

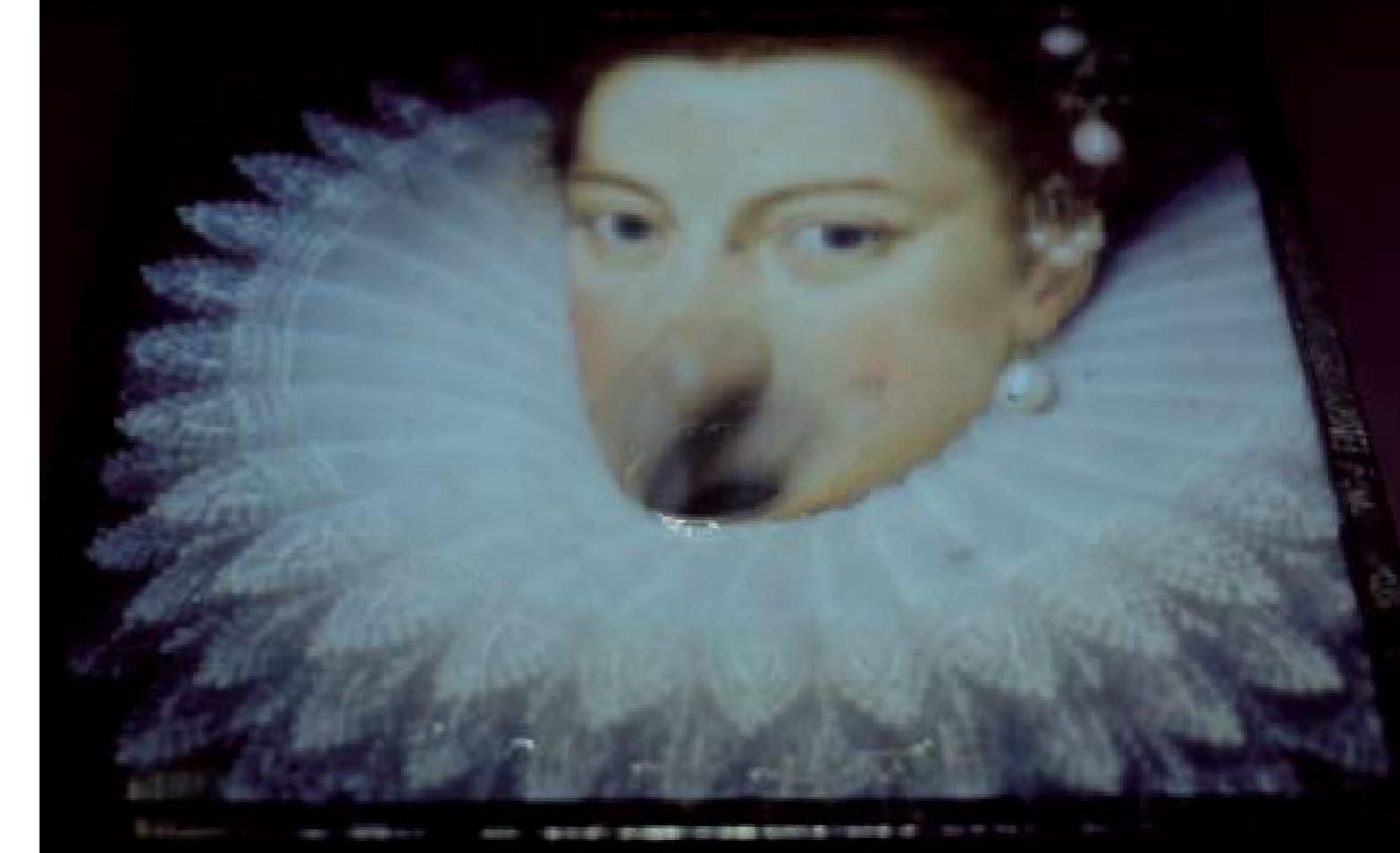
LAWRENCE MALSTAF **THE LONG NOW** 01997-02007



GALERIE FORTLAAN 17 - GENT (B)

