

marjan teeuwen_**works.**MMII-XI

marjan teeuwen_**works.**MMII-XI

**‘Architectural interventions,
based on destruction and
construction, are the keynotes
of my work; usually one takes
photographs, I construct them.’**

marjan teeuwen

Inhoud Contents

- 6 Essay Wouter Prins
Verwoest Huis Krasnoyarsk
Destroyed House Krasnoyarsk
- 12 Essay Sergey Kovalevsky
Het uitstralend perspectief
van Marjan Teeuwen
Marjan Teeuwen's Emanating Perspective
- 28 **Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat**
Destroyed House Piet Mondriaanstraat
- 40 **Verwoest Huis Krasnoyarsk**
Destroyed House Krasnoyarsk
- 50 **Verwoest Huis / Destroyed House**
- 62 **Archief / Archive**
- 70 Essay Flos Wildschut
De duizelingwekkende wereld
van Marjan Teeuwen
The dazzling world of Marjan Teeuwen
- 86 **Huiskamer / Living Room**
- 114 Curriculum Vitae
- 116 Beeldlijst / List of images





Destroyed House Krasnoyarsk

Wouter Prins

Verwoest Huis Krasnoyarsk

Wouter Prins is art historian and academic staff member at Museum of Religious Art in Uden.

Wouter Prins is kunsthistoricus en wetenschappelijk medewerker in het Religieus Museum Uden.

Verwoest Huis Krasnoyarsk

Ik stond weer op de brug en pakte de vochtige ijzeren leuning. Het water trok, ik hoorde het tegen de kaden spoelen en langs de schuif. De gevels werden grauw... Ik liep naar het huis naast ons, beklom de stoep en stak mijn hand door de brievenbus... Ik voelde de kilte tegen mijn vingers, de kilte van een groot gat waar de wind doorheen blies. Snel trok ik mijn hand terug.

Het is een van de spaarzame passages in *Een leeg huis* (1966) waar Marga Minco op een letterlijke duiding van de titel van haar roman lijkt te zinspelen. Sepha en Yona, beiden jonge joodse vrouwen, keren mei 1945, na afloop van de oorlog, samen terug naar hun woonplaats Amsterdam en ervaren er leegte. Leegte achter de gevels van huizen van weggevoerde, niet teruggekeerde joodse bewoners. Leegte in overdrachtelijke zin. Vooral die leegte. Leegte om het gat, achtergelaten door een familie die er niet meer is, door een verleden waarmee de banden radicaal en bruusk zijn doorgesneden.

In het geciteerde fragment maakt de auteur evenwel voor even een uitzondering, de leegte neemt hier een ruimtelijke vorm aan. Het citaat is daarom zo aangrijpend. Het maakt de leegte die de vrouwen ondervinden concreet, tastbaar en invoelbaar. Het is Sepha die haar hand terugtrekt. De impulsieve daad blijkt in de loop van het verhaal steeds beter te rijmen met haar karakter. Sepha verkiest het contact met het heden, met de wereld om haar heen boven een overgave aan een verwoest verleden.

Wij mensen hebben een lichaam. Dit basale gegeven maakt dat wij een mentale leegte in de meeste gevallen op de een of andere wijze ook ondervinden als een fysieke leegte. En andersom. Eenzaamheid bijvoorbeeld ervaren wij als een ruimte die binnen in ons ligt, zo diep verscholen dat de buitenwereld er niet meer bij kan komen.

In de beeldende kunst is het vooral de vroeg overleden Gordon Matta-Clark (1943-1978) die het onderzoek naar de relatie tussen fysieke en mentale ruimte tot een van de uitgangspunten van zijn werk heeft gemaakt. Zijn ingrepen in slooppanden waren er op gericht om de 'ziel' van de afgeschreven bouwwerken bloot te leggen. Door vertrekken open te snijden, vloer – en plafonddelen uit te zagen en doorkijken over meerdere woonlagen te creëren, trachtte hij de gebouwen te revitaliseren door er nieuwe ruimtes in aan te brengen.

Destroyed House Krasnoyarsk

I stood on the bridge again, grabbing the damp iron rail. The water seemed to draw me in, I heard it splashing against the quays and along the boat. The house fronts turned grey... I walked to the house next to ours, climbed the doorstep and put my hand through the letterbox... I felt a chilliness against my fingers, the chilliness of a big hole with the wind blowing through it. I quickly withdrew my hand.

This is one of the few passages in which Dutch writer Marga Minco seems to allude literally to the title of her novel *Een leeg huis* [1966, *An Empty House*]. In May 1945 Sepha and Yona, two young Jewish women, together return to their native city Amsterdam after the war, experiencing emptiness there: emptiness behind the fronts of the houses of deported Jewish inhabitants who did not return. Emptiness in a metaphorical sense, especially that. An emptiness caused by the void left by a family that is no longer there, by a past with which the ties have been cut radically and abruptly.

In the above fragment the author does make a momentary exception, though: here, emptiness takes on a spatial form. This is what makes this fragment so poignant. It makes the emptiness felt by the women real, palpable and recognizable. It is Sepha who withdraws her hand. During the course of the story, this impulsive action proves more and more consistent with her character. Sepha prefers contact with the present, with the world that surrounds her, rather than surrendering to a destroyed past.

We people have a body. This basic given causes us to often perceive a mental void as if it is a physical void. And vice versa. Loneliness, for instance, is felt as a space within us, hidden so deep that the outer world cannot reach it anymore.

In the visual arts, it is Gordon Matta-Clark (1943-1978) in particular who made the study of the relationship between physical and mental space one of the basic tenets of his work. His interventions in houses due for demolition were intended to lay bare the 'soul' of the condemned buildings. By cutting open rooms, sawing away pieces of floors and ceilings and creating views through several stories he tried to revitalize the buildings by creating new

spaces in them. Similar to Rodin, who gave sculpture back the body by amputating an arm, placing the fragment upon a pedestal, Matta-Clark tried to stimulate our perception of space by dismantling and attacking architecture. The leaving out and cutting away of elements causes us to once again experience who or where we are.

In the spring of 2008, on the eve of the first part of her *Destroyed House* project, Marjan wrote that she felt akin to Matta-Clark's work. In his reworking of empty buildings, his breaking away of walls and ceilings and cutting away of fragments she saw a similarity to interventions she herself was about to make in a snack bar cum dwelling in her native city 's-Hertogenbosch. This kinship is also traceable in her latest project *Destroyed House Krasnoyarsk* (2009, Siberia), indeed, it seems more emphatically present. If one puts the photos of the Krasnoyarsk project next to those of Matta Clark's *Conical Intersect* (Paris 1975), *Office Baroque* (Antwerp 1977) and *Circus Carribean Orange* (Chicago 1978), one sees similar cut-out pieces of floors and walls, offering views through several rooms and stories. Even more so than in 's-Hertogenbosch, the house in Krasnoyarsk has been treated as both a physical and a mental unity.

Another aspect of Teeuwen's work is less similar to Matta-Clark's, however. The American left the rooms mostly empty and presented his interventions, the cut-out holes, as bare stigmata, sometimes in an exceptionally spectacular way, such as the huge ovals in the front of a building in Paris. In Krasnoyarsk, the picture is less univocal. The entangled in the baffling spaces, interlinked by wall-filling piles of white or black pieces of planks. Here, the architecture is overgrown by an unstoppable, spreading building and piling rage. In Teeuwen's work destruction, shown as scars, is simultaneously the fuel of construction, building.

This difference is attributable to a difference in formal background. Matta-Clark was originally an architect. His interventions in buildings, the segments he cut out of them and the holes he created stemmed from a way of thinking to which space and the awareness of space were central. The cut-out shape itself became a sculpture, presented as a three-dimensional object in the building or in a museum. Teeuwen's work is characterized by attention

Matta-Clark volgde de methode van de reductie en ontleding. Zoals Rodin de beeldhouwkunst het lichaam teruggaf door een arm te amputeren, door het fragment op het voetstuk te plaatsen, zo probeerde Matta-Clark onze ruimtebeleving te stimuleren door architectuur te ontmantelen en te attaqueren. Door het weglaten, door het wegsnijden zijn wij weer in staat te ervaren wie of waar wij zijn.

Als Marjan Teeuwen voorjaar 2008 aan de vooravond staat van het eerste deel van haar project *Verwoest Huis*, schrijft zij affiniteit te voelen met het werk van Matta-Clark. In diens bewerking van leegstaande panden, de openlegging van wanden en plafonds en het wegsnijden van fragmenten, ziet zij een verwantschap met ingrepen die zijzelf op het punt staat te verrichten in een snackbar annex woonhuis in haar woonplaats 's-Hertogenbosch. Die affiniteit is ook in haar nieuwe project *Verwoest Huis Krasnoyarsk* (2009, Siberië) bespeurbaar, ja, lijkt zelfs meer nadrukkelijk aanwezig. Wie de foto's van het project uit Krasnoyarsk legt naast die van *Conical Intersect* (Parijs 1975), *Office Baroque* (Antwerpen 1977) en *Circus Carribean Orange* (Chicago 1978) van Matta-Clark stuit op overeenkomstige uitgesneden vloerdelen en muren, die doorkijken bieden op meerdere vertrekken en verdiepingen. Meer dan in 's-Hertogenbosch is in Krasnoyarsk het huis als een fysieke en mentale eenheid benaderd.

Maar in een ander aspect lijkt Teeuwen Matta-Clark niet te volgen. Bij de Amerikaan bleven de vertrekken veelal leeg en werden de ingrepen, de geslagen gaten, als kale stigmata gepresenteerd, soms op buitengemeen spectaculaire wijze, zoals de immense ovalen in de gevel van een gebouw in Parijs. In Krasnoyarsk is het beeld minder eenduidig. Het oog raakt verstrikt tussen de verbijsterende, met wandvullende stapels witte of zwarte plankdelen aaneengeschakelde ruimten. De architectuur wordt hier overwoekerd door een onstuitbare om zich heen grijpende bouw- en stapelwoede. De verwoesting, als littekens getoond, is bij Teeuwen tevens de brandstof voor constructie, voor opbouw.

Het verschil heeft ten dele een formele achtergrond. Matta-Clark was van huis uit architect. Zijn ingrepen in gebouwen, de segmenten die hij eruit sneed, de gaten die hij aanbracht: zij vloeiden voort uit een gedachtegang waarin telkens ruimte en ruimtebesef voorop stonden.

‘Wie er de roman van Marga Minco op naslaat, begrijpt dat Marjan Teeuwen ons partij laat kiezen’

Zelfs de uitgesneden vorm werd als een sculptuur, als een driedimensionaal object in het gebouw of in een museum gepresenteerd. Bij Teeuwen is er behalve voor het ruimtelijke ook oog voor het vlak. Het werk is zowel drie- als tweedimensionaal, haar installaties trekt zij op met een of meerdere wanden als achtergrond. Naast installatiebouwer is er ook een fotograaf, ‘een schilder’ aan het werk. Maar dan wel een schilder die haar eigen wending geeft aan de discussie over het schilderij als een venster op de wereld (de metafoer die in de renaissance werd geïntroduceerd) versus de strikt formele benadering van het schilderij als een plat vlak, die in de twintigste eeuw opgeld deed.

De foto’s van Teeuwen zijn dan ook dubbelzinnig, ruimtelijk én plat ineen. Een amalgaam aan vertrekken, een chaos aan balken, planken en puin, voor even bevroren, teruggebracht tot abstractie, tot een spel van lijnen en vlakken, tot beelden die, zoals bij Mondriaan en Malevich, het herkenbare, het materiële overstijgen.

In de beelden van Teeuwen kun je verzinken, in haar ruimtes verdwalen. Dit laatste is binnen haar werk een nieuwe ontwikkeling, omdat voorheen haar installaties beperkt bleven tot een deel van een ruimte, vaak tot alleen de achterwand, wat overigens al spectaculair genoeg was. Maar sinds de architectuur zelf deel van het werk is gaan uitmaken, lijkt alles – van inspanning tot resultaat – in de overtreffende trap geraakt te zijn. Meer inspanning en meer effect voor een kortere tijd. En ook nog verder weg van huis. In niet meer dan luttele weken keert zij in een voor haar vreemde omgeving in het midden van Rusland een huis binnenstebuiten voor een installatie die – gesloopt voor hij goed en wel is opgebouwd – als foto’s de wereld ingaan. Met behulp van een bouwploeg en vrijwilligers wordt het exterieur van het huis in Krasnoyarsk gestript, de wanden, vloeren en plafonds verzaagd, deuren, kozijnen gedecimeerd. In de muren van achtereenvolgende ruimtes en verspreid over meerdere bouwlagen, worden grote gaten geslagen. Uiteindelijk ontstaat er zo een soort van centraal standpunt van waaruit dertien doorgangen te zien zijn. Doorgangen met resten van muren, die grotendeels zijn weggeslagen. Op veel plaatsen hebben stapels op kleur gerangschikte plank-, vloer en plafonddelen de wanden die nog overeind staan overwoekerd, grote gaten accentuerend. Balken of deurposten uit de oude wand houden het zaakje bijeen. De buitenkant, de schil, heeft de binnenkant overgenomen en doet nu een

to the flat surface as well as the spatial aspect. The work is both three- and two-dimensional, her installations are constructed with a background of one or several walls as. Besides an installation builder, a photographer, ‘a painter’ is also at work. A painter, however, who creates her own twist to the discussion on painting as a window on the world (the metaphor introduced in the Renaissance), versus the strictly formal approach of the painting as a flat surface that took on in the twentieth century.

Consequently, Teeuwen’s photos are ambiguous, being three-dimensional and flat all at once. An amalgam of rooms, a chaos of beams, planks and rubble, frozen for a moment, reduced to abstraction, to an interplay of lines and surfaces, to images that, as with Mondrian and Malevich, transcend the recognizable, the material.

In Teeuwen’s images one can be submerged, get lost in her spaces. The latter is a new development in her work, as initially her installations were limited to part of a space, in most cases only the rear wall, which was spectacular enough in itself. But since architecture itself became part of her work, everything – from effort to outcome – seems to have gone into superlative mode. More effort and more effect for a shorter period of time. And on top of that: further from home. In no more than a mere few weeks, in an environment in Central Russia that is completely alien to her, she turns the house in Krasnoyarsk inside out for an installation which – being demolished before it is even finished – is sent out into the world as photographs. Aided by a construction team and volunteers, the exterior of the house in Krasnoyarsk is stripped, floors and ceilings are sawn to pieces, doors and window panes are decimated. In the walls of consecutive spaces and spread over several building layers, large holes are struck. Eventually this creates some sort of central viewpoint, from which thirteen passages are visible, with the remains of walls that have been largely broken away. In many places piles of pieces of planks, floors and ceilings, categorized by colour (painted or not), are overgrowing the walls that still stand, accentuating large holes. Beams or doorposts from the old wall keep everything together. The exterior, the skin, has taken over the interior and is now trying to prop up the house. The apotheosis of a final, ultimate convulsion before the house is taken down.

