

# CV ROOS THEUWS

1957

Lives and works in Amsterdam

## Solo Exhibitions:

- 1982 experiments with smells 'Greenish'  
Stadsschouwburg Maastricht
- 1988 FORMA LUCIS V  
Gemeentemuseum Arnhem  
GALERIE VAN GELDER, Amsterdam
- 1994 TUMBLED OVER RIM  
Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam
- 1989 GALERIE STAMPA, Basel  
DEN HAAG HCAK
- 1991 DIEPENHEIM, (sculptures)
- 1998 ROOS THEUWS, NIEUWE WERKEN  
Stedelijk Museum Amsterdam/Bureau
- 2006 galerie RAM, Rotterdam
- 2008 Videolounge Rotterdam
- 2009 'Gaudeamus Muziekweek'  
in cooperation with VocaalLAB Nederland  
Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam  
cooperation with Jaqueline de Lucanet ( Le merle Noir, Messiaen)
- 2009 Art Amsterdam
- 2014 Galerie Slewe  
Amsterdam

## Group Exhibitions:

- 1983 TIME BASED ARTS  
Amsterdam
- 1984 FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINEMA ET DE LA VIDEO  
Montreal, Amsterdam, Zurich, Geneva  
FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'ART VIDEO  
Locarno

- 1985 AS FAR AS AMSTERDAM GOES....  
Stedelijk Museum, Amsterdam  
IMAGE ON THE RUN ( on tour)  
The Kitchen, New York
- 1986 VIDEOWOCHEN WENCKENPARK  
Basel
- 1987 CONTOUR  
museum het Prinsenhof, Delft  
FORMA LUCIS III  
Bonnetantenmuseum, Maastricht  
FORMA LUCIS IV  
Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam
- 1989 VISION AND REVISION  
Danforth Museum, Boston, USA  
VIDEOSKULPTUR, AKTUELL UND RETROSPEKTIV  
Kölnischer Kunstverein & Dumont Kunsthalle, Köln  
25 JAHRE VIDEOSKULPTUR  
Kongresshalle Berlin  
1990: DUTCH INTERIORS  
Biennale Tokyo, Kyoto  
IMAGO  
Kunst Rai Amsterdam, Locarno, Maubeuge, Budapest, Sevilla
- 1991 POLISET  
Padiglione d'Arte Contemporanea, Ferrara  
NEGEN  
Witte de With, Rotterdam, Prato, Köln, Hasselt
- 1993 RIGHT OF SPEECH  
Noordbrabants Museum, Den Bosch
- 1995 TRIENNALE KLEINPLASTIK  
Europa/Ostasien, Stuttgart
- 1996 DE MUZE ALS MOTOR  
De Pont Stichting, Tilburg
- 1999 OP GLAD IJS  
Stedelijk Museum Amsterdam

- 2000 Galerie Gzmurzynska  
Köln
- 2002 'Collectie Boymans- van Beuningen', de Lakenhal, Leiden  
'BEELDEN IN DE NIEUWE KERK'  
Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam,
- 2003 Installation sculpture in public space  
Zoetermeer
- 2004 'De 80-jaren'  
Bonnenfantemuseum, Maastricht
- 2005 University of Oregon USA  
Museumnacht  
Stedelijk Museum, Bureau Amsterdam  
Montevideo, Amsterdam, screening and lecture
- 2007 2Move, Migratory Aesthetics, Murcia, Spain
- 2008 Zuiderzeemuseum Enkhuizen, Stenersen Museet, Oslo, Dublin,  
Solstice Arts centre, Belfast Exposed Photography  
Collection Huis Marseille, Huis Marseille  
"Inertia", group show, Leningrad en W139
- 2009 Huis Marseille  
Stedelijk Museum, Den Bosch
- 2011 Convolution Kernel 2  
Galerie Paul Andriess
- 2013 Black Box, Bern, 'Kitab al Manazir'
- 2015 Art Rotterdam, 'Art Projections'  
Galerie Slewe

**Projects:**

- 2003 Installation sculpture 'Beg, Scream and Shout'  
Zoetermeer
- 2008 research project liquid crystals for building commission by Claus en Kaan,  
Osdorp
- 2009 proposal for fountain  
Mr. Visserplein, Amsterdam
- 2011 2 projects with Rory Pilgrim "Can we leave things as they are?"  
Amsterdam, Den Haag

- 2012 'Licht und Zeit'  
Basel
- 2014 Lecture and screening  
KNAW, Amsterdam
- 2015 proposal for the Mattheus Passion  
Jacob Obrecht church, Amsterdam

### **Publications:**

- 'Greenish'  
liquid crystals based publication
- 'Tumbled over Rim'  
catalogue museum Boymans-van Beuningen
- 'Kitab al Manazir'  
text catalogue at the occasion of gallery show at Slewe, Amsterdam

### **Bibliography**

- \* 'Image on the Run, Dutch Video art of the 80's', The Kitchen New York, 1985
- \* 'Roos Theuws, FORMA LUCIS IV', edition Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1987
- \* Hanneke de Man, 'So that I can build for him a house', cat. Boymans-van Beuningen, pag. 14
- \* Rutger Pontzen, 'Over inscape, instress en het Franse sensation", exh. Cat. *Tumbled over Rim*, Museum Boymans-van Beuningen 1994
- \* Bert Jansen, 'Roos Theuws', Metropolis M, nr. 3, 1988, p.34-35
- \* 'Vision and Revision, recent Art from the Netherlands', Danforth Museum of Art, Boston 1989
- \* 'Dutch Interiors', The 18th International Exhibition, Japanese Tokyo Biennial, 1990, cat. p.48
- \* 'Video- Skulptur, retrospectiv und aktuell', Kölnischer Kunstverein, Köln, 1989
- \* 'Imago, fin- de-siècle in Dutch contemporary art', uitgave Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag & Mediamatic Foundation, 1990
- \* 'Mediamatic Magazine', vol. 5, nr. 1&2, 1990, p. 78-79,98, *Negen*, Witte de With, Rotterdam 1991
- \* Jan van Adrichem, 'Roos Theuws' exh. Cat. *Negen*, Witte de With, centrum voor hedendaagse kunst, Rotterdam, 1991

- \* 'L'Invitation au Voyage, Hedendaagse kunst uit Nederland', Brussel, 1991
- \* Janneke Wesseling, NRC 05-05-1994, 'Roos Theuws' quasi-rationele beelden. Een sensatie van naamloze kleuren'
- \* Interview met Rutger Pontzen voor *Metropolis M*, 'Een goed kunstwerk dicteert', nr.1, febr. 1992, p.22-27
- \* Riet de Leeuw, 'Tumbled over Rim', *Kunst & Museumjournal* no.5, p.10 1994
- \* Dominic van den Boogerd, 'Roos Theuws", exh. Cat. *De Muze als Motor*, De Beyerd Breda/ De Pont Tilburg/ Stedelijk Van Abbe museum Eindhoven, 1996, p.126-129
- \* Herma Bijl, 'Roos Theuws, the specific weight of things', *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam*, no.36, March 1998
- \* Hans den Hartog Jager, NRC 28-03-1998, 'Roos Theuws' beelden mooi en melancholiek
- \* Marc Ruyter, Elly Stegeman 'Contemporary sculptors of the low countries' 'Escultores contemporaneos en los paises bajos y flandes', cat., p 42
- \* José Boyens, 'Het licht in de hals van een fles', beelden van Roos Theuws, pag.360 van *Ons Erfdeel*, nr. 3 mei-juni 2002
- \* *De Magnetische tijd*, NAI uitgevers, Bart Rutten en Jeroen Boomgaard, 142
- \* Din Pieters, 'Nederlandse kunst in de jaren negentig, tussen saai en anders', *Kunst & Museumjournal*, jaargang 2, nr. 6, 1991, 58
- \* Mieke Bal and Miguel Á. Hernández-Navarro, *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia, Spain: Cendeac, 2008 (cat.)
- \* Mieke Bal, 'Migratory Aesthetics: Double Movement', *EXIT magazine* no. 32 (2008): 150–161
- \* Mieke Bal 'Roos Theuws – Amsterdam, Slewe, 'Exploding visuality'. *Art in America*, September 2014, 153-154
- \* Ernst van Alphen, De Witte Raaf, 'Traag kijken, beeldontleding door Roos Theuws', catalogus bij tent. in Galerie Slewe, 2012, Amsterdam
- \* 'Video Rewind', 2013, Christoph Merian Verlag, (Videowoeken im Wenkenpark 1984/1986/1988, 108-109