CREDITS

LAWRENCE MALSTAF THE LONG NOW 01997-02007 02



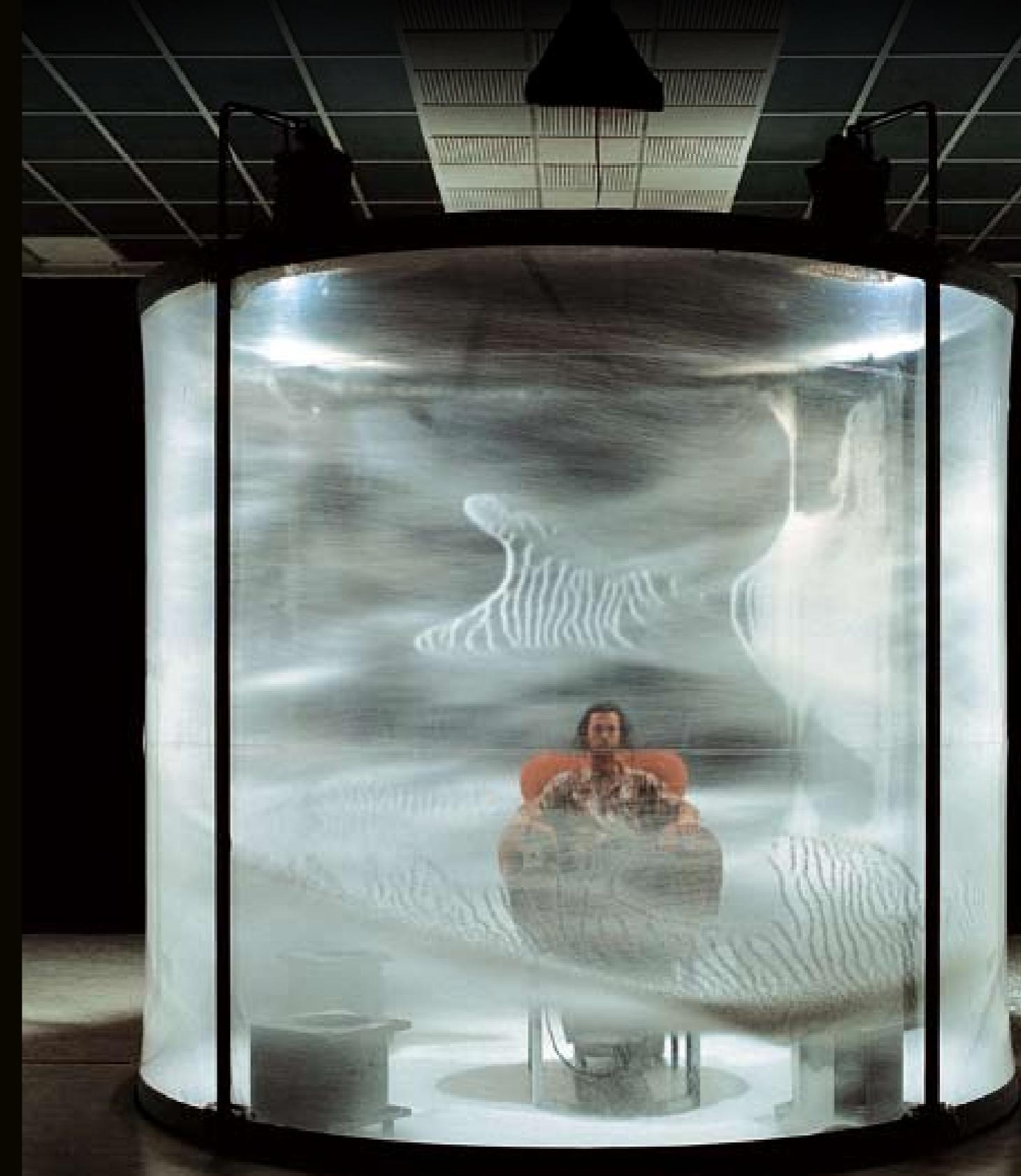
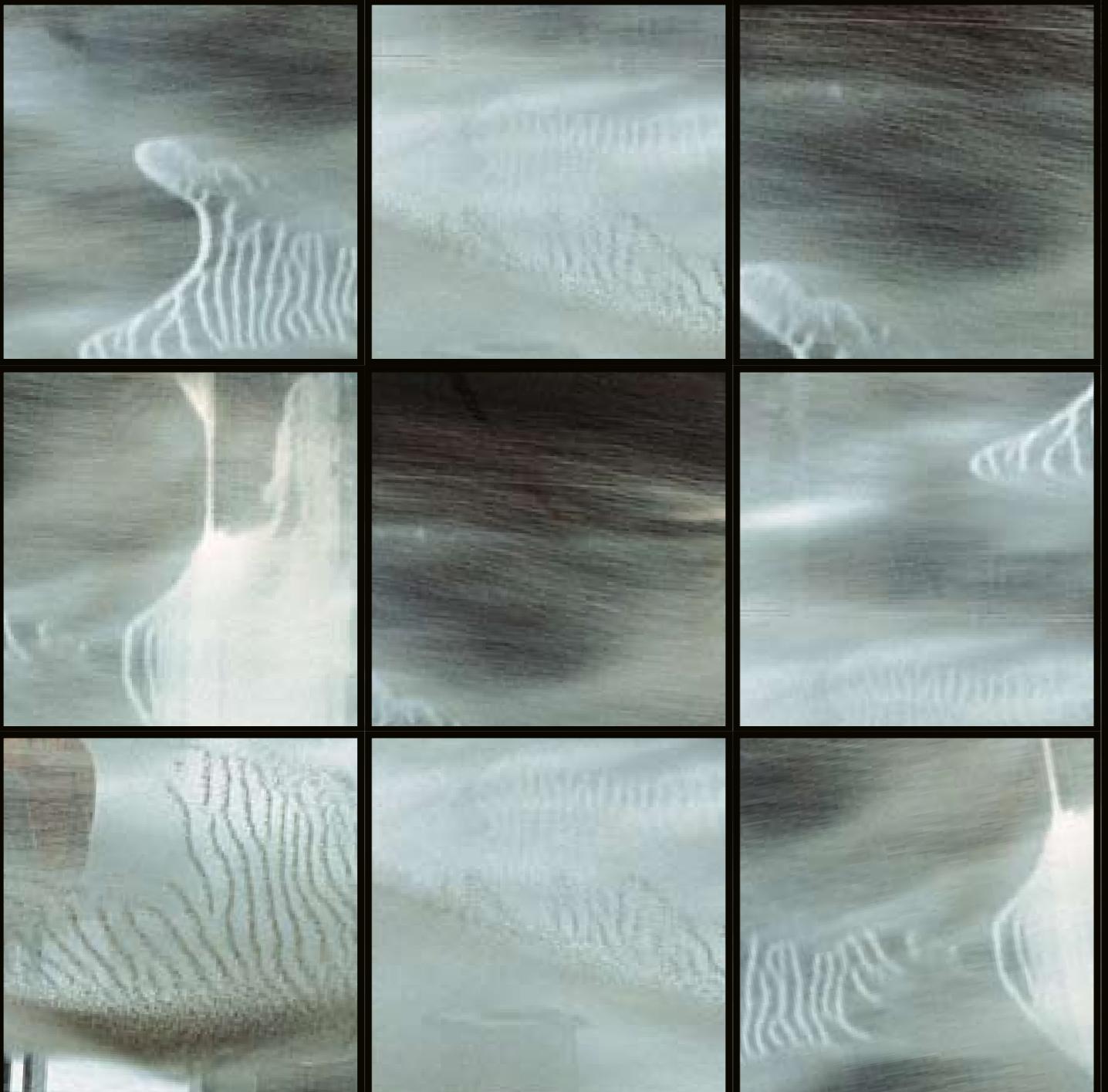
Whirlpool

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 an open air installation yet to be realised.

1999 – (Painting: detail of a portrait of archduchess Isabella by Frans Pourbus de Jonge).



LAWRENCE MALSTAF THE LONG NOW 01997-02007 03



Nemo Observatorium

Styrofoam beads are blown around in a big transparent PVC cylinder by 5 strong fans. Visitors can take place one by one on the armchair in the middle of the whirlpool or observe from the outside. On the chair, in the eye of the storm it is calm and safe. Spectacular at first sight, this installation turns out to mesmerise as 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 centered and find peace in a fast changing environment. After a while the space seems to expand and one's sense of time deludes.