The elevation from waste to life, the amazement at what can be squeezed from a house in decline, the Sisyphus labour of the artist

and her helpers that is as admirable as it is pointless, the overwhelming views that tempt the viewer, but also bring him off balance and disorientate him as the difference between up and down, entrance and passage is blurred, the huge piled walls, alternating with big heaps of rubble, a chaos momentarily checked in harmony and structure, the fragile balance, the defiance of the lurking, soon to be expected collapse, and last but not least: the location, far away, in a culture so different, in which life is, from our Western European point of view, approached with a certain indifference, where destruction has struck in more than one sense, where nature can only be called extreme, where life, as a tear on a ribbon in the wind, is the plaything of the powers that be; all this gives *Destroyed House Krasnoyarsk* (2009) a surreal feel.

Yet it is precisely this surreality, this excess that inspires the work with an unstoppable optimism. The vitality, the energy defies decline, defies destruction. As if (new) life could struggle from the grasp of death for just a moment, as if the deadlock between life and death could be broken. Essentially, *Destroyed House Krasnoyarsk* is a metaphor of a struggle the artist and the inhabitants of this city, more than most of us, have to face on a daily basis. A struggle that cannot be won, but must be entered into again and again.

If you look it up in Marga Minco's novel, you will understand that Marjan Teeuwen forces us to take sides, to take sides for Sepha, a woman who wants to go on living on the ruins of destruction.

'If you look it up in Marga Minco's novel, you will understand that Marjan Teeuwen forces us to take sides'

poging om het huis te stutten. De apotheose van een laatste, ultieme stuip trekking voor het geheel tegen de grond gaat.

De verheffing van afval tot leven, de verwondering over wat er uit een vervallen huis nog geperst kan worden, de even bewonderenswaardige als zinloze Sisyfusarbeid van de kunstenaar c.s., de overrompelende perspectieven die de toeschouwer verleiden maar ook uit balans brengen en desoriënteren omdat het verschil tussen boven en beneden, in- en doorgang is vervaagd, de immense stapelwanden afgewisseld met grote hopen puin, een chaos voor even en ten dele bezworen in harmonie en structuur, het fragiele evenwicht, de trotsering van de te verwachte, op de loer liggende ineenstorting, en niet in de laatste plaats de locatie, ver weg, in een zo andere cultuur, van waaruit onze West-Europese optiek het leven met een zekere onverschilligheid wordt benaderd, waar de verwoesting in vele opzichten toe heeft geslagen, waar de natuur alleen al extreem mag heten, waar als een traan aan een wimpel in de wind het leven speelbal is van hogere machten: dit alles geeft aan het project *Verwoest Huis Krasnoyarsk* (2009) iets surreëls.

En juist dat surreële, dat buitenissige bezielt het werk met een onstuitbaar optimisme. De vitaliteit, de energie tart het verval, de ondergang. Alsof het (nieuwe) leven zich voor even uit de wurggreep van de dood zou kunnen ontworstelen, alsof de patstelling tussen leven en dood te doorbreken zou zijn. *Verwoest Huis Krasnoyarsk* is in wezen een metafoor voor een strijd die de kunstenaar en de inwoners van de stad, meer dan de meeste van ons, dagelijks onder ogen moeten zien. Een strijd die niet gewonnen, maar wel telkens weer aangegaan kan worden.

Wie de roman van Marga Minco er op naslaat, begrijpt dat Marjan Teeuwen ons partij laat kiezen. Partij voor Sepha, de vrouw die wil doorleven op de puinhopen van de verwoesting.





Marjan Teeuwen's
Emanating Perspective

Sergey Kovalevsky is head curator at the Museum Center Krasnoyarsk.

Sergey Kovalevsky

Het uitstralend perspectief van Marjan Teeuwen

Sergey Kovalevsky is hoofdcurator van het Museum Center Krasnoyarsk.

Het uitstralend perspectief van Marjan Teeuwen

Eindelijk is er in Rusland een precedent van het zeldzaam voorkomende genre ‘de architectonische ingreep’. In augustus vorig jaar werd midden in Siberië, in de stad Krasnoyarsk, een enorm huis van drie verdiepingen leeggehaald en getransformeerd tot een fascinerend schouwspel. Dit alles vond plaats dankzij het talent en het doorzettingsvermogen van een frêle Nederlandse vrouw, Marjan Teeuwen, die een schakel vormt in een relatief korte keten van kunstenaars die gebouwen ‘perforeren’; deze keten gaat terug tot de jaren zeventig, naar de pionier van het ‘uitsnijden van gebouwen’, Gordon Matta-Clark. Terwijl veel helden in de kunst hun sublimatie lieten uitdijen tot werken op architectonische schaal (althans in hun ontwerpen), waren er maar weinigen uit op de artistieke verwoesting van gebouwen. Het idee een gebouw als materiaal te behandelen kon alleen opkomen in een tijdperk van postmodernistisch zelfbewustzijn, waarin de fysieke grenzen van kant-en-klare objecten werden opgerekt. Michael Heizer, Chris Burden, Richard Wilson en Urs Fisher droegen bij aan het ‘wegsnijden van het overvloedige’ van de massa van een gebouw.

De unieke benadering van Marjan Teeuwen kreeg vorm via onderzoek naar de capaciteitsgrenzen van een woning. Vanaf 2005 experimenteert de kunstenaar consequent met het vullen van interieurs met spullen. Ze hanteert diverse media: films, foto’s, tekeningen en installaties. In de serie *Huiskamer* (2002-2005) puilen kamers uit met grote hoeveelheden boeken, draagtassen, kranten, kleren, planten, dozen, stukken hout en divers huisgerei. De voorwerpen, geselecteerd op functie, textuur en kleur, liggen opgestapeld in keurige horizontale en verticale banen. De dingen vullen de leefruimte, dringen de mens naar buiten, vervangen hem. De visuele leegte maakt plaats voor een magazijnachtige volheid. Na de huiselijke bezittingen volgt in de fotoserie *Archief* (2006-2008) een stroom van puin: asfalt, stenen, stukken buis, tegels en latten. Reminiscenties van gesloopte gebouwen, verzameld en gesorteerd in een archief op het atelier. Deze merkwaardige manier om een gebouw te archiveren roept een tweeslachtig gevoel op: de overblijfselen kennen ook nog een tweede ordening.

Marjan Teeuwen's Emanating Perspective

Finally, a precedent for such a rare installation genre as ‘architectural intervention’ is set in Russia. In August last year, in the middle of Siberia, in the city of Krasnoyarsk an enormous two-storey house was gutted and transformed into a fascinating sight. All of this took place thanks to the talent and persistence of a frail Dutch woman, Marjan Teeuwen, who is a link in a relatively short chain of artists who ‘perforate’ buildings, dating back to 1970s to the pioneer of ‘building cuts’ Gordon Matta-Clark. While many heroes of art brought their sublimation (at least in designs) up to works built in architectural scale, hardly any of them are keen on artistic destruction of buildings. Treating a building as a material could only have emerged during an epoch of post-modernist self-consciousness, which expands the physical limits of ready-made objects. Michael Heizer, Chris Burden, Richard Wilson and Urs Fisher contributed to ‘cutting off the excessive’ of the bulk of the building.

Marjan Teeuwen’s unique approach was shaped by researching the capacity limits of a dwelling. From 2005 on, the artist consistently experiments with filling interiors with things. She uses various media: films, photos, drawings and installations. In the *Living Room* series rooms are overflowing with numerous books, totes, newspapers, clothes, plants, boxes, pieces of wood, and various types of cooking outfit. Chosen by their function, texture and colour, the objects are stacked up in neat horizontal and vertical rows. Things fill in the living space, forcing the human figure out and replacing it. The visual emptiness gives way to a stockroom and containers.

Following the household belongings a symbolic flow of debris – asphalt, bricks, pieces of pipes, tiles, and laths – rises in the photo series *Archive* (2006-2008). Reminiscences of demolished buildings are collected, sorted and put together in the studio. This peculiar kind of archiving a building raises a contradictory sense, that there is secondary order in these remains.

Levelling down characteristics of objects by painting them white or black, which is a kind of allusion to Louise Nevelson’s works, sometimes calls up an association with frosty freezers and

charry hearths, the two extreme states of matter, which seems to freeze or burn on the walls one layer after another. While her attention is completely drawn to the physical assortment of materials, the metaphor of collecting and keeping is not the only one that Teeuwen's poetics builds upon. She is rather attracted to the strange, almost biological or 'flow' nature of the object, the topography of some secret chambers and glands, out of which black and white pulp flows into the dwelling. Concealed suspense of spatial stress can be compared to some powerful scenes by cinema visionaries; just remember Stanley Kubrick's cult film *Shining* and the bloodbath in a hotel room, or a less aggressive intervention of Tuscany landscapes into the open windows in Andrey Tarkovsky's *Nostalgia*.

Marjan first experimented with invasion of a real architectural context in 2008 with a smaller dwelling in a Dutch town of 's-Hertogenbosch (*Destroyed House*, 2009).

When searching for sources releasing a 'substance' produced by a dying dwelling, it is only logical to apply a lancet. For cutting and turning the building inside out, Matta-Clark's topologic clipper comes in handy. 'He transformed architecture into sculpture. Where he stopped, my work begins,' says Marjan Teeuwen. And while the American author is more of a sculptor, who reveals the depth, a playwright of multilayer emptiness, his Dutch disciple is an installation artist and a 'filler'. In openings, holes, gaps in the

'Marjan Teeuwen is a link in a relatively short chain of artists who "perforate" buildings, dating back to 1970s to the pioneer of "building cuts" Gordon Matta-Clark.'

floor and the ceiling she detects some elementary swamp of the subconscious. Subdermal structural epithelial tissue is turned inside out through interior cuts. Material of the house itself is made further use of, which constitutes a continuation of the deconstruction cycle; new assembly work follows the act of destruction and dissection of what was previously built. Sawn and painted boards and tiles stacked in piles, as if they were books, impart to the site an image of a library and, simultaneously, of a thin plinth brickwork

Hier worden de specifieke kenmerken van de objecten niet genivelleerd door ze wit of zwart te schilderen (zoals in het werk van Louise Nevelson): de ordening op witten en zwarten die Marjan Teeuwen toepast, roept soms associaties op met ijskoude vriezers en schroeiend hete haarden, twee extreme toestanden van materie, die laag na laag aan de muren lijkt te branden of te bevriezen. Hoewel de aandacht sterk uitgaat naar de fysieke sortering van de materialen, is de metafoor van verzamelen en bewaren niet de enige waarop de poëzie van Teeuwen is gebaseerd. Ze voelt zich ook aangetrokken tot het vreemde, bijna biologische of 'vloeiende' karakter van het object, alsof vanuit de topografie van een of andere geheime kamer of klier zwarte en witte pulp het huis in stroomt. Die onderhuidse ruimtelijke spanning is te vergelijken met krachtige scènes van visionaire cineasten; denk bijvoorbeeld aan het bloedbad in een hotelkamer in *The Shining* van Stanley Kubrick of de minder agressieve manier waarop het Toscaanse landschap binnendringt door de open ramen in *Nostalgia* van Andrei Tarkovski.

Marjan experimenteerde voor het eerst met ingrepen in een bestaande architectonische context in een huis annex woonruimte in 's-Hertogenbosch (*Verwoest Huis*, 2009). Als je op zoek bent naar manieren om de 'substantie' te bevrijden in een 'stervend' huis, dan is het niet meer dan logisch om daarvoor een lancet te gebruiken. Om in een gebouw te snijden, om het binnenste buiten te keren, komt de topologische takkenschaar van Matta-Clark goed van pas. 'Hij transformeerde architectuur tot sculptuur. Waar hij ophield, begint mijn werk', zegt Marjan Teeuwen. En terwijl de Amerikaanse kunstenaar meer een beeldhouwer is die diepte onthult (een toneelschrijver van gelaagde leegte), is zijn Nederlandse navolger een installatiekunstenaar én 'opvuller'. De openingen, gaten en spleten in vloeren, muren en plafonds, refereren aan een soort elementair moeras van het onderbewustzijn. Door te snijden in het interieur wordt onderhuids en structureel epitheel weefsel binnenstebuiten gekeerd. Het hergebruiken van het materiaal afkomstig uit het huis zelf, is een voortzetting van de cyclus van deconstructie; op de verwoesting en ontleding van wat voorheen gebouwd is, volgt nieuwe assemblage-arbeid. Verzaagde, geschilderde en opgestapelde planken en platen verlenen de locatie het uiterlijk van een bibliotheek en tegelijk ook van een bakstenen muur met een smalle plint. Door het 'uitkammen' en het creëren van een nieuwe fysieke constellatie van wanden, vloeren en plafonds, ontstaat hier

‘Marjan Teeuwen vormt een schakel in een relatief korte keten van kunstenaars die gebouwen ‘perforeren’; deze keten gaat terug tot de jaren zeventig, naar de pionier van het ‘uitsnijden van gebouwen Gordon Matta-Clark’.

een totaal nieuwe leefomgeving. Insnijdingen herstellen zich als het ware; na het verzagen van het gebouw lijken de sneden te ‘genezen’ en raken afzettingen overgroeid. De gelaagde en door het hele interieur verspreide, gestapelde oppervlakten voegen een kwaliteit toe aan de ambiance ‘huis’; er zijn associaties met een lemen hut of een uitgegraven mijn. De textuur die doet denken aan het klieven van stenen, roept ook geologische associaties op. De verandering van schaal, veroorzaakt door het verwijderen van conventionele referentiepunten – deuren en ramen – gecombineerd met opgestapelde afzettingen, geeft het gebouw de uitstraling van een soort enorme gietmal. Het werk wist de grenzen tussen ‘leegte’ en ‘veelheid’ volledig uit. De methode van het pompen van materie, afkomstig uit het huis zelf, in het huis, brengt een mechanisme op gang waarbij figuur en achtergrond voortdurend van plaats verwisselen.

