

LAWRENCE MALSTAF **EXHIBITING THE VISITOR** 01997-02011



GALERIE FORTLAAN 17 - GENT (B)

LAWRENCE MALSTAF **EXHIBITING THE VISITOR** 01997-02011



GALERIE FORTLAAN 17 - GENT (B)



Study for Negative Fountain (Outdoor Whirlpool) 01999

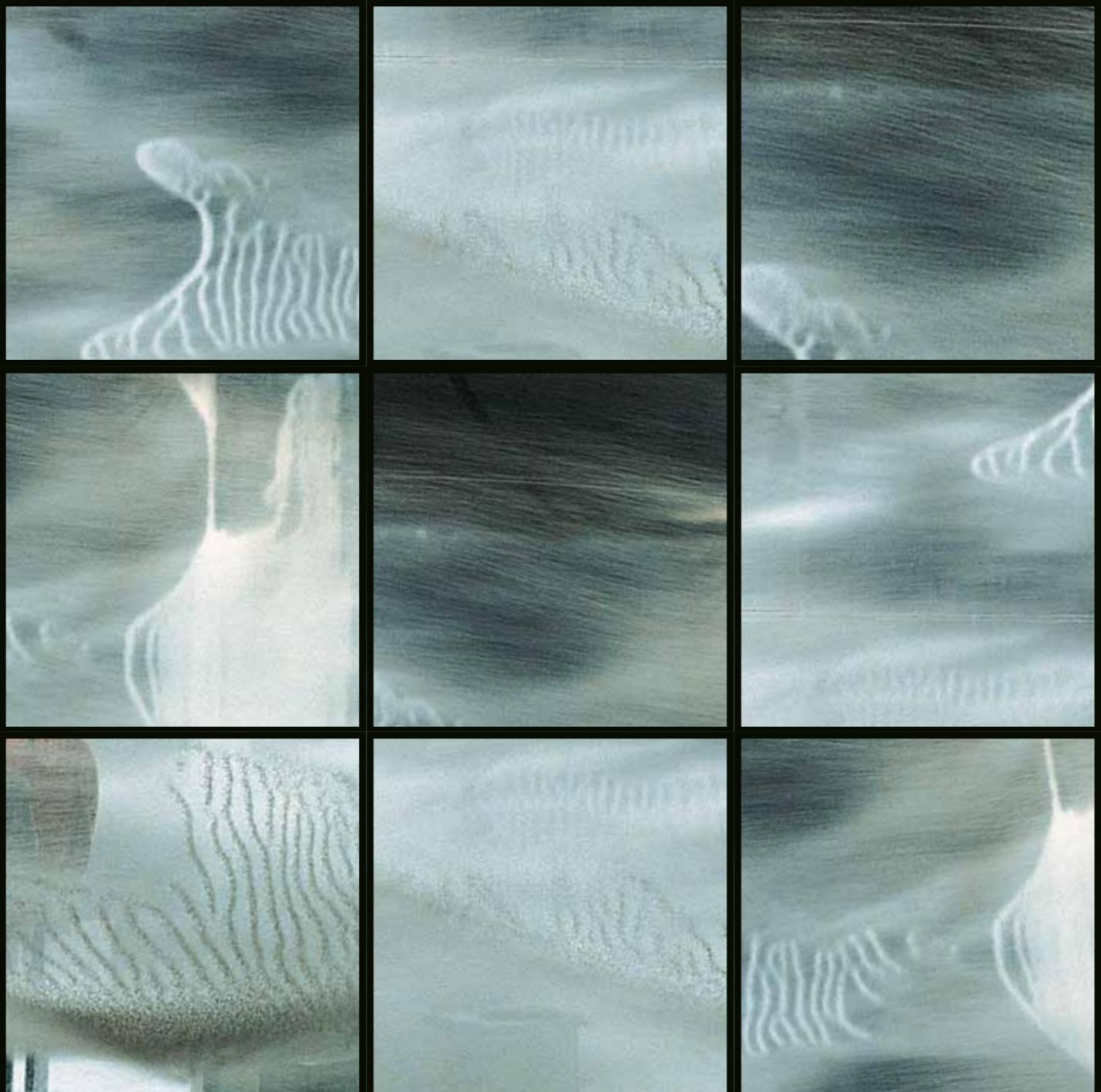


## Whirlpool 01999

A portrait of a woman is projected onto a pedestal filled with water. A whirlpool sucks out a sensual hole in her mouth. This negative fountain is a scale model for a large scale open-air installation.

Painting: detail of a portrait of archduchess Isabella by Frans Pourbus de Jonge.





## Nemo Observatorium 02002

Styrofoam particles are blown around in a big transparent PVC cylinder by five strong fans. Visitors can take a seat on the armchair in the middle of the whirlpool one at a time or observe from the outside. On the chair, in the eye of the storm it is calm. Spectacular at first sight, this installation turns out to mesmerise like a kind of meditation machine.

One can follow the seemingly cyclic patterns, focus on the different layers of 3D pixels or listen to its waterfall sound. One could call it a training device, challenging the visitor to stay centred and find peace in a fast changing environment. After a while the space seems to expand and one's sense of time deludes.



## Mirror 02002

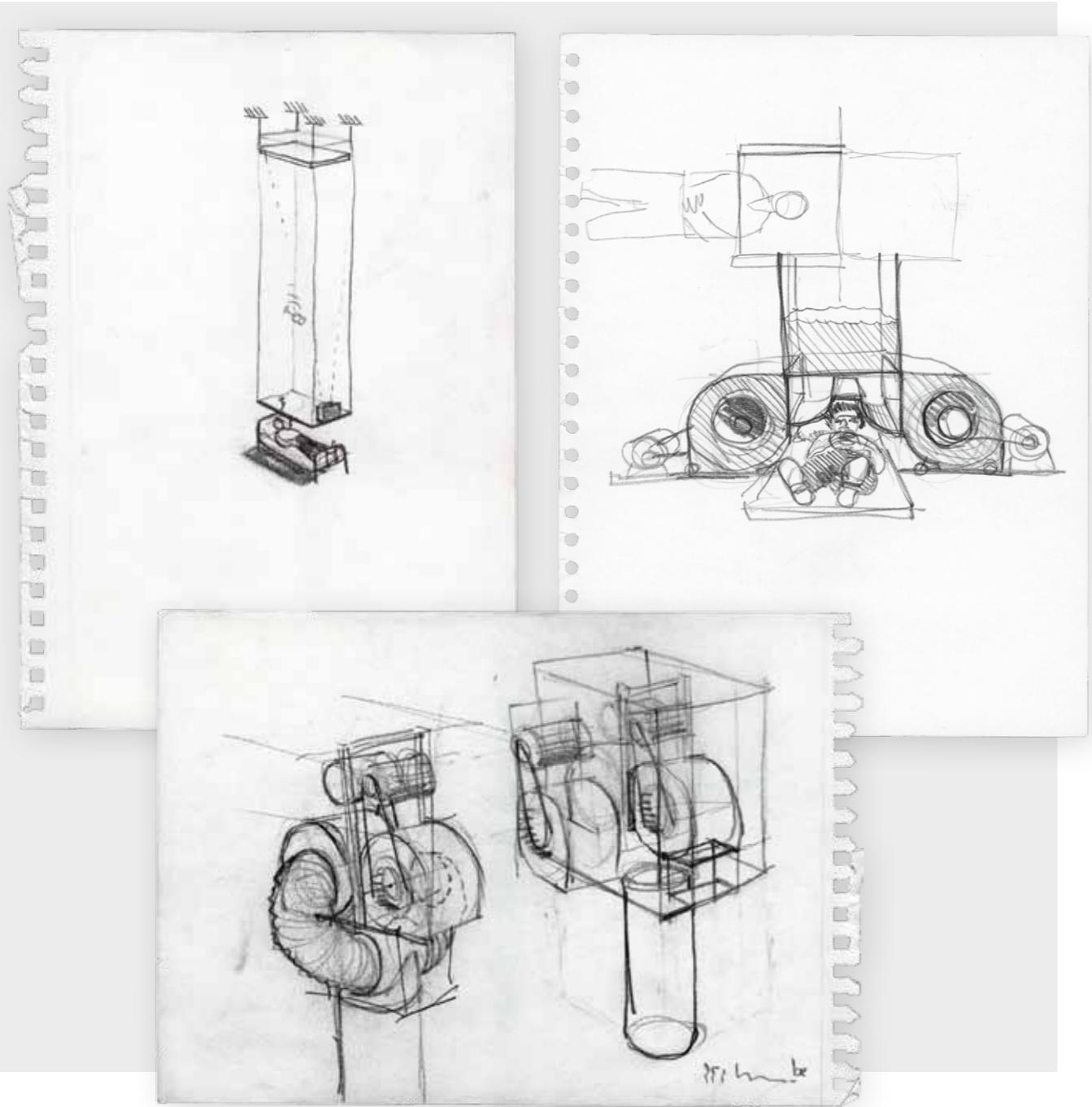
A dark room with a large vibrating mirror deforms the reflection of the visitor (The installation is to be visited individually).

At first the vibrations are so subtle that you might wonder if your own eyes are having trouble to focus. But gradually it becomes more obvious that the mirror is moving and mutating the mirror image into a blurred portrait. Yet the visual impression is so real that some people feel the urge to check if their body is actually decomposing or not. In the end the body evaporates and disappears.

An enlarged version of the installation was built for the performance 'Too much is not enough'. Sixty people were decomposed and disappeared together on stage.

This installation was part of the project 'Too much is not enough' in collaboration with Liv Hanne Haugen, dance and voice,  
Vincent Malstaf, sound.

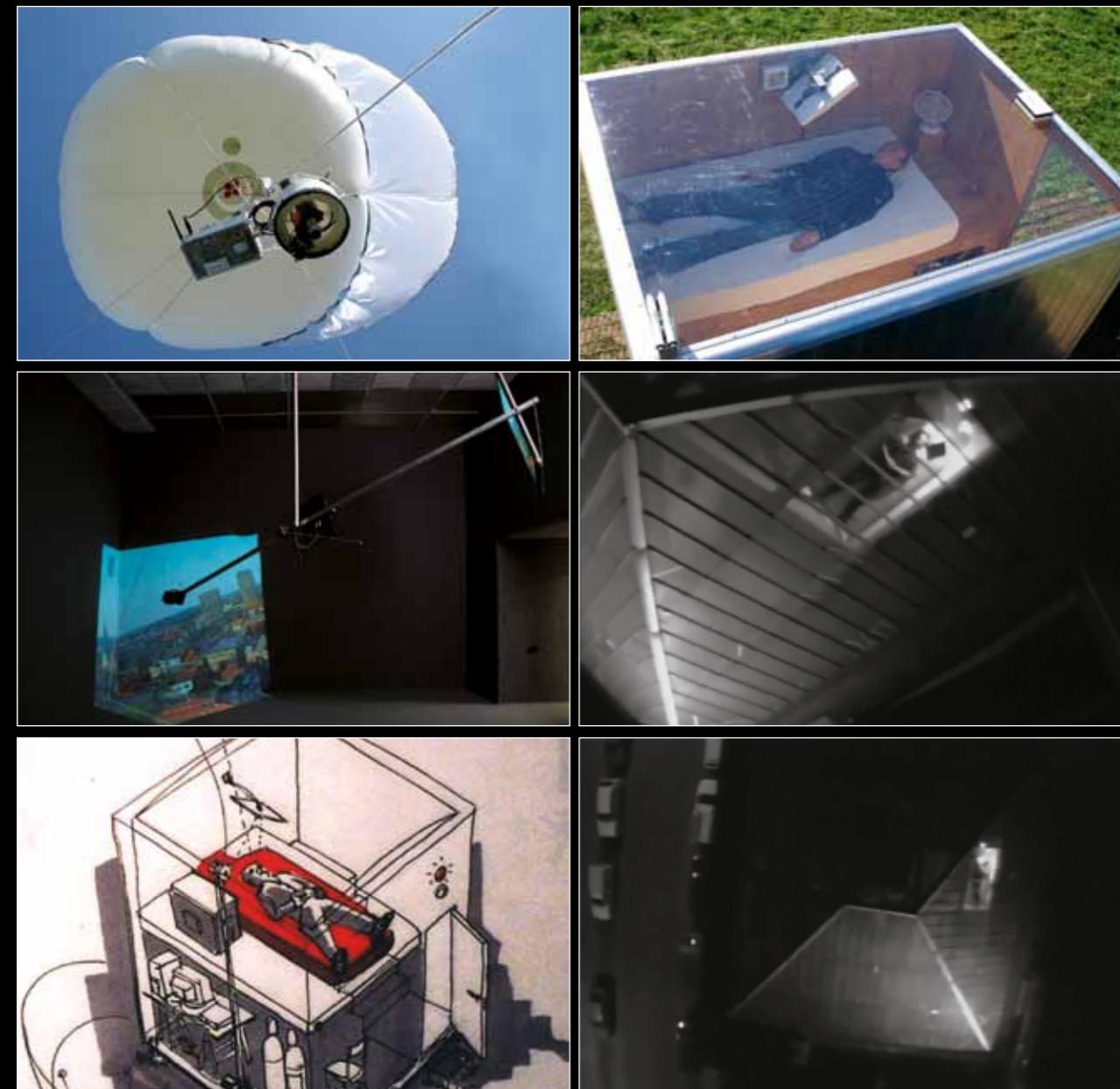




## Shaft 02004

In a shaft situated above the visitor plates hover and dance around a point of unstable equilibrium until they collide and break. The plates then fall and splinter just above the visitor's head on bulletproof glass. This project was originally intended as an observatory for falling objects or a machine where objects would fall down slowly so one could observe the impact and breaking of the objects in detail. But along the way the installation developed into a kind of anti-gravity machine displaying complex aerodynamics and acoustic qualities.





## Periscope 02001

The visitor lies on a bed under a glass roof and is filmed with a camera suspended under a big helium balloon that floats right above the roof. The visitor sees himself on a screen while the balloon rises up higher and higher into the air.

The camera zooms out over the roof, the streets, the city and the horizon. The visitor sees himself becoming smaller and smaller until he/she becomes a small detail in a dense urban environment.

Periscope is an invitation to zoom out for a moment, out of the explosion of too much information, impressions and opinions and just lie down and catch up with the horizon.

The installation is to be visited individually and therefore the 'Horizon Machine', a mobile projection of the same images in a nearby space for the remaining audience, usually accompanies it.



UN THEATRE D'OBJETS INTIMISTES.

LOIN DES INSTALLATIONS AVANT-GARDISTES INERTIES  
OU L'ON DÉRIVE DANS DES REFLEXIONS SUR LE  
POUR QUOI DE L'ENNUI, LAWRENCE ~~NE~~ NOUS LIVRE  
DES EXPÉRIENCES FATALES.

VOICI VENIR DES OBJETS COMMUNS  
QUI SE METTENT À VIVRE DEVANT NOUS, QUI  
S'ANIMALISENT IMPERCEPTIBLÉMENT.  
L'IMPÉREVISIBILITÉ APPARENTE DU SCÉNARIO  
NOUS AMINTIENT DANS UN SUSPENSE QUI NOUS  
ÉCOPORTE DANS SON MYSTÈRE.

PARIS LA SCÈNE DÉVIENT TUMULUE  
ET NOTRE POSITION D'ACTEUR SPECTATEUR  
EST RENDUE PRÉCAIRE.

~~MAIS~~ LES CHAMBRES NOIRES SONT AUSSI  
DES RÉVÉLATEURS DE NOUS MÊMES, OU TOUR À TOUR  
ON BASCULE DU MATRICIEL AU PARKINSON D'UN  
REFLET "À LA FRANCIS BACON."

VIRTUOSE DE LA CONSTRUCTION, LAWRENCE  
ÉVITE LA GRANDIOQUENCE, IL SE CONTENTE DE  
NOUS TRANSFORMER EN SPIRITES DE L'AU-DELA'  
DES OBJETS.

UN MONDE OU ON NE SE CONTENTE PAS  
DE SEULEMENT FAIRE TOURNER LES TABLES,  
MAIS D'ENTRER EN LEVITATION.