Mirror

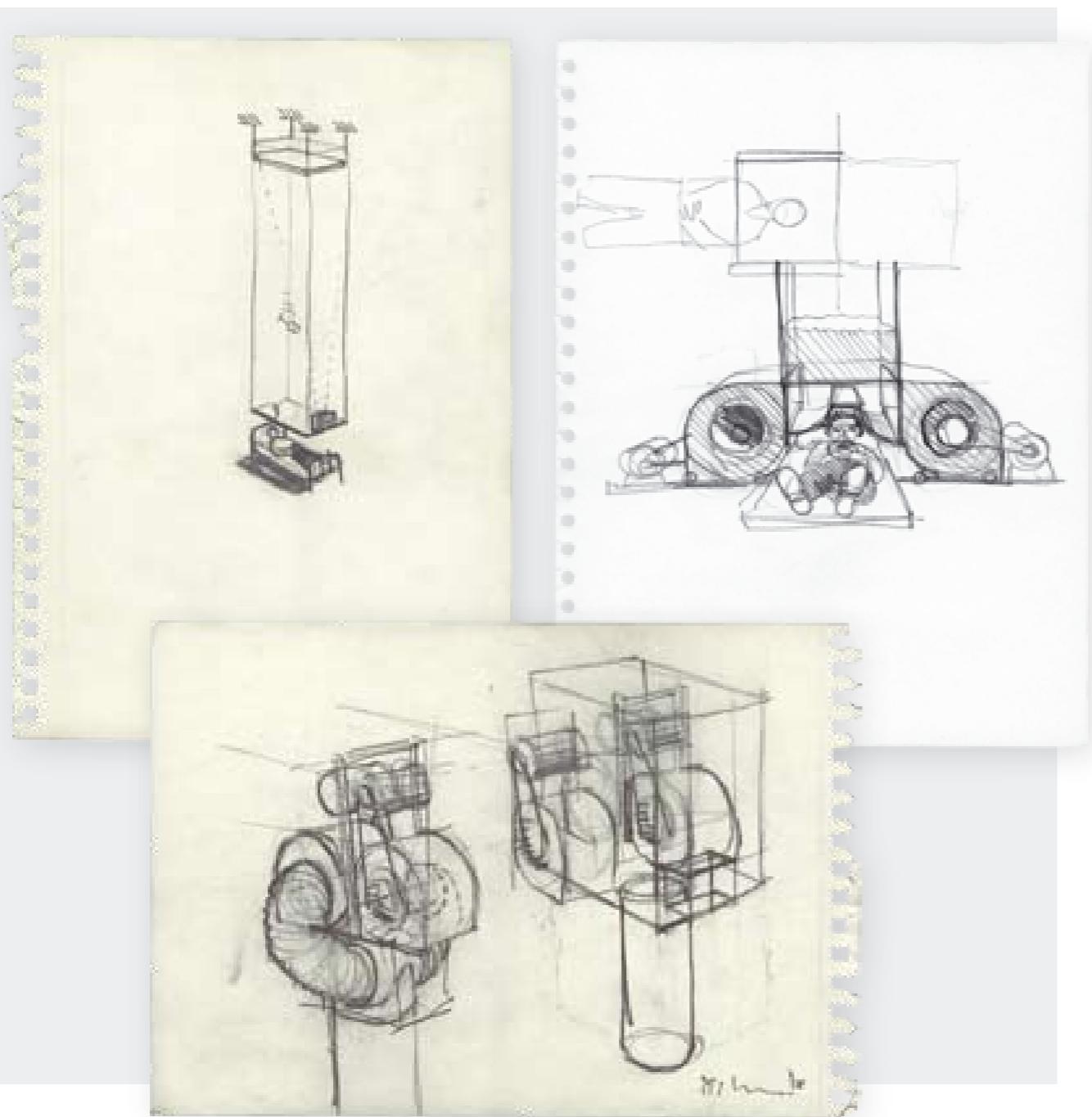
A dark room with a large vibrating mirror deforms the reflection of the visitor (To be visited individually.) At first the vibrations are so subtle that one might wonder if it is ones own eyes having trouble to focus. Gradually it becomes more obvious that the mirror is actually moving and mutating the mirror-portrait into a Francis Bacon portrait. Yet the visual impression is so real that some people feel the urge to check if their body is really 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. 60 people were decomposed and disappearing together on stage (performance in collaboration with Liv Hanne Haugen, dance and voice, Vincent Malstaf, sound).

Installation: 3 x 6 m. Black box, mirror, frequency modulator – 2002.

With support of De Vlaamse Gemeenschap.





Shaft

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 visitors head, on a bullet proof 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.

Variable dimensions: 4 to 7 m high.





Periscoop

The visitor lays 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 can see himself becoming smaller and smaller until he /she becomes a small detail in a dense urban environment.

Perisope is an invitation to zoom out for a moment, out of the explosion of too much information, impressions and opinions; to lay down and catch up with the horizon. For some it resembles an out of body experience.

The installation is to be visited individually and therefore it is mostly accompanied with the 'Horizon Machine' a mobile projection of the same images in a nearby space for the rest of the audience.

Aluminium cabin (2 x 2,5 x 2,5 h), balloon (3 m diameter), electronics, motors.

With support of: the Flemish Government, VGC, Norsk Kulturrad, Bains:Connective, Stichting Vijversburg. Thanks to: Selectron, Bains:Connective, Fikke Vandoorne.





TEKST ONTBREEKT HIER NOG?

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 NOS LIVRE DES EXPÉRIENCES FATALES.

VOICI VENIR DES OBJETS COMMUNS QUI SE METTENT À VIVRE DEVANT NOUS, QUI S'ANIMALISENT IMPERCEPTIBLLEMENT. L'IMPREDICTIBILITÉ APPARENTE DU SCÉNARIO NOUS MORINTIENT DANS UN SUSPENSE QUI NOUS ENFORTIE DANS SON MYSTÈRE.

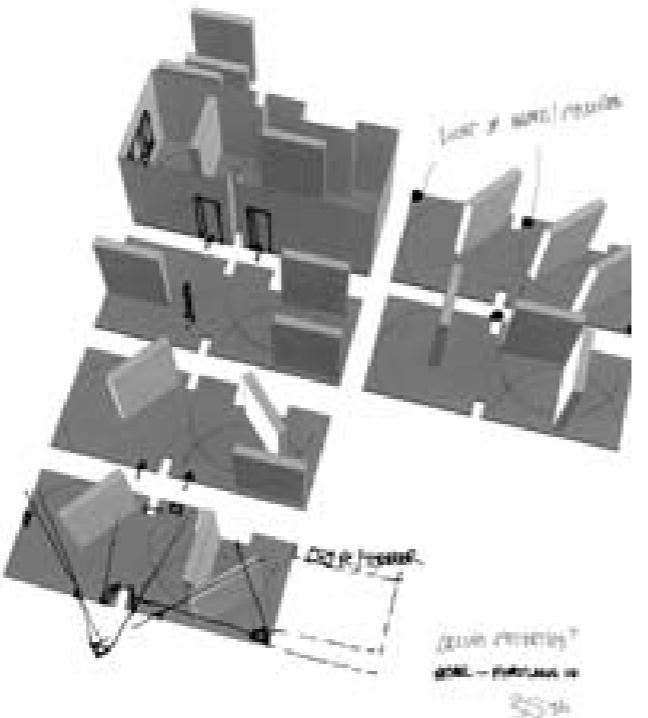
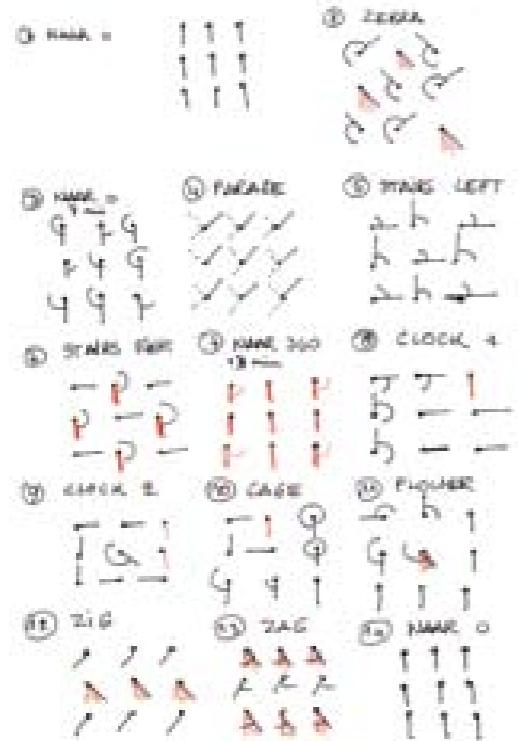
PARIS LA SCÈNE DÉVIENT TUMULTE ET NOTRE POSITION D'ACTEUR SPECTATEUR EST RENDUE PRÉCAIRE.

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

INGRID BLUMENFELD
TAP nr TAPEL MARS 03



Nevel

A matrix of 9 pivoting walls forms a labyrinth whose architecture continuously changes. A sequence of different compositions creates a choreography of spaces that flow into one another. It's an autochoreographic 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 even a mathematician is invited for a live intervention (Christophe de Boeck, Luis Recoder, Yukiko Shinosaki, Isar Stubbe, Chris Kondek).