Het spel met de veelvuldige spiegelingen van ruimte, volume en oppervlak krijgt een logische uitdrukking in de foto’s, die op basis van de installatie ontstaan. Het is treffend dat de fysiek zware krachtsinspanningen, nodig om het gebouw te transformeren tot een kunstinstallatie, ook ingegeven zijn door digitale motieven. Het componeren van de autonome foto is een opzichzelfstaande en eveneens arbeidsintensieve onderneming (opgebouwd uit vier tot twaalf opnamen vanuit verschillende perspectieven). Dit is in feite het derde niveau van deconstructie, niet los te zien van het perforeren van het fysieke gebouw en het regenereren van het ‘vlees’ ervan.

Interessant genoeg vallen in deze zeer eigentijdse obsessie voor ‘installatiefotografie’ echo’s te onderscheiden van de Nederlandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw; de inhoud en de compositie van het beeld brengen twee klassieke genres -het stilleven en het interieur- bij elkaar en vermengen ze. Alsof Snyders buitensporigheid in Vermeers camera lucida wordt gegoten...

Teeuwens vernieuwende aanpak heeft zijn climax bereikt in de *Space Odyssey* in Krasnoyarsk. Via onderhandelingen met de gemeente en de eigenaar wist ze ten bate van het kunstproject de hand te leggen op een communaal houten huis met twee portieken (op de Dzerzhinskogo-straat nummer 12 in het centrum van de stad), dat allang op de nominatie stond om gesloopt te worden. In vijf weken tijd transformeerde de kunstenaar met vijf

wall. Along with combing through partitions and floors and bringing them to a new physical state, a total reboot of the living environment is taking place. What happens here is that cuts regenerate, after the saw-cutting of the building dissections seem to heal and deposits are grown over.

The absolute dispersed and layered deposition of surfaces adds just another quality to the formatted environmental memory of the dwelling; it receives something originating from a mud hut or a mine excavation. The texture that reminds of cleaving stone evokes geological allusions. Change of scale due to removal of conventional references – doors and windows – combined with rammed deposits can eventually bring the building to the state of a giant casting mould. It wipes away the boundaries between void and plenitude completely. The method of pumping inner surface into the dwelling triggers the mechanism of constantly shifting figure and background.

The play of multiple reflections of space, volume and surface is logically expressed through a photograph. It is characteristic that strenuous large-scale efforts required for rebooting the whole building and turning it into an installation may eventually be motivated by virtual arguments. One could refer to that as a photo-staging enterprise. Another separate and substantial procedure consists in assembling the final print, which takes 4-12 shots from various perspectives. This actually is the third level of deconstruction, which is inseparable from perforation of the body of the building and regenerating its flesh.

Interestingly, this quite contemporary obsession with ‘contact installation’ photography the author distinguishes some echoes of the Dutch paintings of the seventeenth century – the contents and composition of the image brings together and mixes the two classical genres: still life and interior. As if Snyders’ excessiveness poured into Vermeer’s camera lucida...

Teeuwen’s renovative approach has reached its maximum in the *Space Odyssey* in Krasnoyarsk. Through negotiations with city authorities and the owner of the land plot, she managed to obtain ‘for art management’ a two-porch log house long marked for demolition at number 12 in Dzerzhinskogo St., hiding within one of the central districts. For one month about a dozen workers and volunteers hand in hand with the author were cleaning and transforming the abandoned building. First partitions in the four

adjoining flats on the second floor were broken through along the longitudinal axis of the building, and so were the floors and ceiling, revealing new passages through thirteen rooms. It was as if an ovoid body flew through the walls and left behind openings shaped like a flattened circle. It seems that having moved beyond the Urals, the European artist underwent a change of her geometric paradigm: she replaced the right angle with the circle and went from regular Western rationality to loose Russian cosmism. The author's concept turned out to be akin to the famous Chinese ivory puzzle balls, where inside the outer shell one centre ball, and then another one, etc. are carved – as long as life shall last. Releasing inner boundless spaces, Teeuwen unfolded an impressive topological experience. Going up the stairs to the second floor, the visitor finds himself in front of the only square opening in the extending enfilade; this frame crops the depth of the setting and establishes the favoured angle. Cutting half-round cavities along the perimeter of each holey partition ultimately shifts unambiguous meaning of the floor, the ceiling and the walls; it creates a mind-boggling effect of the square turning into a circle, of a doubled inner contour. That way the space develops both along and across the view direction. The main theme of the performance staged in this 'home' theatre is anatomizing the perspective and bringing it to its apotheosis. Barrack and baroque oval frames are the wings of the stage, where a race for superiority between space and surface is staged.

Giving a straightforward answer to the subject of the Krasnoyarsk Biennale *Dal* (*Distance*), Marjan Teeuwen presented an extraordinary depth machine. As Maurice Merleau-Ponty would have put it, reflecting on this distance that opens before us, there is a dialectic, double, paradoxical structure that shines through and darkens at the same time. In the depth a space is 'given' – but it is given distant, given as a distance, that is, it steps back and disappears to some extent, always stays 'at a distance', always produces disruption, dispersion. One can be certain to register manifestation of the body of the distance here. Powerful physical energy of foresight produces the effect of reappearance on the removed volume. Through contrasting black and white areas, the resulting ellipse sucks in, in the direction of the viewer, the anthracitic shiver of the background in the distance. It turns the negative form of emptiness bulge. Which can turn into a mouth of an ogre chewing partitions and moisturising with his sticky saliva the dust, which he then uses

werkers en een aantal vrijwilligers het verlaten gebouw. Eerst werden scheidingswanden van vier aan elkaar grenzende appartementen op de eerste verdieping langs de lengteas doorgebroken. Hetzelfde gebeurde met de vloeren en plafonds, hierdoor ontstonden nieuwe doorgangen; in totaal dertien ruimtes. Alsof een eivormig lichaam door de muren was gevlogen en openingen had achtergelaten die eruitzagen als een afgeplatte cirkel. Het lijkt alsof de Europese kunstenaar, eenmaal de Oeral voorbij, een verandering van haar geometrische paradigma onderging: ze verving de rechte hoek door een cirkel en ruilde de ordelijke westerse rationaliteit in voor een lossere Russische kosmisme. Het concept van de kunstenaar heeft verwantschap met de beroemde Chinese ivoren puzzelballen, waar na het verwijderen van de buitenste laag nog een bal, en dan nog een, enzovoort, tevoorschijn komt. Door grenzeloze binnenruimten vrij baan te geven, onthulde Teeuwen een indrukwekkende topologische ervaring. Als de bezoeker de trap op gaat naar de tweede verdieping, staat hij voor de enige vierkante opening in de uitdijende reeks ruimtes; dit kader snijdt de diepte van de setting af en bepaalt de beste kijkhoek. De halfronde gaten in de scheidingswand, ondergraven de bestaande functie van vloer, plafond en muur; er ontstaat een duizelingwekkend effect van een vierkant dat een cirkel wordt en van een verdubbelde binnencontour. Op die manier ontwikkelt de ruimte zich zowel langs de kijkrichting als haaks erop. Het hoofdthema van de performance die in dit 'huistheater' wordt opgevoerd, is het analyseren én het tot apotheose brengen van het perspectief. Barokke ovale kaders zijn de vleugels van het toneel, waar een race tussen ruimte en oppervlakten plaatsvindt. Als rechtstreeks antwoord op het thema van de biënnale van Krasnoyarsk, *Dal* (afstand), presenteert Marjan Teeuwen een uitzonderlijke dieptemachine. Zoals Maurice Merleau-Ponty het zou hebben gesteld in een overpeinzing over de afstand die zich voor ons opent: er is een dialectische, paradoxale structuur die tegelijkertijd opdoemt en verduistert. In de diepte is een ruimte 'gegeven' – maar in de verte gegeven, als afstand, treedt die terug en verdwijnt tot op zekere hoogte, produceert altijd spreiding en ontwrichting. Hier kan overtuigend de manifestatie van de fysieke afstand worden geregistreerd. Door de energie van de vooruitziende, invullende blik lijken de verwijderde volumes opnieuw te verschijnen. Door het contrast tussen de zwarte en witte gedeeltes, zuigt de ontstane ellips de antracieten siddering van de achtergrond in de verte naar binnen, in de richting van de

‘Teeuwen slaagde erin de metafoor te belichamen van de missie van de kunstenaar: gaten boren in een kunstmatige horizon van clichés en stereotiepen, het mes zetten in de korst van onbenulligheid, om zich op te laden met chaos, en, een verlaten en vervallen huis te transformeren tot een bovenmenselijk verblijf, al is het maar voor even.’

kijker. De negatieve vorm van de leegte wordt een uitstulping, die op zijn beurt kan veranderen in de muil van een boeman, die op scheidingswanden kauwt en met zijn kleverige speeksel het stof bevochtigt, dat hij vervolgens gebruikt om de muren van zijn aardhoop te bouwen, als een mus of een wesp. Als kunst architectuur opeet, verandert het geometrische in het bionische.

De werveling van het perspectief heeft tot effect dat het gebouw binnenstebuiten lijkt gekeerd: alle bekleding is van de gevel gehaald, in stukken gezaagd en opgestapeld rond de binnencontour van de ‘camera’. Aangetast bouw materiaal accelereert en bereikt de lichtsnelheid in een ‘kleine deeltjesversneller’, transformeert tot de energie van de op de kijker gerichte blik. De diepte straalt mysterieuze duisternis uit. De afstand zendt een virtueel aura uit en ademt concentrische cirkels van leegte. De afstand en kloof van het on-uitdrukbaar zijn adembenemend. Er valt zelfs een zacht zoemen van ‘ruimtelijk voltage’ waar te nemen, alsof een elektriciteitsfabriek in bedrijf is op de grens tussen twee universa: het uiterlijke en het innerlijke universum. En door de spleten in de oorspronkelijke architectuur, de zwarte cilinder en het witte prisma, schemeren de boven- en de onderwereld. De magie van het zwart en wit wordt wat diffuser doordat er ongelijkmatig verdeeld ongeverfd hout doorschemert. Naar voren en naar achteren gaand registreert het oog een ingrijpende kleurverandering: de bezoeker ziet de ruimte in wit en zwart (met een blauwe tint) (*Verwoest Huis Krasnoyarsk 1*); de ruimte ziet de plek waar de kijker staat vervolgens in wit (*Verwoest Huis Krasnoyarsk 2*). Deze sprongen van negatief naar positief (in de op een gigantische cameraleens bevestigde blaasbalg), laten zien dat de hele installatie artistiek is bedacht om ook foto’s te laten ontstaan. Een moment later verandert de geplooid hal wellicht in een camera obscura die een beeld van zichzelf projecteert. Maar bij deze viering van de zintuiglijkheid maakt de schilderkunst nog niet meteen plaats voor de fotografie. De geschilderde stukken hout creëren vibrerende tactiele oppervlakten, die tegelijkertijd Van Gogh’s ‘rayonisme’ (met zijn penseelstreken en lijnen die de ruimte vullen met sterrenlicht), als de suprematistische knipsels van de Big Bang uit de kosmogonie van Malevitsj doen herleven.

Deze gaten, ‘geglazuurd’ met expressieve abstracte penseelstreken, blazen een frisse wind door de chaos. Marjan Teeuwen heeft doelbewust risico genomen met het bouwen van een

to build the walls of his mound, like a sparrow or a wasp. When art eats architecture, the geometric turns into the bionic.

The vortex of the perspective is able to turn the building inside out: all the finishing was taken off the facade, sawn into pieces and piled up around the inner contour of the camera. Disintegrated construction material accelerates and reaches the speed of light in the ‘small collider’ and is transformed into the energy of sight directed at the viewer. The depth radiates the mysterious darkness. The distance virtually emanates an aura and exhales concentric circles of void. The distance and the chasm of the inexpressible are breath-taking. One can even distinguish a slight humming of the spatial voltage, as if a voltage transforming plant were working at the border of the two universes, the outer and the inner one. And through the slots between the original figures, the black cylinder and the white prism, the upper and the lower worlds are shining through.

The magic of the black and white is diffused slightly by wood naturally shining through and is distributed unevenly. Going back and forth, the eye registers a drastic change of colour: the visitor sees the space in black with a blue tint (*Destroyed House Krasnoyarsk 1*), and the space sees the viewer’s place in white (*Destroyed House Krasnoyarsk 2*). Such leaps from negative to positive in the bellows fitted to a giant camera lens reveal the whole installation being immanently adjusted to produce a photo impression. Another moment – and maybe the ruffled hall will turn into a camera obscura projecting an image of itself.

Although painting does not yield to photography yet at this celebration of sensuousness. Painted ends of pieces of wood create a vibration of the textured surface, at the same time reviving Van Gogh’s rayism, with his strokes and lines that charged the space with starlight, and suprematist clippings of the Big Bang from Malevich’s cosmogony.

This log hole glazed with strokes of expressive abstraction brings fresh breath of the chaos. Marjan Teeuwen intentionally took the risk of creating an extreme installation in a far Russian province, which is known to be the closest place to the space. ‘In the depths of Siberian mines’ (from a poem by Alexander Pushkin) she managed to embody the metaphor of the artist’s mission – drill holes in an artificial horizon made of clichés and stereotypes, making cuts in the crust of triviality, in order to power

up with chaos and transform an abandoned dilapidated dwelling into a superhuman abode, even if for a short while.

It is likely that it was such a topological experiment that Ossip Mandelstam meant, when in 1937 (when this log house was built) he said 'in draft, in a whisper':

'And under Purgatory's temporary Heaven
We often forget
That the happy Heaven-keep
Is an expandable, life-long home.'

'Teeuwen managed to embody the metaphor of the artist's mission – drill holes in an artificial horizon made of clichés and stereotypes, making cuts in the crust of triviality, in order to power up with chaos and transform an abandoned dilapidated dwelling into a superhuman abode, even if for a short while.'

extreme installatie in een afgelegen Russische provincie, die bekend staat als de plek die het dichtst bij de ruimte ligt. 'In de diepten van de Siberische mijnen' (uit een gedicht van Alexander Poesjkin) slaagde ze erin de metafoor te belichamen van de missie van de kunstenaar: gaten boren in een kunstmatige horizon van clichés en stereotiepen, het mes zetten in de korst van onbenulligheid, om zich op te laden met chaos, en, een verlaten en vervallen huis te transformeren tot een bovenmenselijk verblijf, al is het maar voor even. Waarschijnlijk doelde Ossip Mandelstam op zo'n topologisch experiment toen hij in 1937 (toen zijn blokhut werd gebouwd) 'in klad, in een fluistering' zei:

'En onder de tijdelijke hemel van het vagevuur
Vergeten we vaak
Dat de echte, blijvende hemel
Vaak een uitbreidbaar, levenslang thuis is.'