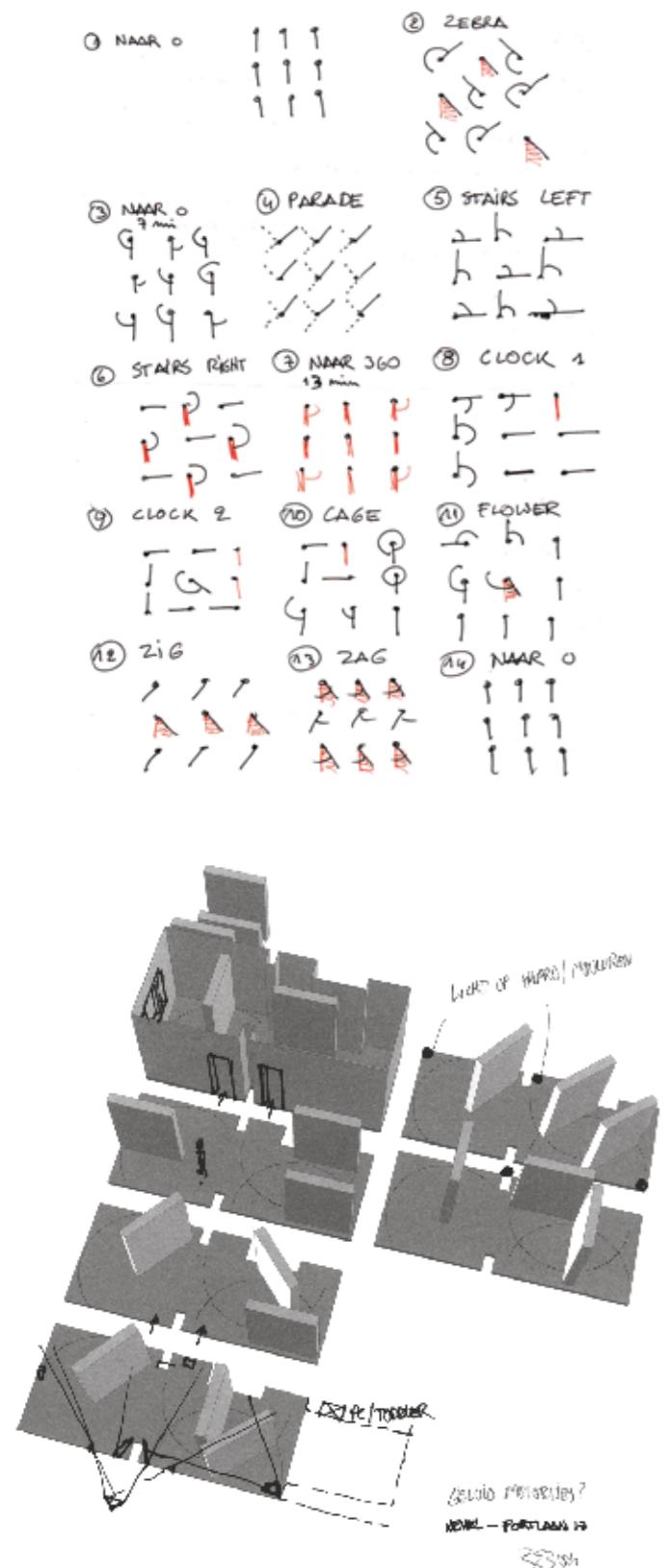
INGRID BLUMENFELD

TAP N° TAPEL MAR 03



Critical mass 02000

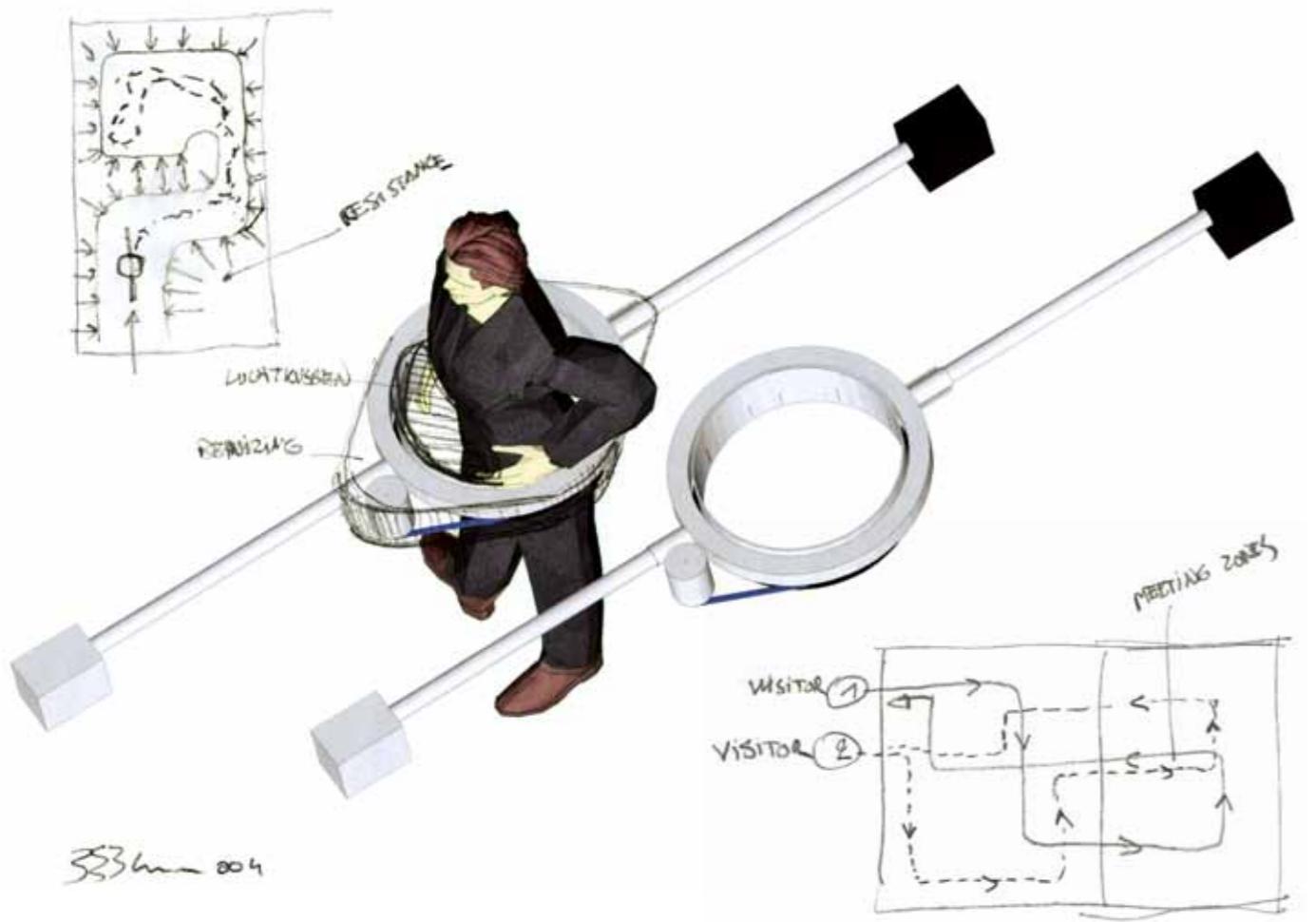
In this performance the artist stacks a pile of sixty chairs on top of one single chair. During the next forty minutes the construction grows into an unstable tower that can come crashing down at any moment. With every new chair the pressure on the bottom chair increases, while alarming cracking noise is being heard. If this strange tree has not come crashing down by a mistake of the artist it will do so anyway when the base chair breaks as the sixtieth chair is stacked and the critical mass is reached.



## Nevel 02004

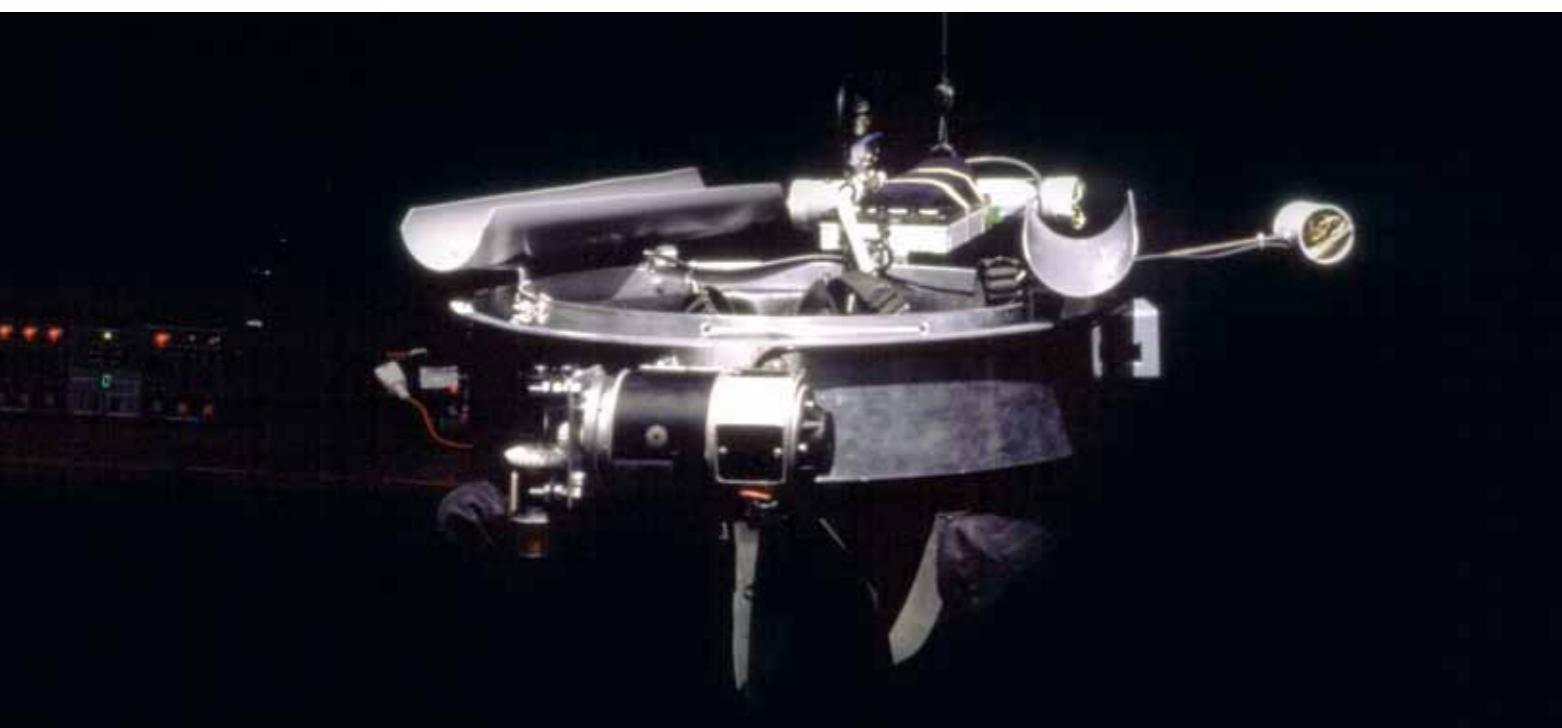
A matrix of nine pivoting walls forms a labyrinth whose architecture continuously changes. A sequence of different compositions creates a choreography of spaces flowing into one another. It is an auto-choreographic space to wander and get lost in, like in a mutating city, to linger and surrender to the disorientation.

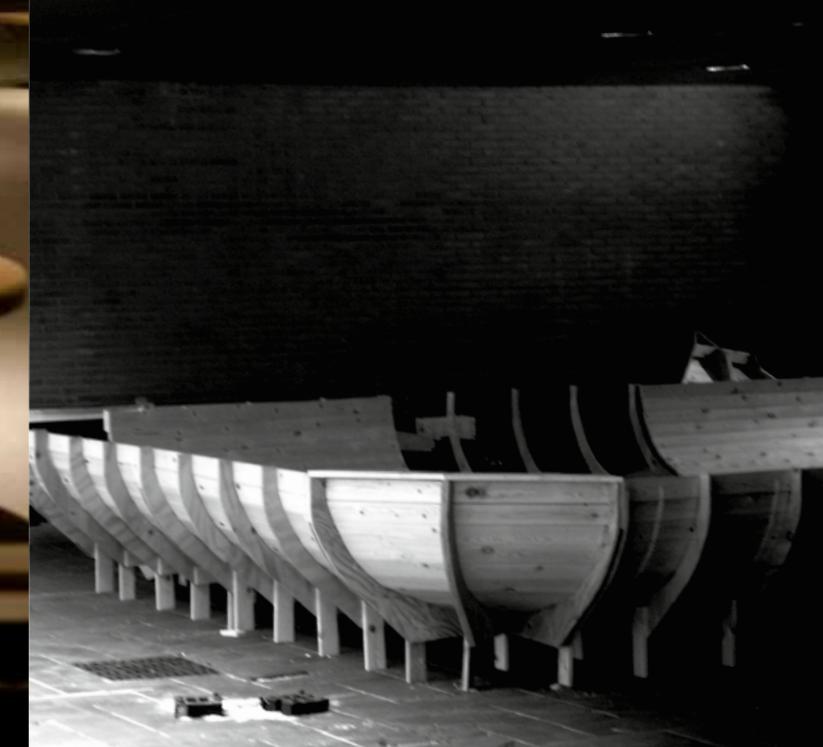
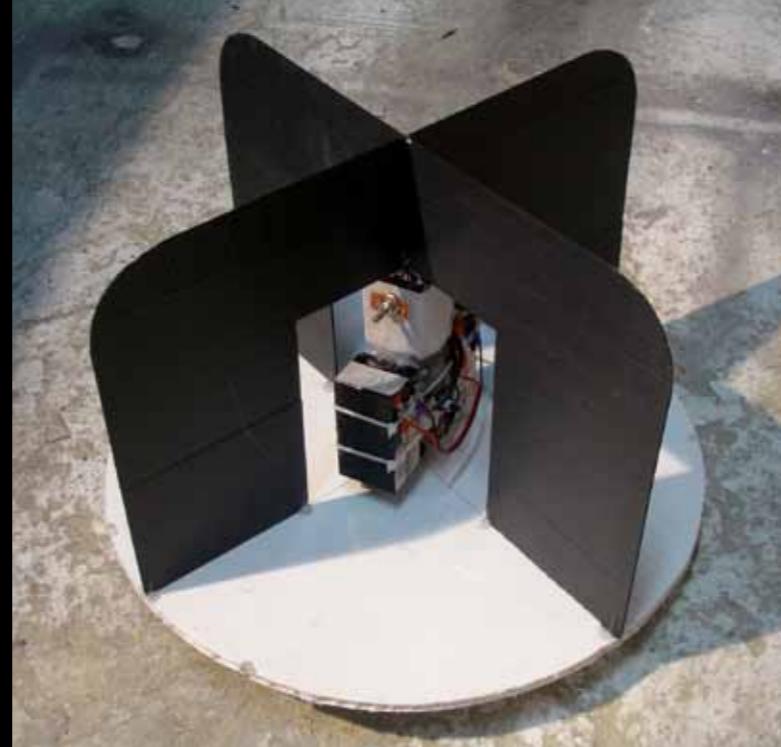
Occasionally a video artist, musician, or a mathematician is invited for a live intervention (Christoph de Boeck, Luis Recoder, Yukiko Shinosaki, Isar Stubbe, Chris Kondek).



## Compass 02005

Compass is a kind of orientation machine to wear around your waist that gives you directions while you are walking through virtual corridors and rooms. These have been programmed to fit the physical exhibition space or any other venue. The machine creates a feeling of attraction or repulsion that can be compared to being in a magnetic field. You can explore this environment and discover a tactile yet immaterial architecture. The machine is programmed to make you follow an invisible map, but you can choose between resisting to the machine or giving in and letting yourself be guided.





## Tollen 02006

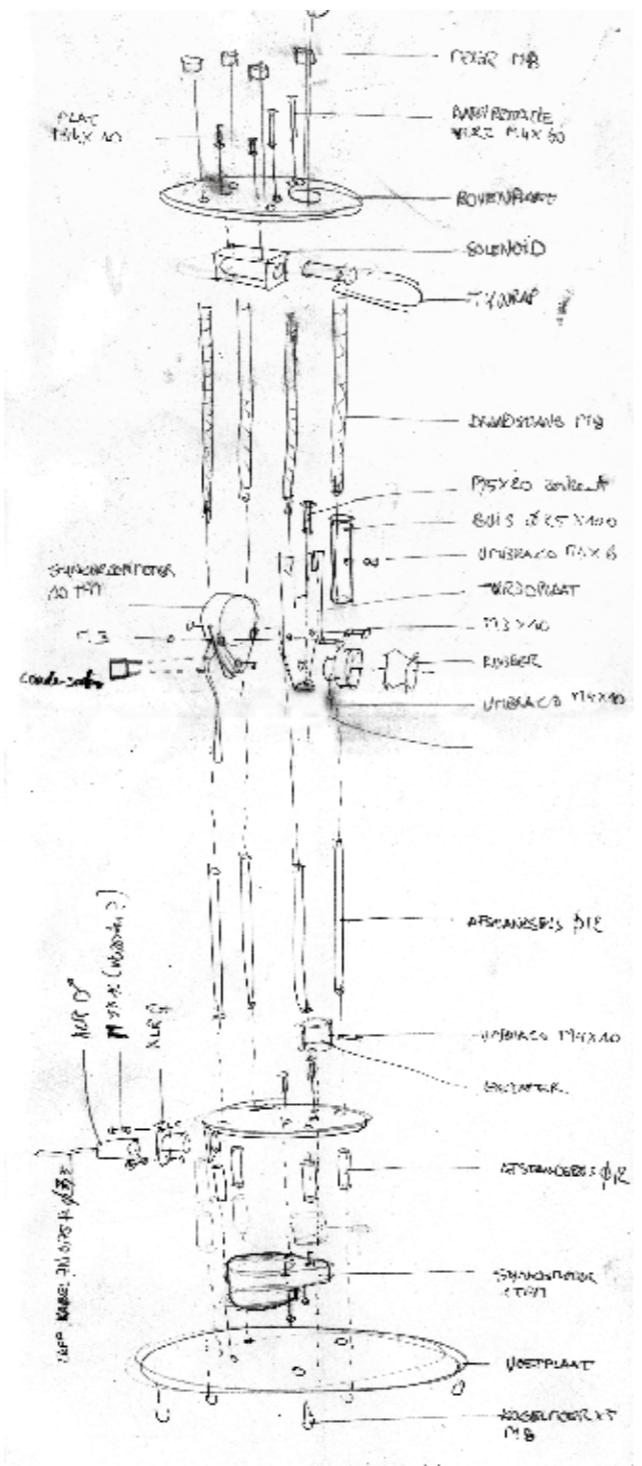
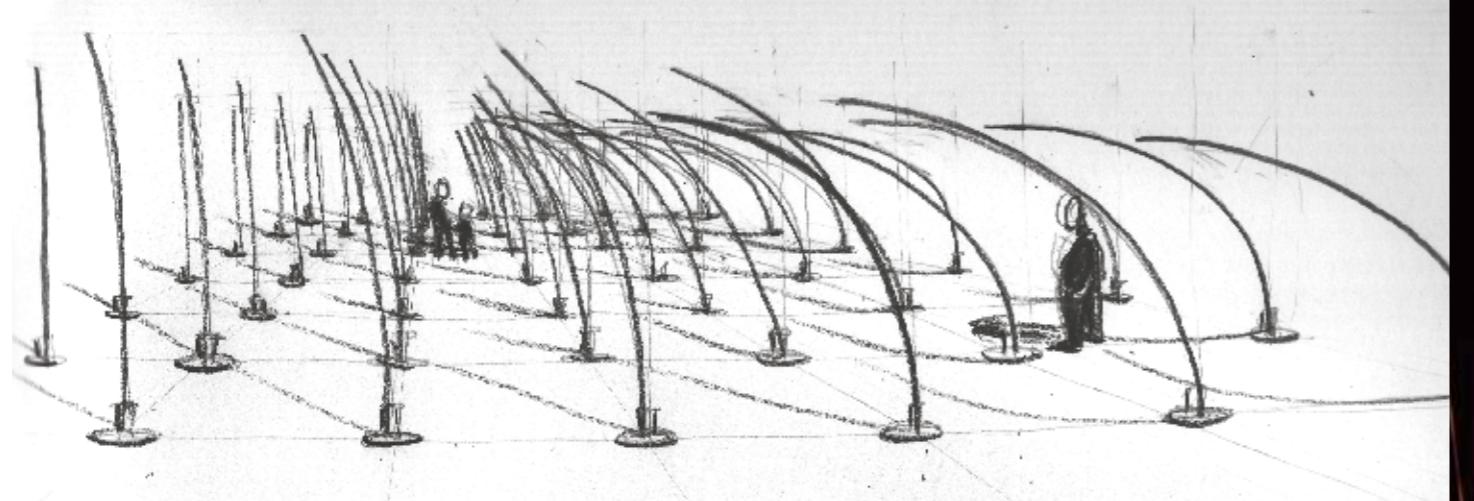
In an arena of about 6 m by 10 m the artist puts a number of spinning tops in motion. He attempts to drive them as a kind of flock or lets them interact as a kind of self-organising system. They move in unpredictable ways, sometimes careful and hesitating, sometimes aggressive and determined. Searching for each other, passing or crashing. With some simple props like a stick or a coffee cup the abstract spinning tops become touching characters governed by doubts, thoughts and emotions rather than objective physical laws.