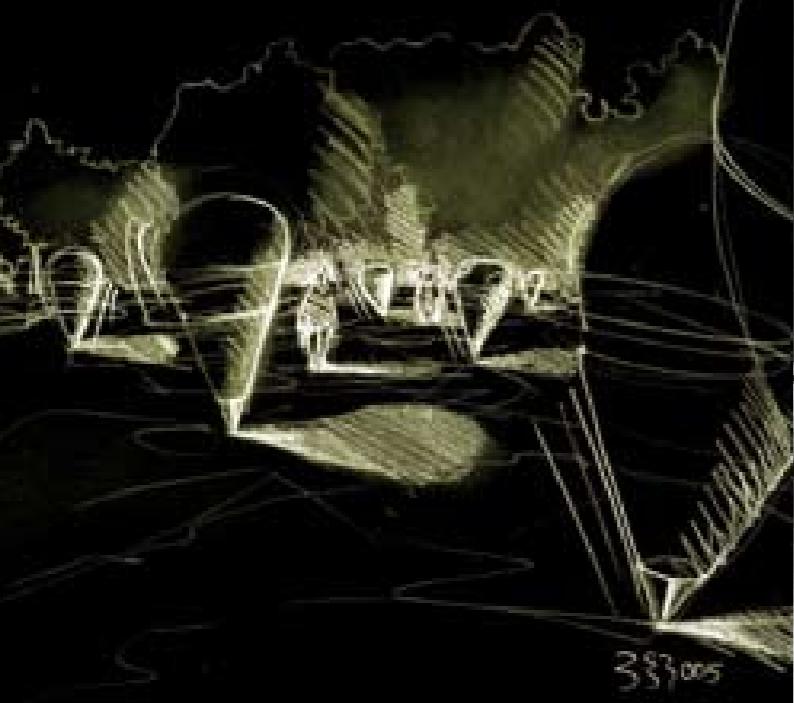
Compass

Compass is an orientation machine to wear around your waist. It directs you left and right while walking. It guides you through virtual corridors, rooms and doors programmed in the physical exhibition space, or any location. The apparatus imposes an attraction or repulsion on your waist, like you are in a magnetic field. You can explore this environment and discover a tactile 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.

At this moment the machine is still rather heavy (16 kg) and the experience can be intense and unusual depending on your own behavior. Visitors must be informed that they do it at own risk.

Aluminium structure (1 m diameter), electronics, compressor with support of VG, VGC, Norsk Kulturrad, Tromsø Kommune – 2005.





Tollen 2006

In an arena of about 6 by 10 m the artist puts in motion a number of spinning tops.

He attempts to drive them as a kind of flock or lets them interact as a kind of self sustaining system. They move in unpredictable ways, sometimes careful and hesitating, sometimes aggressive and determined. They search for each other, they pass or crash. 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.

Performance, 40 min – wooden arena 6 x 10 m
With support of Kura Leuven, Norsk Kulturrad,
the Flemish Government

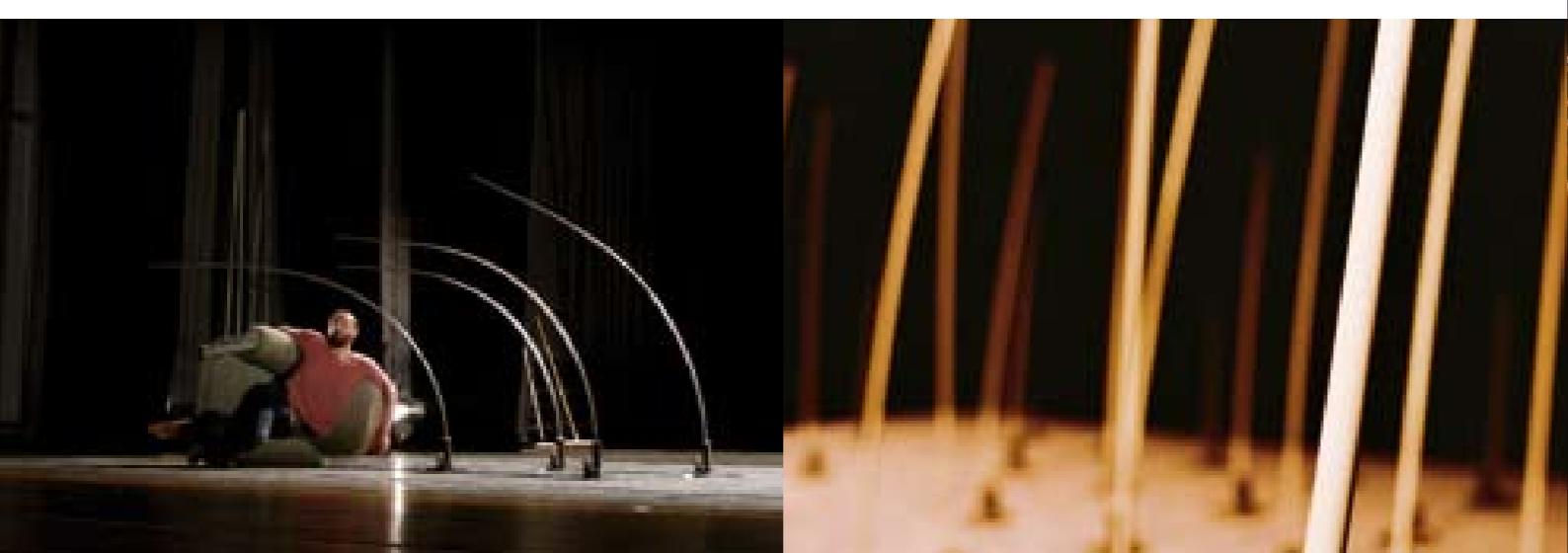




Boreas 2007

A matrix of 64 high tubes is spread out equally in the space. They bend over extremely slowly as if a slow motion wind touches them. They lean onto each other, they reach out to the visitors like tentacles of a giant snail. The space transforms continuously from a geometric grid to an unpredictable organic structure and back again. Order to chaos to order in a never ending cycle. We are welcome in this alien forest yet dispensable. Nature accepts us but doesn't need us. It reorganises itself patiently

Variable dimensions, 11 x 11m, PVC tubes, steel, DMX controller. Production Lod vzw, thanks to Tom Kok, Phillip Leenders – 2007.



LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

DOOR SALLY DE KUNST

"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 Europeese 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 geneerde."

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 eigengereide, 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 lichamelijk onderdeel 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 Sand Bible (2000) een bijbel waaruit een stuk gesneden is, gevuld met zand. Het verwijst naar de vergankelijkheid van vaste waarden en normen die ons ingebedt 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 communicatietechnologieën die momenteel nog beperkt zijn tot het audio-visuele.

"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 logitmisch lijkt te versnellen, moeten onze zintuigen mee evolueren. Vooral in het stedelijk landschap ervaren we snel veranderende fysieke 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."

LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

SALLY DE KUNST

"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 chaîne, 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 visi-

teur 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 tourbillonnante 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 'Sand Bible' (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 sensu 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 expo-

nentielle, 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 confrontez 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."

LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

BY SALLY DE KUNST

"Lawrence Malstaf (born 1972, Brugge, Belgium) 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 indi-

vidual 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 pellets.

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 engrossed 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, Sand Bible (2000), 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."