**Teaching:**

Teacher at the Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam from 1994 onwards, both as teacher and mentor of the graduating year

Lecturer at MIT, Boston, 1995

External examiner for several art academies in the Netherlands as well as abroad

External examiner Basel, 2004

External examiner in Dublin at DIT, 2008-2011

External examiner in Bern (master) 2012

Workshop 'Licht und Zeit', Bern 2012

Guest tutor at 'De Ateliers', Amsterdam in 1992, 2001, 2015

**Other professional activities:**

Invitation by OCW to set up the structure of the post-graduate curricula in the art-education system in The Netherlands

Member of the 'Werkveldcommissie' for the KABK, The Hague, 2005

Training for Socratic Dialogue chairmanship (Spain, 2008)

Member of the Advisory Board (Raad van Toezicht) of PAKT, centre for contemporary Art, Amsterdam, 2015 onwards

**SELECTION OF WORKS****videosculptures:**

FORMA LUCIS I

FORMA LUCIS II (collectie Stedelijk Museum Amsterdam)

FORMA LUCIS III (coll. Bonnefantenmuseum, Maastricht)

FORMA LUCIS IV (Dudok PTT Hilversum)

FORMA LUCIS V (coll. Rijksdienst Beeldende Kunst )

FORMA LUCIS XII

FORMA LUCIS VIII (coll. Joan Sonnabend, Boston Vermont)

FORMA LUCIS IX

FORMA LUCIS XIII

KLEINE BALANS

ROGIER VD WEIJDEN

TUMBLED OVER RIM (coll. Boymans- van Beuningen)

KITAB AL MANAZIR

FENCES 7 POOLS

## **Mixed media sculptures**

DUTCH INTERIORS, (collection Rijksdienst Beeldende Kunst)

UNEQUALED THINGS MEASURED BY EACH OTHER (collection Stedelijk Museum, Amsterdam)

TUMBLED OVER RIM (collection Boymans- van Beuningen)

O&E (collection Stedelijk Museum, Amsterdam)

SO THAT I CAN BUILD FOR HIM A HOUSE (collection Boymans- van Beuningen museum, Rotterdam)

UNEQUALED THINGS MEASURED BY EACH OTHER (collection Stedelijk Museum, Amsterdam)

WO EIS IT, IST KUEHLE FUER ZWEI

HEART & EYES, collection Bonnefantenmuseum Maastricht

One- channel videos:

THE HORSESMITH

FRIGH, FIGHT, FLIGHT

GAUSSIAN BLUR

THE BLACKSMITH

IDURO METAL

THE HAZARD RATE 1&2

L'INCONTRO CON MIA MADRE

THE STATE OF THINGS

CONVOLUTION KERNEL I

CONVOLUTION KERNEL II

CONVOLUTION KERNEL III

CONVOLUTION KERNEL IV

L' AIGUILLE VERTE

(dis) EMBODIED VIEW

THE SAME SUN

Works in collections Huis Marseille, Museum Boymans- van Beuningen, Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Museum Den Bosch, Bonnefantenmuseum Maastricht, Collectie Nederland Den Haag, various private collection

## FRAGMENT OF A TEXT BY MIEKE BAL: “DOUBLE MOVEMENT”

.....Here, instead, I try to make more than juxtapositions of that mystifying conjunction “and,” and thus overcome the limitations of the thematic approach. Rather, the specific angle of the exhibition, the way video can help articulate migratory culture and vice versa, compels a theoretical framework within which the individual works make sense and to which, conversely, each of them contributes. In this essay, from the dual starting point of Dalany’s writing and Theuws’s light-writing or visual writing in her videographic experiment, I will lay out four key issues that our exhibition presents. I will discuss these issues in a presentation of the way each selected work contributes a unique idea to the concept of the exhibition. These issues – movement, time, memory, and contact – will clarify with increasing specificity how video and the migratory can illuminate each other.

### De-naturalizing Movement, Twice

The first and most general feature video and migration share is, of course, movement; a feature it shares with too many other mediums to be useful as a distinctive characteristic. Here, however, movement, the essential but by no means exclusive property of video as a medium, is de-naturalized in the works in the exhibition. I will suggest that not the movement itself but the way it is de-naturalized begins to demonstrate a specific bond between video and migratory culture. This de-naturalizing process, performed in different ways and with different thematic emphases by all these works, is due to the superposition of the two terms of the exhibition’s title, “aesthetics” and the “migratory.” I use “aesthetics” here less as a philosophical domain than to refer to an experience of sensate binding, a connectivity based on the senses, and the s at the end of the word is meant to indicate the plural form; and migratory refers to the traces, equally sensate, of the movements of migration that characterize contemporary culture. Both terms are programmatic: different aesthetic experiences are offered through the encounter with such traces.

I begin with *Gaussian Blur*, without doubt the most “difficult” work in the exhibition, and the least thematically related to migration. Theuws’ work, on one level, is simply a beautiful depiction of figurative tableaux, almost but unsettlingly not quite still: children, a horse, grass, trees. But due to her layered, experimental editing, the video work is clearly “abstract.” Although, I hasten to add, that depends on how we define abstraction. Instead of a resistance to form, hence, the opposite of figuration, abstraction, here, is the opening up, even within traditional forms, of the potential for new, not-yet invented forms.

The prominent tool to open form up to the as-yet unformed is surface. The blistered skin of the video not only makes the images less readable. It also makes them more rich in forms, each layer offering its own, not quite visible but most surely already burst open, ready for the viewer to see if she is willing to abandon perceptive mastery. What Theuws’s video and Dalany’s prose have in common is that they open the door to a mode of looking that, as I will elaborate in the course of this essay, I like to see as both “abstract” and thereby “political” in four ways.

This mode of looking, I contend, is characteristic of the potential of video as a medium, at least, this is what the works selected for this exhibition, installed together, convey. Theuws’s work explores that fourfold abstraction and thereby writes, by



means of light, the heart of the project of *Double Movement*. The first mode engages movement on the dual level of the images and its figures, as well as between these. They are moving out of sync. As a result, the expected is veiled, the new comes to visibility.

Movement is, thus, a tool for a politics of looking into existence forms of life not yet visible. Second, this work solicits a way of looking because it is abstract in the sense of showing glimpses of possible new forms, in terms of a splitting or doubling of time, through a “technics of time” (Carter 2003) that over-layers fast (flickering) and slow (dreamy). Temporalities uneasily mingle that are ordinarily distinct.

Third, looking at (moving) images is steeped in memory, guided by acts of remembering and forgetting. Here, memories of paintings seen, and of childhood, pleasure and danger experienced. Memory and the veil of forgetting that inevitably obscures or contradicts it, is another key to migratory experience and its traces in the aesthetics of the migratory world. Memory in video often concerns someone else’s past, someone else’s memories, that as a viewer, you cannot recall at all. These memories happen for the first time. Yet, they are inalienably anchored in the alter-memory or heteromemory that the exposure to the work stages for us.

Last but not least, this is emphatically and self-consciously a work of art. This aspect carries its own politicizing form of abstraction.