## Boreas 02007

A matrix of sixty-four tubes is spread out equally over the room. These tubes bend over extremely slowly as if a slow motion wind were touching them. Leaning into one another they reach out to the visitors like the tentacles of a giant snail. The room continuously transforms from a geometric grid to an unpredictable organic structure and back. Order to chaos to order in a never-ending cycle.



# LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

SALLY DE KUNST

NL - FR - E

**"Het werk van Lawrence Malstaf (Brugge, 1972) situeert zich in het grensgebied tussen het beeldende en het theatrale"...**

Na zijn studies Industrial Design aan het Henri Van De Velde Instituut in Antwerpen zoekt Lawrence Malstaf zijn heil in het theater.

Wat begint met het ontwerpen van props, groeit uit tot ware scenografieën, voor de Belgische choreograaf Bert Van Gorp, de Canadees Benoît Lachambre, de Deense regisseur Kirsten Delholm en de Amerikaanse Meg Stuart. Het is Stuarts Europese improvisatieproject Crash\_Landing (1997) dat Malstaf als een ankerpunt ziet in zijn werk:

*"Het ging er om het materiaal dat ik aanbracht in beweging te brengen, te confronteren met de performers. Niet de betekenis van de voorwerpen was belangrijk, wel hoe de confrontatie gebeurde, hoe snel, hoe traag, wat ze genereerde."*

Deze ervaring en de groeiende frustratie die Malstaf ervaart binnen de klassieke theatrale context, waarin het publiek ver van de scène slechts één perspectief wordt gegund, leiden tenslotte tot het theatraal-beeldend werk. Rope (1999) balanceert zo op de rand van het theatrale: een touw draait, slaat zich traag rond een stoel, tot deze plots wordt weggeslingerd. Malstaf toetst in deze installatie het gegeven van de herhaling en de differentiatie uit de performatieve kunsten. Hoewel de installatie computergestuurd is, en de herhalingen strak getimed zijn, is de eigenlijke beweging van het touw geen twee keer hetzelfde.

Tegelijkertijd is de theatrale ervaring bij Malstaf een individuele ervaring waarin elke bezoeker kan observeren en soms geobserveerd kan worden. Door het creëren van environments die compatibel zijn

aan verschillende soorten mensen zijn diverse benaderingswijzen mogelijk afhankelijk van de affiniteiten en het eigen ritme van de bezoeker. Dit was erg duidelijk bij Sauna in Exile, het sauna-project dat Malstaf in december 2002 samen met de Noorse kunstenaars Liv Hanne Haugen, Mette Edvardsen en Heine Avdal Rosdal opzette in het Brusselse Les Bains:Connective. Hij sluit hiermee op eigen-gereide, oorspronkelijke wijze aan bij een actuele beweging in de podiumkunsten, waarbij de individuele toeschouwer, losgerukt uit de codes van het collectieve gebeuren, volledig terugvalt op zichzelf. Eerder werkte Malstaf in de tentoonstelling Observatorium in Z33 in Hasselt (2002) een environment uit met kamers waarin de bezoekers alleen of met twee een installatie konden betreden.

Malstafs anti-automaten zijn in die zin vergelijkbaar met een performance. Het zijn levende installaties die afhankelijk zijn van de bezoeker, waarin "de ruimte de acteur is en het lichaam de medespeler". De bezoeker wordt een essentieel lichaamsdeel van wat er gebeurt, en beleeft dit van binnen uit, in plaats van te denken of te interpreteren van buiten af. Een voorbeeld van dit 'being in the middle' is de installatie Nemo Observatorium, die tijdens Chambres Séparées (2002) in Galerie Fortlaan 17 te zien was. De bezoeker neemt plaats in een fauteuil in een monumentale transparante cilinder. Na een druk op een knop ontstaat er een wervelstorm van polystyreen bolletjes.

Een interessant gegeven in deze draaikolkervaring is voor Malstaf de overgave:

*"Het is een installatie die geen letterlijke boodschap draagt, het is veeleer een katalyserende context die bij de bezoeker ervaringen en herinneringen loswekt op een wijze verwant aan de maieutiek."*

De kunstenaar vergelijkt het zelf met het gevoel van immersie bij het bekijken van een film...

*"Waar David Lynch in 'Lost Highway' in slaagt, het manipuleren van ons intellect door onze ervaring, vind ik heel straf. Dat heeft te maken met onze geconditioneerde kijk op de dingen. Geschiedenis en wetenschap is iets dat ons op een dogmatische manier wordt aangeleerd, vanwege een enorme behoefte aan exactheid. Terwijl het opvallend is hoe onze ervaring onze herinneringen heel erg kleurt, hoe sensaties ons denken beïnvloeden."*

Malstafs kritiek op het dictaat van geschiedschrijving en wetenschap uit zich onder meer in het delicatere werk Sandbible (1999) een bijbel waaruit een stuk gesneden is, gevuld met zand.

Het verwijst naar de vergankelijkheid van vaste waarden en normen die ons ingebeiteld zijn.

In hoofdzaak blijft Malstafs werk evenwel een intrigerende contradictio in terminis: door middel van wetenschap en technologie tracht hij zintuiglijke ervaringen op te wekken die directer zijn dan onze intellectuele analyse. Immers, hoewel zijn anti-automaten een sterk sculpturale en architecturale kracht in zich dragen, gaat het hem niet louter om de esthetische waarde van het wetenschappelijke of het technologische. De vorm staat voornamelijk in functie van de catharsis-ervaring. Zijn werk gaat daar steeds verder in, in de richting van zuiver immateriële installaties, waarbij de ervaring primeert, niet het design. Die ervaring ontstaat door het aanspreken van alle zintuigen zonder voorkeur te geven aan de communicati 技術的方

*"Ik geloof immers dat 'zachte' zintuigen als geur, tast, evenwicht, smaak,... een onderschatte invloed hebben op ons bewustzijn."*

Tegelijkertijd wil de kunstenaar de technologische evolutie niet ontkennen, maar net een scherper bewustzijn genereren bij de bezoekers voor mutaties als implantaten, hoorapparaten,...

Het vormt voor hem het complexe domein van zijn psychosomatisch onderzoek:

*"In een tijdperk waarin alles logaritmisch lijkt te versnellen, moeten onze zintuigen mee evolueren. Vooral in het stedelijk landschap ervaren we snel veranderende fysische en psychologische condities als temperatuur, luchtkwaliteit, vibraties en luchtdruk. Als je bijvoorbeeld de metro neemt, krijg je te maken met airconditioning, snelheid, trillingen. Of het gevoel van stress, op tijd zijn, de tram die over vijfenvijftig seconden arriveert... Ons lichaam ontwikkelt nieuwe skills om met die dingen om te gaan zonder dat we er ons bewust van zijn."*

In zijn anti-automaten wil Malstaf met andere woorden dat individuele lichaam opnieuw een bewuste rol geven. Want zoals Gilles Deleuze, geïnspireerd door Spinoza, meent:

*"Nous parlons de la conscience et de ses décrets, de la volonté et de ses effets, des mille moyens de mouvoir le corps, de dominer le corps et les passions – mais nous ne savons même pas ce que peut un corps." •*



Liquid Quantum Garden 01997

# LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

SALLY DE KUNST

NL - FR - E

**"Le travail de Lawrence Malstaf (Bruges, 1972) se situe à la frontière entre les arts visuels et le théâtre."...**

Après ses études de design industriel à l'institut Henri Van De Velde d'Anvers, Lawrence Malstaf a cherché son âme dans le théâtre. Ce qui débute par la fabrication d'accessoires, évolua vers la scénographie pour les chorégraphes belge Bert Van Gorp, le canadien Benoit Lachambre, l'américaine Meg Stuart et la metteur en scène danoise Kirsten Delholm. Le projet d'improvisation européen 'Crash\_Landing' (1997) de Meg Stuart constitua un des moments charnières dans le travail de Malstaf.

*"Cela portait sur la mise en mouvement des objets que j'introduisais, leur confrontation avec les performers. Ce n'était pas la signification des objets qui était importante mais bien les confrontations qu'ils amenaient, à quelle vitesse ou lenteur, ce qu'elles engendraient."*

Cette expérience et la sourde frustration grandissante due au contexte théâtral classique dans lequel le public est assis loin de la scène dans une perspective unique l'amènent à développer son travail visuel-théâtral. 'Rope' (1999) se balance à la périphérie du théâtral: une corde tourne, s'enroule doucement autour d'une chaise, jusqu'au moment cette dernière est rejetée. Lawrence Malstaf met en évidence à travers cette installation, les répétitions et leurs différences, caractéristiques éminentes des arts de la scène. Bien que l'installation soit commandée par ordinateur et les durées programmées, le mouvement particulier de la corde n'est jamais deux fois identique.

En même temps, l'expérience théâtrale proposée par Lawrence Malstaf est une expérience personnelle dans laquelle chaque visiteur

individuel peut observer et parfois être observé. La création d'environnements compatibles avec différents types de personnes permet d'établir un rapport particulier avec chacun selon ses propres affinités et propre rythme. 'Sauna in Exile', le projet de sauna réalisé par Lawrence Malstaf en 2002 avec les artistes norvégiens Liv Hanne Haugen, Mette Edvardsen et Heine Avdal Rosdal, dans les Bains::Connective bruxellois en est un exemple remarquable.

Avec ces projets, l'artiste s'apparente au mouvement actuel des arts de la scène qui laisse le spectateur, entièrement face à lui- ou elle-même, sans les codes habituels des manifestations collectives. Juste avant ce projet, Lawrence Malstaf réalisait dans l'exposition Observatorium au Z33 de Hasselt, un environnement constitué de pièces dans lesquelles les visiteurs ne pouvaient découvrir certaines installations que seuls. Les anti-automates de Lawrence Malstaf sont en ce sens comparables avec une performance. Ce sont des installations vivantes qui dépendent du visiteur dans lesquelles 'l'espace est l'acteur et le corps est le partenaire'. Le visiteur devient un élément corporel essentiel de l'installation et la vit au lieu de la penser ou l'interpréter depuis l'extérieur. Un exemple de 'being in the middle' est l'installation Nemo Observatorium qui pendant 'Chambres Séparées' (2002) était montrée à la Galerie Fortlaan 17. Le visiteur prend place dans un fauteuil au sein d'un monumental cylindre transparent.

Après avoir appuyé sur un interrupteur, un cyclone de petites boules de polystyrène se déclenche. Selon Lawrence Malstaf, la donnée intéressante de cette expérience tourbillonante est l'abandon:

*"Il s'agit d'une installation qui ne porte pas ipso facto de message littéral; en proposant un contexte catalyseur qui permet de dissoudre des expériences et des souvenirs, il s'agit davantage d'un processus de maïeutique."*

L'artiste compare l'abandon à la sensation d'immersion lors du visionnage d'un film...

*"Dans 'Lost Highway', David Lynch réussit à manipuler notre intellect à travers ce que nous expérimentons, je considère cela très fort. Il accomplit cela grâce au regard conditionné que nous portons sur les choses. L'histoire et la science nous sont enseignées de manière dogmatique à cause du besoin énorme d'exactitude. Tandis que nos expériences sont largement et principalement basées sur nos souvenirs. Ce que nous ressentons a un impact énorme sur nos pensées."*

La critique de Lawrence Malstaf sur le diktat de l'histoire écrite et de la science s'exprime aussi dans l'œuvre délicate 'Sandbible' (2000), une bible creusée et remplie de sable. Cette œuvre se réfère à l'instabilité des valeurs dominantes et normes qui nous ont été enseignées et qui nous semblent immuables. La plupart des œuvres de Lawrence Malstaf comprend néanmoins une intrigante contradiction dans les termes: à travers la science et la technologie, l'artiste cherche à provoquer des expériences sensorielles qui sont plus directes que notre analyse intellectuelle. Bien que ses anti-automates aient un caractère architectural et sculptural puissant, Lawrence Malstaf n'est pas intéressé stricto sensus dans les aspects esthétiques de la science et de la technologie. La forme est fonction de l'expérience cathartique désirée. Les installations tendent à l'immatériel: le design n'est pas de prime importance mais bien l'expérience.

Cette expérience passe par la sollicitation de tous les sens sans donner de primauté aux technologies de communication qui sont pour l'instant limitées à l'audio-visuel.

*"Je crois toujours que l'influence des sens 'doux' comme l'odorat, le toucher, l'équilibre, le goût est sous-estimée voire ignorée."*

En même temps, l'artiste ne tente pas d'ignorer l'évolution technologique. Il cherche au contraire à aiguiser la conscience du public sur les mutations, sur les implants, les appareils auditifs... Ce domaine complexe constitue pour lui un sujet de recherches

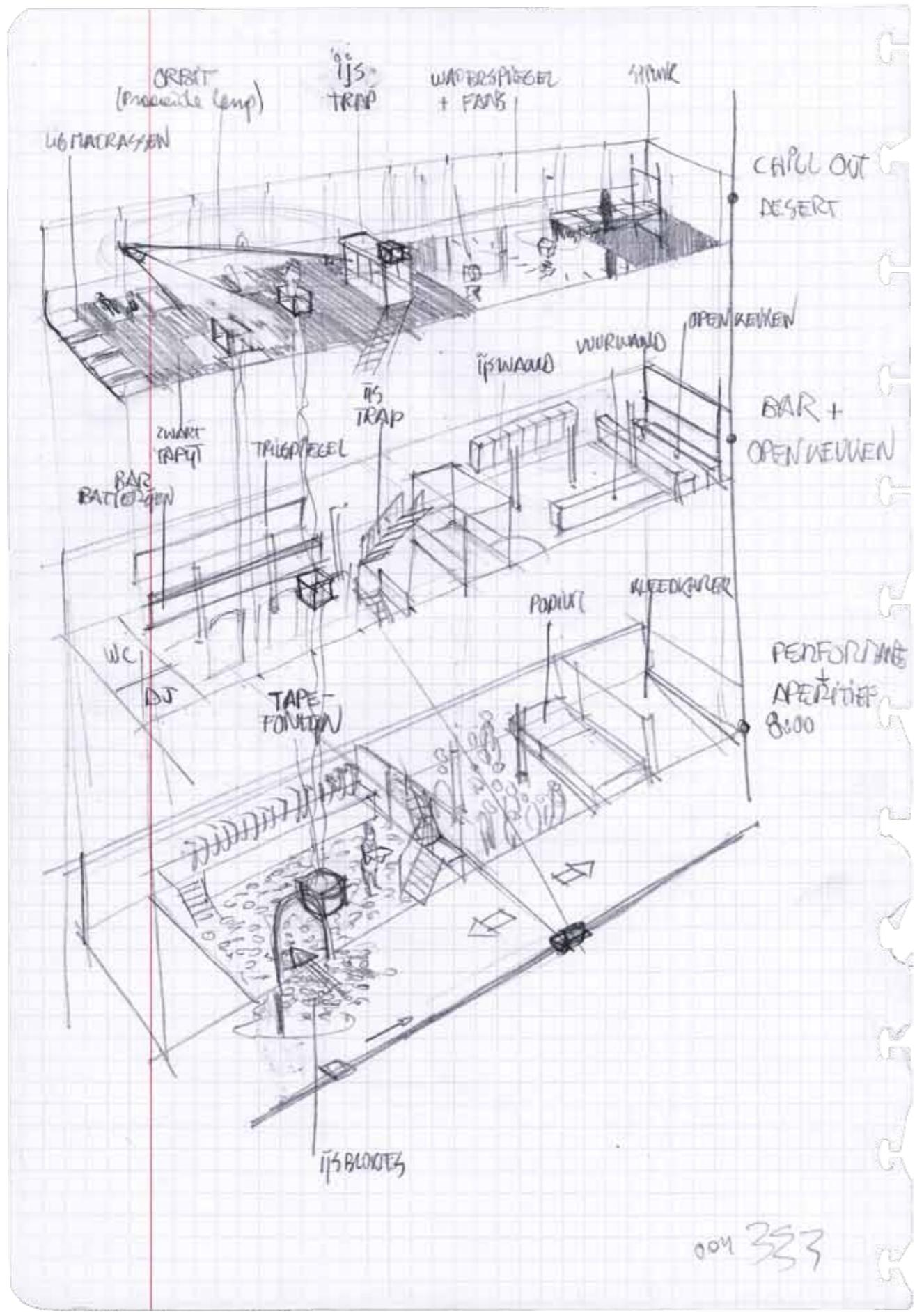
psychosomatiques. 'A notre époque, où tout semble s'accélérer à vitesse exponentielle, nos sens n'ont d'autre choix que d'évoluer de manière semblable. Dans un contexte urbain plus particulièrement, nous expérimentons les changements rapides affectant notre condition physique et psychique comme la température, la qualité de l'air, les vibrations, la pression atmosphérique et le stress...' Prendre le métro par exemple, vous confronte à la climatisation, la vitesse, les vibrations, mais aussi au sentiment de stress, d'être à l'heure, avec le tram qui arrive dans 55 secondes. Notre corps développe en dehors de notre conscience de nouvelles capacités pour accompagner tout cela.

'Dans ses anti-automates, Lawrence Malstaf veut en d'autres mots, que le corps individuel se réapproprie un rôle conscient. Comme Gilles Deleuze, inspiré par Spinoza, a écrit:

*"Nous parlons de la conscience et de ses décrets, de la volonté et de ses effets, des mille moyens de mouvoir le corps, de dominer le corps et les passions – mais nous ne savons même pas ce que peut un corps." ●*



Bubble 01997



Study for Jaga Experience 02004

## LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

SALLY DE KUNST

NL - FR - E

"Lawrence Malstaf (born 1972, Brugge, BE) creates works of art that belong somewhere on the borderline between the plastic arts and theatre." ...