A 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:

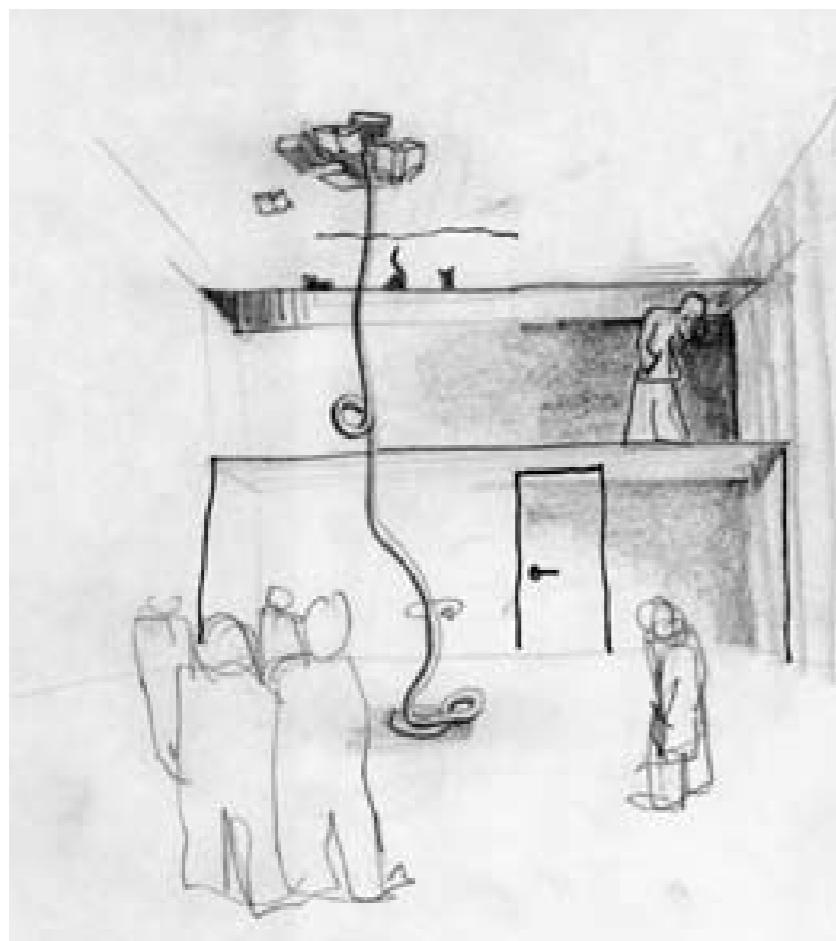
"Nous parlons de la conscience et de ses décrets, de la volonté et de ses effets, des mille moyens de mouvoir le corps, de dominer le corps et les passions - mais nous ne savons même pas ce que peut un corps."

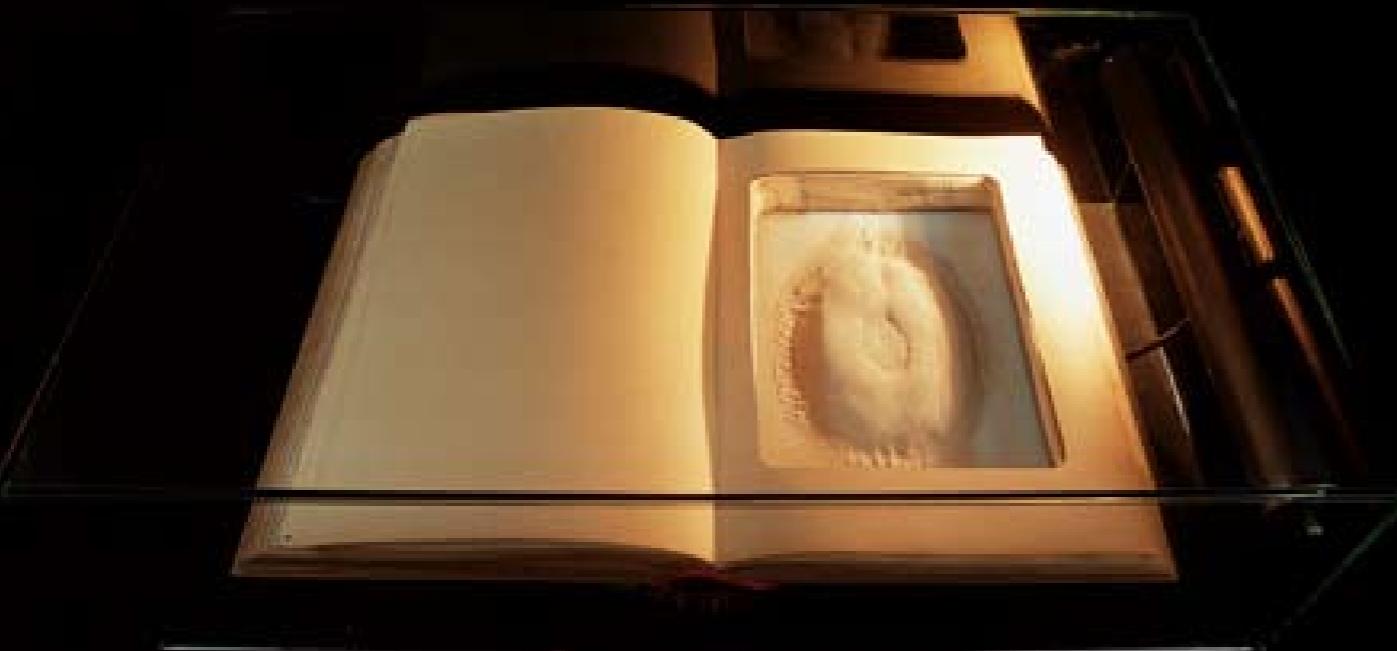


Rope (1999)

A rope slowly curls around a chair, caressing it quietly yet . As the speed increases, the torsion builds up the rope becomes a stangling snake approaching its pray and eventually the chair is violently tossed around. Although this treacherous serpent is controlled by a computer program, running the same scenario in loop again and again, its movements and curls stay abrupt and unpredictable. Beware and don't feed the rope.

Rope, wooden chair, electromotor, PC, mirror (optional) – 1999.





Sandbible

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 pages are filled with sand. The vibrations gradually change the micro-landscapes in the sand, making the trembling book appear as if it was simultaneously writing and erasing itself.

Sand, frequency modulator – 1999.

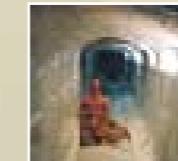
With support of: Hotel Pro Forma, Danish Art Council



Breathing Corridor

Acoustic experience in an inflated corridor of varying volume.

Variable dimensions ca. 1,3 x 15m – 1999.





Shrink

Two large, transparent plastic sheets and a device that gradually sucks the air out from between them, 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 positions, which vary from an almost embryonic position to one resembling a crucified body.

Performance ca. 25 minutes. DVD edition of 15 copies – 1996

200 x 300 cm PVC, vacuum pump, air tubes, aluminium pipes.





Madonna

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.

Tape, fan, timer
50 x 50 x 200 cm – 2000.

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 the Belgian artist 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. They work through complex constellations of reversals to pose their own questions. With *Shrink* (1995) and *Madonna* (2000) Malstaf dramatizes again the complex relationship between body and image. Body, mortal and vulnerable, body as the image of God, 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 (Illustration 1) 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, since it does not pose or ask questions, it just 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 (the artist does that quite literally) in the space between seeing and touching, between being at a distance, being in front, and con-fronting, being in contact, being embraced. Seeing this installation is equal to feeling it. It consists of two large, transparent plastic surfaces and a devise that gradually

sucks the air between them out, leaving the body (in this case of the artist himself) vacuum-packed and suspended 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 radical contact of the plastic surfaces.