Fourth, then, by means of iconographic references but, much more importantly, by mood and lighting, as well as tensions between these two, *Gaussian Blur* invokes and thus, reactivates cultural memories of exciting aesthetic moments, as well as of moments of threatening or actualized natural disasters that confront us with their own beauty, as if staging – but barely visible in the background – the Kantian opposition between what can solicit the experiences of the beautiful and the sublime. This work, like Delany’s descriptions, solicits an abandoning of visual control that gives access to what might be termed unconscious, or perhaps a social, physical, unconsciousness of the visible. What we cannot see, through the images we do see, is what matters most, what teases us to make new forms. The work engages the act of viewing on a sensual, tactile level that offers the possibility of an intimacy hitherto deemed impossible, indiscrete, even voyeuristic. It solicits such an engagement on the basis of a mutuality and bodily appeal that does not yet exist but comes into being at the moment of looking. And it does this by means of its “look” which, far from being itself intimate, is cold, sharp, sometimes violent. Behind the veil of that surface look is the object of ocular desire. In this sense, the work plays hard to get.

The first form of abstraction emerges from experimenting with movement on the edge; movement, that is, dressed down to its bare essence. Since one of the instruments used (but by far not the only one) is extreme slow-down, the second abstraction resides in the experimentation with temporality that video as a medium allows. The third comes from the uncontrollable figurations, the sensation of inadequacy of our routine templates and narrative fillers. The fourth is best characterized as an entirely new, sensate production of surface as skin. That the flickers of light seem blisters is no coincidence. They hurt; they touch us; they make contact, but not an easy, self-evident contact. The cuts from clip to clip, “behind” the skin of the video, are, significantly sharp, never mitigated by smoothing transitions. The flickering points of light as blisters are the skin of the visible, kinetic world.

# Traag kijken: beeldontleding door Roos Theuws

Bij een recente tentoonstelling in Galerie Slewe te Amsterdam<sup>1</sup>

ERNST VAN ALPHEN

In het scala van zintuiglijke indrukken neemt pijn een unieke plaats in. Pijn kan immers ervaren worden zonder referentieel object. We kunnen pijn voelen zonder ons bewust te zijn van wat die pijn veroorzaakt. Vanuit dit oogpunt lijkt pijn het tegenovergestelde van visualiteit te zijn. Visuele indrukken kunnen alleen ontstaan in contact met een visueel object. Zonder een dergelijk object, zonder dat we 'iets' zien, zien we helemaal niets. Elaine Scarry heeft deze twee zintuiglijke ervaringen daarom als uitersten tegenover elkaar gesteld. Fysieke pijn zou een 'intentionele staat' zonder 'intentioneel object' zijn. Verbeelding, zowel in de letterlijke als in de figuurlijke zin, zou uit een intentioneel object bestaan, zonder dat er sprake is van een specifieke ervaring van dat object. Het bestaat alleen bij gratie van het object dat gezien of verbeeld wordt.<sup>2</sup> In het werk van Roos Theuws wordt onze visuele ervaring echter zodanig uitgedaagd dat deze zélf een 'staat', of beter, een 'proces' wordt dat ervaren wordt en waarnaar we kunnen kijken. De visuele ervaring die we hebben, lijkt zich naar binnen te keren. Het gevolg is dat we niet alleen beelden zien, maar ook de technische en lichamelijke processen waarnemen waaruit die beelden voortkomen.

Theuws' video-installatie *Fences and Pools* (2012) is een goed voorbeeld van zo'n ontleding van het visuele beeld en van de processen die dat beeld mogelijk maken. Deze installatie bestaat uit een monitor die aan de muur is bevestigd, en een videoprojectie op de muur die er haaks op staat. We horen voice-overs: dezelfde stem draagt op hetzelfde moment drie verschillende teksten voor. De beelden op de muur en op de monitor laten hetzelfde soort landschappen zien, met hekwerken in een lege, woestijnachtige vlakte, waarschijnlijk ergens in het Amerikaanse middenwesten. De twee videoprojecties presenteren verschillende invalshoeken op datzelfde landschap. Op het eerste gezicht lijkt het om stills te gaan. Retrospectief, dat wil zeggen, na enige tijd, constateren we echter dat de twee beelden veranderingen ondergaan. Zonder dat de kijker zich ervan bewust was dat het beeld beweegt, blijkt het toch te zijn veranderd. In beide projecties is de hoek van waaruit we het landschap zien enigszins verschoven. De geprojecteerde beelden zijn dus wel degelijk *filmbelden*. Wanneer je in de gaten hebt dat de beelden bewegen, wil je die beweging kunnen zien, in de zin van betrappen. Omdat die beweging uiterst langzaam is, besluit je om je gedurende lange tijd op een van de twee projecties te concentreren.

Maar zonder resultaat. De beweging laat zich niet betrappen. Onze perceptie wordt daardoor een soort van sisyphusarbeid. Visuele ervaring kantelt in visuele ontbering. Een andere vergelijking die zich opdringt is die met de paradox van Zeno. Deze paradox betreft een filosofisch probleem uitgedacht door de Griekse filosoof Zeno van Elea, die leefde in de vijfde eeuw voor Christus. In de paradox van Zeno gaat Achilles een hardloophwedstrijd aan met een schildpad. Achilles, beroemd om zijn snelle benen, geeft de schildpad, bekend om zijn traagheid, een voorsprong van 100 meter. Wanneer we ervan uitgaan dat beiden met een constante snelheid rennen, dan moet Achilles na enige tijd honderd meter afgelegd hebben, waardoor hij het beginpunt van de schildpad bereikt. In de tussentijd zal de schildpad een veel kleinere afstand hebben afgelegd. Achilles heeft vervolgens weer extra tijd nodig om ook deze afstand af te leggen, maar in die tijd zal ook de schildpad weer verdergelopen zijn. Hoe vaak Achilles ook het punt bereikt waar de schildpad al geweest is, hij moet nog altijd een stuk belopen. Anders gezegd: er is een oneindig aantal punten waar de schildpad al geweest is, maar waar Achilles nog moet aankomen... en dus kan de Griekse held het nooit van de schildpad winnen. Op vergelijkbare wijze lopen al onze pogingen om beweging in het werk van Roos Theuws te traceren op niets uit. Onze perceptie blijkt te traag te zijn om



Roos Theuws

*Fences & Pools*, 2012, video-installatie (tentoonstelling galerie Slewe, Amsterdam, 2014). Foto: GertJan van Rooij



Roos Theuws

*Kitab al Manazir (The Book of Optics)*, 2013, video-installatie (tentoonstelling galerie Slewe, Amsterdam, 2014). Foto: GertJan van Rooij

de slow motion van de bewegende beelden te kunnen zien.

Wanneer we onze aandacht naar de andere projectie verplaatsen, constateren we dat ook deze in de tussentijd verschoven is. De hoek van waaruit we naar het landschap kijken is veranderd; de houten afsluiting staat nu in het midden van het visuele veld. De camera beweegt dus uiterst langzaam naar links. We zien dit niet gebeuren, we concluderen het retrospectief wanneer we onze blik van de ene naar de andere projectie laten gaan.

Maar er verandert nog meer. Niet alleen de camera beweegt, er doen zich ook wijzigingen voor in de digitale beeldopbouw, waarbij de kleur en de contouren zich langzaam van elkaar losmaken. Het beeld lijkt in de meest letterlijke zin ontleed te worden. Het valt uiteen in de respectievelijke onderdelen waaruit het is opgebouwd. Want de opbouw van een videosignaal, of liever, een videoframe, is tweeledig: een deel ervan is verantwoordelijk voor de contouren van de voorstelling, het andere deel kleurt de contouren in. Roos Theuws is er op de een of andere manier in geslaagd de twee delen van het digitale videoframe van elkaar te scheiden. Dit resulteert in een vertraging van het bewegende beeld en in een vervaging van de omtrekken. De onwaarneembaar trage beweging, die het gevolg is van

deze twee kunstgrepen, manifesteert zich als een scheiding van de twee bouwstenen van het digitale frame. Kleur volgt vertraagd de contouren van de voorstelling, of andersom.