Verwoest Huis
Piet Mondriaanstraat 1





Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 2





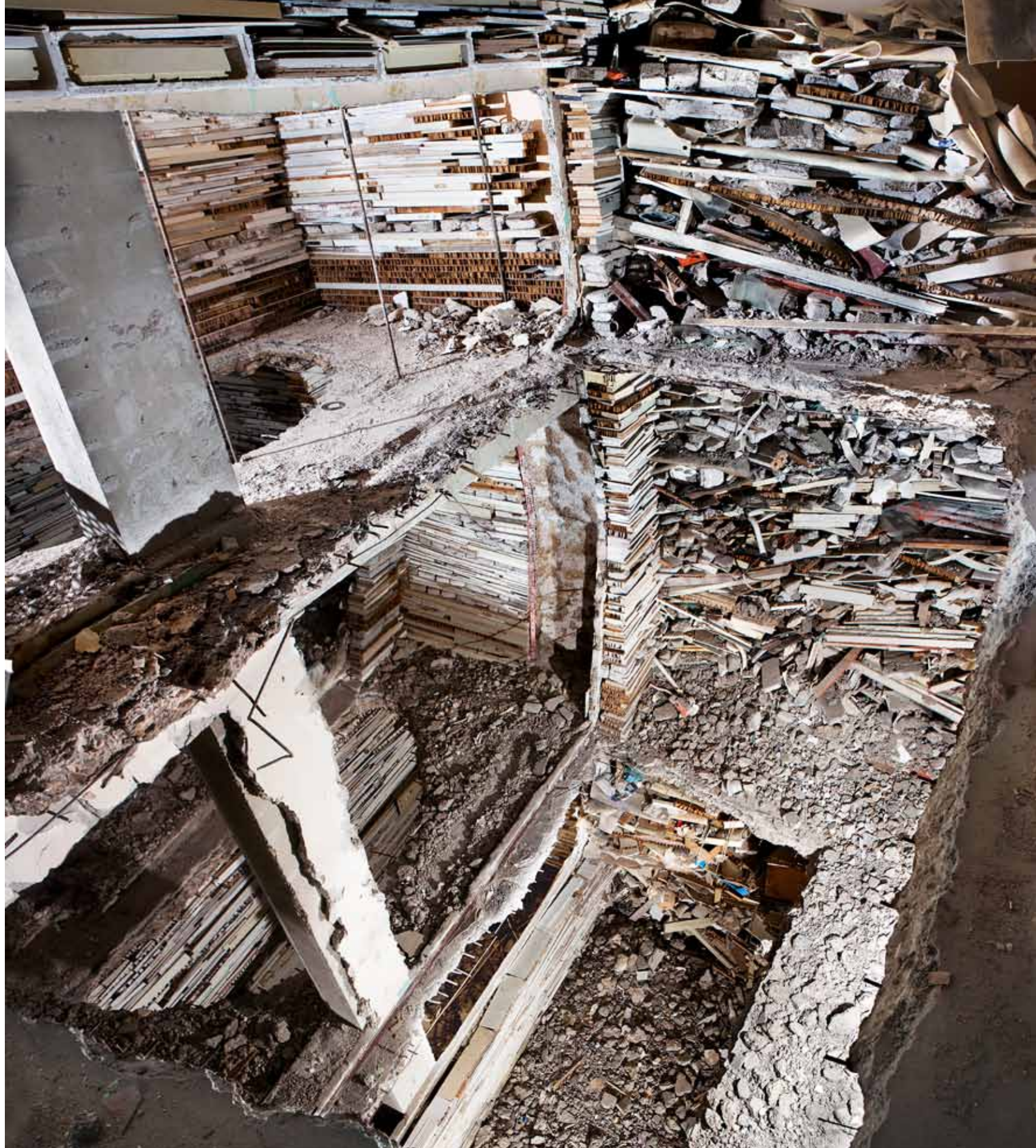
Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 3



Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 4



Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 5



Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 6



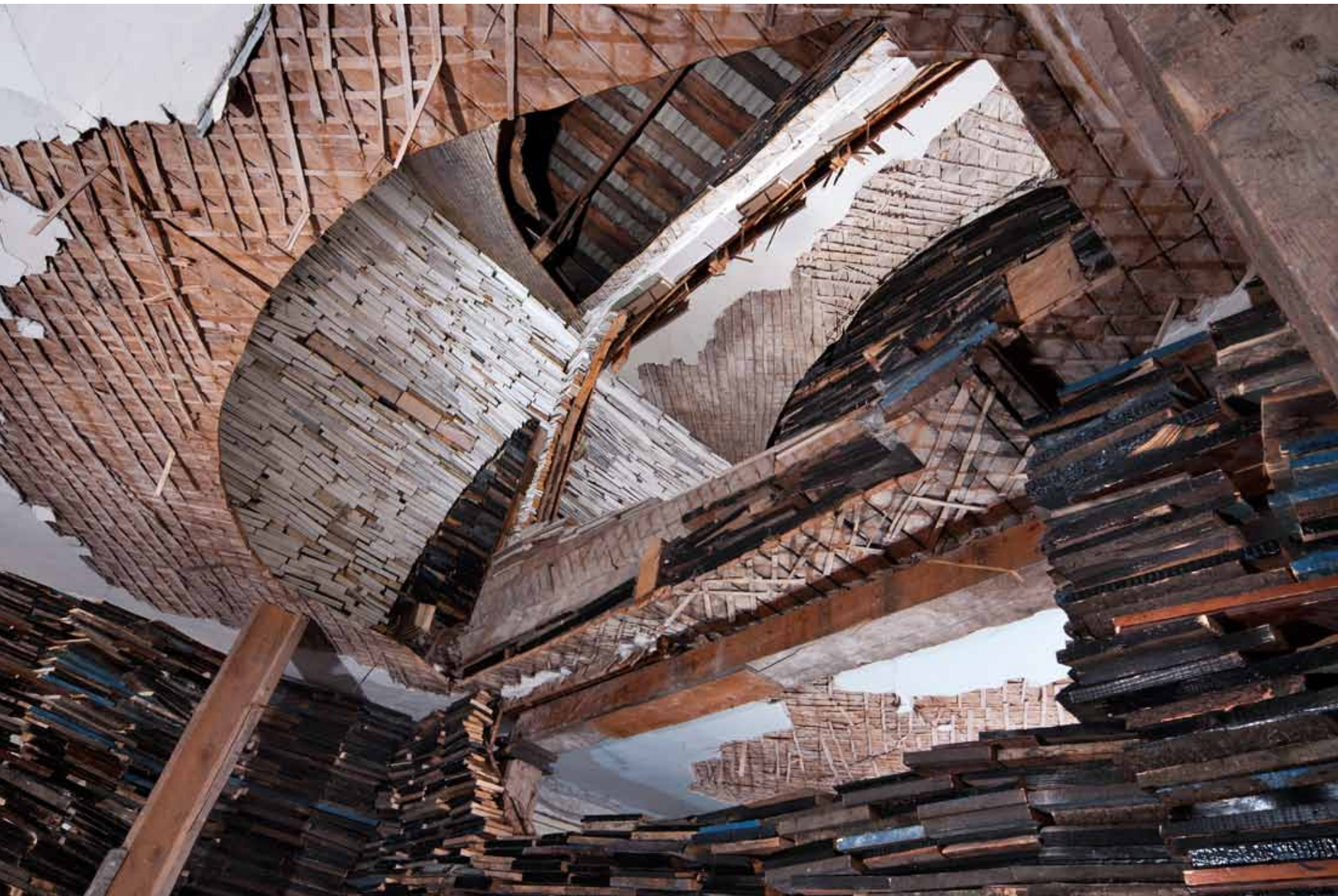
Verwoest Huis Krasnoyarsk I



Verwoest Huis Krasnoyarsk 2



Verwoest Huis Krasnoyarsk 3



Verwoest Huis Krasnoyarsk 5





Verwoest Huis Krasnoyarsk 8



Verwoest Huis Krasnoyarsk 9

Verwoest Huis 2





Verwoest Huis I



Verwoest Huis 3







Archief Sheddak SM's



Archief 2



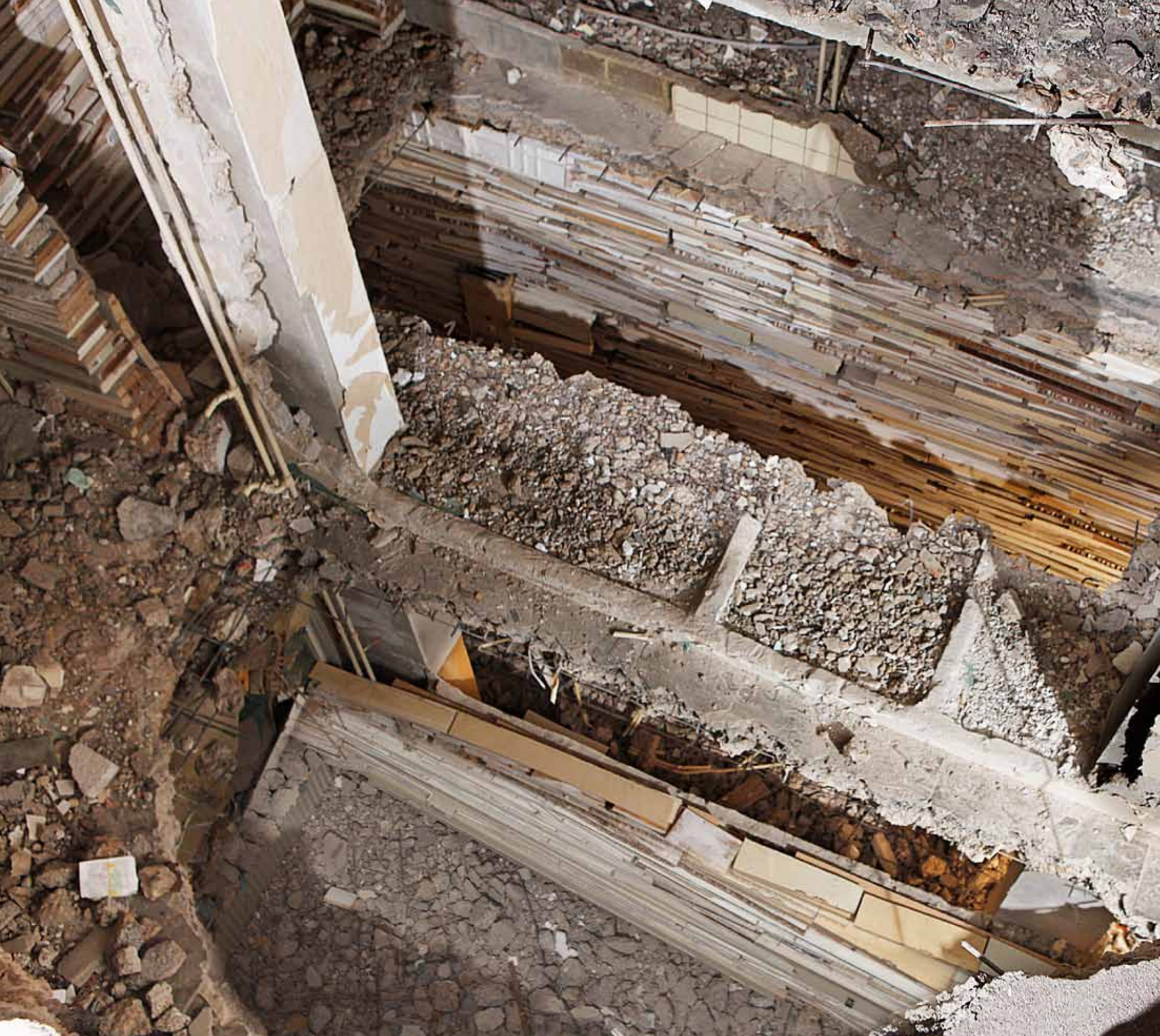
Archief 3



Archief 4









The dazzling world
of Marjan Teeuwen

Flos Wildschut

De duizeling- wekkende wereld van Marjan Teeuwen

Flos Wildschut is art historian and freelance curator.

Flos Wildschut is kunsthistoricus en freelance curator.

De duizelingwekkende wereld van Marjan Teeuwen

*Wat bezielt de mens om zoveel spullen om zich heen te verzamelen? Die vraag wordt pregnant als je voor een foto uit een van de series **Huiskamer** (2002-2005) van Marjan Teeuwen staat. Ze lijkt haar hele hebben en houwen opgetast te hebben in één ruimte, alsof ze ons wil tonen welke ballast we met ons meezeulen in ons leven. En die ballast wordt groter, naarmate je ouder wordt.*

Wat in eerste instantie opvalt in haar foto's is een merkwaardige discrepantie in de ordening: boeken liggen weliswaar keurig in stapels gesorteerd op de voorgrond, maar verder liggen dozen, doeken, kleding, rollen wc-papier, schuursponsjes, bussen acrylverf, lampen, kranten door elkaar. Marjan Teeuwen heeft niet aan rangschikking op soort gedaan. Dat geeft te denken. Waarom zijn al haar bezittingen op één plek samengebracht? Is ze haar huis aan het schilderen en moeten de spullen tijdelijk een ander onderkomen vinden? Maar dan doe je alles in verhuisdozen en breng je een logische ordening aan, zodat je later alles snel terug kunt vinden. Bij het nader bestuderen van de foto ga je meer en meer twifelen aan de status van het getoonde. De stapels matrassen aan beide zijden van de foto, die met exact dezelfde hoeslakens zijn opgemaakt, brengen je van je à propos: zou het een spiegelbeeld zijn, denk je even. Nee, je ziet onmiddellijk dat de overige objecten geen spiegeling vertonen.

De matrassen suggereren symmetrie, net als de beide schoenparen in de voorgrond, maar van een puur symmetrisch beeld is geen sprake.

De foto's van Marjan Teeuwen tonen geen dagelijkse situatie. Het zijn zorgvuldige composities, waarin kleur, lijnenspel, perspectief en zelfs textuur het beeld bepalen. Zoals een schilder een doek met lagen verf opbouwt, zo bouwt Marjan Teeuwen in haar woonhuis en atelier diverse installaties met haar hele huisraad. Steeds weer rangschikt ze haar spullen in andere verbanden. We zien bepaalde spullen terugkeren; pakken toilet papier van Albert Heijn, een paar rode kolen, fel gekleurde schuursponsjes, stapels

The dazzling world of Marjan Teeuwen

*What is it that drives people to collect so many things around them? This question becomes poignant when standing before a photo from the series **Huiskamer** [Living room, 2002-2005] by Marjan Teeuwen. It seems as if she has piled up all her possessions in one space, as if she wants to show us what ballast we drag along in our lives. And this ballast is increasing as we get older.*

What strikes at first glance in her photos is a peculiar discrepancy in their arrangement: while books are piled up neatly in the foreground, boxes, cloths, rolls of toilet paper, scourers, cans of acrylic paint, lamps and newspapers lie all jumbled up. Marjan Teeuwen did not arrange things according to category.