Another work included in the same exhibition - *Madonna* (Illustration 2) is a transparent, life-size sculpture of a pregnant virgin. The figure is hollow, lit from inside and sculpted from a semi-transparent material. It breathes out and shrinks slowly, then in sudden darkness she is noisily re-inflated. This breathing sculpture literally borrows a sacred figure with a long history of depictions, and is its radical re-interpretation, its complete reversal. *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 reverse one of the oldest techniques for production of images – the imprint. Where such a complex constellation of a living and an absent body, transparent, moving surfaces and air leaves us, where does it send our gaze?

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". The work both falls into the paradigm of the image-imprint (Didi-Huberman 1997), and it is its exceptional example. In other words, it presents us with a paradox because it is and it is not an imprint. Performing a substitution of traces left on an opaque surface with the living body that is supposed to make them, the installation puts at work a complex constellation of what I would call counter-motifs in analogy to the counter-image resulting from making imprints. In that way, the installation splits the metonymical and material logic of the imprint and becomes a place of co-existence of several images. 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. *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?

As a result of the reversals at work in the installation, it appears as an anachronistic object because it exposes what Georges Didi-Huberman would call displaced resemblances. Also, it appears as a symptom, because it resembles negatively, almost by contradiction. Being nothing else but what I would call counter-imprint, Shrink opens space (which is literally the surface of the body) where different repressed contents, reminiscences, or counter-motifs coexist. Still, the image of the vacuum-packed body of the artist is not a simple reversal, 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 is an invisible element that frames, embraces the body, and points to visual models belonging to different cultural contexts. One could see technology for packing food, reproduced quite literally. Also, the installation points to visual models coming from the Christian tradition that solved the theoretical problem of the image by materialising it quite radically, or by giving it a body.

The position of the body in Shrink when seen from outside suggests an image that we all have seen many times – a crucifix. The transparent, reversed pregnancy of Madonna adds to that ambiguous resemblance another potential image. The absent body of the virgin that left only its empty shell full of air and light points to the living body that is suspended in the other installation and disturbs the possibility of any straightforward reading. 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 (Rancière 2004, 21-2). However, the counter-resemblances in those images pose certain question. A question of resurfacing through reversals and counter-motifs, in other words of survival.

Both installations are based, although in a different way, on the operation of making imprints. Didi-Huberman points that the imprint as a contact between hand and matter is first of all a technical gesture, one of the oldest in the human history. In other words, it is a "technical survival" (1997: 23). Employing such anachronistic technique Shrink critically comments on its sophistication in contemporary technology that encompasses and structures virtually all our activities. Since it complicates an old technical gesture, the installation presents itself as anachronistic and opens time in both directions: the past and the future. Perhaps one can see an allegory at work here. An allegory of life-taking and life-giving embrace of technology. Although the image exceeds allegorical readings, I would say, if we still need to find an allegorical structure, then it would be an allegory of the body as technology. The contact between hand and matter connects them in a process of work, as chain of operations (Didi-Huberman 1997: 27). In Shrink we have a coincidence between the one who makes the technical gesture or touches the matter with the one who is the matter. In other words, the body of the artist is both the one who leaves imprints and their support. What we confront is a self-forming body. In that

sense the installation exposes the body as technology.

Being both representation of a pregnant virgin and allegedly a cast, 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, allows us to formulate the problem of resemblance as related to transmission (1997: 38). Thus, the human reproduction as transmission of resemblances is analogous to using imprint as a means of transmission of form. Setting in motion a constellation of counter-resemblances and reversals Madonna disturbs the logic of the imprint by literalising the figure of the virgin Mary who was considered as an uncorrupted vessel for the transmission of God into human form. In Shrink we have no longer a negative resemblance, a counter-form, dissemblance, an imprint, but also not the presence of the object itself, neither its presentation. Madonna then suggests the first resemblance – that between God and man, the one that will stage powerful visual economy associated with the Christian tradition of images. In other words, these two installations comment on a major moment in the incarnational formula as a formula of imitation through a body. They show a body that is its own incarnation and no longer the self-imitation of God.

Shrink and Madonna exceed the logic of the imprint not only because of 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 reversed wind points to the usage of the expressive potential of air in painting and also 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 constitutes "means of figuration" (Didi-Huberman 2003: 275). Building the installation around the central element of breathing Malstaf uses the expressive potential of the fluid force that touches, moves surfaces. 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, and in Madonna it keeps the sculpture in a vertical position. But does the air in these cases serve as an "index for the movements" of the soul? Perhaps all these frozen folds function as a symptom of the extreme tension between frozen, sculpted image, and the pulsating life of the body, and between image as death and between image as life, a surviving life. None of the reversals, or counter-motifs at play in Shrink and Madonna can be read in an univocal way precisely because of the fact that they appear as symptoms. These images appear as web of riddles, as a symptomatic tissue, or involuntary memory that brings to the surface the incarnational schema and its paradoxes.

To conclude or to reverse the question: it is not important how religion appropriated art, or how contemporary art as a slight of hand, almost by mistake, repeats certain models associated with religion. It is important to ask the question how this symptomatic logic in contemporary images exposing simultaneously contradictory contents, brings to us back the body as an object of obsession, as a vanishing point in representation.

