. Since 1998 they have been working on a variety of projects thinking about the use of fiction in graphic design and about the involvement of the user. In 1999, the duo created 'Pocket', about the work of Dora García. This book, interconnecting the multi-faceted works of this Spanish-born artist, was an early expression of Mooren & Van der Velden's interest in the merger between fiction and design. Early 2001 followed 'Oscillations', an inter-subjective novel made in collaboration with Manon de Boer in which texts by De Boer and two other authors were incorporated in a larger scenario shifting between fiction and fact. Maureen and Daniel are also responsible for the 'downsized newspaper'-concept of the newsletter you are reading now.

Other projects include exhibition catalogues such as 'Plan B' (De Appel, Amsterdam 2000) and 'For Real' (Stedelijk Museum, Amsterdam 2000), an identity for Infodrome, a think tank for ICT & New Media initiated by the Dutch government (1999), exhibition flyers for ROOM (Rotterdam artist initiative), Marres (Maastricht contemporary art centre) and a number of other places in and outside The Netherlands. Since beginning 2001, Maureen and Daniel are designers of Archis, a bimonthly magazine about architecture, city and visual culture, which they rethought into an interactive format. Recent projects include 'New Identity', a passport publication for Droog Design's presentation at the Salone del Mobile in Milan, 2002. Maureen Mooren is tutor at the Hogeschool voor de Kunsten Arnhem, Daniel van der Velden teaches at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam.

• *Moonstruck by Uri Tzaig is published by Le Collège Editions / Frac Champagne-Ardenne, Reims.*

8

(advertentie)

Lecture 25/5 16h

**MAUREEN
MOOREN
& DANIEL
VAN DER VELDEN**

**A TALK ON
GRAPHIC DESIGN
AND
PRESENTATION
OF THE BOOK
'MOONSTRUCK'
BY URI TZAG,
DESIGNED
BY
MAUREEN
MOOREN
& DANIEL
VAN DER VELDEN**

Hotel Wolfers
60, rue Alphonse Renard, Brussels

Reservation required. Call 02-514 10 10
Reservations accepted until May 23

t
I
F
z
t
L



An interview with Ian Wilson

By
Oscar van den Boogaard

NEW YORK, 1 MARCH -

Sitting opposite me in my hotelroom in New York is Ian Wilson. A tall thin man. Pâle. Almost translucent. In a grey suit. He found it too noisy in the lounge downstairs. I am sitting on my bed and he is sitting in a chair. He first has to get accustomed to the room. I have ordered tea for him, which he doesn't drink. He is silent.

Ian Wilson (*1940, South Africa) is one of the mythical figures of conceptual art. In 1968 he decided to take his ideas about visual abstraction into the invisible abstraction of language, along with a number of other artists such as Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry and Art & Language. But Ian Wilson went furthest in the dematerialization of art. He wanted to speak instead of making things. He presented oral communication as an object and in doing so he liberated art from being bound to a specific place. Revolving

around the question of knowledge, numerous Discussions have been held over the years in museums, galleries, or at the homes of private collectors in Europe and North America. Applying the Socratic method, Wilson opens a Discussion with a question about the possibility of knowledge. Participants deliver their own opinions through an informal process of response, debate, argumentation, or interaction. With direction from Wilson they spontaneously speculate about the nature of truth and the human condition while the work itself, juggling verbal paradox, steers clear of conclusive content. At the artist's strict insistence, the discussions are never recorded or published. A hand-written or typed certificate signed by the artist documents the date and place of the event and may be acquired by an individual or an institution. Ian Wilson is one of the most remarkable people that I have ever met. Although he makes use of language in his work, language is not at all self-evident for him. He holds up every word and examines it in the light.

Could you describe your latest Discussions?
 These last years my Discussions have been about the Absolute. In the Palais des Beaux-Arts in Brussels I presented my ideas about this to an audience for the first time. I hadn't held any Discussions since 1986. It was a good audience; I remember it very clearly, many young artists. They didn't accept my ideas at face-value, they challenged them. I tried to bring the ideas together in a good, logical structure, it didn't work very well. Those young people were not prepared to accept what I was bringing forward. For months after the Discussion I tried to re-organise my ideas and to refine the logical structure of my ideas. The next Discussion I held was at the home of some collectors in Marseilles, a few weeks later. Actually, the same problems arose. For the rest it was a good Discussion, the people were good, they tried to get my ideas to work. A year later I had a Discussion in a museum in Geneva. I was relieved because there was a continuity and my ideas held ground. I was able to conceive of the ideas in a logical structure, that was acceptable to myself and to most of the people participating in the Discussion, perhaps it was bit formal, I was very concerned about bringing it to a good conclusion. The following Discussion was in Basel. You were there too. I really liked the Discussion because the first part was going well, it had a good continuity, an interesting Wittgensteinian critique of my ideas, I have read Wittgenstein so I wasn't completely surprised, I was able to continue, but what I didn't like about the discussion, there was a point at which...