This sets one thinking. Why have all her possessions been brought together in one place? Is she repainting her house, having to temporarily store her things elsewhere? But in that case one would put everything into removal boxes, arranging things in a logical way, to facilitate retrieving them afterwards. A closer look at the photo raises more and more doubt about the status of what is shown. The piles of mattresses on either side of the photo, made up with exactly the same fitted sheets, bring one off balance: could it be a mirror image, one wonders for a moment. No, it is immediately obvious that the other objects are not mirrored. The mattresses suggest symmetry as do the both pairs of shoes in the foreground, but this is certainly not a purely symmetrical image.

Marjan Teeuwen's photos do not show everyday situations. They are meticulous compositions in which colour, line patterns, perspective and even texture define the image. Just like a painter builds up a canvas in layers of paint, Marjan Teeuwen constructs various installations in her home and studio using all her stuff. Again and again she piles up her things in ever changing arrangements. Some things keep recurring: packs of toilet paper, a couple of red cabbages, brightly coloured scourers, piles of indefinable magazines, clothes, wood for the fireplace or iron stove. These are

common necessities of life, recognizable to everyone. They could be anyone's belongings – until one's eye is caught by this blue box of polaroids, that seemed hidden in the background at first, but keeps drawing attention. And the plastic bottles of acrylic paint, placed here and there in the foreground. And what to think of these half-high brown shoes, one with a raised heel, which are often given a prominent place in the foreground, and an art magazine with the phrase *Please don't leave me* by Bas Jan Ader (the artist who made *falling* his subject matter) on the cover, or the frequently recurring collection of art books, and in the exact centre of this constructed world, the reflecting glass inside of a round teapot (Jan van Eyck). They seem classical attributes from the visual arts, objects that tell something about the person depicted.

With these attributes, Marjan Teeuwen refers to the tradition of classic painting, particularly the self portrait. In most cases, however, she herself is absent in her photos. Not a soul is seen, yet traces of human presence are felt. Chairs and mattresses are recurring elements. It is as if someone got on his feet and walked out of the picture. What remains is a world of things, of lifeless, silent objects. The photo becomes a still life with the characteristics of a self portrait, subtly connecting the dead and lifeless to the living, the natural. Sometimes Teeuwen shapes this connection in a very literal way, interweaving a stately conifer or a petit-bourgeois sansevieria with lifeless objects or placing her entire collection of balcony plants in the foreground as an oasis of green.

This urge to collect shown by Marjan Teeuwen is a basic human need, and is also observed in certain animals. Building up food stocks is an anticipation of the future; a future that is uncertain. Collecting seems an ultimately vain effort to protect oneself against future death.

With all her well-loved things Marjan Teeuwen creates a soft, beneficent cocoon in which the frightening world can be locked out, if only for a moment.

Only once does Marjan Teeuwen position herself inside this cocoon (*Huiskamer 2.4*). Barely visible, her back towards us, she lies on several layers of mattresses, as a princess on the pea, surrounded on all sides by her clothes in the background. A reference

ondefinieerbare tijdschriften, kleding, hout voor de open haard of potkachel. Het zijn algemene levensbehoeften van de mens, voor iedereen herkenbaar. Het zouden ieders spullen kunnen zijn. Totdat je blik valt op dat blauwe doosje polaroids, dat aanvankelijk verstopt leek in de achtergrond, maar toch steeds weer de aandacht trekt. En de plastic flessen met acrylverf, die her en der verspreid op de voorgrond zijn geplaatst. En wat te denken van die halfhoge bruine schoenen waarvan één met opgehoogde hak, die vaak een markante plek op de voorgrond toebedeeld krijgen, en het kunsttijdschrift met op de cover de kreet *Please don't leave me* van Bas Jan Ader (een kunstenaar die 'het vallen' veelvuldig als thema hanteert), of de collectie kunstboeken die regelmatig terugkeert en exact in het centrum als middelpunt van deze geconstrueerde wereld de spiegelende glazen binnenkant van een ronde theepot (Jan van Eyck). Dat lijken klassieke attributen uit de beeldende kunst te zijn, voorwerpen die iets vertellen over de persoon die wordt verbeeld.

Marjan Teeuwen verwijst met deze attributen naar de traditie van de klassieke schilderkunst en in het bijzonder het zelfportret. Zelf is ze echter meestal afwezig in haar foto's. Er is geen enkel mens te zien. Toch zijn de sporen van menselijke aanwezigheid voelbaar. Stoelen en matrassen zijn telkens terugkerende elementen. Het is alsof er net iemand is opgestaan en uit het beeld gelopen. Wat ons rest is een wereld van dingen, van levenloze, stille voorwerpen. De foto wordt een stilleven met kenmerken van een zelfportret, waardoor het dode, het levenloze met het levende, het natuurlijke subtiel wordt verbonden. Soms geeft Teeuwen deze verbintenis heel letterlijk vorm, door een statige conifeer of een burgerlijke sanseveria met de levenloze objecten te vervlechten of door haar gehele collectie balkonplanten als een oase van groen in de voorgrond te plaatsen.

De drang tot verzamelen die Marjan Teeuwen aan de dag legt is een basisbehoefte van de mens, die ook bij bepaalde dieren waarneembaar is. Het aanleggen van voedselvoorraden anticipeert op de toekomst; een toekomst die onzeker is. Het verzamelen lijkt een, uiteindelijk onbegonnen, poging jezelf te behoeden voor een toekomstige dood. Marjan Teeuwen creëert met al haar dierbare spullen een zachte, weldadige cocon, waarin de angstaanjagende wereld, al is het maar voor even, kan worden buitengesloten.

Slechts eenmaal positioneert Marjan Teeuwen zichzelf in die cocon (*Huiskamer 2.4*). Ze ligt, nauwelijks zichtbaar, met haar rug naar ons toe, als een prinses op de erwt op vele matraslagen en aan alle kanten omringd door haar kleding in de achtergrond. Een verwijzing naar een inmiddels tot canon geworden foto van de van origine IJslandse conceptuele kunstenaar Sigurdur Gudmundsson wordt hier manifest. In het werk *Mountain* vormt het lichaam van Gudmundsson een soort aardlaag in een kunstmatige berg van gestapelde materialen. Hij ligt op een stapeling van zware stenen en plakken turf. Zijn lichaam draagt de noodzakelijke middelen om fysiek en geestelijk in leven te blijven. Op zijn benen zijn talloze schoenen gestapeld, boven zijn maag en buik is een stapel broden te zien en zijn hoofd draagt boeken. Als je de berg als grafheuvel zou willen duiden, worden de schoenen, de broden en de boeken de grafgiften die de dode mee krijgt om zijn reis naar het eeuwige leven goed te kunnen volbrengen. Dood en leven zijn in de foto van Gudmundsson met elkaar verbonden. Teeuwen lijkt met deze verwijzing te willen aangeven dat zij zich niet alleen verwant voelt aan de klassieke schilderstraditie, maar zich tevens laat inspireren door conceptuele stromingen. Het brengt ook onvermijdelijk de paradox van leven en dood in haar werk naar voren.

Het zien van Teeuwens lichaam als onderdeel van een berg van alledaagse materialen, geeft aan het beeld ook een gevoel van verstikking. Eigenlijk bezorgen al haar foto's je dat gevoel, ook als zij zichzelf niet plaatst in het beeld. Het letterlijk adembenemende wordt nog manifester wanneer Teeuwen het horizontale stapelen verruilt voor het verticale. Ze tart daarmee nog meer de wetten van de zwaartekracht, waardoor er een precair evenwicht ontstaat tussen stilstand en beweging, tussen het statische en het dynamische, tussen dood en leven. De zorgvuldig opgebouwde installatie lijkt elk moment in elkaar te kunnen storten. Alles wat we in ons leven hebben verzameld, waar we onze veilige cocon mee hebben bekleed, werkt uiteindelijk tegen ons.

In onze huidige consumptiemaatschappij is de basisbehoefte van het verzamelen verworden tot hebzucht, tot een overmatige bezitsdrang. We slaan alles op, niet alleen materiële zaken

to the now canonized photo by Iceland-born artist Sigurdur Gudmundsson is made manifest here. In his work *Mountain*, Gudmundsson's body forms a kind of earth layer in an artificial mountain of piled/up materials. He is lying on a pile of heavy stones and slices of turf. His body is carrying the means necessary for physical and mental survival. On his legs countless shoes have been piled up, on his stomach and belly a pile of loaves of bread can be seen and his head is carrying books. If one were to interpret the mountain as a sepulchral mound, the shoes, loaves of bread and books would become grave gifts given to the deceased for a safe journey to eternal life. In Gudmundsson's photo, death and life have been interconnected.

With this reference, Teeuwen seems to indicate that she does not only feel akin to the classical tradition of painting, but is also inspired by conceptual movements. It also emphasizes the paradox of life and death present in her work.

Seeing Teeuwen's body as part of a mountain of everyday materials also gives the image a sense of suffocation. In fact, all of her photos evoke that feeling, even if she herself is not present in the image. The literally breathtaking is even more evident when Teeuwen replaces the horizontal piles with vertical ones. This way, she defies the laws of gravity even more, creating a precarious balance between immobility and movement, the static and the dynamic, death and life. The carefully constructed installation seems prone to collapse any moment. Everything we have collected during our lifetime, with which we have decorated our safe cocoon, eventually works against us.

In our current consumer society the basic need of collecting has turned into greed, into excessive possessiveness. We tend to store everything, not only material things in a physical space, but also information, images, sounds in our heads. This collector's mania has a paradoxical edge: it can be seen as an attempt to ward off death, resulting in death through suffocation. Death is inevitable, and man has to be constantly aware of this. This makes Marjan Teeuwen's photos into latter-day memento moris.

Marjan Teeuwen's work is dazzling in its numerous layers of meaning, but also dazzling in a literal sense. This is because it is hard to get a grip on the space represented.

This dazzling aspect is introduced in the *Archives* series and reaches its peak in her most recent project *Destroyed House Krasnoyarsk* (2009-2010). Here, Teeuwen not only plays a game with gravity, but tries to mould perspective to her will as well.

In the *Living rooms* perspective was denied. With walls, floors and ceilings all covered, a three-meter deep space suddenly turns into a flat surface. In the *Archives* series Teeuwen presents us with several perspectives, creating a peculiar type of spaciousness: flat and deep at the same time. The world of the photo seems a compressed reality in which everything is equally into focus and through which we can wander, look around the corner and simultaneously perceive top and bottom without moving our body. As if we can leave our body to explore the space with our mind.

While Teeuwen's *Archive* series is still about the theme of piling up and arranging, the work marks a caesura in her oeuvre.

She abruptly does away with the bright colours, limiting herself to the opposites of black and white. In her choice of materials a marked change is visible as well. She is no longer focused on what people keep, but on what they throw away. Waste materials from the construction industry are no longer scrapped, but meticulously filed away and stored as precious gems. Broken drainpipes and strips, discarded lamps, used electricity wires and old stucco layers are given a new context and meaning. It could be interpreted as an appeal to recycle more or an indictment of our urge to consume. But at the same time, or even more so, it refers to a natural cycle, to the eternal process of decay and blossoming.

This gives the works a paradoxical edge. The spiritual notion that something new arises from death can be hopeful; yet the great physical power Teeuwen deploys to rebuild what has been destroyed is also painful and wry. It makes one aware of the meaninglessness of life, of the eternal struggle man enters into like Don Quixote of sorts. After all, everything Marjan Teeuwen builds with so much effort, is eventually doomed to destruction. All that remains is a photo.

Initially, it was only the photo that Marjan Teeuwen was after. She does not consider the photo a documentary image of the installation she has built, a memory of a performance as was the case with many conceptual artists in the 1960s and 1970s. The photo is

in een fysieke ruimte, maar ook informatie, beelden, geluiden in ons hoofd. De verzamelwoede heeft iets paradoxaals. Het kan gezien worden als een poging om de dood te bezweren, met dood door verstikking tot gevolg. De dood is onvermijdelijk en dat moet de mens zich steeds realiseren. De foto's van Marjan Teeuwen worden daarmee hedendaagse memento mori's.

Het werk van Marjan Teeuwen doet je duizelen van de vele betekenislagen, maar het doet je ook letterlijk duizelen. Dat komt omdat je maar moeilijk grip kunt krijgen op de ruimte die wordt afgebeeld.

Het duizelingwekkende doet zijn intrede in de *Archief* serie en komt in haar meest recente project *Verwoest Huis Krasnoyarsk* (2009-2010) tot een hoogtepunt. Hier speelt Teeuwen niet alleen een spel met de zwaartekracht, maar probeert zij ook het perspectief meer naar haar hand te zetten.

In de *Huiskamers* was er sprake van een ontkenning van perspectief. Door zowel wanden, als ook vloeren en plafonds te bedekken, lijkt een ruimte van drie meter diep opeens een plat vlak. In de *Archief* serie schotelt Teeuwen ons meerdere perspectieven voor, waardoor er een merkwaardige ruimtelijkheid ontstaat: vlak en diep tegelijkertijd. De wereld van de foto lijkt een gecomprimeerde werkelijkheid, waarin alles even scherp is en waardoorheen we, zonder ons lichaam te verplaatsen, kunnen dwalen, om de hoek kunnen kijken, boven en beneden tegelijkertijd kunnen waarnemen. Alsof we uit ons lichaam kunnen treden om de ruimte met onze geest af te tasten.

Hoewel het Teeuwen in de *Archief* serie nog steeds om de thematiek van het stapelen en het ordenen gaat, veroorzaakt het werk toch een breuk in haar oeuvre.