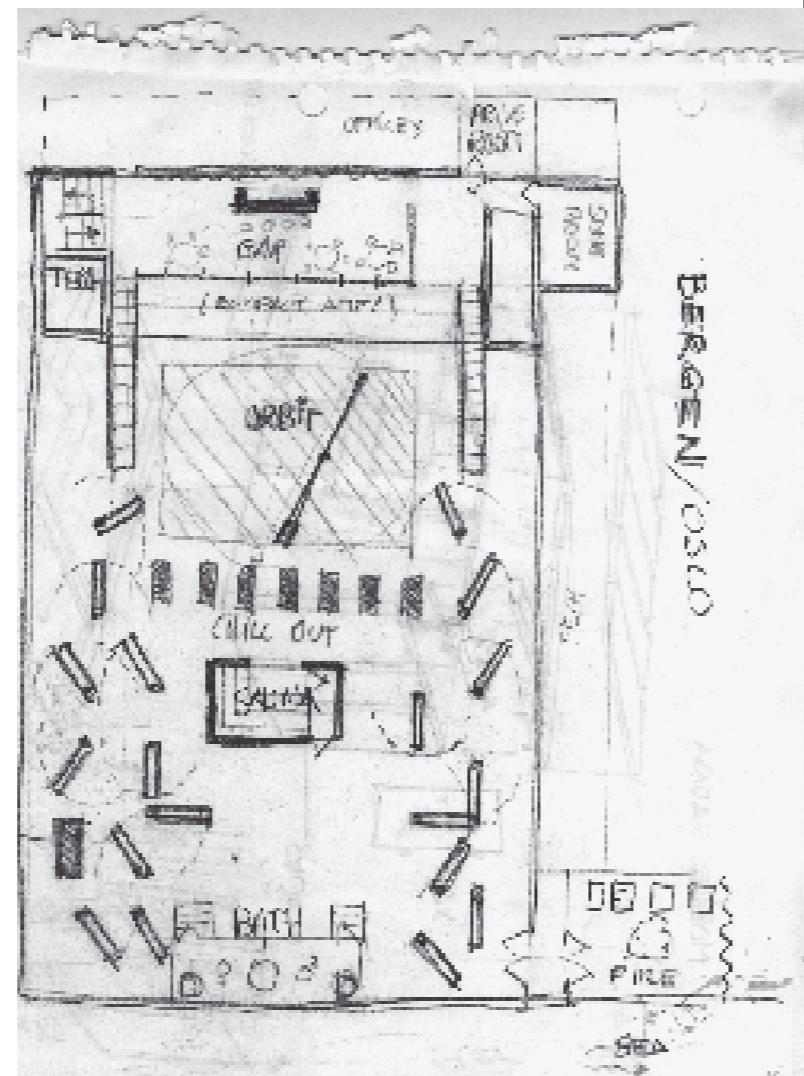
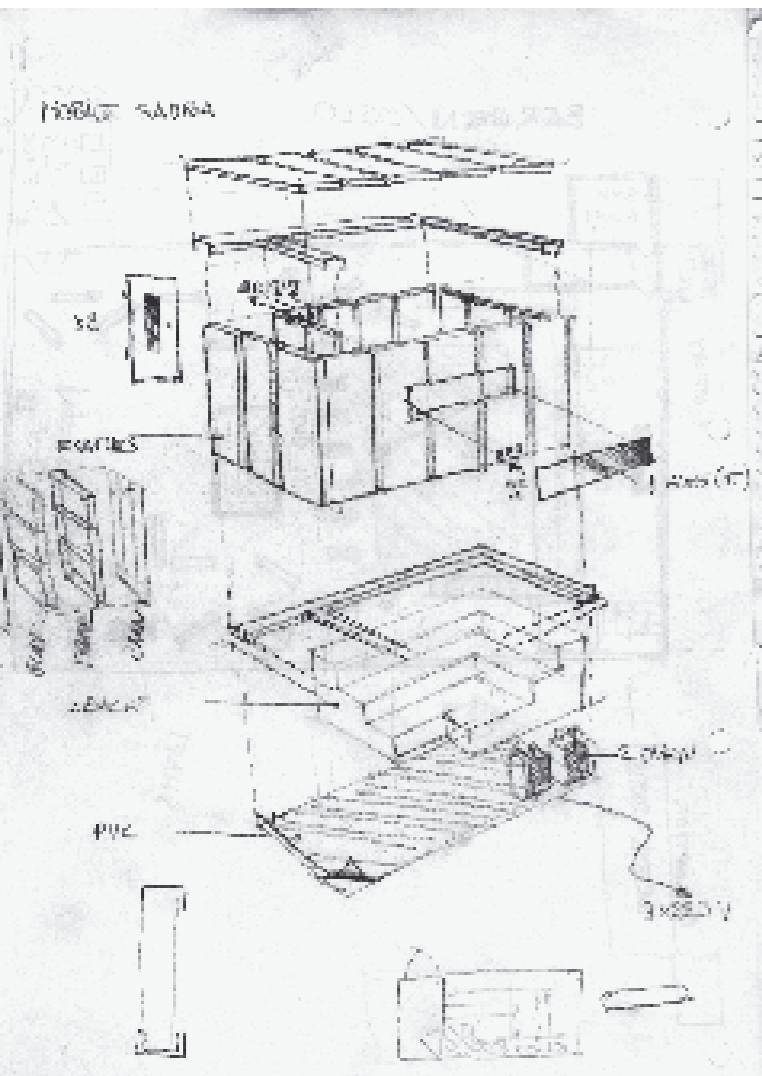


The Long Now (2002)

A clock is suspended from a white helium balloon that slowly travels through the space, an exhibition or simply 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. In perfect silence and perpetual slow motion, Time is passing.

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.

Performance, variable length. Double clock, helium, balloon – 2002. With support of: Vlaamse Gemeenschapscommissie, Norsk Kulturrad.



Sauna in Exile (2002)

At the reception visitors receive a white bathrobe towels and slippers, then they go to the wardrobe and shower and eventually they 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 inbetween the sauna sessions. Above them a dimmed spot is orbiting very slowly like a sun around the space and its visitors, 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 with Heine Avdall, Mette Edvardsen and Liv Hanne Haugen, Brussels 2002, Tromsø 2004. With support of Vlaamse Gemeenschap, Vlaamse Gemeenschapscommissie, Norsk Kulturrad, Kaaitheteer, Les Bains:: Connective, Hålogaland teater, Tromsø Kommune and Rådstua.





Orbit

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

Variable dimensions, ca 5 to 12 m diameter.
Par can, slipring, small fan – 2002.

LAWRENCE MALSTAF | CHANCE = CHANGE

LUC VAN DEN DRIES - 2006

"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 egale 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 haartjes 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 onecht 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 schoonheid 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 verkeersknooppunt: 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 subtiele 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 geschrapt 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. Daarna 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 ontploft als een tsunami. Het momentum is essentieel, het punt waarop alles verandert. Hij encenseert de tijd als een rotatiemechanisme. Iets begint te trillen

en zet zo een maaalstroom 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 uiteen 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 labrynt (Nevel, 2003). Deze tragische machines kennen een moment van razernij, 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 alleen 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, hiëroglieven die wachten op een creatieve lezer. Het werk is op vele manieren bijzonder gelaagd. Sommigen zullen vooral het gat in de bijbel appreccieren, 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. Voortdurend 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 meer 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 Malstafs (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

LUC VAN DEN DRIES - 2006

"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 gebouwd 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 egale 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 theatrale 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 liminaire 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 haartjes 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 onecht 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 verkeersknooppunt: 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 ser-

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 subtiele 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 geschrapt 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. Daarna 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 ontploft 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 maaalstroom 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 uiteen zoals in Mirror (2002). Of een renaissancistisch portret van een vrouw wordt met een vacuumpomp leeggezogen 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 razernij, 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 alleen 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 trilfunctie resulteert in vreemdsoortige tekens, hiëroglieven die wachten op een creatieve lezer. Het werk is op vele manieren bijzonder gelaagd. Sommigen zullen vooral het gat in de bijbel appreccieren, 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. Voorturend 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 Malstafs (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.

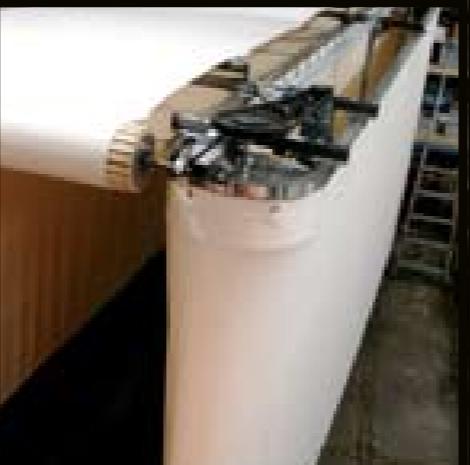
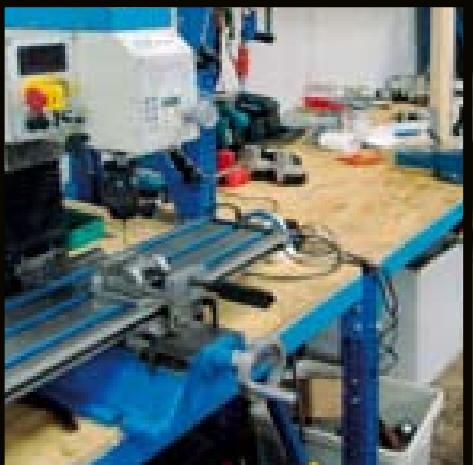


Critical mass

In this performance, the artist stacks a pile of 60 chairs on top of one single chair at the bottom. During about 40 minutes the construction grows into an unstable tower that is about to fall down at any moment. With every new chair the pressure on the bottom chair increases while producing allarming cracking noises. If this strange tree hasn't crashed down by a mistake of the artist it will anyway when the base chair breaks when the 59th chair is stacked and the critical mass is reached. A true exercise in equilibrium and cold bloodedness, yet tragic and predictable like Sisyphus' struggle.

