

MW PRESS:
PUBLISHING ART

Published by MW Press Box 113 Noordw

✓
Published by MW Press Box 113 Noordwijk Holland



MW PRESS:

PUBLISHING ART

Ter gelegenheid van de retrospectieve *Krijn Giezen* wijdt de Verbeke Foundation een tentoonstelling aan het uitgeverswerk van Giezens echtgenote Martina Wagener. Gedreven door een passie voor de nieuwste kunstuitingen, gaf Giezen-Wagener in 1982 het eerste nummer uit van een krant die de laatste werken toonde van belangrijke kunstenaars zoals de Amerikaan Richard Long, de Fransman Robert Filliou of de Engelsman Barry Flanagan. In de vier daaropvolgende jaren gaf het in het Nederlandse Noordwijk gevestigde MW Press, negen andere kranten en uiteenlopende publicaties uit. Vandaag zijn deze uitgaven echter moeilijk te vinden. De tentoonstelling in de Verbeke Foundation vormt de aanzet tot een historische studie naar MW Press en de relaties die Martina Giezen-Wagener onderhield met de kunstenaars die haar originele werken ter beschikking stelden.

Simon Delobel

MARTINA GIEZEN

INTERVIEW

door Simon Delobel 19.04.2011

SD: In 1982 verscheen uw eerste publicatie. Waarom bent u begonnen met MW Press?

MG: In 1980-82, toen Krijn en ik in Noordwijk in het voormalige politiebureau woonden, wilde ik kunstpublicaties maken, een kunsttijdschrift uitgeven. Krijn zag liever dat ik doorging met tekenen en schilderen.

SD: U bent ook kunstenaars?

MG: Eigenlijk niet. Ik heb wel op drie academies - in Amsterdam, Den Haag en Haarlem - tijdelijk een teken- en schilderopleiding gevolgd maar ben nooit afgestudeerd. Ik wilde binnenhuisarchitectuur doen nadat ik een meisje had leren kennen dat haar eigen stoel had ontworpen en gemaakt. Ik vond dat fantastisch. Jammer genoeg oordeelde de toelatingscommissie dat ik daar niet geschikt voor was omdat ik geen technisch inzicht had. Mode of een vrije teken- en schilderopleiding volgen, was het advies.

SD: Wat betekenen de letters MW in MW Press?

MG: MW zijn mijn initialen, Martina Wagener. In het begin wist niemand van wie de krant was, het had geen naam, mijn naam kwam er niet in voor. Voor mij maakten de kunstenaars de

krant, niet ik. Ik zie mezelf niet als kunstenaars. MW Press was gewoon een uitgeverij, geen kunstproject.

SD: Hoe werkte de conceptie en de realisatie van de tijdschriften?

MG: Ik wou drie nummers per jaar maken maar dat lukte niet. Ik had geen vooropgesteld doel, de ene krant kwam voort uit de andere. Ik kende veel collega's van Krijn, ging naar tentoonstellingen en leerde nieuwe kunstenaars kennen, bezocht ateliers. Van het één kwam het ander.

MW Press had geen officieel statuut van een bedrijf of vzw. De publicatie van de krant betaalde ik zelf. Het drukken gebeurde bij een drukkerij in Noordwijk die de dorpskrant maakte. Het vergankelijke van krantenpapier trok Krijn aan, hij wees me op de dorpskrant. In die tijd bestonden er nog geen kleurendrukken zoals nu, de kranten waren zwart-wit. In mijn kranten staat dat er per publicatie 200 of 1000 exemplaren waren, in werkelijkheid waren er meer. Was de machine eenmaal ingesteld, dan maakte het niet uit of je er 1000 of 10.000 liet drukken.

Ik hoefde geen reclame te maken, veel mensen vonden het een mooie publicatie en namen een abonnement. Een groot aantal kunstenaars deed mee aan het avontuur. Ik organiseerde geen evenementen als er een nieuw nummer was maar stuurde de kranten naar de kunstenaars en de abonnees. Ik verkocht ze soms tijdens de

opening van een tentoonstelling. Verschillende musea namen een abonnement en de museumbibliotheken hadden ze in hun bezit. Ik heb altijd maar één boekhandel gehad die mijn publicaties verkocht, dat was Walther Koenig in Duitsland. Galerie A in Amsterdam verkocht de Richard Long krant.

SD: Bestonden er bepaalde kranten die een voorbeeld waren voor u?

MG: Misschien *Interview* van Andy Warhol. M'n eerste kranten waren houterig, kinderlijk, voor mij storend. Ik was autodidact, deed alles zelf: ik schreef de teksten en deed de eindredactie. Ik heb geen grafische opleiding gevolgd, wist niets van lay-out maken. Peter Struycken noemde het 'een aan de keukentafel gemaakt krantje' en dat was ook zo. Ik bezocht de kunstenaars of tentoonstellingen en maakte soms de fotoreportages. Op de keukentafel plakte ik alles aan elkaar.