Having studied Industrial Design at the Henri Van De Velde Instituut in Antwerp, Malstaf started to work in the theatre. Initially he designed mere stage props, but gradually these grew into real scenographies, commissioned by the Belgian choreographer Bert Van Gorp, the Canadian Benoît Lachambre, the Danish theatre director Kirsten Delholm and the American Meg Stuart. The artist considers Stuart's European improvisation project Crash\_Landing (1997) of prime importance with regard to his work:

*"What mattered, was the movement of the objects I introduced into the project and their confrontation with the performers. Not their intrinsic meaning was important, but rather the process of confrontation, its speed – its fastness or slowness - and what this process generated."*

The experience with the Stuart project and the growing dissatisfaction with the classical theatre, in which the public, far from the stage, looks at the action from a single perspective, would finally result in Malstaf's theatrical-plastic work. Rope (1999) balances on the verge of theatricality. A rope slowly twists around a chair, until suddenly, it is hurled away. With this installation, Malstaf actually enquires into the aspect of repetition and differentiation that characterizes the performing arts. Though the installation is controlled by computer software and the repetitions are strictly timed, the movement of the rope is never the same.

The theatrical experience Malstaf confronts us with is also an individual

dual experience in which each individual visitor can observe and sometimes be observed. These environments in which various sorts of people fit allow different relations according to the visitor's personal affinities and rhythm. An outstanding example in this respect is Sauna in Exile (Les Bains::Connective, Brussels, 2002), a project that involved the Norwegian artists Liv Hanne Haugen, Mette Edvardsen and Heine Avdal Rosdal. Earlier in 2002, Malstaf had created an environment at the exhibition Observatorium (Z33, Hasselt) with rooms that could only be visited by one or two persons at the time. With these projects the artist creates his own, self-willed and authentic contribution to a current movement in the performing arts that leaves the individual spectator, who must do without the usual codes of the collective event, entirely to himself or herself.

In that sense, Malstaf's anti-automatons resemble performances. They are living installations that depend on the public and in which "space plays the part of the actor and the body the part of fellow actor". The public becomes a physical part that is essential to the installation and experiences things from within, i.e. the public does not merely contemplate or interpret as an outsider. This sense of 'being in the middle' is perfectly illustrated by the installation Nemo Observatorium (2002), which was on view in Galerie Fortlaan 17 during the exhibition Chambres Séparées. The installation consists of a huge transparent cylinder with inside a seat for the visitor. Pushing a button creates a whirlwind of polystyrene beads.

What Malstaf considers fascinating in this vertiginous experience, is the aspect of surrender:

*"The installation is without literal message, but simply provides a catalysing context that creates experiences or memories in the manner of a Socratic enquiry."*

The artist likes to compare this surrender with the feeling of being immersed in a movie.

"In 'Lost Highway' David Lynch succeeds in manipulating the intellect through what we experience – which I consider quite a feat. The fact that Lynch accomplishes this, has to do with our conditioned view on things. History and science are things we are taught in dogmatic ways because of the enormous need for accuracy. Yet our experiences are to a huge extent biased by our memories. What we feel has a tremendous impact on our thoughts."

Malstaf's critical attitude towards the tyranny of historiography and science is also obvious in a somewhat more delicate work, Sandbible (1999), a Bible in which a hole has been cut that is filled with sand. The work refers to the transient character of the prevailing values and norms we have been taught to consider immutable.

The major part, however, of Malstaf's oeuvre, contains an intriguing contradiction in terms: through science and technology the artist tries to provoke sensory experiences that are more direct than our intellectual analysis. Though the anti-automatons have a strongly sculptural and architectural character, he is not merely interested in the aesthetic purport of science or technology. The outward shape of the work mainly serves to create a cathartic experience.

The installations tend to be increasingly immaterial; not the concept is of prime importance, but the experience. An experience by addressing all five senses without giving priority to the communication-technologies which are today still limited to the audio-visual.

"I personally believe that the influence of the so-called 'soft' senses (smell, touch, balance, taste, etc.) is indeed underestimated."

At the same time the artist does not seek to deny the evolution of technology. Rather, he wants to make the public more aware of mutations like implants, hearing devices... This complex domain the artist considers the subject of psychosomatic research.

"In our time, when all seems to be subject to an exponential acceleration, our senses have no choice but to evolve. In an urban environment in particular, we experience the rapidly changing physical and psychological conditions of temperature, of the quality of the air, of vibrations and atmospheric pressure. Taking the subway, for example, we are confronted with airconditioning, speed, vibrations. Or with the sense of stress, of being on time, with the tram which is to arrive in 55 seconds. Our body evolves new skills to cope with these things while we are not conscious of it."

With his anti-automatons, Malstaf therefore seeks to restore a conscious role for our individual body. As Gilles Deleuze, inspired by Spinoza put it:

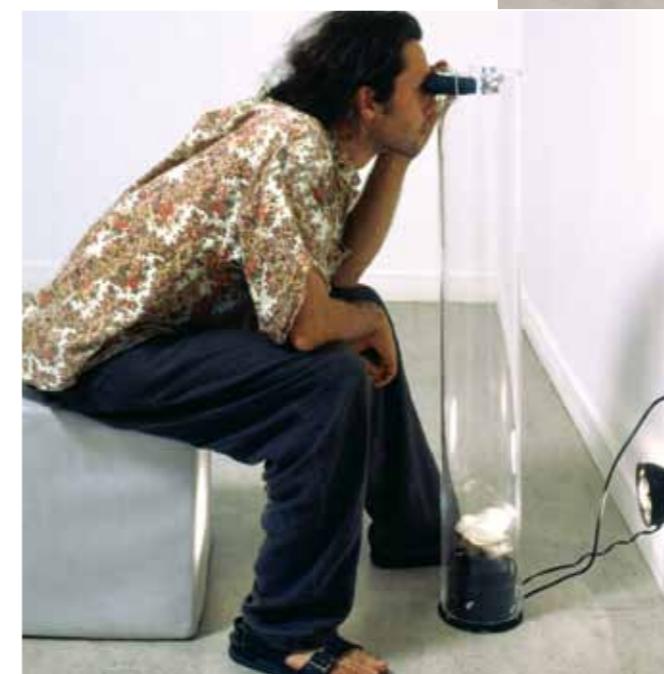
"Nous parlons de la conscience et de ses décrets, de la volonté et de ses effets, des mille moyens de mouvoir le corps, de dominer le corps et les passions – mais nous ne savons même pas ce que peut un corps." ●

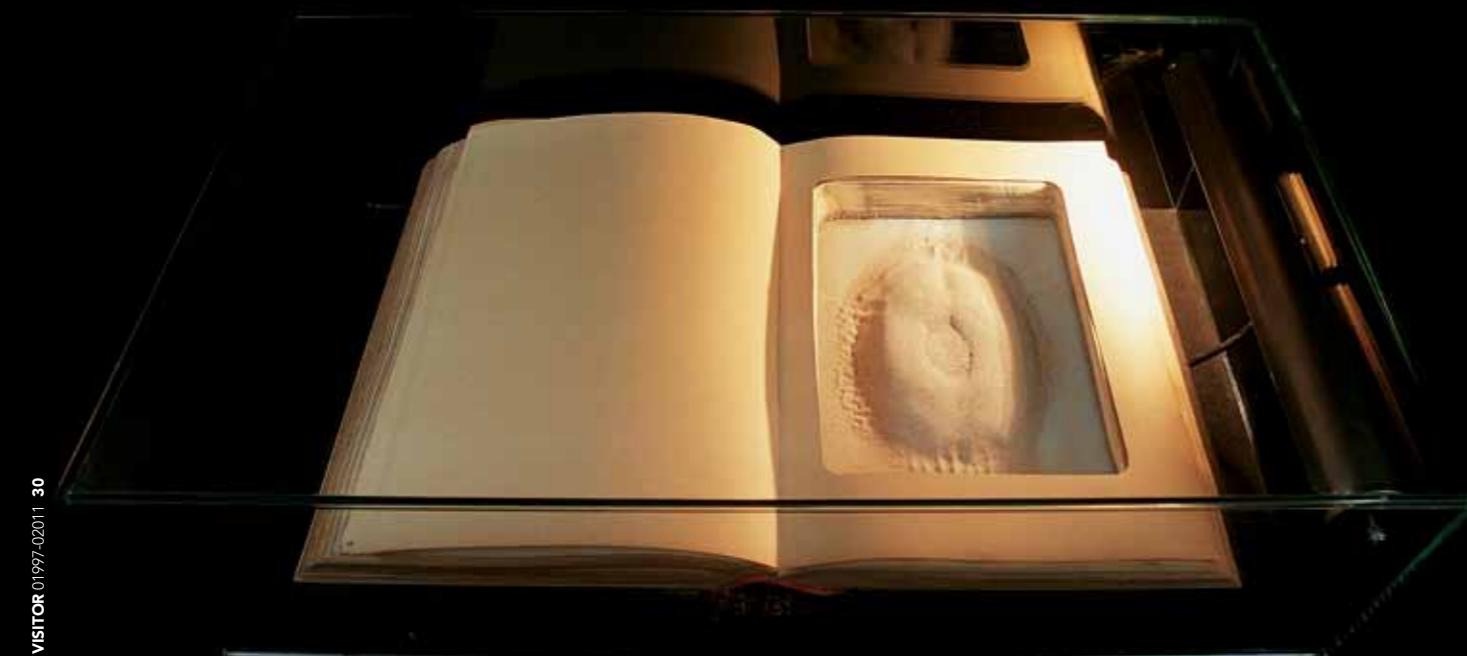


**Breathing Corridor** 01999  
Acoustic experience in an inflated corridor of varying volume

## Binoculars 01997

A device with binoculars in which each lens focuses on different objects with the help of a set of small mirrors. In our brain these divergent images are superimposed and processed as one single image.





## Sandbible 01999

A book with blank pages is positioned on a vibrating surface under a glass cover. The book is laid open in the middle and its hollowed-out pages are filled with sand. The vibrations gradually change the micro-landscapes in the sand, as if the trembling book was simultaneously writing and erasing itself.



## Rope 01999

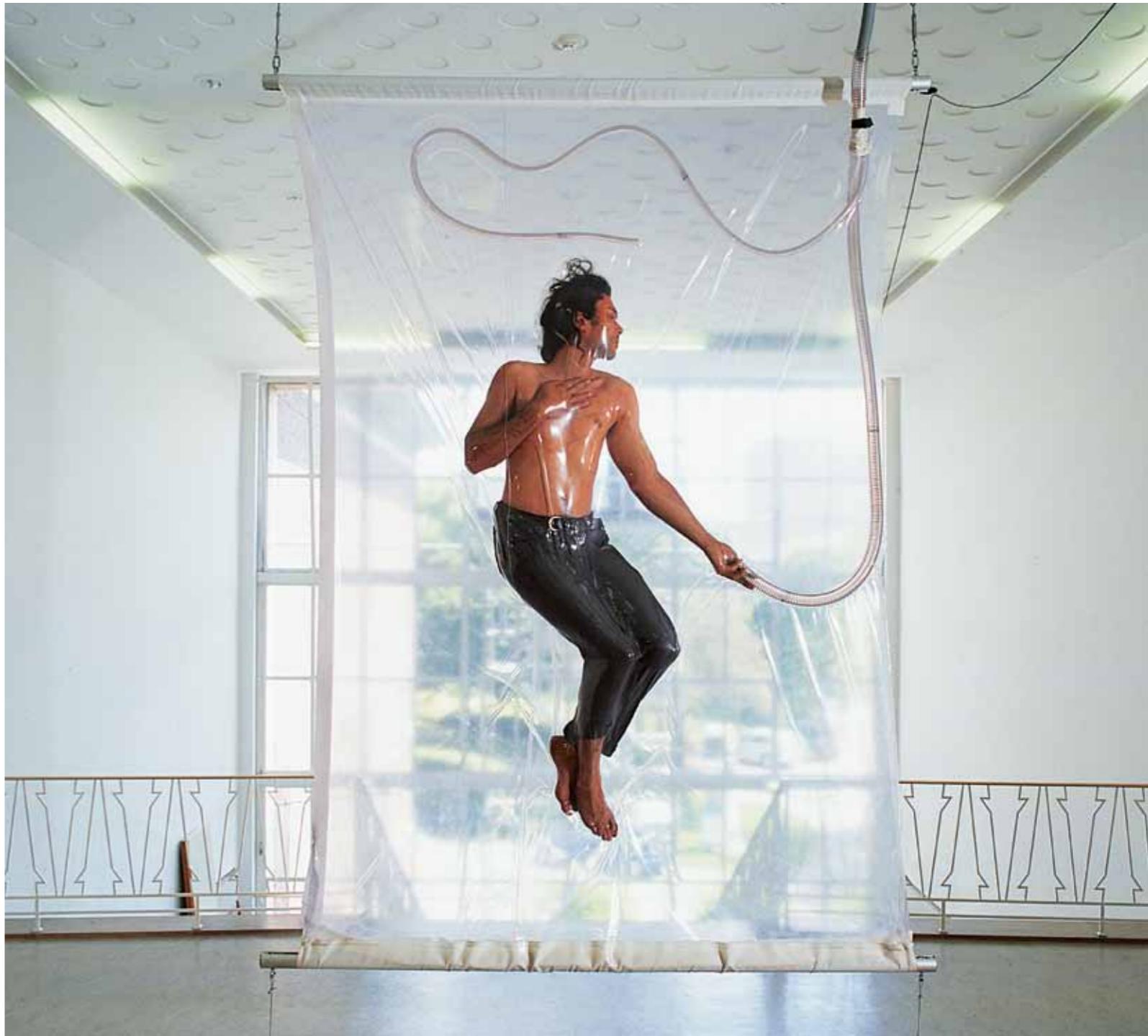
A rope slowly curls around a chair, caressing it carefully. As the speed increases, the torsion builds up and the rope becomes a strangling snake and eventually the chair is violently tossed around. Although a computer programme running the same scenario again and again controls the rope, its movements and curls stay abrupt and unpredictable.



## Shrink 01996

Two large, transparent plastic sheets and a device that gradually sucks the air out, leave the body (in this case the artist himself) vacuum-packed and vertically suspended. The transparent tube inserted between the two surfaces allows the person inside the installation to regulate the flow of air.

As a result of the increasing pressure between the plastic sheets, the surface of the packed body gradually freezes into multiple micro-folds. For the duration of the performance the person inside moves slowly and changes position, that varies from almost embryonic to one resembling a crucified body.





### Madonna 02000

A life-size sculpture of a pregnant woman. The figure is hollow, sculpted from semi-transparent adhesive tape and illuminated from within. The sculpture consists only of a dynamic surface of multiple folds of garment wrapped round the absent pregnant body.

The figure 'exhales' and shrinks slowly, then in sudden darkness, it is noisily re-inflated.

## IMAGES THAT DO NOT REST

ALENA ALEXANDROVA

Images that tremble at the edge. Images that breathe and transform themselves. Images that hold the body. Images that still hold on. In other words, the most skilful survivors that carry our memories and that mix, reverse and disturb them. Images that do not rest.

Several works by Lawrence Malstaf included in the exhibition *Being in the Middle* (Amsterdam, 2004) confront us with a tendency that recently becomes more and more visible – contemporary art's engagement with, or comment upon, religious themes and motifs. Being, as it seems, eternally suspended at the threshold of different revolutions and overturnings, or at the threshold of its own end, contemporary art incessantly questions the status of images, their powers and their use. These artworks produced in the present resist one-dimensional interpretations that would refer them to a preceding text or explanatory narrative, and appear as enigmatic translators of the past. With *Shrink* (1995) and *Madonna* (2000) Malstaf dramatizes the complex relationship between bodies and images. The two installations work with constellations of visual and technical inversions to pose their own questions about the body's status in the visual world, in the sense that it can be, and often is, considered a medium in artistic, as well as in the religious sense. They present the body mortal and vulnerable; the body as the image of God; the body with its life and its breathing; but also your body, my body in a lethal and seductive embrace, in the embrace of life.

*Shrink* is an installation that points to the past, but does so in an impure, paradoxical way. As such it functions as critical object that opens questions related to the status of the body with regard to both technology and religion. At the same time to reduce *Shrink* to those questions would be an act of simplification, because it does not pose or ask questions; it opens itself to our empathic act of seeing, or rather it disrupts it, or troubles it. The installation touches upon issues at the centre of the 'aesthetic', if we take that word to mean experiencing, sensing. It enters in the image in the space between seeing and touching, between being at a distance, being in front, and confronting,

being in contact, being embraced. Seeing *Shrink* is equal to feeling it. It consists of two large, transparent plastic surfaces and a devise that gradually sucks out the air between them, leaving the body (in this case of the artist himself) vacuum-packed and suspended vertically between the two surfaces. The person inside the installation has the possibility to regulate the flow of air and make it gradual. As a result the viewer can see each tiny deformation of the surface of the 'packed' body caused by the contact of the plastic surfaces. Another work included in the same exhibition – *Madonna* is a transparent, life-size sculpture of a pregnant woman. The figure is hollow, illuminated from inside and sculpted from a semi-transparent material. It breathes out and shrinks slowly, then in sudden darkness it is noisily re-inflated. One of the figure's hands is pointing downwards, touching the pregnant belly, the other is raised in a greeting-like gesture. This breathing sculpture borrows a sacred figure with a long history of depictions, and at the same time it presents its radical re-interpretation, its complete inversion. *Madonna* remains enigmatic, it appears as conflation of several iconographical themes depicting the life of Mary, and at the same time suspends the possibility to be clearly referred to them. Both installations dramatize and invert one of the oldest techniques for production of images – the imprint. Didi-Huberman points out that the imprint is first of all a technical gesture, one of the oldest in the human history, or a 'technical survival' (1997: 23). In the moment of producing an imprint the contact between hand and matter connects them in a process of work, as chain of operations. Perhaps the central 'theme' of *Shrink*, what is first offered to the gaze, is not a particular object, or even the living body suspended there, but the pressure, the radical contact that joins the two surfaces of that fluid and transparent 'canvas'. Arguably, the work belongs to the paradigm of the image-imprint, and it can be seen as its exceptional example. It presents us with a paradox because it is and it is not an imprint. The one who makes the technical gesture or touches the matter coincides with the one who is the matter. In other words, in this case body of the artist is both the one who leaves imprints and their support. By performing a substitution of traces left on an opaque surface with the living body that is supposed to make them, the installation presents its viewers

with what I can call a counter-motif in analogy to the counter-form that results from making imprints.

As a result of the inversions at work in the installation, it appears as an anachronistic object, because it presents its viewers what Georges Didi-Huberman (2000) would call displaced resemblances. These resemblances appear as symptoms, almost by a contradiction.