Abrupt neemt ze afscheid van het felle coloriet en beperkt ze zich tot het polaire wit en zwart. Ook in haar materiaalkeuze neemt ze ferme stappen. Ze oriënteert zich nu niet meer op wat mensen bewaren, maar op wat ze weggooien. Afvalmaterialen uit de bouw komen niet op de schroothoop, maar worden als kleinoden zorgvuldig gearchiveerd en opgeslagen. Kapotte regenpijpen en lamellen, afgedankte lampen, gebruikte elektriciteitsdraden en

‘Teeuwen probeert het hele gebouw in een oogopslag waarneembaar te maken, met een grote mate van desoriëntatie tot gevolg.’

oude stuclagen krijgen een nieuwe context en betekenis. Het zou gezien kunnen worden als een oproep tot meer recyclen of een aanklacht tegen onze westerse consumptiedrang. Maar evenzeer, of misschien meer nog, refereert het aan een natuurlijke kringloop, aan het eeuwige proces van afsterven en opbloeien.

De werken krijgen daardoor iets paradoxaals. De spirituele gedachte dat uit de dood iets nieuws ontstaat kan hoopvol zijn; de grote fysieke kracht die Teeuwen inzet om het verwoeste weer op te bouwen heeft echter ook iets pijnlijks, iets wrangs. Het kan je ook de zinloosheid van het leven doen beseffen, van het eeuwige gevecht dat de mens, als een soort Don Quichote, hiermee aangaat. Want wat Marjan Teeuwen met veel moeite opbouwt, is uiteindelijk gedoemd om te worden vernietigd. Wat rest is een foto.

Aanvankelijk was het Marjan Teeuwen alleen om de uiteindelijke foto te doen. Zij beschouwt de foto niet als een documentair beeld van de installatie die ze heeft gebouwd, als een herinnering aan een performance zoals dat vaak wel het geval was bij foto's van conceptuele kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig. De foto is een autonoom werk en staat geheel op zichzelf. Het bouwen is een middel om tot een coherente compositie te komen en dat gaat zelfs door in het productieproces van de foto. De uiteindelijke foto blijkt opgebouwd uit meerdere opnames, vanuit diverse standpunten genomen, die Teeuwen met veel precisie aan elkaar smeedt.

Gaandeweg heeft er een verschuiving of beter gezegd een verruiming van haar praktijk plaatsgevonden. Toen ze in 2006 werd gevraagd een tentoonstelling in Kunstgenootschap *Pictura* in Dordrecht in te richten, koos zij voor een combinatie van haar foto's met een fysieke installatie. Ze ontwierp een structuur die het midden hield tussen een buitenproportioneel poppenhuis en een miniatuur flatgebouw en vroeg collega-kunstenaars om elk in een vertrek een gestapelde installatie te bouwen. Zelf nam ze ook een kamer onder handen. Voor het eerst konden we de beide werelden, die van de fysieke werkelijkheid en die van de afgebeelde werkelijkheid naast elkaar leggen, waarbij we moesten constateren dat hiertussen een wereld van verschil bestaat. Zowel de foto's als de installaties hebben ieder hun eigen autonome kwaliteit.

an autonomous work, an individual work of art. Building is a means to achieve a coherent composition and is even continued in the production process of the photo. In the end, the resulting photo is constructed from several exposures, taken from various angles and forged together with precision by Teeuwen.

Gradually, a shift or rather an expansion of her work has taken place. When in 2006 she was asked to curate an exhibition in Kunstgenootschap *Pictura* in Dordrecht, she chose to create a combination of her photos and a physical installation. She designed a structure that looked like a mixture of an oversized doll's house and a miniature apartment building, and asked fellow artists to each build a piled-up installation in one of the rooms. She herself created a room as well. For the first time we could put both worlds, that of physical reality and that of depicted reality, side by side, and could observe that there is a world of difference between the two. Both the photos and the installations have their own autonomous quality.

In both worlds Teeuwen proves herself a perfectionist. The physical piles are by no means random. With a tremendous sense of precision, Teeuwen creates order in chaos. This urge to control chaos is emphasized in the *Archives* series by the arrangement according to black and white materials. The arrangement of the photo itself is also a process of moving elements until focus, depth, perspective, composition and colour completely match with her ultimate image of perfection. It is a way to get a grip on the surrounding world.

For Marjan Teeuwen, the photo remains an essential given, yet installations that are also open to the public are becoming an increasingly important part of her work. Furthermore, they are becoming grander in scale. Not only did she move from her living room and studio to museum spaces to build her piles; in 2008 she decided to give free rein to her building rage in the public space. An empty business property with living space, snack bar *De IJbeer* in 's-Hertogenbosch, which was due to be demolished, became her new working space. Instead of building an installation in this house, she decided to turn the entire building into an installation, starting with its deconstruction. Taking down ceilings, moving walls and breaking out floors she laid bare the construction of the building.

It is reminiscent of the work of Gordon Matta-Clark, the prematurely deceased American artist (1943-1978), who in the 1970s turned empty buildings into sculptural objects. Gordon Matta-Clark's work was created in protest against the demolition fever raging in and around New York in the 1960s. For Teeuwen, it is not a matter of protest against lack of occupancy. Rather, it is a protest against life in general, against the decay that is an inevitable part of life. For while Teeuwen initially deconstructs the house with grand gestures, she consecutively revives it in a new form. The damaged building becomes the backdrop of three grand piles of waste material, taken both from the building itself and the waste-disposal industry. *Deconstruction* and *construction* go hand in hand. Architecture is turned into monumental sculpture.

‘Teeuwen tries to make the entire building perceptible at a single glance, which leads to a great extent of disorientation.’

The house with the installation was open to the public for a week. Immediately afterwards, it was demolished by the developer, with only the autonomous photos created in the wake of this exercise remaining.

By moving her sphere of action from the intimacy of her home and studio, through the publicly accessible museum, to actual public space, her photos have changed in character.

It seems Teeuwen has freed herself of the strict rules of central perspective. While in the *Archive* series she was still cautiously looking for ways to combine various directions of view in one image, in the series *Destroyed House* this aspect is greatly expanded. Foreground, background, top, bottom, left and right, all spaces of the building are joined together in this one image. Teeuwen tries to

In beide werelden toont Teeuwen zich een perfectionist. De fysieke stapelingen kennen geen willekeur. Met een enorm gevoel voor precisie schept Teeuwen orde in de chaos. Deze drang tot het bedwingen van de chaos wordt in de *Archief* serie nog eens onderstreept door de rangschikking op zwarte dan wel witte materialen. Ook in de opbouw van de foto zelf blijft ze schuiven, totdat scherpte, diepte, perspectief, compositie en kleur volledig kloppen met haar ultieme beeld van perfectie. Het is een manier om grip te krijgen op de wereld om je heen.

Voor Marjan Teeuwen blijft de foto een essentieel gegeven. Toch nemen de installaties die ook voor het publiek zijn opengesteld een steeds belangrijker plaats in haar werk in. En ze worden alsmaar grootschaliger. Ze verruilde haar huiskamer en atelier niet alleen voor museale ruimten om haar stapelingen op te bouwen. In 2008 besluit ze haar bouwwoede bot te vieren in de openbare ruimte. Een leegstaand bedrijfspand met woonruimte, snackbar *De IJsbeer* in 's-Hertogenbosch, dat op de nominatie staat om gesloopt te worden, wordt haar nieuwe werkterrein. In plaats van het bouwen van een installatie in dit pand, besluit ze van het hele pand een installatie te maken, waarbij ze begint met het af te breken. Met het slopen van plafonds, het verplaatsen van muren en het openbreken van vloeren legt ze de constructie van het pand bloot.

Het roept het werk van de jong gestorven Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark (1943-1978) in herinnering, die in de jaren zeventig leegstaande panden veranderde in sculpturale objecten. Gordon Matta-Clark's werk ontstond uit protest tegen de enorme sloopdrift die in en rondom New York plaatsvond in de jaren zestig. Bij Teeuwen is er niet direct sprake van protest tegen leegstand. Het is eerder een stil protest tegen het leven in het algemeen, tegen de aftakeling die het leven nu eenmaal met zich meebrengt. Want hoewel Teeuwen in eerste instantie met groot fysiek gebaar afbreekt, doet ze het gebouw vervolgens in een nieuwe vorm weer herleven. Het gehavende pand vormt een decor voor drie grote stapelingen van afvalmateriaal, dat zowel uit het pand zelf als uit de afvalverwerkingsindustrie afkomstig is. Deconstructie en constructie gaan hand in hand. Architectuur wordt monumentale sculptuur.

‘In deze context krijgen verwoesting en destructie nog meer nadruk en zijn ondanks alle pogingen het huis nog eenmaal als een briljante ster te laten schijnen, onontkoombaar.’

Het pand met de installaties is een week opengesteld voor het publiek. Meteen daarna is het door de projectontwikkelaar gesloopt. Nu resten ons de autonome foto's die naar aanleiding van deze exercitie tot stand zijn gekomen.

Door haar werkveld te verplaatsen van haar intieme woonhuis en atelier, via het openbaar toegankelijke museum, naar werkelijke openbaarheid van de publieke ruimte, zijn de foto's van karakter veranderd.

Teeuwen lijkt zich te hebben losgemaakt van het strenge principe van het centraal-perspectief. Waar ze in de *Archief* serie nog voorzichtig zocht naar manieren om verschillende kijkrichtingen in één beeld te combineren, versterkt ze dit in hoge mate in de serie *Verwoest Huis*. Voorgrond, achtergrond, boven, beneden, links en rechts; alle ruimtes in het gebouw worden in dat ene beeld samengevoegd. Teeuwen probeert het hele gebouw in een oogopslag waarneembaar te maken, met een grote mate van desoriëntatie tot gevolg. De werkelijkheid wordt een labyrintische droomwereld, die sterk doet denken aan de serie etsen van imaginaire kerkers, de zogenaamde *Carceri*, van de achttiende-eeuwse Italiaanse graficus Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Er valt nauwelijks nog uit deze onderwereld te ontsnappen.

Het cyclische thema van verwoesting, wederopbouw en uiteindelijk opnieuw verwoesting heeft zich inmiddels sterk genesteld in het oeuvre van Teeuwen. Ook in de tekeningen die Teeuwen maakt, komt deze thematiek steeds weer terug. Het bouwen en stapelen gebeurt hier met architectonische elementen, op zo'n manier dat er een caleidoscopische blik op een stedelijke omgeving ontstaat, op een wankele stad die op het punt van instorten staat of waar de ramp inmiddels al heeft plaatsgevonden. Voor inspiratie kan Teeuwen putten uit een omvangrijk archief met beeldmateriaal van rampen (met name van verwoeste gebouwen) dat zij inmiddels vele jaren verzamelt. Net als in haar tekeningen en foto's (op één enkele uitzondering na) is er geen mens in deze desolate wereld van verwoesting te bekennen. Voor Marjan Teeuwen staat deze thematiek dan ook symbool voor ontwrichting en ontworteling.

‘In this context, destruction and demolition are even more emphasized, becoming inevitable in spite of all efforts to make the house shine like a brilliant star for one last time.’

make the entire building perceptible at a single glance, which leads to a great extent of disorientation. Reality turns into a labyrinthian dreamworld which is highly reminiscent of the series of etchings of imaginary dungeons, the so-called *Carceri*, by eighteenth-century graphic artist Giovanni Batista Piranesi (1720-1778). This underworld is hard to escape from.

The cyclic theme of destruction, reconstruction and, finally, destruction again, has become a steady feature of Teeuwen's work. In her drawings it is a recurring subject too. Here, building and piling is done with architectural elements, creating a kaleidoscopic view of an urban environment, an unstable city on the verge of collapse or with disaster having already struck. For inspiration Teeuwen can draw from an extensive archive of visual materials of disasters (of destroyed buildings in particular), collected over the years. As in her drawings and photos (with one exception), no human being is seen in this desolate world of destruction. For Marjan Teeuwen this subject matter is symbolic of disruption and displacement.

The culmination of this subject matter and symbolism is most visible in her most recent project *Destroyed House Krasnoyarsk*. In the summer of 2009, Teeuwen was offered the opportunity to

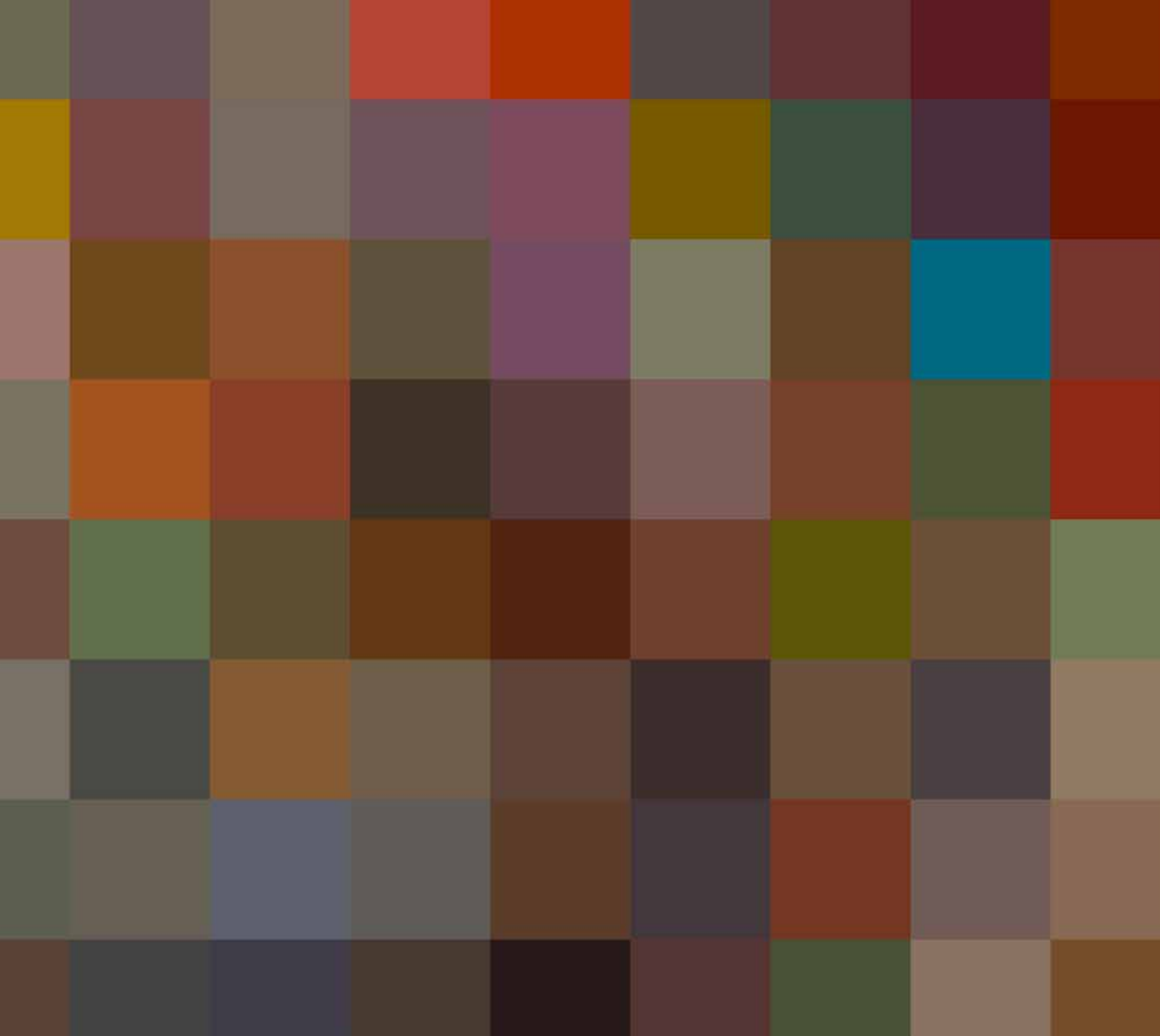
work on a huge, ramshackle wooden house in Krasnoyarsk, Siberia, in the context of her participation in the biennial of this city. No-one had been taking notice of this decayed building for five years. Only tramps, musicians and poets had sought shelter in this house, leaving a huge mess. It might have been this atmosphere of degeneration, reminding Teeuwen of the highly confrontational photo series by Boris Mikhailov of homeless Russians, that gave her installation and the resulting photos and film their highly defeatist character – a reference to the extreme Russian society, marked by inequality and the struggle large sections of the population have to put up in order to survive. In this context, destruction and demolition are even more emphasized, becoming inevitable in spite of all efforts to make the house shine like a brilliant star for one last time.