SD: Heeft MW Press nog iets anders gepubliceerd naast kranten?

MG: Kaarten en andere kleine dingen. Ik had ook ideeën voor films, maar de techniek was een obstakel. Nu met de digitale technieken gaat het makkelijker, is er meer mogelijk.

SD: Uw man Krijn Giezen komt in verschillende nummers terug. Op welke manier heeft hij een rol gespeeld in MW Press?

MG: Voor 1980 had Krijn al een paar lichtdrukboeken gemaakt, meestal naar aanleiding van de presentatie van een werk zoals voor het Provinciehuis in Den Bosch of voor de Biënnale van Venetië in 1978. Hij gebruikte de lichtdruktechniek, zoals architecten die vroeger gebruikten voor het vermenigvuldigen van hun technische tekeningen. Thuis hadden we geen materiaal om te drukken, Krijn ging naar een bedrijf.

Ik was nooit tevreden over mijn manier van lay-out maken, over m'n teksten. Ik wilde steeds veranderingen aanbrengen. Als reactie daarop begon Krijn kopieboeken en catalogi te maken, eindeloos te veranderen en opnieuw samen te stellen. Krijn reageert op zijn omgeving, mijn activiteiten hadden invloed op zijn werk.

SD: Vaak ging u op bezoek bij een kunstenaar, hoe ging dat dan in zijn werk?

MG: Ik bereidde me voor op een ontmoeting, verdiepte me in het werk, had een gerichte vraag of vragen. Ik liet mijn interviews altijd herlezen door de kunstenaar vóór publicatie. Ik stelde me op in dienst van de kunstenaar, ging nooit ergens tegenin en volgde zijn wensen. Toen de Franse kunstenaar Jean Le Gac mijn interview wilde herschrijven, had ik daar geen bezwaar tegen, integendeel. Richard Long vond dat sommige passages in het interview die volgens mij langdradig waren of impulsief erin moesten blijven. Hij zei dat een gesprek nu eenmaal zo verloopt, met zin en onzin.

SD: Daarnet vertelde u dat veel kunstenaars vroegen om mee te doen in uw kranten. Hebt u de wens van iedereen kunnen verwezenlijken?

MG: Nee zeggen vond ik moeilijk, maar het moest. Ik noemde het een 'literaire' krant, beeld en tekst. Het werk van de dichter Ian Hamilton Finlay trok mij aan, en dat van Richard Long die beeld en tekst combineerde. Het werk van deze kunstenaars sprak mij het meest aan. Maar wanneer ik erop terugkijk is mijn reactie dat alles wat gepubliceerd werd, goed is.

Er waren ook kunstenaars waarmee ik wel wilde maar niet kon samenwerken, bijvoorbeeld met de Zwitserse kunstenaars Rémy en Michèle Zaugg. Ik volgde hun werk al jaren, logeerde bij ze in Berlijn en in Mulhouse en zij logeerden bij mij in Noordwijk. We maakten concepten voor een film en voor een krant, maar het kwam nooit tot een product. We maakten 'proeven'.

Met een kunstenaar als Ian Finlay kon ik wel makkelijk werken. Ik kwam met een vraag, toonde beelden, we praatten wat en het antwoord was er. Krijn reageerde ook zo snel. Hij was een onuitputtelijke bron van creativiteit.

Een interview met Ian Finlay heb ik nooit gepubliceerd. Een kunsthistoricus volgde zijn werk nauwgezet en publiceerde daarover. Het had geen zin dat ik dat ook deed. Wel voerde ik acties voor hem. Ian reisde niet om gezondheidsredenen en had mensen nodig die voor hem op pad gingen. Samen met zijn vrouw Sue en andere medewerkers speelde ik een actieve rol in de Little Spartan War. Ik zag dat als een privilege, als een voorrecht, want had grote bewondering voor zijn kunstenaarschap.

De eerste keer dat ik Ian Finlay ontmoette, was ik te voet van Biggar naar Dunsyre gegaan en volgde het 'public footpath' de heuvel op naar zijn woning. Al na vijf minuten vroeg hij mij of ik kon aquarelleren. Dat was het enige dat ik goed kon op de academie en toch zei ik nee. Finlay voegde beeld toe aan tekst en voor het beeld had hij anderen nodig. Hij tekende, beeldhouwde en schilderde niet zelf. Hij zocht de mensen bij het werk dat hem voor ogen stond. Zijn werken zijn 'collaborations': gemaakt in samenwerking. Hij had geen kunstopleiding gevolgd, was dichter en autodidact en had een uiterst scherpzinnige geest. Krijn heeft alleen lager onderwijs en een paar jaar ulo gevolgd en ging op 16-jarige leeftijd al naar de academie. Dat soort kunstenaars hebben een intelligentie die buitengewoon is, buiten het normale en dat fascineert me.

SD: Waarom besloot u om sommige nummers volledig te wijden aan één bepaalde kunstenaar?