The symptom, as he argues, appears to interrupt the normal course of events and according to the logic of a law that resists a trivial type of observation. In this sense the symptom is the "return of the repressed" (2001: 630), it allows for an unconscious content to become visible, or to re-surface, to be dramatised at the surface of the body, which is the symptom's location par excellence. Thus, Shrink opens space, which is literally the surface of the body, where different repressed contents, reminiscences are co-present. Still, the image of the vacuum-packed body of the artist is not a simple inversion, a 'negative imprint', because it does not simply present its material cause – the body, the body as such without parerga. If it were, nothing interesting, nothing of the order of the symptom would be visible. Instead, we stand in front of a living, breathing, pregnant screen. Its frame is nothing but the contact, or more precisely the force of the contact.

The pressure of the air in Shrink is an invisible element that frames, embraces the body, and points to visual models belonging to different cultural contexts. It transforms the living body suspended between the plastic surfaces into a 'screen' where the viewer is invited to project other images. The body presented and its image do not fully overlap; the body becomes both an image of itself and a place where other images 'happen'. Thus, the installation disturbs viewers' traditional ideas of image, screen and medium. The result is enigmatic, it leaves the image open to many potential readings, and at the same time it seems to cancel any particular interpretation. One could see technology for packing food, reproduced quite literally. Also, the installation points to images coming from the Christian tradition that solved the problem of the figuration of the invisible by materialising it quite radically, or by giving it a body. Shrink sends the gaze to visual constellations that, we are somehow in this moment of time, in this cultural context, accustomed to seeing. Vacuum-packed food, a living crucifix, a transparent pregnancy? Still, Shrink cannot be read as an allegory. But if an allegorical structure still could be identified at work there, then it would be an allegory of the body as technology of life. The position of the body in Shrink when seen from outside suggests an image that we all have seen many times – a crucifix. The installation reiterates the pneumatic pregnancy of Madonna to the extent that it, quite literally, contains a body. In this case, however, it is fully developed adult body and the plastic sheet build a transparent 'womb'. Several inverted themes are simultaneously present on the surface of Shrink, thus creating a montage, a constellation of images seemingly removed from each other. Establishing any direct correspondences between these contemporary work and religious iconography would be problematic, and the least reason for that is that religious images and contemporary art belong to what Jacques Rancière identifies as two different regimes of images: one ethical and one aesthetic (2004: 21-2). However, the counter-resemblances in those images pose a certain question; a question of resurfacing through reversals and counter-motifs, in other words of survival. ●

By being both representation of a pregnant Virgin and allegedly a cast of an existing sculpture, Madonna points to two technologies for reproduction: one technical and one organic. According to Didi-Huberman central to both is the problem of resemblance. The human, or more generally the biological reproduction can be seen essentially as transmission of resemblances (1997: 38). In this sense, it is analogous to some extent to using imprints as a means of transmission of forms. Madonna disturbs the logic of the imprint by literalising the figure of the Virgin Mary who, according to Christian doctrine, is considered an uncorrupted vessel for the transmission of (the imprint of) God into human form. The hollow Madonna both inverts an Annunciation scene and brings it to its illustrative extreme. The Annunciation is the moment of contact between God and a human body. Madonna, however, is no longer a receptive and passive medium; it is a moving image-imprint itself, an image with its own breath, rather than the result of a unique and original 'touch' of a pre-existing divine entity. In other words, through the described counter-motif this installation problematises our implicit notions of medium as a receptive mediating surface of a (transcendent) original meaning.

The two installations exceed the logic of the imprint not only because the described above counter-motifs are at work there, but simply because they are moving images. The artist uses streams of air to animate both installations. This inverted wind, points to the way the expressive potential of air was used in painting. In addition to that, it critically reiterates culturally very old constellation of meanings associated with breathing. Most generally – life, but also soul, spirit. For Aby Warburg air or wind was the 'fluid par excellence', it not only 'profoundly touches the things it passes over', but constituted a 'means of figuration' in the art of Italian renaissance painters (Didi-Huberman 2003: 275). By building the installation around the central element of breathing and air, Malstaf uses the expressive potential of the fluid force that touches and moves surfaces. He, however, inverts the older pictorial formula. If we read this reversed wind as means of figuration, then it appears as a sculpting force. In Shrink the pressure of the air embraces the body not in floating folds, but produces a sculpture of quasi-rigid ones. In Madonna the stream of air keeps the sculpture in a vertical position, while precisely the absence of air animates the quasi-rigid folds of her dress that collapses to the ground. But in these two cases does the air in these cases serve as an 'index for the movements' of the soul as it was for Warburg in Botticelli's paintings? Perhaps all these frozen folds function as a symptom of the extreme tension between frozen, sculpted image, and the pulsating life of the body; between the image as death (as it always implies the mortification of the object represented) and the image as life, a surviving life. Through a constellation of counter-motifs Shrink and Madonna intervene in the history of representations of the body and show how religion or art tried to gain mastery over it by fixing it in images. At the same time the installations demonstrate that the body's great transformability eludes master-signifiers. The two installations are not representations of the body in the proper sense of the word; they do not show an image of the body, nor do they define it as a medium of another image. They present the body in its power to create itself, and no longer as the medium of an external, invisible, divine master-signifier. ●

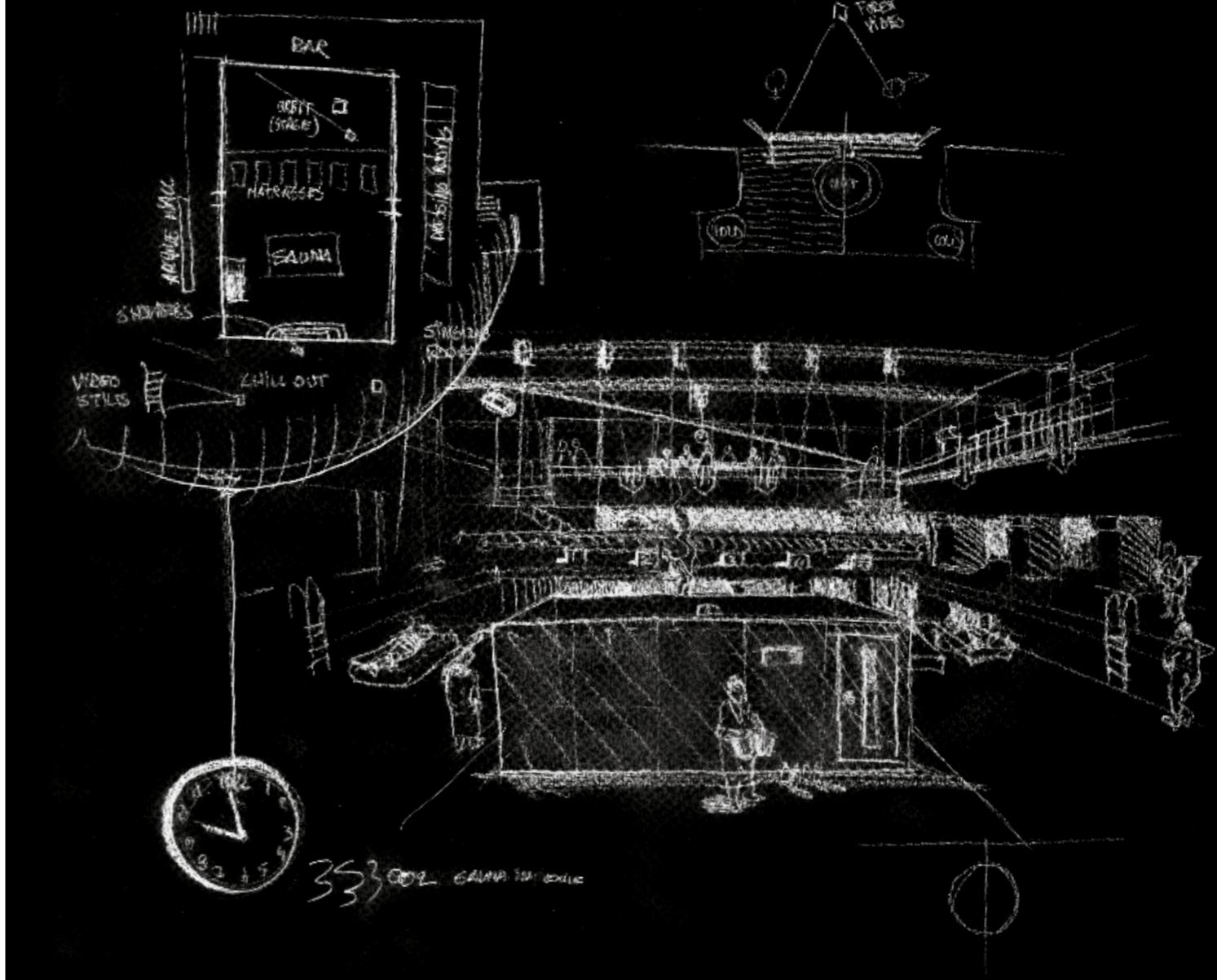
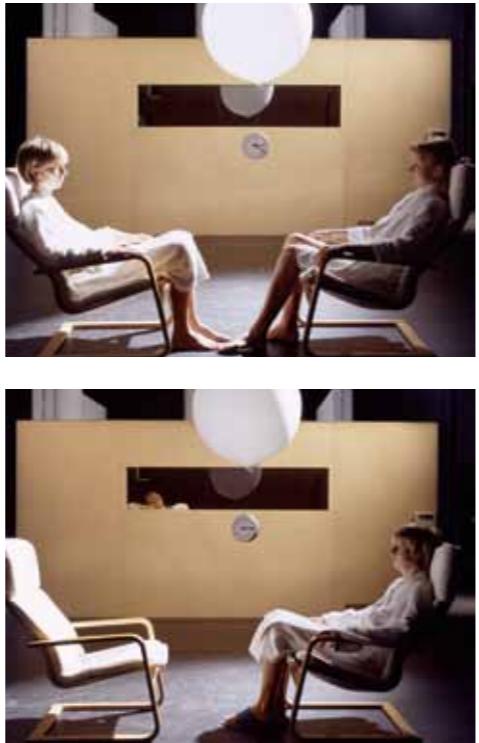
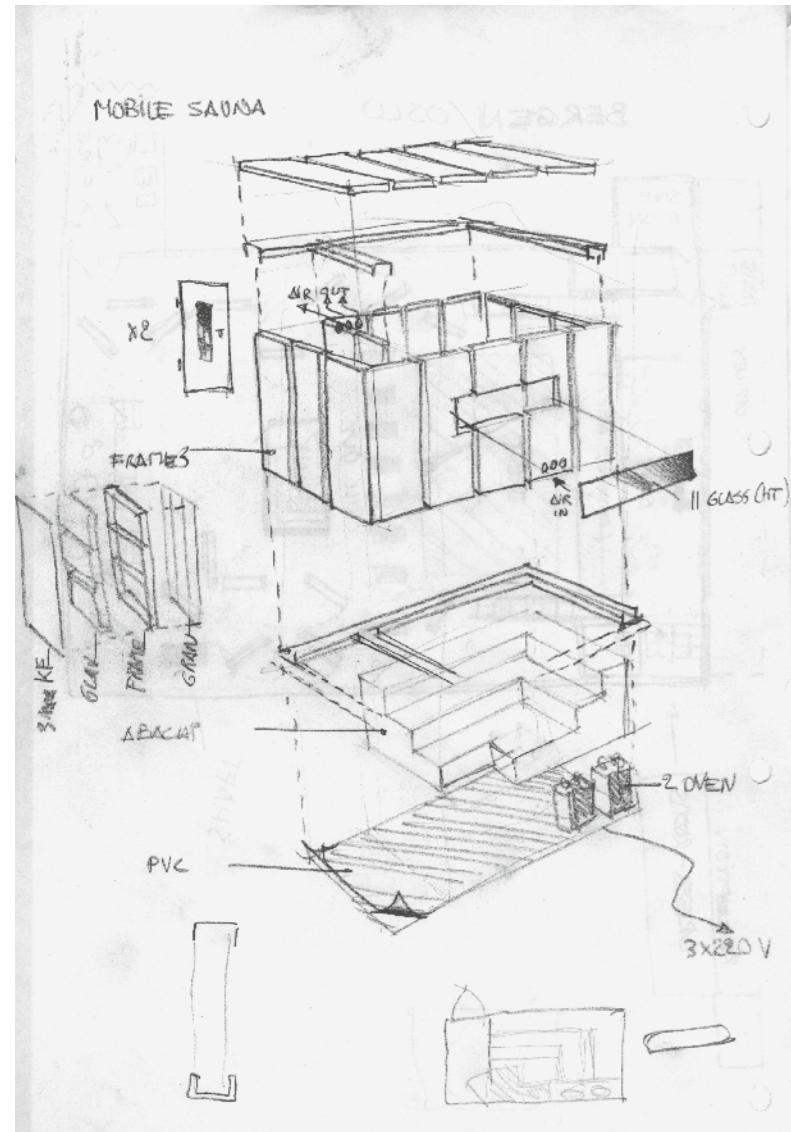


Exhibition view Free State Oostende (B) 02006  
Paintings by Pieter Vermeersch

## The Long Now 02002

A clock is suspended from a white helium balloon that slowly travels through the space, through an exhibition room or simply through the rooms of a building. It follows the warm and cold layers of air. As a floating thought or a gentle ghost the clock visits the paintings and the other visitors. Time passes in perfect silence and perpetual slow motion.

The artist is regularly fine-tuning the altitude of the clock-balloon with tiny weights according to the changing temperatures and the body heat of the visitors.



## Sauna in Exile 02002

At the reception visitors receive white bathrobes, towels and slippers before they go to the wardrobe and shower and eventually enter the sauna. The sauna is usually set up in the middle of a big open space and has a window with a view on a relaxing area in front of it. Here people can sit or lay down in between sauna sessions. Above them a dimmed spot is orbiting very slowly around the space and its visitors like a sun casting light and shadows that slowly rotate, giving a sense of fleeting time (see 'Orbit'). A round clock is suspended from a white helium balloon and floats slowly through the space (see 'The Long Now').

This installation was part of the project 'Sauna in Exile' in collaboration with Heine Avdall, Mette Edvardsen and Liv Hanne Haugen, Brussels 02002, Tromsø 02004.





## Orbit 02002

A light source rotates around the visitors like a satellite, causing their shadows to rotate like a clock. The waxing and disappearing of the shadow distort their faces. Although it turns about 1440 times faster than the midnight sun at North Cape, time seems to slow down.

# LAWRENCE MALSTAF | CHANCE = CHANGE

LUK VAN DEN DRIES

NL - E

## "Over het werk van Lawrence Malstaf"

De eerste keer dat ik in contact kom met werk van Lawrence Malstaf loopt via een theatervoorstelling, Sauna in Exile een project dat hij samen realiseerde met theatermakers Mette Edvardsen, Heine Avdal en Liv Hanne Haugen. Het laat op mij een onuitwisbare indruk. Het uitgangspunt is, zoals al het werk van Malstaf, even helder als eenvoudig. In het midden van een ruimte is een sauna nagebouwd met daaromheen allerlei chill-out zones waar je naar muziek kan luisteren, je laten onderdompelen in beeldprojecties of gewoon iets drinken. Maar het hart van de ervaring is de sauna waar je als toeschouwer actief aan participeert. Voor je de ruimte betreedt heb je je kleren kunnen inruilen voor een badjas en slippers, zoals dat in een 'echte' sauna gaat. Naakt lever je je over aan de hete lucht of word je door een even blote acteur geïntroduceerd tot het gebruik van de vihta, takken om de bloedcirculatie aan te porren.

Een paar mensen laten zich op de scène verdampen. Even ontstaat er zelfs het begin van een choreografie. Maar ook die lost op in damp, zweet, hitte. Juist dat oplossen is waar het hier om gaat. In dat egaal kostuum van badjas en bloot vlees verdwijnt elk verschil tussen 'acteurs' en 'toeschouwers'. Ik hok mee in de sauna, bloot. Ik zit mee op de scène, dampend. Vanuit het raam van de bar op de hogere verdieping word ik misschien een acteur, wie weet. En is dat wel zo belangrijk? Gaat het hier juist niet om de eigen ervaring?

In dit theater hoeft niets nog verteld, gedemonstreerd of verbeeld te worden. Het gaat om andere dingen. Om de waarneming van het lichaam. Om de waarneming door het lichaam. Om de intensiteit van het zintuiglijke. Om wat hitte en kou doen op je lichaam en hoe je dan anders reageert. Ervaringstheater waar je als publiek je eigen theater ruimte ensceneert. Waarin je vrij wordt gelaten om te gaan en staan waar je maar wilt. Theater op je bloot vel.

Centraal in deze ervaring is de overlevering aan de opeenvolgende golven van hitte en kou, zoals dat in een reële sauna het geval is.

Maar dit is een sauna in het kwadraat als het ware. Een echte sauna in de fictionele ruimte van het theater. Het is de representatie van een sauna en precies die kleine maar beslissende kanteling van het gebeuren zorgt voor een soort addendum in de ervaring.

De blootstelling (in verschillende betekenissen bedoeld) creëert allerlei bijwerkingen. Je betreedt als toeschouwer zelf een soort liminale zone tussen zien en gezien worden die je perceptie aantast en je handelen zal bepalen. Het gaat om een even fijnmazig als wijdvertakt effect op je lichaam, iets dat gebeurt met je zenuwbanen tot in de kleinste haarvaten toe. Iets wat tegelijk heel corporeel is, want het gaat om zintuiglijke indrukken, maar ook met je zelfbeeld en -projectie te maken heeft: een soort smeltend bewustzijn van jezelf in de context van deze interactieve opstelling waarin iedereen quasi gelijk is.

Deze hyperactivering van al je receptoren raakt het hart van de alchemie van de theatrale representatie. Deze ervaring is echt en onrecht tegelijk zoals elke theateravond, maar toch is ze veel heftiger precies door de versmeltingsprocessen die plaatsvinden en het verdampen van de grenzen tussen waarnemen en participeren.

De schroom van de blootstelling, het bewustzijn van het kijken, maar vooral de waarneming met en op het lichaam zorgt dat je nog meer 'naar binnen kijkt'. Het is een vorm van corporeel kijken waarin je elke zindering en prikkeling zeer bewust ervaart, juist door de theatrale uitstalling waaraan je overgeleverd wordt. Het lijkt een beetje op mediteren op een drukke verkeersknop: door de helse drukte heen trachten thuis te komen in je binnenkant. Op die manier is niet alleen de sauna in exile maar ben je het ook zelf: je vertoeft in en uit je lichaam tegelijkertijd.