The photos draw one into an abstract world in which disorientation is stronger than ever before. One is lost as to distances and directions. Things have become pure form and forms are indefinable. The circles with which Teeuwen has cut open walls, ceilings and floors offer no visual orientation whatsoever. They are interrupted visually by other circles, rectangles, creating fanciful patterns in contrasting shades of light and dark sections. Like an astronaut we float in a sublime, cosmic world that has replaced the real world. Is this the end or a new beginning?

De culminatie van de thematiek en symboliek is het beste te zien in haar meest recente project *Verwoest Huis Krasnoyarsk*. In de zomer van 2009 kreeg Teeuwen de kans om een gigantisch groot, in deplorabele staat verkerend, houten huis in het Siberische Krasnoyarsk onder handen te nemen in het kader van haar deelname aan de biënnale in deze stad. Naar het vervallen gebouw keek al vijf jaar niemand meer om. Slechts zwervers, muzikanten en dichters hadden er hun toevlucht in genomen en lieten een immense bende achter. Het is wellicht door deze verloederde sfeer, die Teeuwen sterk deed denken aan een zeer confronterende fotoserie van Boris Michailov over Russische thuislozen, dat de installatie en de daaruit voortvloeiende foto's en film een uitermate defaitistisch karakter hebben gekregen. Het verwijst naar de extreme Russische maatschappij, vol sociale ongelijkheid en de strijd die grote bevolkingsgroepen moeten leveren om te kunnen overleven. In deze context krijgen verwoesting en destructie nog meer nadruk en zijn ondanks alle pogingen het huis nog eenmaal als een briljante ster te laten schijnen, onontkoombaar.

De foto's trekken je een abstracte wereld in, waar de desoriëntatie nog nooit zo groot was. Je hebt geen idee meer van afstand, van richting. Dingen zijn tot vorm geworden en de vormen zijn ondefinieerbaar. De cirkels waarmee Teeuwen wanden, plafonds en vloeren opensnijdt geven geen enkel houvast. Ze worden optisch doorbroken door andere cirkels, door rechthoeken, waardoor grillige patronen ontstaan in contrastrijke schakeringen van lichte en donkere partijen. Als een astronaut zweven we in een sublieme, kosmische wereld, die de werkelijke wereld heeft vervangen. Is dit het eindpunt of is dit een nieuw begin?



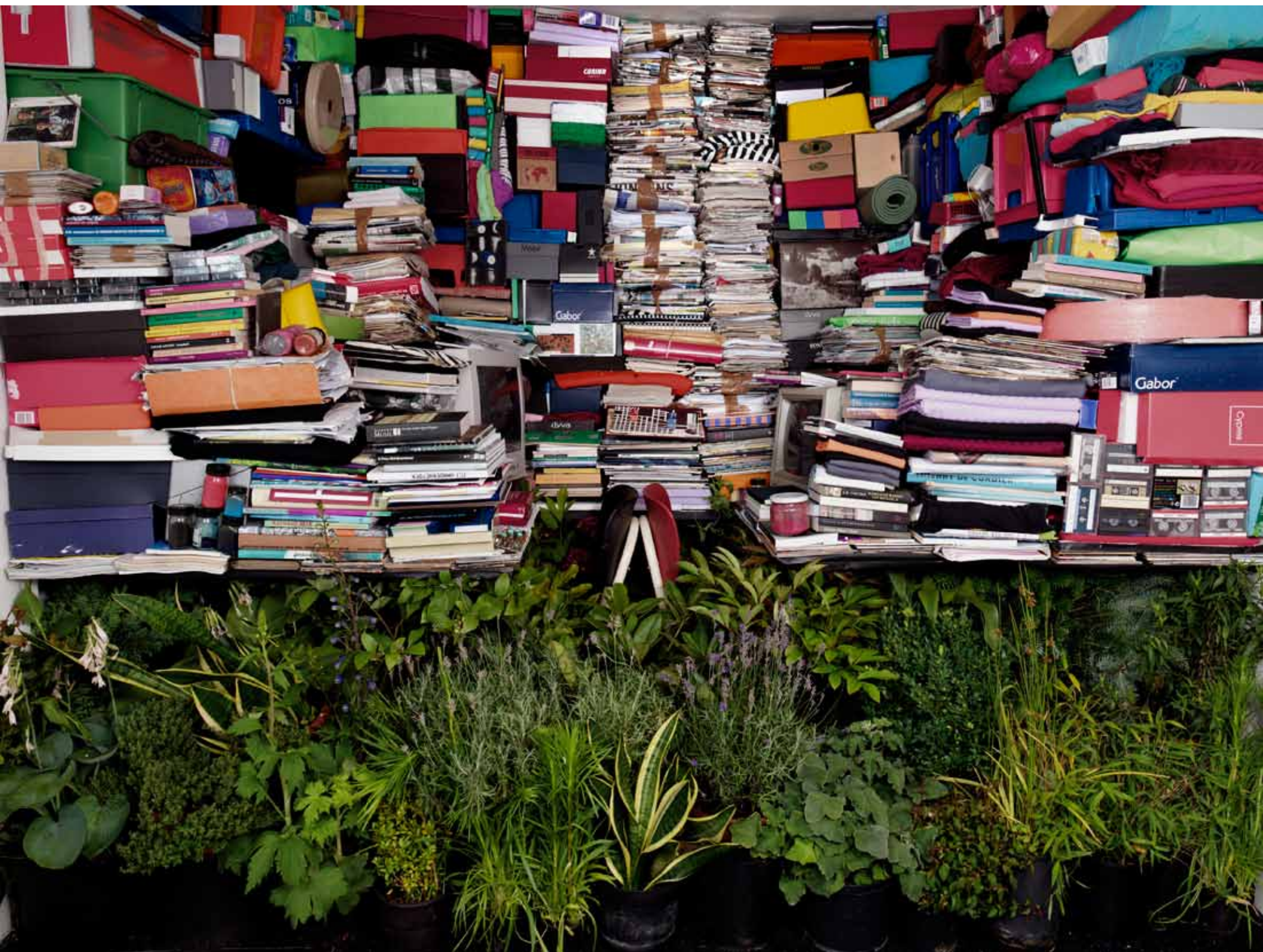


Huiskamer 3.6





Huiskamer 3.3



Huiskamer 3.5





Huiskamer 3.4



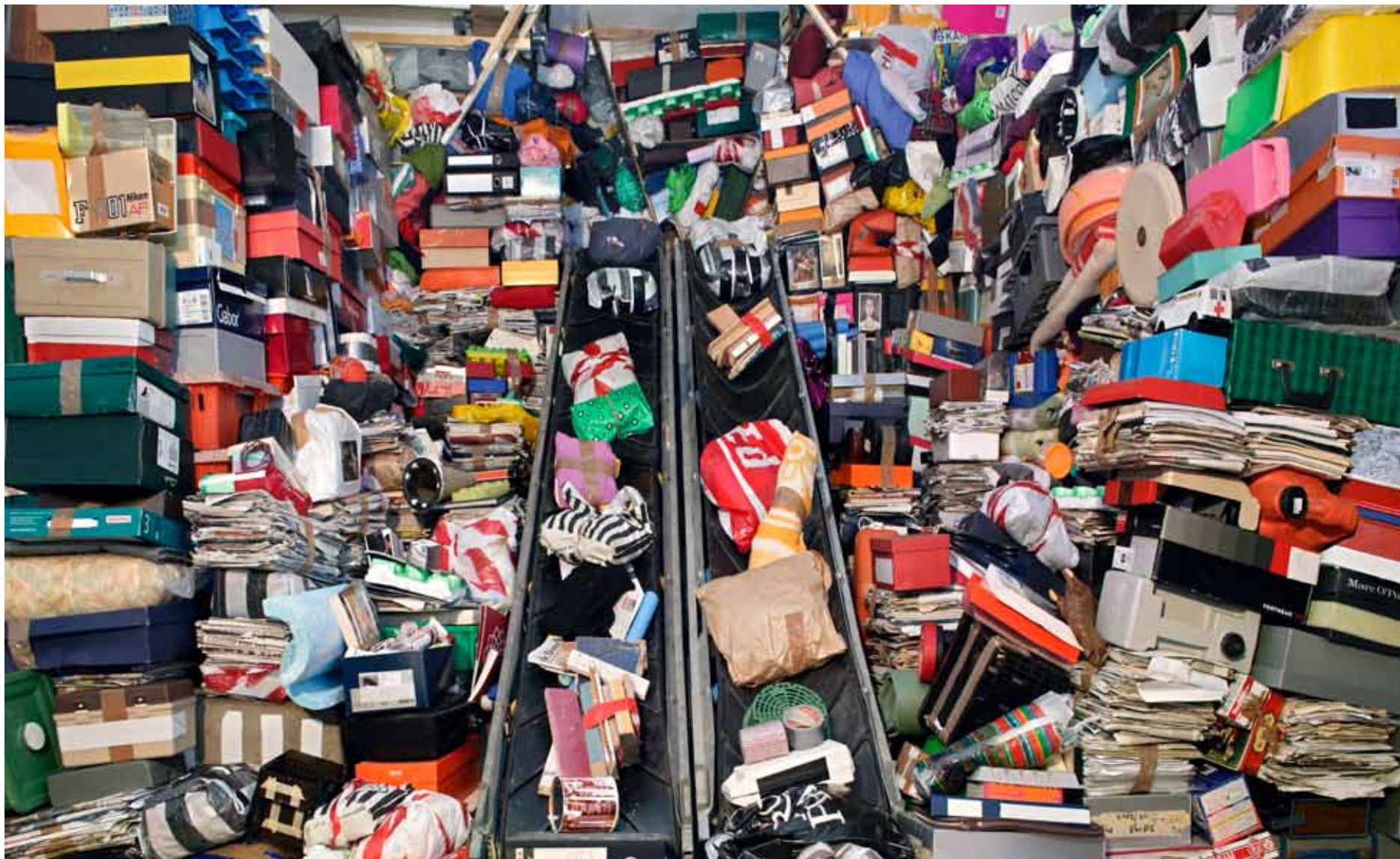
Huiskamer-vuur
[film still]







Lopende Band I
[film still]



Lopende Band 2
[film still]



Paternoster
[film stills]





Paternoster 13
[film still]