MG: Vrienden en kennissen maakten regelmatig opmerkingen. Ik liet me beïnvloeden. Als iemand liet merken dat hij een krant niet goed vond, dan dacht ik: ja hij heeft gelijk, het kan ook anders. Zo ben ik begonnen met één nummer te wijden aan één kunstenaar. Nu ik er op terugkijk vind ik de kranten die chaotisch zijn, met verschillende kunstenaars, niet minder.

SD: Zijn er projecten die u gemaakt hebt maar die nooit gepubliceerd zijn?

MG: Met Martin Kippenberger. Het was fantastisch om met hem te werken. Hij had ieder

moment een nieuwe inval. Bovendien 'heute gedacht, morgen fertig'. Jammer genoeg was hij al ziek toen ik hem ontmoette ... Hij heeft een werk voor Magny gemaakt dat ik niet heb kunnen voltooiën omdat hij overleed. Het is half uitgevoerd.

SD: Enkele kunstenaars die u gepubliceerd hebt, zoals Robert Smithson, waren al overleden...

MG: Dat artikel was om zijn 'earthwork' *Broken Circle - Spiral Hill* te redden dat hij in 1971 voor Sonsbeek had gemaakt. Ik ben vóór kunstbehoud. Ik wilde zijn werk op de oorspronkelijke plek behouden.

SD: De lijst van de kunstenaars die in de kranten voorkomen, is behoorlijk indrukwekkend. Hebt u ze allemaal ontmoet?

MG: Niet allemaal, bijvoorbeeld Robert Filliou heb ik niet ontmoet. Soms correspondeerden we via de post maar dan waren de gepubliceerde pagina's minder goed. Ik stuurde of gaf de werken na publicatie altijd terug.

SD: Sommige kunstenaars zoals Richard Long hebben echte 'artist books' gepubliceerd via MW Press. Welke andere kunstenaars hebben dat nog gedaan?

MG: Panamarenko en Per Kirkeby, zij maakten bijlagen. Ik gaf een boekje van Ian Wilson uit.

SD: Waarom bent u op een bepaald moment gestopt met het uitgeven van kranten?

MG: Omdat wij een bollenschuur kochten in Noordwijkerhout, een agrarische ruimte.

In de krant vroeg ik kunstenaars om de pagina's te vullen, in de bollenschuur de ruimte. De bollenschuur is een voortzetting van de krant, het gebouw als kunstwerk. Ik organiseerde er evenementen soms voor amper één dag en werkte er met de kunstenaars die al iets voor de krant gemaakt hadden: o.a. Ian Hamilton Finlay natuurlijk. Zijn werk *La belle Hollandaise-X-patch* is speciaal voor die plek gemaakt.

Krijn bereidde er een heel varken in klei dat tijdens een samenkomst opgegraven werd, een nogal geladen gebeuren. Daarna werd het in de schuur tijdens een maaltijd zwiingend opgegeten. Je werd er stil van, hiervan zijn video-opnames gemaakt.

In 1989 vonden we een kasteel in ruïne aan de kust van Normandië, een gebouw zonder ramen. Het kasteel vond geen koper omdat het interieur in de jaren '50 was omgebouwd tot een fabriek voor het kaarden van vlas.

Het Château de Magny is een voortzetting van de bollenschuur: het onbewoonde gebouw, de staat waarin het verkeert, de omgeving als uitgangspunt voor kunstwerken. MW Press is toen veranderd in Editions Magny.

SD: In een vorig informeel gesprek hebt u gezegd dat u gestopt was omdat verschillende mensen bezig waren met het kopiëren van uw manier van publiceren. Kunt u mij daar meer over vertellen?

MG: Vooral vrouwen deden dat. Zij vonden mijn krant mooi en namen het van me over.

SD: Bestaat het archief van uw uitgeverij nog?

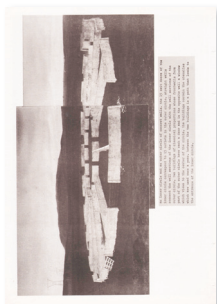
MG: Ik heb de correspondentie met de kunstenaars die meededen aan de kranten bewaard. In de Manche, waar Krijn een atelier aan de zee had, is het volledige archief gestockeerd. Krijn zat daar graag in te snuffelen... Alles was voor hem een bron van inspiratie. Hij is een kunstenaar die reageerde op zijn omgeving en dus ook op mij. Veel van wat ik deed of zei, vind je terug in zijn werken. Ook al onze dieren spelen een rol in zijn werk.

SD: Bent u van plan om in de toekomst nog projecten te organiseren?

MG: Ik zou graag een film maken over de geschiedenis van het kasteel van Magny, het onderzoek daarvoor deed ik al. Ik raadpleegde o.a. het Fonds Normand en het Moussard archief. Zo ontdekte ik dat Jacques Moussard (1670-1750) de architect van het Château was en het in 1695 bouwde. Aan het bijzondere oeuvre van deze architect is door historici nog maar weinig aandacht besteed.