Terwijl het de temporele dimensie van deze twee videoprojecties is die het meeste indruk maakt, juist door zo goed als geheel afwezig te zijn, gebeurt er helemaal niets in deze video's. Ze zijn radicaal gebeurtenisloos. Maar het is dankzij deze gebeurtenisloosheid dat het proces van het kijken zelf tot de gebeurtenis wordt waarnaar we kijken. Onze blik slaat naar binnen, op het moment dat het visuele veld vertraagd en zowel gefrustreerd als uitgedaagd wordt.

De installatie doet ook een beroep op ons gehoor. Het geluid van de installatie lijkt op een auditief niveau te doen wat het beeld op het visuele vlak teweegbrengt. Maar is dat inderdaad het geval? Ja en nee. Men hoort dezelfde stem op hetzelfde moment drie verschillende teksten lezen, elk door een aparte luidspreker. De eerste tekst is het verhaal van de Apocalyps uit het Bijbelboek *Openbaringen*. De tweede is een wetenschappelijke tekst van de geograaf N.P. Langford, de derde een mythologisch verhaal van Amerikaanse indianen, getiteld *Het verhaal over het ontstaan der dingen*. Alle drie de teksten gaan over hetzelfde soort landschap en ze gebruiken dezelfde of vergelijkbare uit-

drukkingen om het te beschrijven. Maar daartoe zetten ze verschillende vertogen in: een Bijbels, een wetenschappelijk, en een mythologisch vertoog. Omdat deze drie teksten tegelijkertijd worden uitgesproken, met dezelfde stem, kan men hooguit flarden ervan verstaan. Ze vermengen zich tot een continue stroom van talig geluid. Die vermening valt te begrijpen vanuit de geschiedenis van de Midwest, waar indianen, christelijke pioniers en wetenschappers achter elkaar de dienst hebben uitgemaakt en nu nog tegelijkertijd aanwezig zijn. De enige manier waarop we de verschillende vertogen kunnen identificeren, is door middel van onze herinnering: door de geïsoleerde en gefragmenteerde uitdrukkingen te combineren met uitdrukkingen die we eerder hoorden.

De ontleding van de visuele lagen van het videobeeld gaat gelijk op met de vermening van de verschillende geluidslagen. In geen van beide gevallen vindt de receptie onmiddellijk plaats, noch bij het visuele, noch bij het auditieve deel van de installatie. Zowel ons oog als ons oor hebben de steun van onze herinnering nodig om betekenis te verlenen aan wat we waarnemen. Deze conclusie dwingt ons tot een herziening van het ingeburgerde idee over de werking van onze zintuigen, vooral het visuele. De visuele ervaring is niet louter de neutrale regis-



Roos Theuws  
KaM001, 2014



Roos Theuws  
KaM002, 2014



Roos Theuws  
KaM003, 2014

tratie van een visuele objectwereld, maar omvat ook processen die intentioneel en van innerlijke aard zijn, in dit geval het proces van de herinnering. Wanneer we proberen te vatten wat zich afspeelt voor onze ogen, op onze retina's, of in ons hoofd, dan is Theuws' *Fences and Pools* zeer instructief.

Een tweede video-installatie (2014) van Roos Theuws ontleedt het beeld op weer een andere manier. De installatie is genoemd naar *The Book of Optics*, in het Arabisch *Kitab al Manazir*. Deze tekst is oorspronkelijk in het Perzisch geschreven, maar vervolgens naar het Arabisch vertaald. Het is een zevendelige verhandeling over optica, geschreven in de tiende eeuw na Christus door de Arabische wetenschapper Ibn al-Haytham, in het Westen ook wel bekend als Alhazen. *The Book of Optics* presenteert experimenteel gefundeerde argumenten tegen de toentertijd wijd verbreide 'extramissie'-theorie over de perceptie, die door Euclides wordt aangehangen in zijn *Optica*. Euclides' theorie ging ervan uit dat perceptie tot stand komt door licht dat uitgezonden wordt door het oog. Alhazen stelt daar de zogenaamde 'intromissie'-theorie tegenover. Deze thans geaccepteerde theorie, die ook door Aristoteles al verdedigd werd, stelt dat perceptie het gevolg is van licht dat van buitenaf door het oog naar binnen komt. Alhazens werk betekende een revolutie in de opvatting van licht en perceptie, wat hem de titel 'grondlegger van de moderne optica' opleverde.

De video-installatie bestaat uit drie monitorschermen van dezelfde grootte, die echter op verschillende muren zijn aangebracht. De drie schermen presenteren verschillende posities binnen dezelfde ruimte, namelijk een zaal in het Wetenschapsmuseum Boerhaave in Leiden. Al de objecten die in deze zaal worden getoond zijn optische objecten en instrumenten. Zoals we kunnen verwachten in een traditioneel museum, is de zaal tot de nok gevuld met deze objecten en instrumenten, en zijn vele ervan in vitrines geplaatst. In elk van de drie video's maakt de camera langzaam een rechtlijnige beweging door de ruimte. Anders dan bij *Fences and Pools* is de toeschouwer zich bewust van de beweging van de camera, ook al is deze heel langzaam.

In elke video trekt eenzelfde object onze speciale aandacht: een spiegelende bol, in feite een instrument dat gebruikt wordt om de afstand tussen hemellichamen te bepalen. De bol doet denken aan de bekende ronde spiegel in Jan van Eyck's portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw uit 1434. In dit schilderij is de spiegel in het midden van de compositie geplaatst, tussen Arnolfini en zijn vrouw, en bevestigd op de muur achteraan het interieur. De compositie van dit schilderij is georganiseerd volgens de principes van het lineair perspectief, waarbij de spiegel fungeert als verdwijnpunt, maar ook terugwijst naar de toeschouwer – want in de spiegel zien we een gereflecteerd beeld van iemand die ongeveer op de plaats van de toeschouwer staat en de ruimte binnenkomt. In de videobeelden van Roos Theuws is het niet onmiddellijk duidelijk of de spiegelende bol ook als verdwijnpunt fungeert. Ook al trekt hij de aandacht van de kijker, omdat onze blik in de richting van dit object wordt geleid, het is verre van zeker dat alle andere optische objecten langs lijnen zijn geplaatst die bij deze spiegelende bol samenkomen. De bol reflecteert. Vanwege de reflecties op het bolle oppervlak heeft de camera moeite om erop te focussen. Het toestel kan de afstand tot de bol niet goed inschatten en slaagt er daardoor niet in om voor de compositie als geheel een ver-

dwijnpunt te bepalen. Een van de effecten van lineair perspectief is een duidelijke en stabiele positionering van de toeschouwer voor het beeld. Het schilderij van Jan van Eyck is een goed voorbeeld. De toeschouwer wordt er frontaal in het midden voor het schilderij gepositioneerd. Bij de installatie van Roos Theuws is geen sprake van zo'n stabiele positionering van de toeschouwer. Deze instabiliteit wordt nog geïntensifieerd door het feit dat we niet met één, maar met drie videobeelden te maken hebben. En doordat de drie schermen niet op één muur zijn geplaatst, hebben we nooit een overzicht. We moeten heen en weer kijken, en net zoals bij *Fences and Pools* wordt onze perceptie daarbij door onze herinnering ondersteund. Ook al herkennen we in de drie videobeelden dezelfde objecten, geplaatst in dezelfde ruimte, het is moeilijk, misschien zelfs onmogelijk om te vatten welke plaats je als toeschouwer in relatie tot deze ruimte, of tot de objecten in deze ruimte inneemt.