I had worked on a number of ideas, new ideas that I wasn't ready to talk about, I thought I wasn't ready for them, and then you asked me a question, just at the moment that I wanted to bring the Discussion to a close, that question made it clear to me that I really should bring these ideas forward, and that is what I did, and from that moment on the Discussion became really lively, there was an excitement about the new ideas, in myself, and in the people who were participating in the Discussion.

I've forgotten what I asked you in Basel. Do you still remember it?

Yes, literally even, but I don't want to talk about that, that would mean that we end up in the Discussion, and I only want to talk about the Discussion, about the technique, and not about the content. We need to make a distinction between the ideas of this interview and the ideas that take shape in a Discussion, because it is my experience that when the ideas are published it is always a disappointment, but when the ideas are for-



Ian Wilson, *Untitled*, 1966, Galerie Jan Mot (25/4-11/05).



mulated in the Discussion they are good. The actual content of the Discussions has to remain in the context of the Discussions themselves. After Basel came Schaffhausen, it was a good Discussion, many people came, it was well organised, the ideas had a logical structure, it was refined by the different Discussions preceding it. I remember two good critical remarks. One came from a young philosopher, the other from someone who knew a lot about Art & Language. They raised issues I hadn't considered before, and so, because I know beforehand what I want to say, I had to integrate these remarks into the Discussion, and I wasn't really up to it. I have thought about the remarks for a long time, they were very instructive. After Schaffhausen came New York. That was the last Discussion. There were a lot of people, the continuity was good, the ideas were good, the participation was good, it was a very good Discussion.

How did you start with the Discussions?

It began in 1968 with the word 'time'. If somebody asked me what I was doing, I'd answer: I'm interested in the idea of time. I would insert the word 'time' in every conversation with whomever and wherever. It wasn't about the word itself but about the verbal communication that it stimulated. I remember that I met the curator Seth Siegelbaum one day, I said I was preoccupied with time, he was interested, he liked the idea. He wanted to put me in a group show with Kosuth and Wiener, but I didn't know what to show, I mean, I didn't have anything to show, and I wasn't ready to have Discussions. The years after that I wouldn't say that I was preoccupied with 'time' but with 'oral communication'. This way the conversations became oriented more specifically to speaking itself and spoken art.

What drives you to the abstract?

I think that the reason why artists preoccupy themselves with abstraction is that they try to express the truth as directly as possible. Of course, truth can exist everywhere, not just in abstraction, but we are still preoccupied with it in one way or another. The special thing about abstraction is that it allows one to go beyond everyday things, it is like going into a quiet room after having been on a busy street. It can be refreshing. What I am saying isn't important, I haven't thought about it long enough. The most important thing that abstraction does, is that it enables me to come close to the truth, it is a means by which I can approach things and build them up on neutral ground. I think that development in art is the development of abstraction. By means of language you can grasp the non-visual world.

You also made objects before you started the Discussions.

It all began with a painting, my first comprehensible work, a red square after Malevitch. After that I made two shallow, bowl-shaped relief sculptures out of fibreglass, one-eighth of a sphere. They protrude almost imperceptibly from the wall, they do not cast a shadow. They are fabulous objects. After that I started with the chalk circles. I showed the first one in Bykert Gallery in New York in 1968. I drew a chalk circle directly onto the parquet floor, 1/2 an inch thick circumscribing an area of about six feet in diameter. I was interested in its abstract intangibility. The circle can be drawn everywhere, at anytime, and still remain the same. I discovered that thinking and talking about that circle had a greater abstraction than reproducing that circle on the floor or the wall. The circle could be represented by using the word 'circle'. The circle could be brought to mind by the signifier. A following step in the dematerialization of my art was to use the word 'Time'. It was simple and to the point: if someone would ask me: 'so what are you doing these days?', I didn't have to say: 'Come to my studio and I'll show you'. The word time contained everything I tried to do in the white circle.

What is the impact of the audience on the Discussions?

I probably benefit more from the Discussions than the participants do, because I remember everything that is said, even if I don't answer immediately. If it is a good remark I can't integrate it directly but after the Discussion I try to do that, often I'll be doing that for months. The ideas I get from the audience have a great influence because the Discussions are a work in progress, I am very easily influenced by everyone who makes a critical comment that points out the weakness in the logical structure, or something else, it isn't always a question of logic. It is a peculiar activity, I don't quite understand it myself either. An artist wishes to communicate. You write and I am preoccupied with 'speech'. I am interested in the shape of ideas as they are expressed, spontaneously, at the moment itself. By concentrating on spoken language as an art form I have become more distinctly aware that I as an artist am a part of the world.

- 1 March 2002, Algonquin Hotel, room 1211, New York

About the Absolute. In the Days of Decay.

t
-
S
-
t
i
a
y
d
r
-
I
i
e
a
y
I
I
y
-
t
e
-
i
e
1
1
i
g
e
y
I
a