2



3



4



5



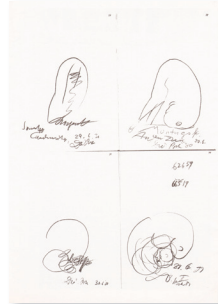
6



7



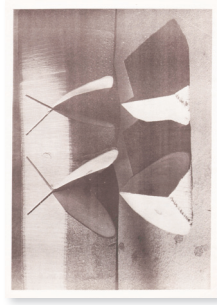
8



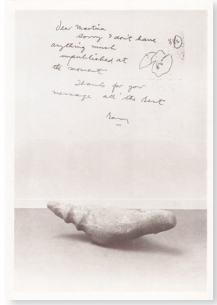
9



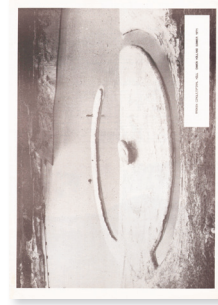
10



11



12

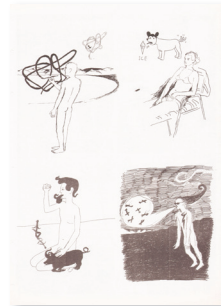
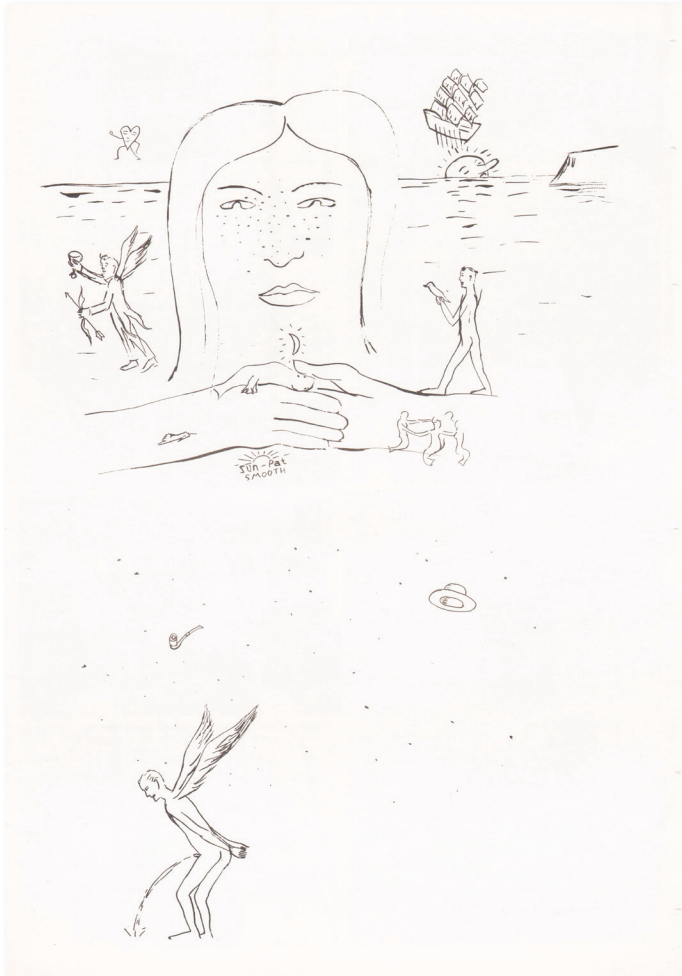


13

No. 1

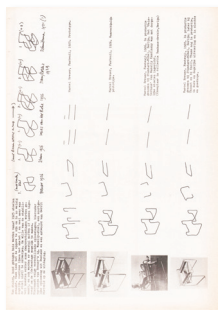
MW magazine no. 1
29 x 41 cm
Noordwijk
MW Press
1982

- Helgi Thorgils Fridjonsson. 1
Sigurdur Gudmundsson. 2
Gerhard Von Graevenitz &
Wies Smals. 3
Douwe Jan Bakker. 4
Krijn Giezen. 5
Richard Long. 6
Robert Filliou. 7
Kees Broos. 8
Dieter Roth. 9
Wolfgang Laib. 10
Toni Grand. 11
Barry Flanagan. 12
Robert Smithson. 13