Dat is nogal verbazingwekkend, want technologisch geproduceerde beelden, zoals foto's, film en video, worden geacht dit mogelijk te maken. De optische lens die door elk van de drie media wordt gebruikt, vertaalt de gerepresenteerde ruimte automatisch en op mechanische wijze in een ruimte die volgens de principes van het lineair perspectief is opgebouwd. In het bijzonder architectonische ruimten en structuren zijn vatbaar voor een dergelijke vertaling. De museumzaal in *Kitab al Manazir* is een voorbeeld van een dergelijke architectonische ruimte – en toch blijft het verwachte effect uit. De met optische objecten en instrumenten volgepakte ruimte lijkt immuun te zijn voor de structurerende effecten van het lineair perspectief.

Vanwege het feit dat de drie videoschermen dezelfde ruimte laten zien, zou men ook kunnen verwachten dat het effect van een stereoscoop zou optreden; niet letterlijk, op onze retina, maar meer figuurlijk, in ons hoofd. Dat stereoscoopeffect zou dan, terwijl we naar de installatie kijken, resulteren in een samenvoeging van de drie beelden tot een enkel beeld. Ook deze samenvoeging van de verschillende beelden blijft echter uit. Het visuele veld blijft gefragmenteerd, en dat in alle opzichten – zowel wat de relatie tussen de respectievelijke schermen als wat de verhouding tussen toeschouwer en beeld betreft.

De uitschakeling van de effecten van het lineair perspectief leidt tot een paradoxale visuele situatie. De kijker herkent de optische objecten en instrumenten in de museumzaal, maar is niet in staat om de visuele organisatie van de objecten te achterhalen. Hij mist een duidelijk referentiepunt. Het paradoxale effect doet denken aan dat van een montage, waarin visuele impressies op elkaar botsen zonder dat ze in een samenhang kunnen worden ondergebracht. Nogmaals, we kunnen een samenhang aanbrengen door onze herinnering in te zetten. Daarmee postuleren we de kennis dat al deze objecten naast elkaar in dezelfde ruimte geplaatst zijn. Maar in onze visuele ervaring blijven ze los van elkaar staan en frustreren ze de coherentie van een visueel veld dat overzien kan worden.

Na ongeveer 15 minuten verschijnt de bol tegelijkertijd op alle drie de schermen als het centrale object. Vervolgens krijgen we op elk van de schermen zich steeds herhalende, nerveus bewegende beelden van vitrines en reflecties te zien. Terwijl de reflecties in het eerste deel van de videobeelden zich manifesteerden op de bol, keren ze in het tweede deel in de hele ruimte van de museumzaal terug. De spiegelende reflecties fragmente-

ren het visuele veld nog meer, wat geïntensifieerd wordt door de lampen die boven de vitrines hangen. Dit maakt het definitief onmogelijk om het visuele veld van deze videobeelden te vatten en te overzien. Het is op de eerste plaats de camera die zich geconfronteerd ziet met deze onmogelijkheid: hij tast de reflecterende oppervlakten af om er greep op te krijgen. Zijn focus peilt en scant het visuele veld, maar hij krijgt er duidelijk geen vat op. Als gevolg daarvan heeft ook de toeschouwer moeite om een stabiele kijkpositie te bepalen, voor of tussen de drie videoschermen. Deze belemmering van onze waarneming staat in schril contrast met de belofte van een perfecte perceptie, die gewekt wordt door de uitstalling van optische instrumenten in de vitrines.

Beide video-installaties kunnen gezien worden als deconstructies, of letterlijker, ontleding van het technologische beeld en van de manieren waarop ons kijken grip krijgt op dat beeld. Roos Theuws deconstrueert het beeld door de bouwstenen ervan bloot te leggen en de processen waaruit ze voortkomen te bemoeilijken. In het geval van *Fences and Pools* heeft deze deconstructie twee aspecten. De eerste is technisch. Het digitale beeld wordt ontleend in twee lagen: één laag is verantwoordelijk voor de contouren van de representatie, de andere laag voor de kleuring ervan. Maar die technische ontleding maakt ons bewust van iets interessanter en fundamenteeler. Ons kijken wordt gedeconstrueerd doordat de conclusie afgedwongen wordt dat visuele perceptie niet alleen bestaat uit wat we zien, het visuele object, maar ook bepaald wordt door het – innerlijke en intentionele – proces van de herinnering. Deze laatste conclusie dringt zich ook op wanneer we naar de video-installatie *Kitab al Manazir* kijken. De enige manier waarop we de visuele velden van de drie schermen kunnen integreren tot een coherente eenheid, is door gebruik te maken van herinneringen aan wat we eerder op die schermen hebben gezien.

De combinatie van de twee video-installaties demonstreert inzichtelijk de werkwijze van deconstructie. In de eerste plaats heeft deconstructie – in tegenstelling tot wat nogal wat mensen denken – niets te maken met destructie. We kunnen een proces of een medium echter niet in zijn constituerende bouwelementen begrijpen door de regels ervan te volgen en de principes te accepteren; we kunnen dit enkel door dat proces tegen te werken of te belemmeren. Zo doen we dat proces in zijn constituerende elementen uiteenvallen en worden deze zichtbaar, als olie die op het water komt bovendrijven. Om die reden doet de werkwijze van Roos Theuws me denken aan de bekende *Theatre series* van Hiroshi Sugimoto, een fotoreeks die hij in 1978 aanvatte. Voor deze foto's legt Sugimoto een filmvertoning vast voor de totale lengte van de film. Hij slaagt hierin door een sluitertijd te gebruiken die overeenstemt met de volledige projectietijd van de film. Maar de beweging van de filmbeelden laat in de foto slechts een leegte achter. Het filmscherm waarop de filmbeelden verschijnen en weer verdwijnen, is in de foto een wit vlak. De camera kan de bewegende beelden niet vasthouden.<sup>3</sup>

Sugimoto werkt met fotografie, Theuws – in de besproken gevallen – met video, maar beiden laten een moment zien waarop het medium faalt. Theuws ontleedt het technologische videobeeld echter nog op een andere manier. Een deconstructie van het videobeeld en van de manieren waarop we zo'n beeld vatten, kan ook doorgevoerd worden door dit beeld met een ander technologisch beeld te confronteren, bijvoorbeeld de fotografie. De spiegelende bol die zo centraal staat in het eerste deel van de video-installatie *Kitab al Manazir*, is tevens het centrale object in drie foto's op groot formaat, die teruggaan op stills uit de videofilms. In elke foto is de bol op een staafvormige standaard geplaatst en frontaal gefotografeerd. De bol staat in het midden van het beeld, vergelijkbaar met de ronde spiegel in Jan van Eyck's portret. De achtergrond van de museumzaal is afwezig. Het verschil tussen de drie foto's bestaat uit de reflecties in de bol en de wisselende verhouding van licht en donkerteromheen. De reflecties in de bol staan evenwel niet in verband met de omgeving van het object. De relatie tussen object en omgeving is verbroken, alsof de reflectie naar binnen gekeerd is (*KaM001*). De ingekeerdheid van de reflecties wordt benadrukt in een tweede foto (*KaM002*), die vergele-

ken met de eerste foto grijsig of mistig is. Het is alsof er zich een sluier bevindt tussen de bol en de kijker, hetgeen de reflecties bijna onleesbaar maakt. Het tegenovergestelde effect wordt bereikt in de derde, zeer donkere foto (*KaM003*). De reflecties in de donkere bol doen het object op een oog lijken dat de kijker superieur en zelfbewust confronteert met zijn blik. Deze associatie wordt versterkt door het frontale plaatsen ervan op een standaard.

Een kleinere foto (*KaM200*) bestaat uit een uitsnede van het visuele veld van het tweede deel van *Kitab al Manazir*. Het beeld toont lampen, delen van vitrines en reflecties die niet altijd onmiddellijk thuisgebracht, dat wil zeggen gelokaliseerd kunnen worden. De overdaad aan reflecties maakt het onmogelijk om voorgrond en achtergrond van elkaar te onderscheiden. Terwijl de toeschouwer bij de bewegende videobeelden nog kon zien hoe moeilijk de camera het vanwege de vele reflecties heeft om scherp te stellen, is dit onvermogen van de camera bij deze foto naar de kijker verschoven. De foto kan gezien worden als een allegorische verbeelding van het probleem waar de camera in de videobeelden mee worstelt.