Performance 40 minutes – 60 school chairs, a ladder.







CV

LAWRENCE MALSTAF

°1972, Belgium, Lives and works in Brussels & Tromso (N)

1990

Industrial Design, Henry van de Velde Instituut, Antwerpen

1993

Foundation Kruel vzw Antwerpen, Brussels, presenting work in progress
of several art forms

1994

'Gubalin', performance installation with Vincent Malstaf, Antwerpen,
Leuven

Set design for 'Combinaison', Choreography by Bert van Gorp, Leuven,
Gent, Antwerpen

'October', 'October', 'November', 'December', 3 installations for CC
de Kern, Antwerpen

1995

Set design for 'The Water fait Mal', Choreography by Benoit Lachambre,
Amsterdam, Berlin, Leuven, Sao Paulo, New York, Montreal

1996

Installation for 'Insert Skin', Choreography by Meg Stuart,
Copenhagen, Brussels, Leuven, Oslo, Dijon, Lisbon

'Shrink', **performance-installation**, Brussels, Vienna, Antwerpen,
Copenhagen, Barcelona, Kortrijk, Genk, Paris, Amsterdam

1997

Installations and performance for 'Crash – Landing', improvisation
project by Meg Stuart, combining performance, music & visual arts in
Leuven, Vienna, Paris, Lisboa

1998

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

Foundation of Les Bains:Connective, a socio-artistic laboratory, Brussels

1999

Installation for 'Daily Secrets' Choreography by Daniel Aschwanden,
Vienna

Workshops for dance improvisation with objects,
Vienna, Brussels, Tromso

2000

Various installations for 'Jesus_c._odd_size', a performance by
Kirsten Delholm, Brussels (try out), Copenhagen, Malmö

'C-1' **laboratory for dance improvisation, music and visual arts** with
a.o. Andrew Harwood in Les Bains:Connective, Brussels

Nemo Observatory, Brussels, Leuven, Blois

2001

'Periscope' and 'Horizon machine' installations for 'Too much is not
Enough', Brussels, Vooruit Gent

'Shrink' **performance installation**, Amsterdam (Brakke Grond),
Antwerpen (de Beweeging), Genk

2002

'Chambres Séparées', Galerie Fortlaan 17, Gent
'Jesus_c._odd_size' in collaboration with Hotel Pro Forma, Nikolaikirke,
Copenhagen

'Observatorium', solo-exhibition,
Provinciaal Centrum voor Beeldende Kunsten/ Z33, Hasselt

'In Motion', GREC Festival, Barcelona

'Buda-Eyeland', Anno'02, Kortrijk

'Sauna in Exile', Nordic Scene Festival, Les Bains:Connective in
co-production with Kaaitheteater, Brussels

2003

Solo-exhibition, Galerie Fortlaan 17, Gent

Nevel-installation, Tromso, Brussel, Amsterdam

2004

'Being in the Middle' **solo-exhibition**, Brakke Grond, Amsterdam
'Sauna in Exile', Norlys festival, Tromsø (N) Les Bains:Connective in
co-production with Kaaitheteater,

'Shaft', **Feel group exhibition**, Z33 Hasselt, Belgium

'Chairs', performance for 4x4, interdisciplinary event in Les Bains:
Connective, Brussels

'Jaga experience', scenography for a private event of
Jaga heating industries.

2005

'Nemo Observatorium' at ARCO 2005, art fair Madrid

'Nevel' double exhibition at Galerie Fortlaan 17, Gent

'Shaft and Nemo' at Time Festival Gent

'Shrink' **performance** at Schauspielhaus Hamburg

'Compas' at Corpus expo Brugge and at 4x4, Bains:Connective (B)

'Periscope' at Passages expo Leeuwarden (NL)

'Shrink' at Kunsthall Dusseldorf (D)

'Mirror' at Fundament foundation Tilburg (NL)

'Compas' & 'Shrink' at Galerie Fortlaan 17

2006

'Nevel' & 'Fans' at Artefact , Stuk, Leuven (B)

'Shrink' at Schauspielhaus Frankfurt (D)

'The scenic room' (workshop), Kunst Akademiet, Bergen (N)

'Compas' at Victorian Circus, De Brakke Grond, Amsterdam (NL)

'Shrink' at Schauspielhaus Zurich (S)

'Shaft' at Stedelijk Museum 's Hertogenbos (NL)

'Compas' at de Melkweg, Amsterdam (NL)

'Sandbible, Whirlpool and The Long Now'

at Free State, Oostende (B)

'Compas' at Homo futuris, Vooruit, Gent (B)

'Tollen', work in progress, at Galerie Fortlaan 17, Gent (B)

'Nevel', at Tesla, Podewil, Berlin (D)

2007

'Tollen', performance, at Artefactfestival, STUK, Leuven (B)

'Veld/Champs', Altitude/Latitude at galerie Fortlaan 17, Gent (B)

'Space in motion', lecture at ZKM, Karlsruhe (D)

'Boreas', performance in collaboration with Dominique Pauwels and
Karine Ponties and Muziek Lod (Divers theaters in Belgium, Holland
and France)

'Bubble', installation for Reisa/Matki at Riddu riddu festival, Mandalen (N)

'Land, sea and in the air', Galerie Fortlaan 17, Gent (B)

'Nemo Observatory', 25 years Vooruit, Gent (B)

'Whirlpool', New Collection th the provincial museum of Lier (B)

2008

'Prik', Warande, Turnhout (B)

'Orbit', in Muffathalle,Munich (D)



Critical mass

In this performance, the artist stacks a pile of 60 chairs on top of one single chair at the bottom. During about 40 minutes the construction grows into an unstable tower that is about to fall down at any moment. With every new chair the pressure on the bottom chair increases while producing allarming cracking noises. If this strange tree hasn't crashed down by a mistake of the artist it will anyway when the base chair breaks when the 59th chair is stacked and the critical mass is reached. A true exercise in equilibrium and cold bloodedness, yet tragic and predictable like Sysiphus' struggle.

Performance 40 minutes – 60 school chairs, a ladder.

LAWRENCE MALSTAF | BEING IN THE MIDDLE

BY SALLY DE KUNST

"Lawrence Malstaf (born 1972, Brugge, Belgium) 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 indi-

vidual 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 rythm. 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 interprets 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 pellets.

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 engrossed 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 biassed 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, Sand Bible (2000), 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."



Binoculars

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