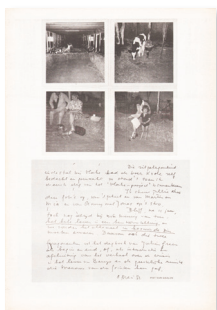




1



2



3



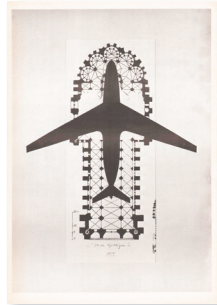
4



5



6



7



8



9



10



No. 2

MW magazine no. 2

29 x 41 cm

Noordwijk

MW Press

1982

Gijs Bakker. 1

Jan Van Geest. 2

Piet Van Daalen. 3

Krijn Giezen. 4

Jean Leering. 5

Rudi van de Wint. 6

Marinus Boezem. 7

Jan Dibbets. 8

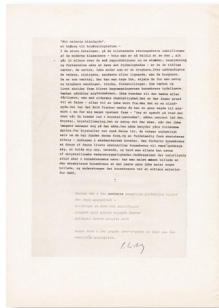
Harald Szeemann . 9

Jacques Van Der Heyden. 10

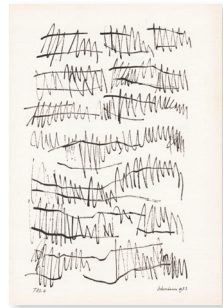
HIMALAYA



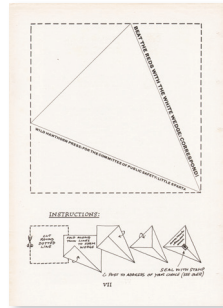
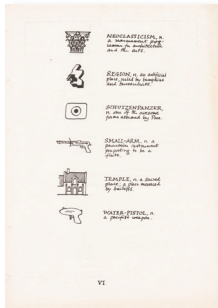
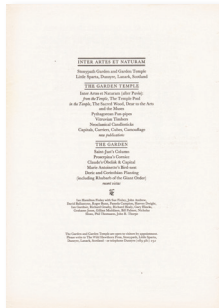
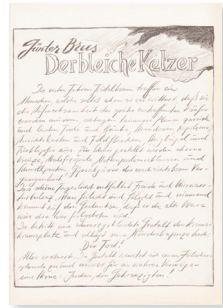
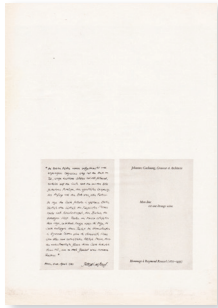
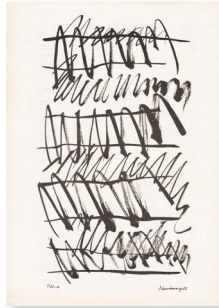
1



2



3



7

VI

VII

No. 3

MW magazine no. 3

1.000 exemplaren

29 x 41 cm

Noordwijk

MW Press

februari 1983

François Morellet. 1

Per Kirkeby. 2

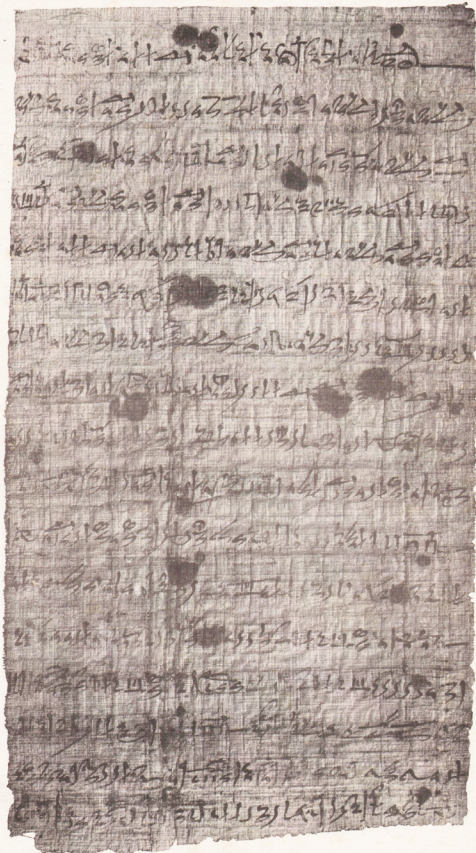
Jan J. Schoonhoven . 3

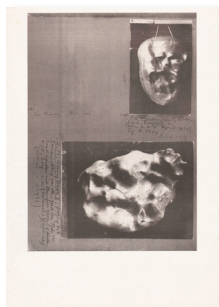
Christian Lindow. 4

Johannes Gachnang. 5

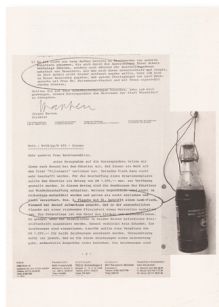
Günter Brus. 6

Ian Hamilton Finlay. 7

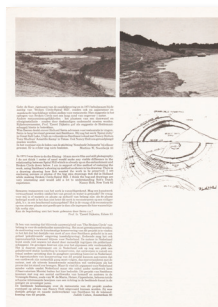




1



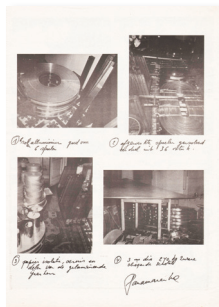
2



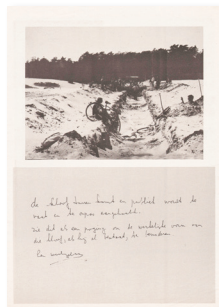
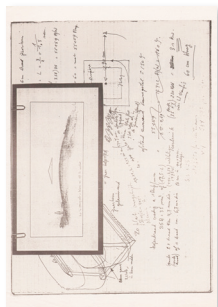
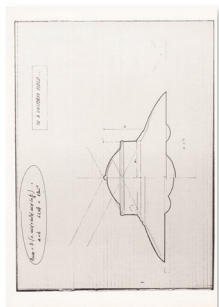
3