De volgende foto (*KaM400*) bestaat uit hetzelfde beeld, gezien van een grotere afstand. Daardoor ontstaat een ruimtelijke context rond de vitrines en de erin gerepresenteerde objecten. Ook al zijn de reflecties nog steeds talrijk, ze domineren het beeld niet meer in dezelfde mate als in de zonnet genoemde foto. Afstand nemen verschaft het oog de controle die het eerder verloren leek te hebben, al blijft die controle relatief.

Afstand is expliciet aan de orde in een volgende foto (*KaM1000*), die bestaat uit een superpositie van twee beelden. Het onderste beeld is in zwart-wit, en toont optische instrumenten die het mogelijk moeten maken om van grote afstand te kijken. Daar is een kleurenbeeld overheen gelegd, een extreme close-up van silicium. De afstand is hier miniem. Afstand is duidelijk cruciaal in wat we kunnen zien. Wanneer we te dichtbij komen, zien we weinig tot niets meer. Afstand nemen maakt het mogelijk om dingen te zien en om controle te krijgen over het visuele veld. Maar wanneer de afstand te groot wordt, dan zien we wederom niets.

Zowel de foto's als de videobeelden van *Kitab al Manazir* zijn stuk voor stuk in dezelfde zaal van Museum Boerhaave in Leiden genomen. Het is de zaal waarin optische instrumenten worden tentoongesteld. Al deze instrumenten zijn bedoeld om greep te krijgen op de perceptie, in relatie tot afstand. Microscopen maken microscopisch kijken mogelijk, terwijl telescopen ons in staat stellen om op enorme afstand waar te nemen. Een van de optische instrumenten in de museumzaal, een soort van zonnwijzer, is het onderwerp van een volgende foto (*KaM300*). Dit meetinstrument is gedecoreerd met de twaalf tekens van de dierenriem. Het lijkt echter om meer dan een simpele versiering te gaan. Het instrument, afkomstig uit de tijd van de Verlichting, heeft een symbolisch systeem nodig om aan te geven wat het vermag. Het toestel dat afstand overziet door hem te meten, kan alleen met behulp van symbolische tekens uitleggen waar het toe dient. Door middel van een ironische relativering laat het zijn beperkingen zien. Het kan meten, maar niet benoemen.

De fotografische en videobeelden van Roos Theuws meten echter niet, en evenmin benoemen ze iets. Ze demonstreren wat het beeld is en vermag door het te ontleden en door het tegen te werken. Wat ze daarbij reveleren, zijn niet alleen de elementen en processen van de beeldopbouw, maar ook onverwachte schoonheid.

#### Noten

- Deze tekst is een licht aangepaste versie van een Engelstalig essay geschreven naar aanleiding van een solotentoonstelling van Roos Theuws, die van 19 april tot 17 mei plaatsvond in Galerie Slewe, Kerkstraat 105-A, 1017 GD Amsterdam (020/625.72.14; [www.slewe.nl](http://www.slewe.nl)). Er worden uitsluitend werken aan bod gebracht die in deze tentoonstelling te zien waren.
- Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 164.
- Voor een uitstekende interpretatie van Sugimoto's werk, zie Hans Belting, *The Theatre of Illusion*, in: *Hiroshi Sugimoto: Theatre Series*, New York/London, Sonnabend Sundell Editions/Eyestorm, 2000.

# Art in

# Art in

**Art In America**

**NEWSLETTER**  
**SUBSCRIBE**  
Search

REVIEWS SEPT. 29, 2014  
Roos Theuws

AMSTERDAM,

at Slewe

by Mieke Bal

Roos Theuws: Kitab al  
Manazir (Book of Optics),  
2013-14, 3-channel video  
installation, approx. 21  
minutes; at Slewe.



ADVERTISEMENT

Although we know full well that video takes place on a stationary two-dimensional plane, moving images endeavor to solicit the willing suspension of disbelief. Current technology makes it only too easy to dream away

in the illusion that what we see is something "out there"—a piece of the world. While many moving-image makers exploit our willingness to be deceived, others, especially artists, counter it. The key term is "self-reflexivity": the deployment of the medium to investigate what the medium is and can do. Of the many practitioners of lens-based art who probe these questions, Dutch video artist Roos Theuws is, to my mind, among the most radical, profound and creative. Her exhibition of two new video installations—*Kitab al Manazir* (Book of Optics), 2013-14, and *Fences & Pools* (2012)—along with inkjet prints, at Gallery Slewe, offered two very different ways of decomposing, dissecting and exploding the moving image. Exuberant visuality was the result. On the three large screens of *Kitab al Manazir*, we see black-and-white projections of the same room displaying optical instruments in a science museum. Yet the images refuse to become a unity. The question "what do you see?" remains hard to answer. The screens present a very slow pan that moves until a reflecting sphere, visible in all three images, appears in the center of each, after some 15 minutes. But because the sphere reflects the lens, the lens moves in search of a focus. Of our happy, stabilizing habit of linear perspective, nothing remains. The razor-sharp, high-definition images do not show anything but themselves. Meanwhile, a 10th-century treatise on optics by Arab scholar Ibn al-Haytham is whispered in Arabic. On the two screens—one large projection and one monitor—of *Fences & Pools*, we again see slow panning shots. They are both of a wooden fence on a peninsula in Utah's Great Salt Lake, behind which, at a distance, we see mountains. The blurry color images are very different from those of *Kitab al Manazir*. The video has been slowed down drastically, and movement is imperceptible. Only if you look for quite some time at one of the screens and then look back at the other does the scene appear different. You don't see it change; you see that it has changed.

Here, we hear a voice in English reading from three texts that evoke this landscape: the Book of Revelations, a Navajo creation myth and the diary of a 19th-century scientist. The same voice, three cultures, all relevant to the image. The texts come from different audio sources, so the viewer who moves from one speaker to the next hears only fragments of each. Standing in between the speakers engenders a bodily exercise in sculptural hearing. While a tree that we see disappearing on the projection begins to appear on the left of the monitor, an old drilling installation on the right of the monitor slowly leaves the frame. When the tree is completely in the frame, the drill is gone, as if nature pushed economy away. The visual image decomposes in lines and planes of color; the texts decompose the mixed society of the setting. Together, then, the medium dissects itself, undoing representation. What do you see? Not a piece of world "out there"; only the image blown up in time, disrupted, laid bare.

## The Specific Weight of Things

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the superinvention of the novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.

*T.S. Eliot. 'Tradition and the individual talent', Selected Essays, London (1932).*

Roos Theuws has often used this quote from T.S. Eliot when talking about her work. And when read in relation to her recent work in Bureau Amsterdam, it now seems more relevant than ever. She has presented work from the last three years in such a way that the links between the works generate meanings, which in turn influence the individual pieces. This recent work reveals how new meanings have been added to materials and forms that Theuws has used in the past, placing her entire oeuvre in a new light without detracting from the individuality of earlier work. On entering the space, the viewer is immediately confronted with the piece z.t. (Untitled) from 1997/98. The work comprises two arms tied in a cross and held in balance by elements hung from them. The length of the arms of this 'mobile' are adjusted according to their extreme differences in weight. From the short end of one arm hangs a small monitor, at the opposite, longer end, hangs a bag made from hospital linen. From the second arm, opposite a shapeless lump made of pieces of light-blue Roofmate (roof insulation material), hangs a schematically designed cardboard house. This small house is partially covered in leaves and soaked in wax. On the monitor is a soundless video recording of a woodcutter felling a tree with an axe. In three shots, Theuws filmed the woodcutter cutting a wedge into both sides of the tree and then filmed the tree falling.