Niet alleen de sauna zelf is een ontwerp van Malstaf ook enkele installaties in de marge zijn van zijn hand. Zo ook Shaft, een plastic koker die als stofzuiger lucht trekt én voorwerpen mee opzuigt. De toeschouwer ligt op een sofa onder de buis en ziet bordjes dansen op de luchtstromen tot ze elkaar raken en in scherven breken. De spanning in deze installatie zit in het contrast tussen je uitgestrekte lichaam op de sofa en de blik op het zwevende én brekende servies pal boven je hoofd. Rust en gevaar lijken zich in evenwicht te houden.

Je zou de installatie als metafoor kunnen lezen voor een gelijkaardige toestand in een psychiatrische sessie maar belangrijker lijkt me het pure effect op het lichaam: de combinatie van stress en ontspanning: wat gebeurt er in je waarneming? Welke spieren spannen zich op? Hoe ventileer je de angst? Het zijn precies die subtile schakeringen en verschuivingen in het zintuiglijk vermogen van de mens die steeds weer centraal staan in het werk van Malstaf. Hij pleegt zachte aanslagen op je huid, je oren, je evenwichtsorgaan, je blik. Hij brengt je uit balans waardoor je eventjes je controle verliest zodat je anders begint te ademen. Je hart slaat een tel over en net op dat moment slaat Malstaf toe. Wat voor Shaft geldt kan doorgetrokken worden naar de meeste installaties. Altijd zijn ze er op uit de toeschouwer zintuiglijk een voet te lichten. Niet door visuele rebussen zoals het werk van Escher, maar een soort onderdompeling in en blootstelling aan contrasterende impulsen. Malstaf nodigt je uit in een tussenzone waarin je gecodeerde perceptie op de helling wordt gezet. In de antropologie spreekt men van limen (Victor Turner), overgangsmomenten waarin eigen regels gelden, oefenmomenten ook waarin nieuwe situaties worden uitgetest of voorbereid. Ze zitten geschrant tussen werkelijkheid en fictie en worden door Turner gebruikt om de specificiteit van rituelen te beschrijven. Door Richard Schechner is het begrip liminaliteit toegepast op het theater waarin ook in tussenzones geoefend wordt in de wijze waarop we naar mens en wereld kunnen kijken. Malstaf benadert liminaliteit in het spoor van deze denkers: ook bij hem wordt een zone uitgespaard, verschillend maar niet los van de werkelijkheid, alsof hij transparante wanden heeft opgetrokken waardoor je nog vage omtrekken kan waarnemen. In die vrijzone nodigt hij je uit tot kwetsbaarheid. Zijn installaties vragen overgave en gevoeligheid. Je laat je kleren in het pashok achter en je treedt een zone binnen waarin alles opnieuw mogelijk wordt.

#### De dramaturgie van de machine

De interactieve installaties van Lawrence Malstaf volgen een eigen dramaturgie. Het zijn constructies die vriendelijk ogen. Je kan er comfortabel gaan zitten. Of liggen. Ze zien er niet onaardig uit. Hedendaags design: licht, transparant. Tot er ergens diep in de buik van het toestel iets begint te grommen. Het vriendelijke toestel transformeert in een machine. Het ding begint te blazen, te zuigen, te wentelen. De luchtdrukspiegel verandert. Onzichtbare pompen en kleppen treden in werking. De rustige aanblik wordt in een turbine opgezogen, verkruimeld tot atomen en weer uitgespuwd. Tot het toestel weer rustig wordt en braaf. Stil, veel te stil. En je daar weer zit of ligt, in alle comfort. Was het de wind die daar passeerde? Of de aanblik van de ander die storm hield in mijn binnenste?

De toestellen van Lawrence Malstaf zijn eminent theatraal. Het zijn Griekse drama's. Op een paar minuten tijd is het leven een puinhoop. Een beetje passie in de voltmeter en het ding begint te schudden en te beven, wordt oncontroleerbaar en alles valt uit elkaar. Daarnaart leek het nog te strelen en nu slaat het bont en blauw. Zo-even was het een zucht, nu een orkaan. Wat een spiegel leek ontplode als een tsunami. Het momentum is essentieel, het punt waarop alles verandert. Hij ensceneert de tijd als een rotatiemechanisme. Iets begint te trillen en zet zo een maastroomb in beweging. Iets krijgt leven en begint te

ademen. En de rest is tragiek. Malstafs machines ontregelen vooral de blik. Altijd is de toeschouwer mee in beeld. De machine vraagt een kijkpunt. Ervoor, eronder of er middenin. Zelden erboven. Malstaf maakt van de toeschouwer het voorwerp, de mens is het submissieve deel. De machine dwingt je tot een positiebepaling. En vervolgens word je contemplatie aan het wankelen gebracht. Je eigen spiegelbeeld valt in gruizelementen uit een zoals in Mirror (2002). Of een renaissancistisch portret van een vrouw wordt met een vacuumpomp leeggbezogen zodat haar mond een gat wordt als de afvoer van een bad (Whirlpool, 1999). Of alles rond jou begint te tollen als stond je in het oog van een wervelstorm (Nemo Observatorium, 2000). Of wanden beginnen te bewegen zodat je je een weg moet banen door een labyrinth (Nevel, 2003).

Deze tragische machines kennen een moment van razemij, een vorm van blindheid die de eigen gaten in je blik reflecteert. Op die manier nodigen ze je uit ook naar binnen te kijken. Maar leeggelopen, tot stilstand gebracht, uitgezogen, hebben ze ook iets weerloos, iets waar je met een zekere schroom voor gaat zitten, of onder, of middenin. Wachtend op het nulmoment waarin alles weer kantelt.

#### Het schrift en de motor

Op de tentoonstelling Freestate word ik vooral getroffen door Sandbible, een ouder werk uit 1999. Anders dan zijn later werk is het geen interactieve installatie. Het staat er als een kijkobject. Onder een glazen plaat zie je een opengeslagen boek met daarin een uitgespaarde rechthoek. In die holle ruimte een hoopje zand. Plots slaat de machine aan en begint het zand te trillen, zodat telkens nieuwe figuren worden gevormd. Tot alles weer stilvalt en het boek zijn innerlijke rust weervindt. De clash tussen het boek der boeken en de machine die alles in beweging zet is op vele manieren fascinerend. De motor pleegt als het ware een aanslag op de bijbel. In het uitgespaarde gat volgen de zandkorrels hun eigen volkomen willekeurig traject. De trifunctie resulteert in vreemdsoortige tekens, hiëroglyfen die wachten op een creatieve lezer. Het werk is op vele manieren bijzonder gelaagd. Sommigen zullen vooral het gat in de bijbel apprelieren, anderen de oneindige rijkdom van de in zand geschreven tekens. Maar vooral lijkt het werk bepalend voor Malstafs artistieke credo omdat hierin de nieuwe technologische conditie wordt ingeschreven: de beheersing van het schrift door de motor. De kern van Malstafs artistieke praktijk situeert zich inderdaad in de technologie die hij inzet. Het beeld wordt aangetast door allerlei technologische toepassingen, het wordt vervreemd van zijn statische expressie en zoekt continu de transformatie op. Voordurend experimenteert hij met nieuwe technologie die hij gebruikt om de impact op de waarneming te laten zien. In die zin is de inzet van motoren, zuigsystemen, pompen,... veel méér dan een gadget. Een werk als Sandbible laat zelfs een paradigmawissel doorschemeren: de wet van het schrift die wordt afgelost door de wet van de fysica. Bijzonder spannend en interessant aan Malstaf (meta)fysica is dat daarin de orde van het toeval heerst. De borden in Shaft volgen hun eigen baan. De zandkorrels in Sandbible schrijven hun eigen tekens. Met zijn artistieke praxis sluit Malstaf zo aan bij het onderzoek van de natuurkundige Ilya Prigogine en zijn beroemde formule: CHANCE = CHANGE. ●

## LAWRENCE MALSTAF | CHANCE = CHANGE

LUK VAN DEN DRIES

NL - E

### "On the work of Lawrence Malstaf"

The first time I was confronted with the work of Lawrence Malstaf was at a theatre performance. 'Sauna in Exile' was a project in collaboration with Mette Edvardsen, Heine Avdal and Liv Hanne Haugen. It had a lasting impression on me. Like is the case with all work from Lawrence Malstaf the starting point is very clear and simple. In the middle of the room there was a sauna that was surrounded with all kinds of chill out zones where you could listen to music, see video performances or just have a drink. But the real heart of the performance is the sauna itself, the genuine article because the visitors have to get into his or her bathrobes to enter the installation. Once naked you surrender yourself to the hot air and before you know it an equally naked actor introduces you to the use of vihta, tree branches that stimulate your blood flow. A few people even evaporate on the scene and minutes later you witness the start of a choreography. That choreography also evaporates into the heat and sweat. And right here is the essence of the work: evaporation. Being naked and in bathrobes all difference between 'visitor' and 'actors' disappears. I am in the sauna, naked and I am on the scene, evaporating. Maybe I even look like an actor if seen from the bar on a higher floor? But does this even have importance? Is it not your own experience just what this work is all about? Nothing in this theatre needs to be told, shown or imagined. It is about different things. The observation of the body by the body itself and the people surrounding you. It is the intensity of the senses. How heat and cold change your body and your reactions. This is experience theatre in which you as audience create your own theatre space, in which you are free to do as you please. Theatre on your naked skin.

Central to this experience is the visitor surrendering to the successive heat and cold waves, just like in any real sauna. But this is a sauna squared, a sauna in the fictional theatre space. It is in fact just a representation of a sauna but this is exactly the deciding factor that



Path 02000

The visitor lies on the sofa underneath the tube and watches as plates float on air until they hit each other and break into pieces. The tension in this installation is created by the contrast between your relaxed body and the floating and breaking china above your head. Calm and danger in a very fine balance. One could see the installation as a metaphor for a comparable situation during a psychiatric session, but the raw effect on the body seems more important here. A combination of relaxation and stress. What happens in your perception? Which muscles are tense and which ones are not? How do you channel your fear? These changes in perception are always at the heart of the works of Lawrence Malstaf. He smoothly attacks your skin, ears, balance and vision. He makes you lose your balance and control and has you breathing differently. Right at the moment your heart skips a beat Malstaf strikes.

Shaft is exemplary for most of the work of Lawrence Malstaf. They are all aimed at sensory deception. Not like Escher with his visual rebus work but by immersing and exposing the visitor to contrasting impulses. Malstaf invites you to his twilight zone where your preprogrammed perception is challenged. In anthropology this is known as limen (Victor Turner): a transitional state with its very own rules in which new situations are prepared and tested. These moments are stuck between reality and fiction and are used by Turner to describe the particularity of rituals. Richard Schechner applies liminality to the theatre in which transitional zones are used to see how we can look at man and world. Malstaf approaches liminality in the same way as these great thinkers, he also saves a zone that is different but not detached from reality, like transparent walls through which you can still vaguely see that reality. In this free zone he invites you to be vulnerable. His installations require submission and sensitivity. Leave your clothes in the dressing room and enter into a world of possibilities.

#### Dramaturgy of the machine

The interactive installations of Malstaf have their own dramaturgy. They look friendly and comfortable. They look inviting and contemporary. Neatly designed, light and transparent. And then suddenly something inside starts to growl and the friendly installation becomes a mean machine and starts to hiss, suck and turn. The air pressure changes. Invisible valves and pumps start to work. The calm that was is sucked into a turbine, reduced to atoms and spat out. And then suddenly the machine becomes silent yet again, too silent. And you are back in the calm and comfortable surroundings you were in before. Was that just the wind? Or was it someone else who caused my inner storm?



Fans 02006

The installations of Malstaf are notably theatrical. Just like Greek drama. Life becomes a mess in just a few minutes. All it takes is a little passion and the thing starts to shake. It becomes uncontrollable and everything falls apart. One minute it is caressing you and the next it wants to destroy you. A gentle breeze turns into a hurricane. What looked like a mirror now explodes like a tsunami. The momentum is of the essence, the exact point in time when everything changes. Malstaf stages time like a rotation mechanism. Something starts to shake and sets a whirlpool in motion. It comes to life and starts breathing. The rest is tragedy.

Malstaf installations deceive the eye. The visitor is always part of the picture. The machine requires a direction of view. In front, underneath or right in the middle. Very rarely above. Malstaf turns the visitor into the object, the submissive part. The machine forces you to take position and then undermines your contemplation. Your mirror image is shattered into a thousand pieces like in Mirror (2002). A renaissance portrait of a woman is sucked away by a vacuum pump, turning the mouth into an outlet pipe of a bath tub (Whirlpool, 1999). Everything around you starts to twirl like you are in the eye of the storm (Nemo Observatorium, 2000). Walls start to move and the room becomes a labyrinth (Nevel, 2003). All these tragic machines have their moment of rage, a kind of blindness that reflects the flaws in your own view. This is how they invite you to look inside. But once the rage is over they become vulnerable, drained, powerless. And then you sit down with some kind of shame, in front, inside or underneath. Waiting for that moment when everything changes again.

#### The bible and the motor

Sandbible is the work that strikes me the most in the Freestate exhibition. It is an older work from 1999 that is not an interactive installation. Underneath a sheet of glass you see an open book with a rectangle cut out. In that rectangle there is some sand. Suddenly the machine starts and the sand starts to tremble, forming new figures over and over again. And then the machine stops and the sand finds its peace once again. This clash between that most holy of books and the machine that puts everything in motion is fascinating. The motor strikes at the heart of the bible. The grains of sand follow their own path in the bible, forming strange signs, hieroglyphics waiting for the creative reader. The work has several layers in several ways. Some will really feel the hole in the bible, others will cherish the unlimited amount of signs in the sand. This work defines the artistic creed of Malstaf because it displays the new technological condition: the motor controls the bible. The core of Malstaf is the technology he uses. The image is changed by any number of technological applications; it is alienated from its static expression and constantly searches transformation. There is a constant experimentation with new technology to show its effect on perception. From that angle the use of all these machines is much more than a gimmick. A work like Sandbible hints at a change of paradigm: the laws of physics substitute the law of God. But Malstaf's metaphysics are exciting and interesting because they are ruled by coincidence. The plates in Shaft follow their own path, the grains of sand in Sandbible write their own signs. And thus Malstaf's artistic practice is closely related to the research of physicist Ilya Prigogine and his famous formula: CHANCE = CHANGE. •



#### Knot 02008

In this installation a strip of springsteel is connected to 2 motors. They are programmed to turn slowly with different speeds and directions. 2 contact mics make the torsion and tension in the steel audible. The scenario is repeated again and again. However the curls, motion and sound of the metal reveal an unstable order, repetitive yet unpredictable.

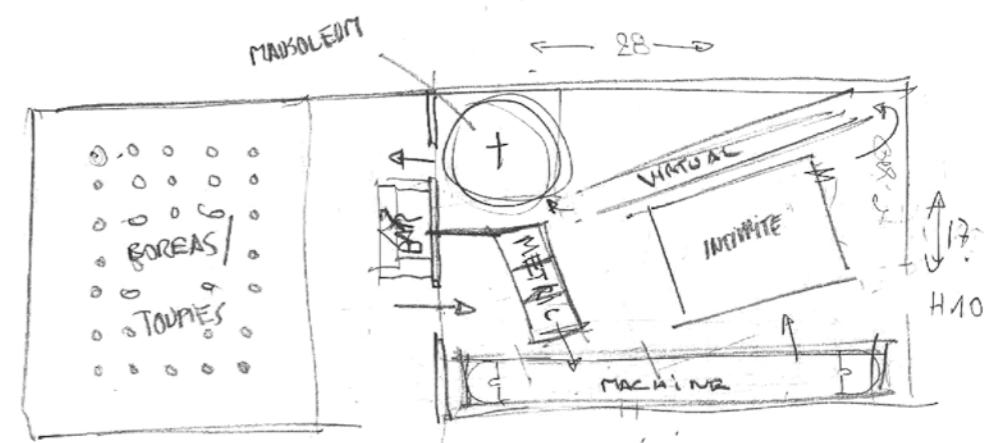
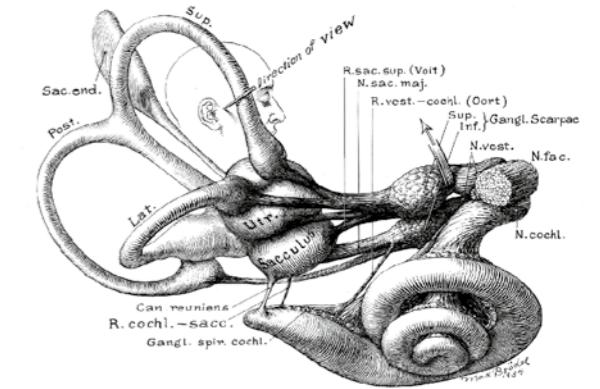
Sound by Vincent Malstaf.





## Transporter 02008

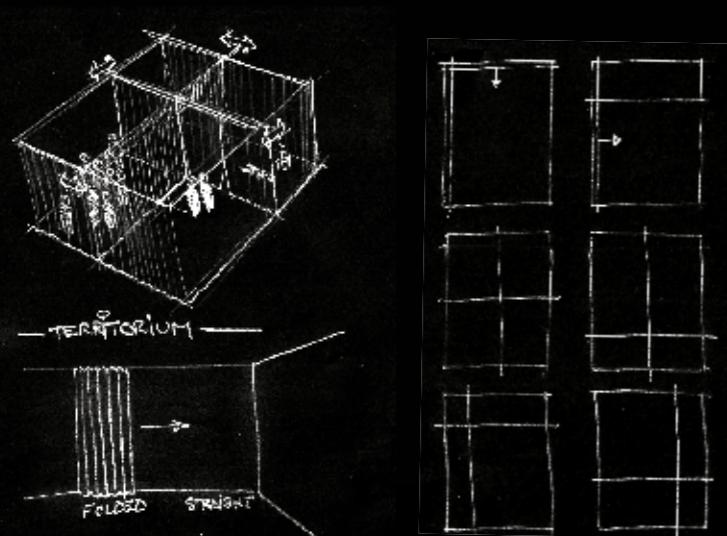
Two conveyor belts of about 13m long are set up next to each other and running in opposite directions. People can lie down on them to be transported very slowly. Hidden under the surface an invisible mechanism produces a subtle yet intense tactile experience for the spine. Halfway the trajectory the visitors are confronted with two horizontal mirrors moving up and down above them.



## Territorium 02010

A space is divided into 4 rooms by 2 walls. A Euclidean space moving like the XY-axis of a plotter. The 4 rooms are constantly changing in size. When one becomes larger another becomes smaller. However, the walls are nearly immaterial: the plan of the walls is only indicated by vertical strings hanging down. Together with light and shadow they may look like a sterile autocad drawing or a projection. Yet when a string touches a visitor it curves and hesitates like only physical objects can.