4



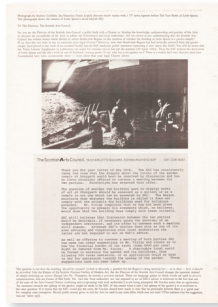
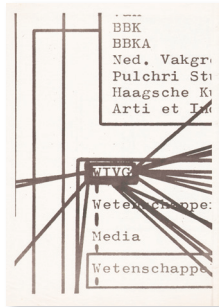
5



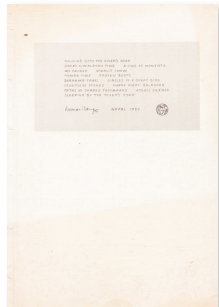
6



7



8



9

No. 4

MW magazine no. 4
1.000 exemplaren
29 x 41 cm
Noordwijk
MW Press
juli 1983

Erich Wichman. 1
Krijn Giezen. 2
Robert Smithson. 3
Dr. Hassan Ragab. 4
Panamarenko. 5
Lex Wechgelaar. 6
Léon van den Eijkel &
Theo Van Laar. 7
Ian Hamilton Finlay. 8
Richard Long. 9



No. 5

MW magazine no. 5
200 exemplaren
25 x 33,3 cm
Noordwijk
MW Press
augustus 1983

Panamarenko.

PROJECT

- RUIMTESCHIP. -

MAGNETISCHE VLIEGENDE
SCHOTELS -

of ——— INDUCTIE
EEN WISSEL VELDEN ———

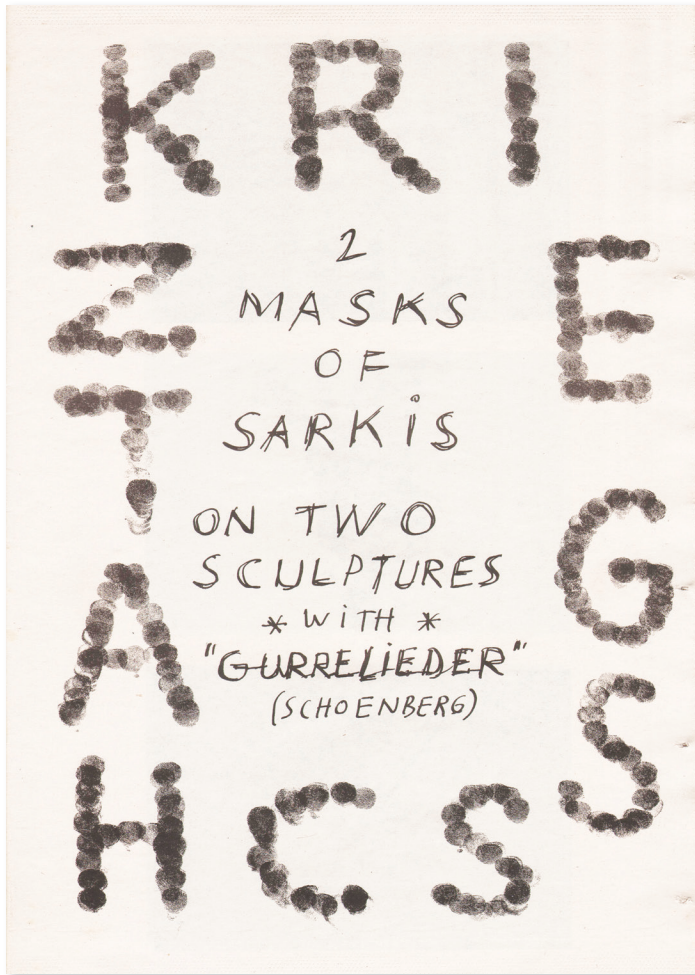
(TESAMEN GEMAKT)
op 3-9-82 ~~1~~

PANAMARENKO

No. 6

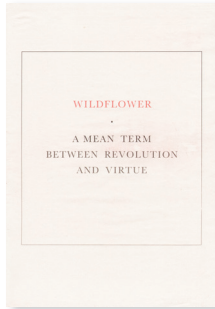
MW magazine no. 6
2.000 exemplaren
29 x 41 cm
Noordwijk
MW Press
januari 1984

Remko Scha . 1
Christiaan Bastiaans . 2
Paul Van Hoeydonck . 3
Dick Raaijmakers. 4
Jean le Gac. 5
Sarkis. 6
To Pierre and Marie -
An exhibition in progress. 7