This video recording links the work immediately to the video installation at the back of the exhibition space where the same videobeams, this time with sound, form part of a double projection. In

this installation, with the subtitle Beg, Scream and Shout (1998), two videotapes are projected on top of one another. The upper projection - the same footage of the woodcutter as used in z.t. (1997-98) - covers the whole of the end wall of the space. The projection underneath it is smaller, focusing the viewer's attention on the formal aspects of the installation. This smaller projection, which also has sound, shows how the woodcutter inflicts another wedge on the felled tree. The fresh, pink wound is filmed in close-up, its form reminiscent of a heart. The rhythmic sound of the chopping axe in both projections resounds through the exhibition space, complementing the silent image on the monitor in z.t. (1997-98). Furthermore, both sound recordings are asynchronous, though at certain points they fall together. With this rhythm and rhythm exchange, the experience of time throughout the exhibition space becomes determined and divided. Thus, the sound registers not only the duration of the events on the video, but also directs the visitor in his looking at Theuws' work in Bureau Amsterdam. In this way a concept is laid over the exhibition as a whole that takes the experience of the individual works to another level and, in Theuws' words, 'raises the specific weight of things'. This also applies to the work Beg, Scream and Shout (1997-98) which Theuws has placed beside the video installation. This piece contains a wax-soaked, cardboard house similar to the one in z.t. (1997-98), which has been placed out of reach on top of a mountain of broken-up pieces of Roofmate. The title of the piece, an increasingly urgent demand, is pinned to the bottom of the mountain. The relation created between the mountain and the video installation makes the pieces less autonomous and thereby less absolute in their meanings.

The 'specific weight of things' is also weighed by Theuws in her hanging constructions. One piece which is hung in the central space of Bureau Amsterdam is called Unequal Things Measured by Each Other (1997). Here too a number of elements from Theuws' earlier work have been brought together. On one of the three arms there is yet another schematic house, this time made from Roofmate and somewhat larger than the others. A bundle of glowing fluorescent tubes sticks out of it; the electric cables run across the floor to the wall socket. The cold fluorescent light deprives the house of any suggestion of shelter. On the second arm, a sack of hospital linen hangs right down to the floor, large enough to hold a person, like a body bag. On the third arm, blocks of Roofmate are held up, or let down, by steel wire. The blocks appear to be the beginnings of a construction with a floor, wall and ceiling, yet in their fragmentation they represent deconstruction. By bringing these unequal elements in balance with each other, Theuws indicates that there is no absolute measure of



things, neither within nor without her work, neither in the imagination nor in the judgement of it. Eliot's words, which point to a relative value judgement, become relevant once again. Thinking about the relative values of things brings Theuws to the mental weight of the elements she repeatedly uses in her work. In this way, the meanings of hospital-linen bags increasingly broaden, and at the same time acquire meaning as marks of style. The same is also true for the other materials and forms which reappear in Theuws' work and which gain weight within the broader context as her oeuvre grows. The process of attributing meaning hereby shows itself to be affected by time and constantly changing. The connotations of the linen bags within this exhibition are balanced with the meaningless character of the roof insulation. For Theuws Roofmate is 'neutral, directionless stuff without grain or structure' which enables it to avoid or undermine interpretation. Where blocks of the material indicate the fragmentation and deconstruction of form in one work, in others Theuws creates form out of Roofmate, as in z.t. (1997). In this work, which is positioned in the central space, two enormous wings of the insulation material rise up above a bundle of PVC pipes which, through their form and colour - they have been painted in aluminium paint- refer to fluorescent tubes. The upward motion of the wings starkly contrasts with the position of the sculpture lying flat on the floor. Between the wings Theuws has swung an axe which links this piece to the video recordings of the woodcutter. The axe appears to have slain the sculpture and hence the desire expressed by the wings. With the creation and simultaneous destruction of the form, Theuws also presents an attitude in which the making of the work is turned into a point of discussion.

The recent pieces in the exhibition indicate how Theuws more and more openly identifies with the human condition in her work. This is true both of the work in which the hospital-linen bags refer to human measurements or human condition and of the video recordings in which the wound cut in the trunk of a tree evokes associations with the body. The two oldest pieces in the exhibition, Arm and Catch On the Rebound, both from 1996, formally refer to the human body. Arm comprises, among other things, a schematic form of an arm and fingers built up out of Roofmate. Above this arm hangs a wire network resembling arteries or a drawing for a tattoo which, together with the nails stuck into the Roofmate, also suggest cuts and grazes. In Catch on the Rebound, a sculpture hanging from the ceiling, we can recognize the profile of a hand which seems to hold onto the hospital-linen bag below it. The hand is transected by forms that refer to human vertebrae.

The use of a real object such as the axe in z.t. (1997) and the films of

real time and space in Theuws' recent videos also indicate that a more explicit appeal to the physical experience of the viewer is now being allowed. In earlier video pieces, this took place through far more abstract images. In earlier installations, Theuws abstracted recordings of reality by digitalizing them in the computer or used video images that were generated from the medium itself. In the series Forma Lucis she showed the physical mixing of different coloured lights that came from electronic impulses. Through their formal structure, these installations appear more cerebral and minimal than the recent work shown in Bureau Amsterdam. And yet, as far as Theuws is concerned, the Forma Lucis series appeals to the viewer at the same, sensuous level. The light evokes an experience as if someone were first gently and then roughly stroking your skin. Equally, the recent videos are more than just registrations of real time and real space. The recordings are again used to achieve a structure in the work that brings the viewer to the level of sensuous experience. The origins of the emotion therefore lie not with the artist nor in the empathy felt by the viewer, but in the idea that Theuws lays over the exhibition as a whole. That idea is more important to Theuws than what takes place at the level of experience. The structure within and between the works is indicative of this. By visually and aurally linking the works in the exhibition, she is opening up a network of interpretations for the viewer which is growing increasingly more dense. Each image is thus the starting point for the process of forming and applying meaning.

Herma Bijl

Translated by Annabel Howland

Rutger Ponzen

On inscape, instress and the French sensation

Roos Theuws once said that each tree produces its own sound of rustling leaves, and that each kind of grass displays a unique pattern of undulations.

This remark reflects the notion that all things have an inalienably intrinsic character. It also reflects the idea that the essence of things – and that is what we are talking about here – can only be recognized by studying external characteristics. We recognize the tree by the sound of rustling leaves.

Perhaps that is why Theuws pays so much attention to her materials, materials which in spite of being perceived purely visually at first, appeal to a number of different senses. Looking at her work makes your fingers tingle. The weight and physical presence of the material seem to be conveyed by way of the eye to nerve-endings in the hand. A synesthetic experience takes place. Light has an almost tangible form; the brick-red colour of rubber possesses almost haptic qualities; the tone of aluminium refers to the hardness of the metal. In view of these mutual associations there would appear to be a correspondence between colour, form and material quality. The connection they display provides an insight into the nature and structure of the materials and the work they constitute.

Theuws' interest in the connection between intrinsic qualities and outer characteristics echoes the notions of two nineteenth-century artists: the poet Gerard Manley Hopkins and the painter Paul Cézanne.

Around 1880 the English poet Gerard Manley Hopkins wrote the poem "As kingfishers catch fire". Here are the first four lines:

As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame;  
As tumbled over rim in roundly wells  
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell's  
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;

The poem is regarded as the culmination of Hopkins' "nature sonnets". In no other verses did he demonstrate such an acute awareness of the reality around him. Judging by all the tiny nuances, the poet possessed a keen sense of hearing and highly developed powers of observation. He seems to have been hypersensitive to scents, sounds and colours, and to have been overwhelmed by the impressions of his surroundings. Reading the poem, you can actually see the glinting light, the scintillating wings, hear the rumbling stones and chiming bells. The value of this poem lies in the fact that it does more than register a number of detailed observations. Hopkins not only had a keen eye and ear for appearances, but crept inside things, as it

were, identifying with them, in search of their most intrinsic, individual characteristics – or, as the Franciscan friar and scholastic philosopher Duns Scotus put it, the "haecceitas", or "thisness", of every single one of God's creations. By describing external properties, Hopkins succeeded in qualifying their inner character. In letters he described this essential representation of the unique object as "inscape" – a term which may be seen as one of the two key concepts in his poetics.