Huiskamer 2.3





Huiskamer 2.1







Huiskamer 2.6



Huiskamer 2.4

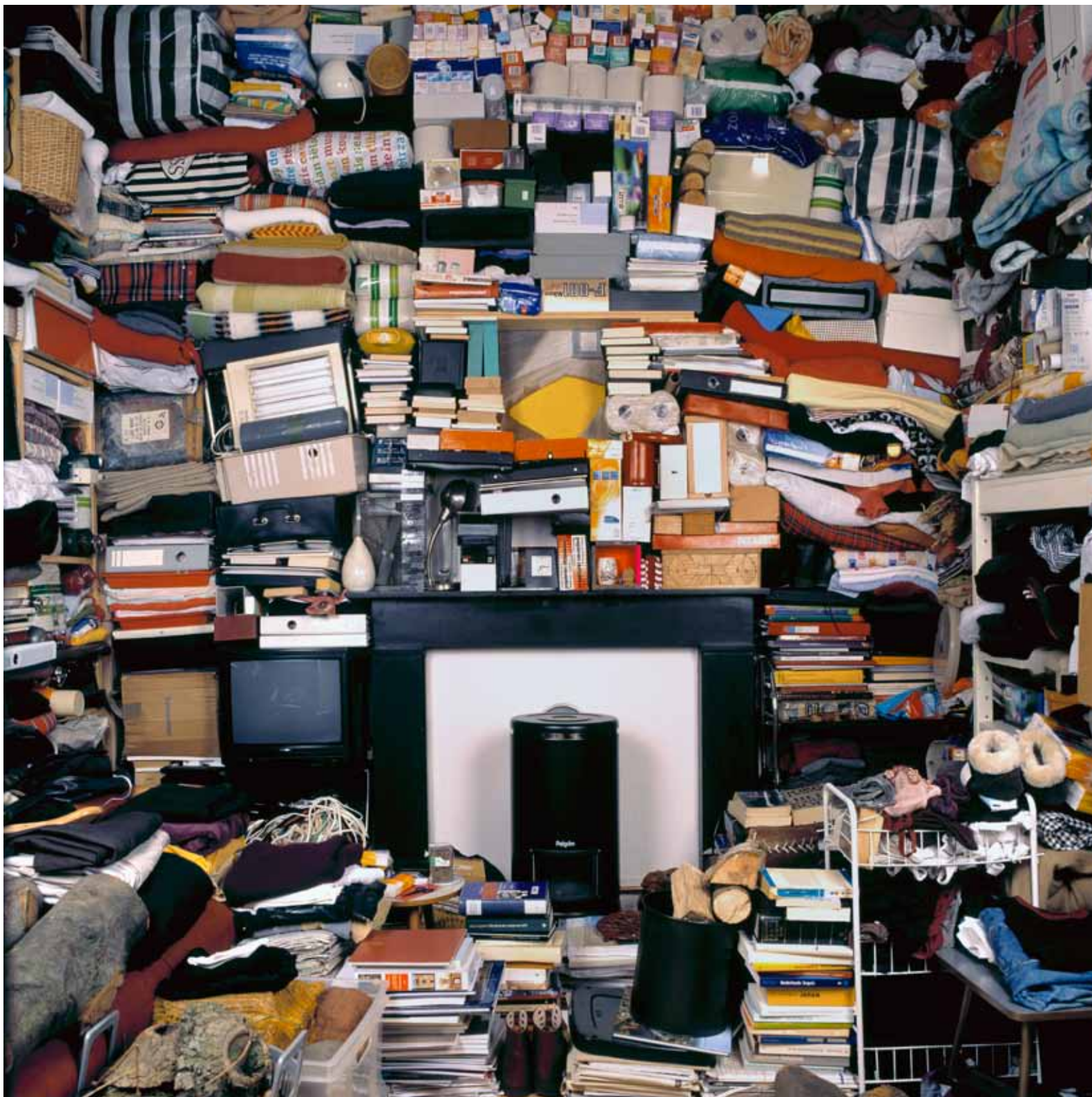
Huiskamer 2.5







Huiskamer I.I



Huiskamer 1.3





Curriculum Vitae
List of images

Curriculum Vitae
Beeldlijst

Curriculum Vitae

BORN Venlo, 1953

EDUCATION

1982-1984 Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg

1984-1988 Academie voor Kunst en Vormgeving St. Joost, Breda

EXHIBITIONS AND OTHER ACTIVITIES

- 2011 *Ultrasonic VI*, Mark Moore Gallery, Culver City, USA
- 2011 *Art Rotterdam*, Cokkie Snoei
- 2011 *Foto(=)Kunst*, Museum Het Valkhof, Nijmegen (group, with Dirk Braeckman, Hans Op de Beek, Paul Kooiker, Jasper de Beijer, among others)
- 2010 *Pulse Art Fair*, Miami, Cokkie Snoei
- 2010 *Madness and arts Festival*, Vishal/St. Bavokerk, Haarlem (solo)
- 2010 Galerie Nouvelles Images (group)
Centraal Museum Utrecht, collectie tekeningen Provincie Utrecht (group)
- 2010 *VoTH*, travelling exhibition to the Russian Federation: Yaroslavl Art Museum, Krasnoyarsk Museum Centre, Museum of fine Arts/NCCA Ekaterinburg, State Museum of Fine Arts Kazan, Moscow Museum of Modern Art, Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch (group)
- 2010 Art Rotterdam, Cokkie Snoei (group)
- 2010 P.ART of my live, Zwolle (group) (with Karin van Dam and Sandra Setola)
- 2010 Cokkie Snoei, Amsterdam and Rotterdam (solo)
- 2009 38CC Delft (solo)
- 2009 *Expansie*, Krasnoyarsk Biennale, Krasnoyarsk Museum Centre, Rusland (group)
Paris Photo, Cokkie Snoei
Discovering Slowness, CEAC, Xiamen, China (group)
Stressed Spaces, KW14, 's-Hertogenbosch (group)
Bouw in Beeld Prijs, Cobra Museum Amstelveen/TU Eindhoven (group)
- 2008 Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch (solo)
Wit, Grafisch Atelier 's-Hertogenbosch (group)
Het huis, de kamers 2, Heden, Den Haag (group)
Ter ere van het moment waarop het sublieme en het lullige elkaar ontmoeten, Sign, Groningen, curator Ada Dispa
pAn Amsterdam, Art Fair, Cokkie Snoei
Art Basel Miami Beach, Photo Miami, Cokkie Snoei
- 2007 *Art Basel Miami Beach*, Cokkie Snoei (group)
- 2007 *Discovering Slowness*, St. Petersburg, National Centre of Photography of the Russian Federation (group)
- 2007 *Something to write home about*, Museum Stadsgalerij Heerlen (group, with Marrie Bot, Stephane Couturier, Maurice van Tellingen, among others)
- 2007 Museum De Fundatie Zwolle, *Shelter* (group, with Berlinde De Bruyckere, Joep van Lieshout, Tom Claassen, Maria Roosen, among others)
- 2007 *De Ontdekking van de Traagheid*, KW14 (group)
- 2007 *FotoFinish*, CBK's-Hertogenbosch (group)
- 2007 Cokkie Snoei, Rotterdam (solo)
- 2006 Galerie RC De Ruimte, IJmuiden (group)
- 2006 Artist in residence 2 months, CEAC, Xiamen, China
- 2006 *Volta Art Fair*, Basel, Cokkie Snoei
- 2006 Interpolis, Tilburg
- 2006 Museum van Bommel van Dam, Venlo (solo)
- 2006 Pictura, Dordrecht (solo)
- 2005 AMC, Amsterdam (solo)
- 2005 *Free Space 2005*, Museum Plantin Moretus/Hessenhuis, NICC, Antwerp (solo)
- 2005 *Constructed Moment*, KW14, 's-Hertogenbosch (group)
- 2004 Galerie Jan van Hoof, 's-Hertogenbosch (group)
- 2004 Artotheek Den Haag, *Villa' www.7x11.nl*
- 2003 Galerie Pennings, Eindhoven (solo)
- 2003 *Autour de Vincent*, Zundert (group, with Philip Akkerman, Reinoud van Vught, among others)
- 2003 Galerie Phoebus, Rotterdam (solo), *Foto Biennale Rotterdam*
- 2003 *Bonbonsai*, Galerie De Buytensael, Arnhem (group, with Rinke Nijburg, Leon Adriaans, Rosemin Hendriks, Bas Meerman, among others)
- 2003 *De Scandinavische Wind*, Grafisch Atelier 's-Hertogenbosch (group)
- 2003 De Pronkkamer, Uden, i.c.w. Urs Pfannenmüller (solo)
- 2002 *Tekenen des Tijds*, KW14, 's-Hertogenbosch (group)
- 2001 Galerie Phoebus, Rotterdam, filing cabinet project
- 1999 *Een Ceder in mijn Tuin*, KW14, 's-Hertogenbosch (group)
- 1999 Straumer Art Commune, Hafnafordur, Iceland (artist in residence 2 months)
- 1998 *Kamerschatten*, KW14, 's-Hertogenbosch (group)
- 1998 *Niet de kunstvlaai*, Westergasfabriek Amsterdam, Artis 's-Hertogenbosch
- 1997 *Imponderabilia*, KW14, 's-Hertogenbosch
- 1997 Faxx, Tilburg (group)
- 1996 Artist in residence for 2 months in Maison Jaune, Frankrijk, Kröller Müller Museum

AWARDS

- 2009 Grand Prix Biennale Krasnoyarsk
 2009 Nomination Bouw in Beeld Prijs (Ballast Nedam)
 2005 Brewery culture award of the city of 's-Hertogenbosch (Heineken)

ARTICLES

- 2010 *Brabants Dagblad*, Gerrit van den Hoven
Trouw, Scheije Slager
Parool, Peter van Brummelen
Tatlin News, Sergey Kovalevsky
Kunstbeeld, Karel Ankerman
Tubelight, Alexander Mayhew
Photonews (Hamburg), Anna Gripp
 2009 *Tatlin News*, Moscow
Kunstforum International, oct/nov 2009, Biennale van Krasnoyarsk
Kunstuur, AVRO
Brabants Dagblad, Gerrit van den Hoven
Museumtijdschrift Vitrine, Manon Berendse
Groene Amsterdammer, Niels van Manen
NRC Handelsblad, SM's, Sandra Smets
 2008 *Brabants Dagblad*, Gerrit van den Hoven, *Sheddak* in SM's
Brabants Dagblad, Gerrit van den Hoven, *Verwoest Huis*
Kunstbeeld, Verely Klaassen, *Verwoest Huis*
Tubelight, RC de Ruimte
 2007 *de Volkskrant*, Rutger Pontzen
NRC Handelsblad, Viola Lindner
NRC Next, Viola Lindner
 2006 *Brabants Dagblad*, Gerrit van den Hoven
De Limburger, John Huys
Annual report Fonds BKVB, selection Hans Aarsman
 2005 *Tubelight*, Angelique Spaninks
Groene Amsterdammer, Gijsbert van der Wal
Brabants Dagblad, Mark van der Voort
Kunstbeeld, April issue/2 pages, Anna Berk

PUBLIC AND PRIVATE COLLECTIONS

- Soros Collection, New York
 Ministry of Foreign Affairs, The Hague
 Bank Société Generale, Paris
 FNAC, Paris
 Centraal Museum Utrecht
 Collection Grumbach, Paris
 Foundation Carminac Gestion Paris
 Twijnstra Gudde Collectie
 Drake Collection
 Museum Centre Krasnoyarsk
 Caldic Collection
 Collection Ramselaar/Vonk
 Collection Achmea
 The Cisneros Fontanals Art Foundation,
 Miami
 Collection Jeroen Princen, Rotterdam
 Collection Eneco
 Collection Contemporary drawings,
 Province of Utrecht (managed by
 Centraal Museum, Utrecht)
 Collection KPMG
 Collection Rabobank
 Stedelijk Museum Amsterdam
 AMC, Amsterdam
 Art lending library, Utrecht
 Collection Interpolis
 Museum van Bommel van Dam, Venlo
 Stichting Beeldende Kunst, Arnhem
 Krabbedans, Eindhoven
 Provinciale Kunstuitleen, Utrecht
 Heden, The Hague
 Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch
 Gemeente Heemskerk
 Private collections

OTHER ACTIVITIES

Since 1993 Marjan Teeuwen is the founder/curator of artist-initiative KW14.
www.kw14.nl

GALLERY

Marjan Teeuwen is represented by *Cokkie Snoei Amsterdam/Rotterdam*
www.cokkiesnoei.com

Beeldlijst

List of images

- 28 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 1 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 1*, 2011, 163 × 338 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 30 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 2 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 2*, 2011, 163 × 265 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 32 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 3 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 3*, 2011, 41 × 51.5 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 34 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 4 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 4*, 2011, 41 × 38.8 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 36 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 5 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 5*, 2011, 41 × 35.5 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 38 *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 6 / Destroyed House Piet Mondriaanstraat 5*, 2011, 41 × 37 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 40 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 1 / Destroyed House Krasnoyarsk 1*, 2010, 148 × 187 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 42 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 2 / Destroyed House Krasnoyarsk 2*, 2010, 35 × 45 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 44 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 3 / Destroyed House Krasnoyarsk 3*, 2010, 35 × 52 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 46 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 5 / Destroyed House Krasnoyarsk 5*, 2010, 35 × 34.8, inkjetprint, framed
- 48 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 8 / Destroyed House Krasnoyarsk 8*, 2010, 35 × 52 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 49 *Verwoest Huis Krasnoyarsk 9 / Destroyed House Krasnoyarsk 9*, 2010, 35 × 52 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 50 *Verwoest Huis 2 / Destroyed House 2*, 2009, 160 × 239.5 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 52 *Verwoest Huis 1 / Destroyed House 1*, 2009, 160 × 154.5 cm, inkjetprint on dibond, framed
- 54 *Verwoest Huis 3 / Destroyed House 3*, 2009, 160 × 219.5 cm, inkjetprint on dibond / framed
- 62 *Archief Sheddak SM's / Archive Sheddak SM's*, diptiek / diptych, 2010, 110 × 127 cm, inkjetprint on dibond / diasec
- 64 *Archief 2 / Archive 2*, 2007, 110 × 120 cm, inkjetprint on dibond / diasec
- 66 *Archief 3 / Archive 3*, 2007, 110 × 117 cm, inkjetprint on dibond / diasec
- 68 *Archief 4 / Archive 4*, 2008, 110 × 156.5 cm, inkjetprint on dibond / diasec
- 86 *Huiskamer 3.6 / Living Room 3.6*, 2005, 184 × 125 cm, lambdaprint on aluminium
- 88 *Huiskamer 3.3 / Living Room 3.3*, 2005, 155 × 125 cm, lambdaprint on aluminium
- 90 *Huiskamer 3.5 / Living Room 3.5*, 2005, 189 × 125 cm, lambdaprint on aluminium
- 92 *Huiskamer 3.4 / Living Room 3.4*, 2005, 184 × 125 cm, lambdaprint on aluminium
- 94 *Huiskamer-vuur / Living Room-fire*, (film still), 2005, 40 × 55 cm, lambdaprint on aluminium

- 96 *Lopende Band 1 / Band Conveyor 1*, (film still), 2005,
40 × 55 cm, lambdaprint on aluminium
- 97 *Lopende Band 2 / Band Conveyor 1*, (film still), 2005,
40 × 55 cm, lambdaprint on aluminium
- 98 *Paternoster / Elevator*, (film stills), 12 out of a serie of 24, 2005,
40 × 55 cm, lambdaprint op aluminium
- 100 *Paternoster 13 / Elevator 13*, (film still), 1 out of a serie of 24, 2005,
40 × 55 cm, lambdaprint op aluminium
- 102 *Huiskamer 2.3 / Living Room 2.3*, 2003,
135 × 105 cm, lambdaprint on aluminium
- 104 *Huiskamer 2.1 / Living Room 2.1*, 2003,
135 × 98 cm, lambdaprint on aluminium
- 106 *Huiskamer 2.6 / Living Room 2.6*, 2003,
105 × 105 cm, lambdaprint on aluminium
- 107 *Huiskamer 2.4 / Living Room 2.4*, 2003,
135 × 105 cm, lambdaprint on aluminium
- 108 *Huiskamer 2.5 / Living Room 2.5*, 2003,
135 × 105 cm, lambdaprint on aluminium
- 110 *Huiskamer 1.1 / Living Room 1.1*, 2002,
95 × 95 cm, lambdaprint on aluminium
- 111 *Huiskamer 1.3 / Living Room 1.3*, 2003,
135 × 105 cm, lambdaprint on aluminium





Colofon

Colophon

Fotowerken / Photoworks

Marjan Teeuwen

Concept fotografie en beeldbewerking /

Concept photography and image processing

Marjan Teeuwen

Fotografie / Photography

Peter Cox

Beeldbewerking / Image processing

Huiskamer 1 en 2: Peter Koene

Huiskamer 3: Maarten Fleuren

Image processing other series: Mike Harris

Teksten / Texts

Wouter Prins

Sergey Kovalevsky

Flos Wildschut

Vertaling / Translation

Auke van den Berg

Ontwerp / Design

Volta_ontwerpers

Druk / Printing

Ten Brink