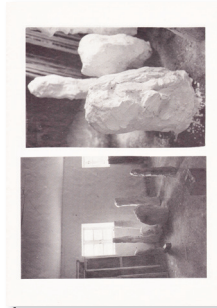
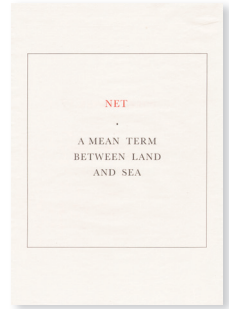




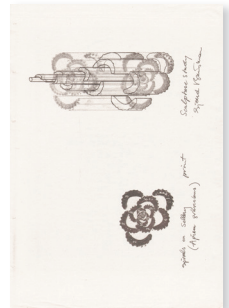
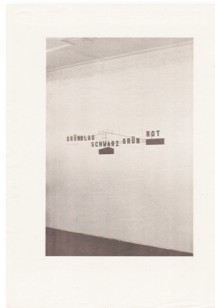
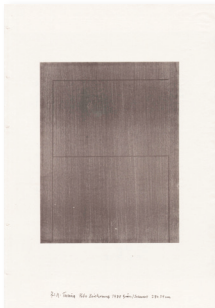
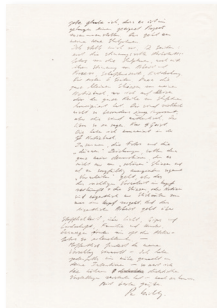
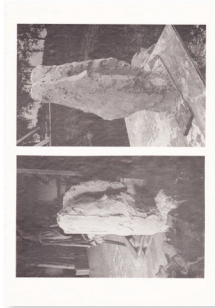
1



2



3

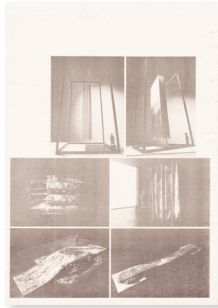


No. 7

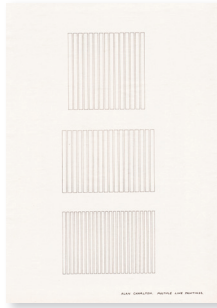


MW magazine no. 7
2.000 exemplaren
29 x 41 cm
Bijlage: 25,7 x 35,4 cm
Noordwijk
MW Press
juni 1984

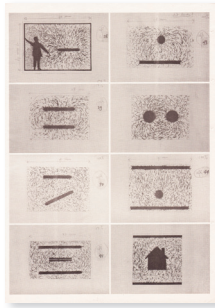
Herman de Vries. 1
Ian Hamilton Finlay. 2
Per Kirkeby. 3
Günter Tuzina. 4
Sjoerd Buisman. 5



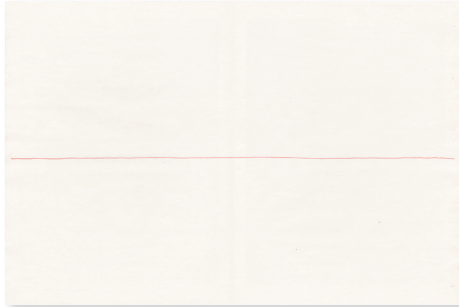
1



ALDO FALLAI - PAVILLO - LINEE VERTICALI



2



3



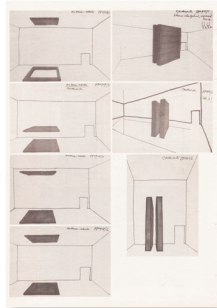
ANTONIO PORTO - IL PAVILLO - IL CANTO



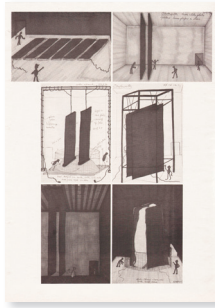
ALDO FALLAI - PAVILLO - IL CANTO



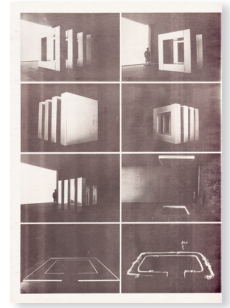
ANTONIO PORTO - IL PAVILLO - IL CANTO



5



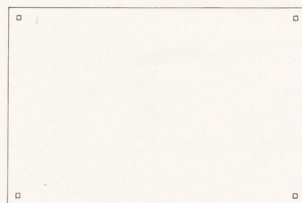
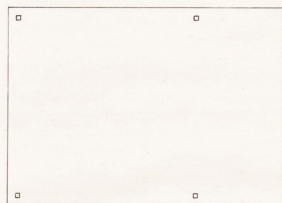
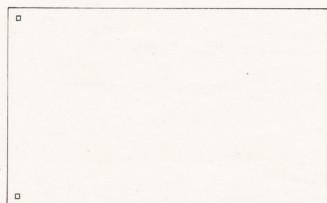
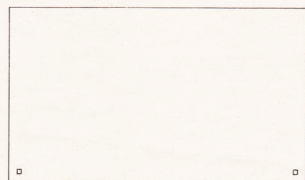
4