The value of this vision is increased in that it is based on the theory – again Scotian – that God is unknowable, but nonetheless reveals Himself in everything in nature. Every object could, so to speak, become the conveyor of God's immanent presence in creation. This divine, formative power, which Hopkins called "instress", is the second key concept. This "energy of being" endows all things with form, proportions and structure. Continuing this line of thought, Hopkins understood "perception" as causing nature's innate "sense of order" to resound in the perceiver's spirit. Examples of this labourious perception are to be found in his diary, in which he painstakingly noted down his perceptions, his attempts to fathom, for example, the composition of an oak. He connected observations into series, hoping to arrive at what has been described as "a sudden perception of that deeper pattern, order, and unity which gives meaning to external forms."

In the nineteenth century there were other sensitively perceptive poets who were searching for a higher wisdom in their poetry. Notably the symbolists based their verses on synesthetic manifestations experienced while indulging in opium or sucking on a hashish pipe. Baudelaire expressed the phenomenon in his sonnet "Correspondance" in the line:

Les parfums, les couleurs et les sens se répondent.

The sixteen-year-old Arthur Rimbaud, who belonged to the second crop of symbolist poets, wrote, in the spirit of Baudelaire, an eight-line poem called "Sensation". The first quatrain goes:

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds,  
je laisserai le vent baigner ma tête nue.

These lines express a varied range of perceptions, a concatenation of fleeting, stimulating experiences intended to convey the dreamy intoxication of spring to the reader. In the following stanza Rimbaud describes a similarly hallucinatory love-affair with a woman. The sensory and erotic swoons thus merge. But perhaps the poem is less about the immediately recognizable theme of nature and love than about the dizzying coalescence of experiences that occurs when sensory boundaries are broken down and words are threaded together in an attempt to lift the reader from the ground for an instant – a kind of spiritual lift-off.

Unlike Hopkins, who activated all his senses to the utmost, prim-

arily in order to glean knowledge about the real world around him, Rimbaud tried to penetrate directly to a higher, supernatural reality. His poems were meant to have the effect of a vision, just as he himself wanted to be a visionary. Not such an odd ambition, perhaps, for a talented youth who had grown up in the bourgeois atmosphere of the small provincial town of Charleville, under the regime of a strong-minded mother. He was moreover acquainted with Kabbalistic thought. In his poetic manifesto, the "Lettres du Voyant", written to the poet Paul Demeny in 1871, Rimbaud supplies evidence of his knowledge of the Kabbalah. In this letter he expounds his view that the poet should become a "seer" by "deregulating the senses": overcoming the strictly separate effects of the individual senses with the objective of gaining supernatural experience and metaphysical knowledge – the "unknown".

Hopkins – certainly no symbolist – adopted a more pragmatic attitude. His view of life was less exalted, he did not smoke opium and kept a tight rein on his erotic desires. Photographs invariably show him as a modest, well-kempt figure with a gentle expression in his eyes. Hopkins was not a seer, but he was a good observer who assiduously took it upon himself to be an intermediary between nature and the reader. As a Jesuit, he was perhaps just as thirsty for higher knowledge as Rimbaud, but hoped to attain it by studying nature. Unlike Rimbaud, Hopkins was filled – to put it poignantly – with an intense, almost erotic yearning to be part of ordinary things. Where Rimbaud sought the heights, Hopkins explored the depths.

The difference between the French symbolist and the English realist emerges clearly in the evocative effect of their poetry. The young Rimbaud's early success – and his frustrated repudiation of it at the age of twenty-six – does not make his poems any easier to understand. The poet's delusions, the spiritual excesses he endeavoured to describe, are hard for the reader to share. By means of what Rimbaud called the "alchemy of the word", he hoped to translate his sensory impressions into spiritual thoughts – a method inspired by the alchemist's dream of transmuting base matter into gold. However, the impact of the word, which especially in its written form is an ideogram, feeding the spirit rather than the senses, is not the same thing as the direct perception of colours, scents and sounds. Rimbaud's poems, however splendid their wording, remain mute testimonies of the poet's ascent to higher regions.

Hopkins acknowledged the great difference between listening and reading, between the sound of spoken words and the silence of black letters on white paper. He accompanied his poems with the simple but pressing instruction to read them aloud, so that hearing them would activate an entire range of perceptions in the reader. This greatly enhances the musicality of the sonnet "As kingfishers catch fire". To characterize the blazing birds and dragonflies, tumbling stones and dashing waves, Hopkins used words which he had derived from the sounds of the actual objects he was describing. Combined in lines and strophes, the ef-

fect is of a polyphony comparable with that of orchestral compositions by Olivier Messiaen, the French composer and amateur ornithologist who often put the twittering and whistling of birds into his music. (Incidentally, Hopkins, too, was a musician of some merit. According to some, his compositions heralded the "modern syncopation and barless music of Stravinsky".)

In the realm of poetry, Hopkins had scarcely any kindred spirits. Nor did he have any in other artistic disciplines, although oddly enough the moody, stubborn, aged Paul Cézanne, who never knew the English poet, held similar views about perception and nature.

In his letters Cézanne wrote a lot about perception or, as he called it, "sensation". The term, which also occurs in various compounds, crops up in remarks recorded by his friends, colleagues and admirers, such as Joachim Gasquet and Emile Bernard. It is a cryptic term, and responsible for a great deal of unclarity.

That these "sensations" have nothing to do with the limited area of visual perception is made obviously by a series of photographs taken by Cézanne's biographer, John Rewald, in the 1930s.

Rewald photographed many of the "motifs" painted by the Frenchman in the environs of his beloved Aix. Rewald never stated explicitly what he was trying to establish with this photographic documentation of Cézanne's art. He may have meant to unmask, by means of "true-to-life" photography, the painter who had so frequently expounded on the importance of perception. All that a comparison of the photographs with the paintings reveals, however, is that the trees, thirty years after Cézanne had painted them, were thicker and taller, often blocking the view of what the painter, a case full of paints and brushes and a stretched canvas under his arm, perspiring in the scorching sun, had spent hours in search of. The black-and-white photographs show nothing of what Cézanne had perceived - and they certainly do not tell us anything about how he had perceived it.

From the letters we learn that Cézanne found the visual aspect on its own too ephemeral, too superficial. He wanted permanence and solidity. He told Bernard that "sensation" was determined by two ingredients: the eye and the mind. The concept of "sensation" goes further than mere perception; it has to do with the observation of what is perceived, the awareness of sensory experience. The concept indicates the correspondence between the hidden yet perceptible order of the outside world and the ordering mind of the beholder. That is what he meant by his remark about the necessity of paying attention again "au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous".

Cézanne regarded the "réalisation" of these "sensations" as the goal of his painting. His paintings were meant to express an awareness of nature, of the landscape around Mont St. Victoire, where he worked uninterruptedly for the last twenty years of his life. He knew the surrounding countryside well, having been familiar with it since his childhood. This landscape, with its pines, rocks, undep vistas and twisting paths, echoed in his mind.

There was a resonance between this nature and himself. Perhaps this intense relationship added fuel to his ideas about "sensation".

What "inscape" and "instress" were to Hopkins, "sensations" were to Cézanne: an inner notion of the interrelationships of things, of the intrinsic organization and harmony of nature. The idea that things do not look any different from the outer appearance given to them for inner reasons. A striking feature of Cézanne's landscapes is that the sky is not blue because it just happens to be that colour, but because blue is the only colour capable of suggesting the depth that is so characteristic of the sky.

Theuws' remark about the rustling trees is based on the same idea. A tree cannot produce any other sound than the one permitted and dictated by its form. It is both self-evident and necessary.