Originally the installation was created as a scenography for the dance performance 'Mad' by Arco Renz and Carte Blanche (N).



## COMPLICATIE, EXPLICATIE, IMPLICATIE: HET PLOOIBARE UNIVERSUM VAN LAWRENCE MALSTAF

PIETER VAN BOGAERT

NL - E

In 1988 publiceert de Franse filosoof Deleuze een compact werkje over zijn Duitse voorganger Leibniz.

De titel is 'Le Pli'. De plooij is volgens Deleuze kenmerkend voor Leibniz' denken en voor zijn tijd: de barok. Ik denk dikwijls terug aan dat boekje als ik kijk naar het werk van Lawrence Malstaf. Ook al oogt het strak en modern, toch herken ik erin het zwierige van de barok. Het krult en plooit. Het creëert een eindeloze beweging. Het toont zich terwijl het zich verbergt. Het verplaatst de perceptie van de kunstenaar naar de toeschouwer en weer terug.

Zoals in Leibniz' barok de werkelijkheid op zichzelf neigt terug te plooien – de kern van zijn monadenleer: over de kleinste op zichzelf functionerende eenheden in de werkelijkheid – zo vormen deze werken elk een wereld op zich. Het resultaat is vele werkelijkheden die elk hun eigen wereld in zich dragen. Het zijn objecten die functioneren in een netwerk: je hebt er een kunstenaar en een toeschouwer voor nodig om ze te doen werken. Zo leiden deze creaties hun eigen leven: een leven vol complicaties, explicaties, implicaties. Zo ontstaat telkens weer een nieuwe werkelijkheid in een nieuwe doos. De ingang is dikwijls nogal onduidelijk – je zit erin voor je het besef. De uitgang is dat soms nog meer.

### Ingang

In de e-mail: twee te realiseren projecten van Lawrence Malstaf. In het ene (werktitel: TERRITORIUM, 2010) bewegen muren zoals de armen van een plotter. Ze verdelen de ruimte in rekbaar compartimenten. In het andere (UNKNOWN / PAVILION I, 2010/2011) buigt het plafond als een blad papier. Het zet het onderscheid tussen binnen en buiten, tussen boven en onder, op zijn kop. (Deleuze over Leibniz: "le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, le faire traverser le plafond – Le Pli, 48)  
Waarom schrik ik niet van deze projecten? Omdat ik eerder al muren zag bewegen (de autochoreografische architectuur van NEVEL, 2004)?

Omdat ik elders al de grens tussen binnen en buiten door het dak zag gaan (het uitzoomende zelfbeeld in PERISCOPE, 2001)?

Deze werken liggen gewoon (maar wat heet hier nog "gewoon") in het verlengde van dit oeuvre. Ze volgen de ontwikkeling ervan. Die ontwikkeling is belangrijk voor een goed begrip. Ont-wikkelen, in-wikkelen, ver-wikkelen. De sleutel tot dit oeuvre zit in de wikkell; in de verpakking; in de plooij. Dit is werk dat graag in en uit zichzelf stapt; werk dat zich makkelijk binnenste buiten keert. De consequente verwarring van binnen en buiten in – opnieuw – PERISCOPE of in ORBIT (de reconstructie van de beweging van de zon uit 2002) en SAUNA IN EXILE (de theatrale wellnes, eveneens uit 2002). Dit is werk dat in en uit zichzelf functioneert. De suggestie van een perpetuum mobile in MADONNA (2000, de levensgrote ademende holle sculptuur van een zwangere vrouw) of THE LONG NOW (2002, de perfecte stilte in slow motion van een zwevende klok).

Niets is zo volatiel – zo vluchtig, zo wazig, zo vergankelijk – als de plooij. Niets zo onvoorspelbaar, zo onberekenbaar, zo rekbaar. Niets zo onvatbaar als die verstilde beweging: het aleatoire van ROPE (1999, een door de computer gestuurd touw slingert een stoel in en door de ruimte), de spanning van CRITICAL MASS (2000, waarin de kunstenaar zestig stoelen stapelt; als de stapel niet omvalt door een foute handeling, doet ze dat uiteindelijk door de druk van het gewicht op de onderste stoel), het spel van TOLLEN (2006, de twijfel, gedachten en emoties die de wetten van de natuur verdringen), de dreiging van KNOT (2008, een metalen riem slingert zich vervaarlijk doorheen de ruimte).

### Complicatie

De kunstenaar Lawrence Malstaf heeft een voorgeschiedenis in het industrieel design. Daar bestaat een ander woord voor: productontwikkeling. Die ontwikkeling – of beter: verwikkeling – daar begint elk project. Elk design, elk product is een complicatie van de werkelijkheid. De vier scannende muren in de kamer voor TERRITORIUM vormen zo een complicatie, zo een verwikkeling, zo een ontwikkeling.

Een ingreep in een bestaande toestand, een problematisering van de ruimte. Elke complicatie gaat gepaard met vragen. Voor TERRITORIUM bijvoorbeeld: welk materiaal is best geschikt voor de muren? Wat is de tactiele kwaliteit, hun gewicht, hun visuele densiteit? Wat is de relatie tussen de beweging, de snelheid en het geluid? Hoe maak je een snelle beweging stil? Hoe krijg je geluid uit een trage beweging? Wat zijn de akoestische kwaliteiten van de installatie zonder live performance? Heel andere vragen / complicaties liggen aan de basis van UNKNOWN / PAVILION I. Hoe is het om te wandelen over de bodem van een groot aquarium? Hoe is het om het water weg te denken en enkel het oppervlak, het dak van de oceaan, over te houden? Hoe is het als dat dak zich in beweging zet, als een groot blad papier? Hoe zal de bezoeker reageren op zo een kinetisch paviljoen? zo een niet-euclidische ruimte? zo een hypervlak? Wat voorzie je om het de bezoeker toch comfortabel te maken in zo een ongemakkelijke ruimte?

#### Explicatie

Maakt deze kunstenaar het zich te ingewikkeld? Misschien. En toch heb ik er alle vertrouwen in dat ook dit nieuwe werk zich oplost in de volgende stap: de explicatie. De realisatie van elk project, de voltooiing ervan, bestaat uit het uitzuiveren: doordringen tot de essentie. Het wegwerken van de overbodige elementen en oplossingen zoeken voor (on)voorzienige problemen. Deze fase moet ervoor zorgen dat het resultaat eruit ziet als een evidentie. TOLLEN (2006) is hier een goed voorbeeld. De kegelvormige lichamen werden niet enkel geweldig uitvergroot, maar ook sterk geschematiseerd. Herleid tot hun zuivere essentie rest nog slechts een verticale stok met een horizontale plaat. De kunstenaar, gewapend met een boormachine, zet ze in beweging in een grote arena. Onvoorspelbaar, aarzelend, voorzichtig maar volhardend testen ze de wetten (de emoties?) van de natuurkunde.

#### Implicatie

Maar denk vooral niet dat het werk daarmee af is. Elke uitzuivering, schematisering, explicatie vraagt nog een laatste uitwerking, invulling, implicatie. Die implicatie, dat is de toeschouwer, de gebruiker, de bezoeker van het werk. Of liever: in dit werk.

Dit werk kan je enkel van binnenuit ervaren. Dat maakt het kader essentieel. Malstaf werkt op de rand. Hij creëert een grensveraring. Gecontroleerd gevaar. Je zit erin, of je bent eruit: met het hele lichaam op de band in TRANSPORTER (2008), met het hoofd in de buis van SHAFT (2004), met je vege lijf in de periferie van KNOT, op de zetel tussen de partikels van NEMO OBSERVATORIUM (2002). Zo begon het ook in één van de eerste – en sindsdien legendarische – werken van de kunstenaar: zijn eigen lichaam vacuüm verpakt in SHRINK (1996). Zo bekken is SAUNA IN EXILE het sumnum van de Malstafiaanse plooij. Of eigenlijk: de niet-plooij. Het lichaam van de toeschouwer is hier helemaal naakt: onverborgen en onbeschermd door de plooien van de kleding. En toch zit het volledig verpakt in de installatie, die werkt als een tweede huid. Met het vervagen van het ruimtelijk bewustzijn, vervalt ook de tijdsdimensie, zoals in een echte sauna-ervaring. Wat rest is een intensivering van het zelf. Alsof Malstaf een

antwoord zoekt op die bizarre en toch zo vanzelfsprekende leibniziaanse vraag: "waarom is er iets, eerder dan niets?"

#### Uitgang

De machines van deze kunstenaar zijn niets zonder het lichaam; het zijne of dat van zijn publiek. Deze machines zijn lichamen. Niet zomaar extensies ervan, maar zuivere – abstracte – lichamen, die zich wikkelen rond de gereduceerde – orgaanloze – lichamen van de bezoekers. Dat maakt dit werk tot een Gesamtkunstwerk, dat een beroep doet op alle zintuigen van de bezoekers, alle disciplines van de kunst.

Dat maakt van elk werk – opnieuw – een monade. Een volledig gesloten wereld die alle kunsten in zich verenigt: met de nadruk op het klassieke tableau in MIRROR (2002, waar de toeschouwer zijn eigen

beeld ziet vervormen tot een levend baconiaans doek) en WHIRLPOOL (1999, waarin het portret van Isabella door Frans Pourbus de Jonge wordt weggezogen in een kolk van water); op de sculptuur in MADONNA; op de schriftuur in SAND BIBLE (1999, een boek met een vibrerend landschap van zand); op de dans in ROPE en KNOT en

eigenlijk, strikt genomen, in elke beweging in dit werk, dat zich ooit ontwikkelde in de ruime omgeving van choreografe Meg Stuart; op de muziek (het stokkend ratelende ritme van SHAFT, het vervaarlijker zwiepende geluid van KNOT, de theatrale piano in PAVILLION).

Het Gesamtkunstwerk is waar al deze disciplines samenkomen, waar al die ervaringen elkaar raken en overlappen – waar ze in elkaar plooien. Het geeft dit werk bij momenten een religieuze dimensie. Eruit halen wat er (niet) in zit: de Christusfiguur in SHRINK, de onzichtbare weg in COMPASS (2005), het imaginaire stof en as in SAND BIBLE, de ademende en toch lege huls in MADONNA, de lege troon in NEMO OBSERVATORIUM...

Dat onbegrenste van het totaalkunstwerk, bezorgt deze installaties iets oneindig: de lopende band in TRANSPORTER (een band, overigens, bedekt met publiek: een doorlopende tentoonstelling van bezoekers), de 8-vormige knoop in KNOT of die in UNKNOWN / PAVILION I. Er is geen uitgang. De vraag is niet "hoe raakte ik ooit in dit werk?" (dat gaat meestal vanzelf), maar wel "wil ik hier nog uit?". Want wie hier binnen treedt, vergeet al te makkelijk het buiten. ●



## COMPLICATION, EXPLANATION, IMPLICATION: THE FLEXIBLE UNIVERSE OF LAWRENCE MALSTAF

PIETER VAN BOGAERT

NL - E

In the year 1988, the French philosopher Deleuze publishes a concise work on his German predecessor Leibniz entitled 'Le Pli'. The fold is characteristic for Leibniz' time and thinking: baroque. I often think about this book when looking at the work of Lawrence Malstaf. It may look stern and modern, but at the same time I recognize the dashing of baroque. It curls and folds, it creates endless movement. It shows and hides itself at the same time. It moves the perception from the artist to the audience and back.

Just like reality seems to fold back upon itself in Leibniz' baroque – the core of his monadology: the smallest functioning units in reality - these works form a complete world on their own. The result being multiple realities all forming a world on their own. These are objects that function in a network: you need both artist and audience to make it work. This is how these creations lead a life of their own: a life full of complications, explanations and implications. Time and again a new reality is born in a new box. The entrance can often be vague – you find yourself inside before you know it. The exit is often even more difficult to find.

#### Entrance

In the e-mail: two future projects by Lawrence Malstaf. In the first project (working title: TERRITORIUM, 2010) the walls move like the arms of a plotter, dividing the room into flexible compartments. In the second project (UNKNOWN / PAVILION I, 2010/2011) the ceiling folds like a piece of paper, turning the difference between inside and outside, above and below, upside down. (Deleuze on Leibniz: "the problem is not how to end a fold, but rather how to continue it - le faire traverser le plafond" – Le Pli, 48). Why am I not shocked by these projects? Because I have seen walls move before (the autochoreographic architecture of NEVEL, 2004)? Because I have seen inside and outside being flipped upside down somewhere else (the self-image that was zooming out in PERISCOPE,

2001)? These works are just ordinary (but what is 'ordinary' in this work?) continuations of his previous work. They are developed along the same line. This development is important for a good understanding. Development, envelopment. The key to this work is in the envelope, in the fold. This is work that likes stepping inside and outside of itself, work that is easily turned inside out. The consistent confusion of inside and outside in – again – PERISCOPE or in ORBIT (the reconstruction of solar movement from 2002) and SAUNA IN EXILE (the theatrical wellness, also from 2002). This is work that functions inside and outside of itself. The suggestion of a perpetuum mobile in MADONNA (2000, de life-sized breathing hollow sculpture of a pregnant woman) or THE LONG NOW (2002, the perfect silence in slow motion of a floating clock).

Nothing is as volatile: as hazy, as transient as the fold. Nothing is as unpredictable, as incalculable, as flexible. Nothing is as intangible as that quieted movement: the aleatory in ROPE (1999, a computer-guided rope swinging a chair back and forth in the room), the tension of CRITICAL MASS (2000, in which the artist piles up 60 chairs, and when the pile does not collapse because of a wrong movement it will eventually collapse under its own weight), the game of TOLLEN (2006, doubt, thoughts and emotions cheating the laws of nature), the menace of KNOT (2008, a metal belt swinging dangerously across the room).

#### Complication

The artist Lawrence Malstaf has a history in industrial design. There is another word for that: product development. That development in all its intricacies is the start of each and every project. Each design, each product is a complication of reality. The four scanning walls in TERRITORIUM form such a complication, an envelopment and a development, an intricate installation. An alteration of an existing state, a problematization of space. Every complication raises questions. In TERRITORIUM these were for example: which material is best suited for the walls? What is the

tactile quality, the weight, the visual density? What is the relation between movement, speed and sound? How to quieten down a fast movement? How to make a slow movement audible? What are the acoustical qualities of the installation without a live performance? Different questions / complications are at the heart of UNKNOWN / PAVILION I. How does it feel to walk on the floor of a big aquarium? How does it feel to ignore the existence of water and only keep the surface, the roof of the ocean? What if this roof starts moving like a huge piece of paper? How will the visitor react to this kinetic pavilion, this non-euclidian space, this hyperspace? How can you make the visitor feel comfortable in this uneasy space?

#### Explanation

Is this artist making things too complicated? Possibly. But still I have every faith that this new work will also reveal its intricacies in the next step: the explication. The realisation of each project, the completion, is in the cleansing: penetrating the essence of things. Removing superfluous elements and finding solutions to (un)foreseen problems. This phase has to lead to a result looking like it was always meant to be as it is. TOLLEN (2006) is a good example. The conical bodies are not only enlarged to the fullest, they are also highly schematic. They have been reduced to their pure essence, a vertical stick with a horizontal plate. The artist – armed with a drilling machine – puts them in motion in a big arena. Unpredictable, hesitant, careful but stubborn, they test the laws (emotions?) of physics.

#### Implication

But do not think the work ends there. Each cleansing, each schematic, each explication requires a final elaboration, meaning, implication. That implication is the viewer, the user, the visitor of the work. Better yet: in the work.

This work can only be experienced from within. This makes the framework essential. Malstaf is working on the edge, he creates a borderline experience. Controlled danger. You are either in, or out: your whole body on the conveyor belt in TRANSPORTER (2008), your head in the tube of SHAFT (2004), your fragile body in the periphery of KNOT, on a chair surrounded by the particles of NEMO OBSERVATORIUM (2002). This is also how it started in one of the first – and since then legendary – works of the artist: vacuum-packing his own body in SHRINK (1996). When we look at it like that, SAUNA IN EXILE is the epitome of

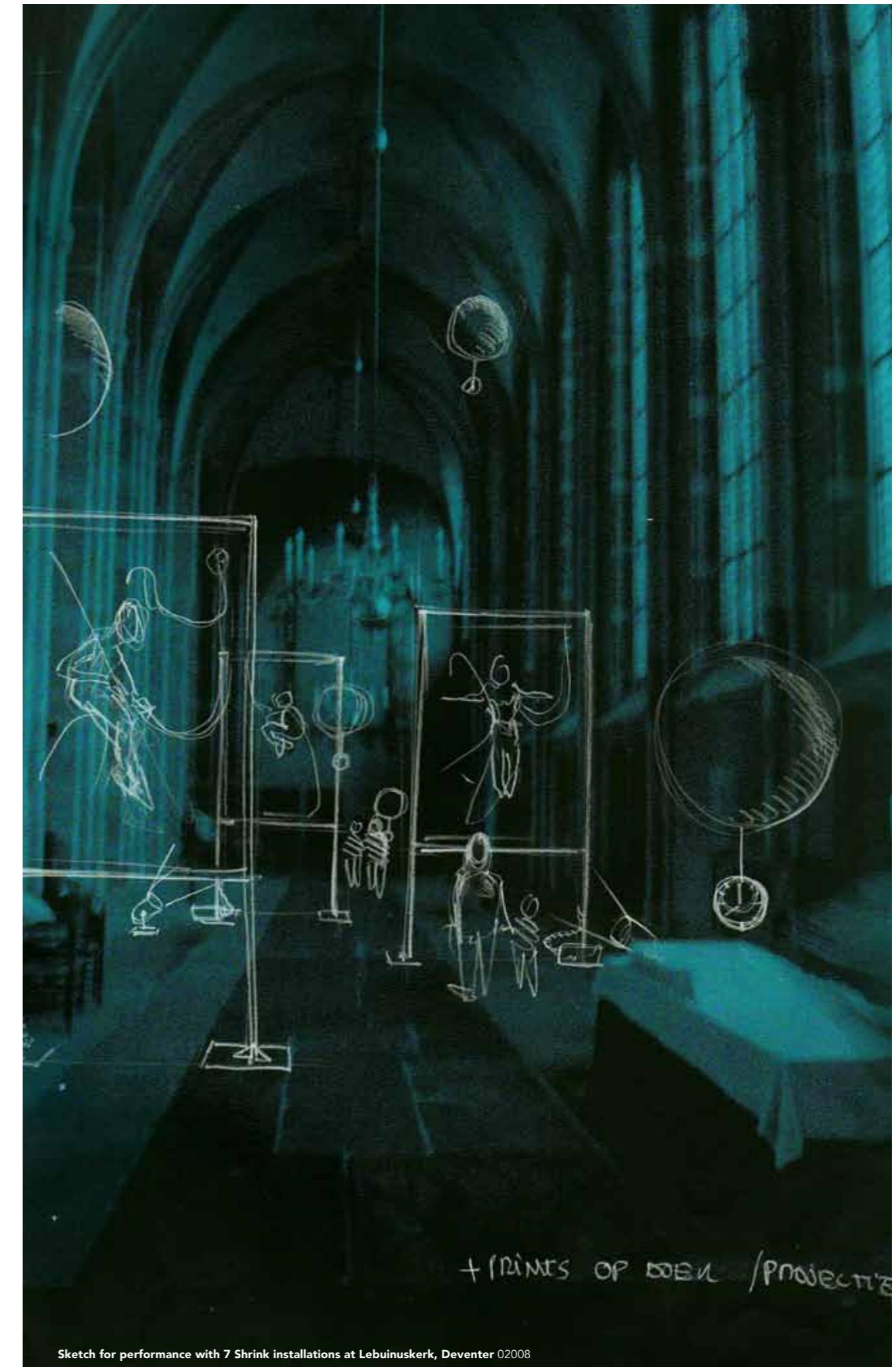
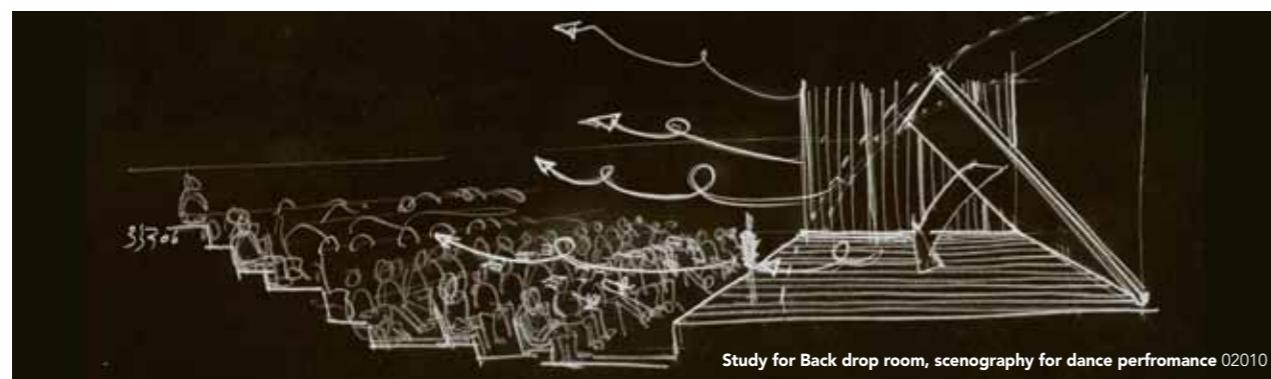
Malstaf's fold. Or rather: non-fold. The body of the viewer is completely naked here: unhidden and unprotected by the folds of clothing. But still it is completely packed in the installation, acting like a second skin. With the fading of consciousness of space, time also fades, like in a genuine sauna experience. The only thing that remains is an intensification of oneself. It seems like Malstaf is looking for an answer to that bizarre but typical Leibniz-question: "why is there something, rather than nothing?"

#### Exit

The machines of this artist are nothing without the body: either the artist's body or the body of the audience. These machines are bodies. Not just extensions of bodies, but pure – abstract – bodies, that wrap themselves around the reduced – organless – bodies of the visitors. Making this work into a Gesamtkunstwerk that appeals to all the visitors' senses, to all disciplines of the arts.

This turns each work into a monad... again. A completely closed world unifying all the arts: with an emphasis on the classical tableau in MIRROR (2002, in which the visitor sees his own image twisted into a living baconian painting) and WHIRLPOOL (1999, in which the portrait of Isabella by Frans Pourbus de Jonge is sucked into a vortex); an emphasis on sculpture in MADONNA; on scripture in SAND BIBLE (1999, a book with a vibrating landscape made of sand); on dance in ROPE and KNOT and, strictly speaking, in each movement of this work, that was once developed in large surroundings of choreographer Meg Stuart; on music (the halting, rattling rhythm of SHAFT, the dangerous, sweeping sound of KNOT, the theatrical piano in TERRITORIUM).

The Gesamtkunstwerk is where all these disciplines come together, where all these experiences meet and overlap one another – where they fold into each other. At times, this gives this work a religious dimension. Getting things out that are (not) in there: the Jesus figure in SHRINK, the invisible road in COMPASS (2005), the imaginary dust and ashes in SAND BIBLE, the breathing and yet empty casing in MADONNA, the empty throne in NEMO OBSERVATORIUM... The unlimited nature of the total work of art makes these installations infinite: the conveyor belt in TRANSPORTER (a belt that is covered with the audience, a continuous exhibition of visitors), the 8-shaped knot in KNOT or the one in UNKNOWN / PAVILION I. There is no exit. The question is not "how did I get into this work?" (this usually just happens by itself), but rather "do I want to get out of this?". Because once you enter, you are bound to forget the outside. ●



**LAWRENCE MALSTAF**

**°01972, Belgium, Lives and works in Norway**

**01990**

Industrial Design, Henry van de Velde Instituut, Antwerp

**01993**

Foundation Krul vzw Antwerp, Brussels, presenting work in progress of several art forms

**01994**

'Gubalin', performance installation with Vincent Malstaf, Antwerp, Leuven • **Set design for 'Combinaison'**, Choreography by Bert Van Gorp, Leuven, Gent, Antwerp • 'October', 'November', 'December', 3 installations for CC De Kern, Antwerp

**01995**

**Set design for 'The Water fait Mal'**, Choreography by Benoît La-chambre, Amsterdam, Berlin, Leuven, Sao Paulo, New York, Montreal

**01996**

**Installation for 'Insert Skin'**, Choreography by Meg Stuart, Copenhagen, Brussels, Leuven, Oslo, Dijon, Lisbon • 'Shrink', performance-installation, Brussels, Vienna, Copenhagen, Kortrijk, Genk, Paris

**01997**

'Liquid Quantum Garden', 'Spinning Tree', performance and installation with Liv Hanne Haugen and Vincent Malstaf, Norway, Belgium

**01998**

**Installations and performance for 'Crash\_Landing'**, improvisation project by Meg Stuart, combining performance, music & visual arts in Leuven, Vienna, Paris, Lisbon • **Foundation of Les Bains::Connective**, a socio-artistic laboratory, Brussels

**01999**

**Installation for 'Daily Secrets'** Choreography by Daniel Aschwanden, Vienna • Workshops for dance improvisation with objects, Vienna, Brussels, Tromsø

**02000**

**Various installations for 'Jesus\_c\_odd\_size'**, a performance by Kirsten Delholm, Copenhagen, Malmö • 'C-1' laboratory for dance improvisation, music and visual arts with a.o. Andrew Harwood in Les Bains::Connective, Brussels • 'Nemo Observatorium', Brussels, Leuven, Blois

**02001**

'Periscope' and 'Horizon machine' installations for 'Too much is not Enough', Brussels & Vooruit, Gent • 'Shrink' performance installation, De Brakke Grond, Amsterdam & de Beweeging, Antwerp

**02002**

'Nemo Observatorium' at Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Jesus\_c\_odd\_size' in collaboration with Hotel Pro Forma, Nikolaj Kirke, Copenhagen • 'Observatorium', solo-exhibition, Provinciaal Centrum voor Beeldende Kunsten / Z33, Hasselt • 'Shrink', Inn Motion Festival, Barcelona • 'Shrink' & 'Mirror', 'Buda-Eyeland', Anno'02, Kortrijk • 'Sauna in Exile', Nordic Scene Festival, Les Bains::Connective in co-production with Kaaitheater, Brussels

**02003**

**Solo-exhibition**, Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Nevel', Tromsø, Brussels, Amsterdam

**02004**

'Being in the Middle' solo-exhibition, De Brakke Grond, Amsterdam • 'Sauna in Exile', Norlys festival, Tromsø in co-production with Halogaland Teater • 'Shaft' at 'Feel', Z33 Hasselt • 'Chairs', performance for '4x4', Les Bains::Connective, Brussels • 'Jaga Experience', scenography for a private event.

**02005**

'Nemo Observatorium' at ARCO 2005, Madrid • 'Nevel', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Shaft' & 'Nemo', Time Festival Gent • 'Compass', 'Corpus', Bruges & '4x4', Les Bains::Connective, Brussels • 'Periscope', 'Passages', Leeuwarden • 'Shrink', Museum Kunst Palast, Düsseldorf & Schauspielhaus Hamburg • 'Mirror', Fundament Foundation, Tilburg • 'Compass' & 'Shrink', Galerie Fortlaan 17, Gent

**02006**

'Nevel' & 'Fans', 'Artefact', STUK, Leuven & TESLA, Podewil, Berlin • 'Compass', 'Victorian Circus', De Brakke Grond, Amsterdam • 'Shrink', Schauspielhaus Zürich & Schauspielhaus Frankfurt • 'Shaft', Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch • 'Compass', Melkweg, Amsterdam • 'Sandbible', 'Whirlpool' & 'The Long Now', 'Free State', Ostend • 'Compass', 'Homo Futuris', Vooruit, Gent • 'Tollen', Galerie Fortlaan 17, Gent

**02007**

'Tollen', performance, 'Artefact', STUK, Leuven • 'Boreas', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Space in motion', lecture, ZKM, Karlsruhe • 'Boreas', performance in collaboration with Dominique Pauwels and Karine Ponties, Production LOD (various theaters in Belgium, Holland & France) • 'Bubble', installation for Reisa/Matki at Riddu riddu festival, Mandalen • 'Boreas Archeologies', 'Land, Sea and in the Air', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Nemo Observatorium', 25 years Vooruit, Gent • 'Whirlpool', 'De Nieuwe Collectie', Provinciaal Museum, Lier

**02008**

'Prik', various locations, Belgium • 'The Long Now', lecture, Design Academy, Eindhoven • 'Mirror', 'Everybody Nobody', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'The Long Now', Solo exhibition, Festival de Marseille

**02008**

'Madonna', 'Markiezin zkt kunst', Kasteel van Gaasbeek, Brussels • 'Mirror', 'Past Present Future', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Orbit', Dansens Hus, Oslo • 'Whirlpool & Sandbible', Verbeke Foundation, Kemzeke • **ART & TECHNOLOGY AWARD 2008**, Witteveen + Bos • 'The Long Now' + 'Shrink', Lebuinuskerk, Deventer • 'The Long Now', i fabriek, Maastricht • 'Knot in Trouble', 'Intimate Strangers' – Damaged Goods, Kaaitheater, Brussels • 'Nemo Observatorium', Medialab, Enschede

**02009**

'Prik', various locations in Belgium • **Solo exhibition 'ART & TECHNOLOGY AWARD 2008'** Witteveen + Bos, Bergkerk, Deventer • 'Compass', curated by Domenico Quaranta, Expanded Box, ARCO, Madrid • 'Compass', Kaaitheater, Brussel • 'Transporter', 'Sensorama', Warande, Turnhout • 'Knot', Zennestraat 17, Brussels • 'Transporter', 'Sensorama', Monty, Antwerp • 'Shrink', Centraal Museum, Utrecht • 'Lawrence Malstaf', Solo-exhibition, La Ferme-du-Buisson, Paris • 'Nemo Observatorium' (**Golden Nica Award**) and 'Shrink', Prix Ars Electronica, Linz • 'Whirlpool', 'Past Present Future', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Boreas', Zennestraat 17, Brussels • **Scenography for 'Frame for Nostalgia'** by Liv Hanne Haugen, Tromsø

**02010**

'Nemo Observatorium', Excellence Prize – The 13<sup>th</sup> Japan Media Arts Festival, National Art Center, Tokyo • 'Shrink' + 'Nemo Observatorium', Mois Multi, Quebec • 'Nemo Observatorium', VIA, Maubeuge • 'Nemo Observatorium', Exit, Créteil • 'Shrink', Exit, Créteil • 'Nevel', Z33, Hasselt • 'Nemo Observatorium', Woodstreet Galleries, Pittsburgh • 'Transporter', Galerie Fortlaan 17, Gent • 'Shrink', Lexus Hybrid Art, Moscow • 'Territorium' / MAD, Carte Blanche, Bergen • 'Shrink', Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg • 'Nemo Observatorium', Ars Electronica, Berlin • 'Nemo Observatorium', 2010 Quanta Performance & Art Festival, Taipei, Taiwan • 'Nemo Observatorium', 'Dancing Machine', Gare St-Sauveur, Lille • 'Whirlpool', Capturing Metamorphosis, Allard Pierson Museum, Amsterdam • 'Orbit', Jesus Said - performances, Oslo • 'Shrink', CC Westrand, Dilbeek • 'Transporter', 'Sensorama', CC Westrand, Dilbeek • 'Shrink', AND Festival, Manchester • **Solo exhibition**, STRP Festival, Eindhoven



Telegraf Bukta, Tromsø, May 2010

## CREDITS

Published in Belgium in 2010 by Galerie Fortlaan 17, Gent (B)

**Design:** Lawrence Malstaf, Werner De Soete

**Photography:** Dirk Pauwels, Adnan Ignaci, Lawrence Malstaf, Kassim Ahmed, Kirsten Delholm, Daisy Gelaude, Thomas De Bruyne

**Text:** Jacques Charlier, Sally De Kunst, Alena Alexandrova, Luk Van Den Dries, Pieter Van Bogaert

**Translations:** Bart Van Neste, Dirk Verbiest, Mariane Cosserat, Bart Desmet

**Organisation:** Ischa Tallieu & Jona Tallieu

**Many thanks to:** Fikke, Tom Kok, Allard Boer, Phillip Leenders, Pascal Van Bruaene, Stefaan Lybaert, Liv Hanne Haugen, Pieter Troch, Joke Vangheluwe, Louretta Pape

**NOV. 18TH - 28TH 2010**

# STRP

**ART & TECHNOLOGY**

**FESTIVAL**

Legal Deposit: D/2010/3464/1

©2010 / Lawrence Malstaf / Galerie Fortlaan 17 / Tallieu & Tallieu nv

GALERIE FORTLAAN 17 - GENT (B)

Fortlaan 17 • 9000 Gent (Belgium)

Phone: +32 (0)9 222 00 33

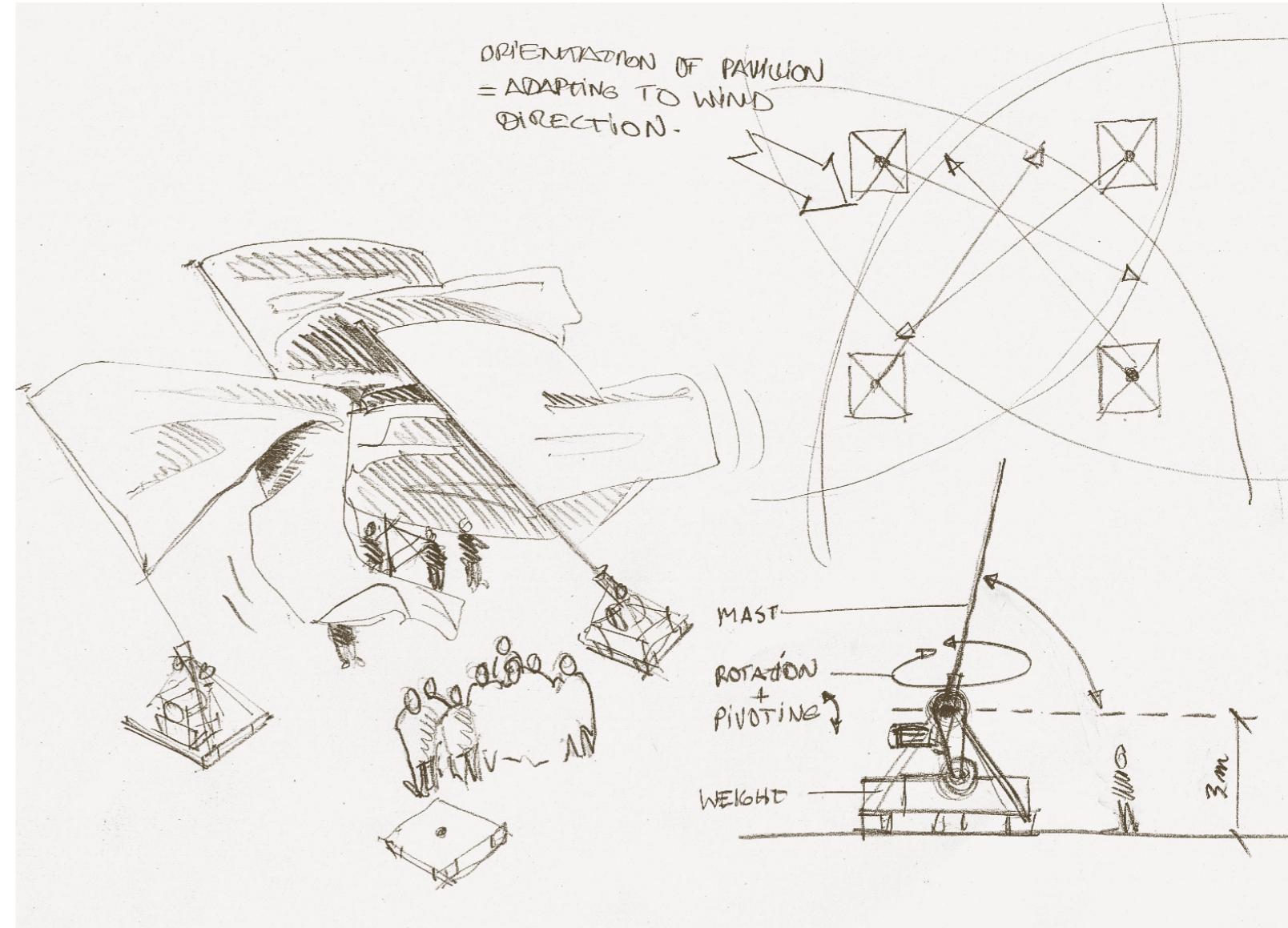
e-mail: galerie@fortlaan17.com • www.fortlaan17.com



Gentsesteenweg 2 • 9800 Deinze (Belgium)

Phone: +32 (0)9 386 04 41 • Fax: +32 (0)9 386 79 75

e-mail: tallieu@tnt.be • www.tnt.be



Study for Weathering Pavilion ('Pavilion orientation')