No. 8

MW magazine no. 8
1.000 exemplaren
29 x 41 cm
Noordwijk
MW Press
december 1984

Alan Charlton. 1
Jaap van den Ende . 2
Wim Gijzen. 3
Andy Goldsworthy 4
Dick Raaijmakers. 5



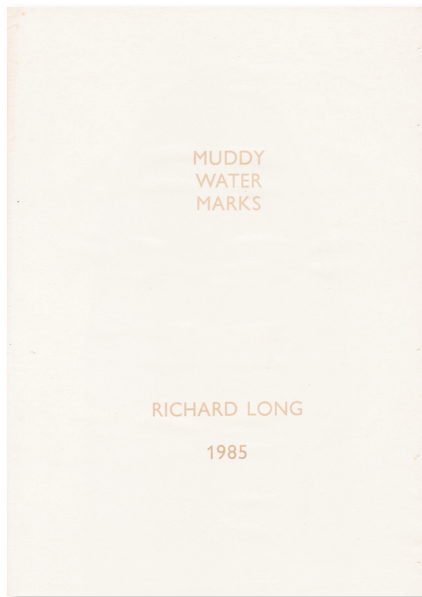
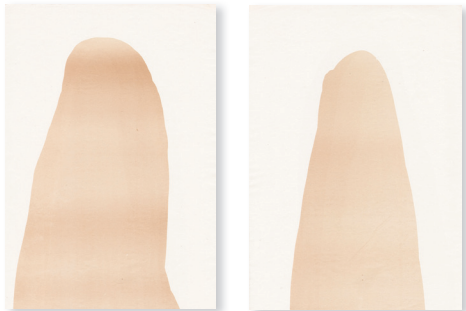
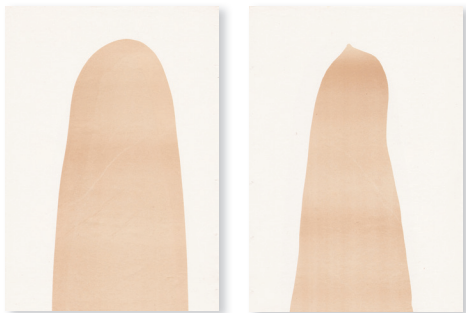
ALAN CHARLTON. SQUARE HOLE PAINTINGS.



No. 9

MW magazine no.9
29 x 41 cm
Noordwijk
MW Press
1985

Richard Long
Muddy Water Marks



KLEUR EN RUIMTE

Het zien van een ruimte, komt in feite neer op het zien van kleuren in een ruimtelijk verband. Men denkt wel eens dat het zien de kleuren zijn, maar de vlakken en contouren waardoor een ruimte haar karakter krijgt. Maar vlak en contour zijn uiteindelijk dankzij kleur te zien.

Onder een kleur wordt hier de eukleurigheids vlak verstaan die zich ritueel van haar omgeving onderscheidt. Op een wit vellet papier zijn zo 10 tintenkleuren te zien. Dit men het vellet toelooft nu moet een abstracte. Immers, als de overtoonken tussen kleuren groter is dan hun verschil dan ziet men het doorgaan van de kleur als een plaat of gebogen vlak. Zich eener verschillen tussen kleuren groter dan hun overeenkomst dan zien men op de plaats van het kleurverschil een greep. Afhankelijk van de ruimtelijke context zien men dan een punt, een lijn of een contour van een twee- of driedimensionale figuur.

Bij het ontwerpen van een architectonische ruimte zijn het signaal voor de hand liggend van het begin te denken in een ruimtelijk stelsel van kleuren en niet eerst in vlakken en contouren die achteraf een kleur krijgen. Sinck Range (1896) zijn veel verschillende oplossingen voor het ordenen van kleuren bedoeld, driedimensionale modellen met daarin alle kleuren in een vaste orde ondergebracht.

Een voor architectonische toepassing bijzonder geschikt model is dat van Heckerhor (1942) (afb. 1). Hij ontwerpt op behoeve van de draagkracht van de kubusvormige kleurruimte waarbij drie kleuren, rood, geel en blauw langs de drie ruimtesvellen van wit naar de volle kleur. Deze menging van drie kleuren ontstaat op iedere plaats in de kleurruimte en andere kleur. In die kleurruimte is het mogelijk ruimtelijke constructies te schalen en te projecteren (afb. 2). Zodoende vallen de platen in de ruimtelijke constructie samen met bepaalde platen in de kleurruimte.

Een eigensoort van voorspelde kleurruimten is dat de kleuren met kleine stappen in elkaar overgaan. Dit levert bij toepassing een heel bepaalde visuele karakteristiek op. Alhoewel het een samenvoeging van drie zijn tussen kleuren en kleurverschillen (afb. 3). Hoe verder platen in een ruimtelijke constructie uit elkaar liggen hoe meer zij van kleur zullen verschillen. Wanneer platen dicht bij elkaar gelegen zijn hoe meer de kleur overeen zal komen.

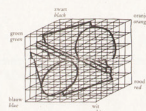
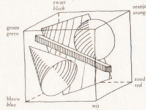
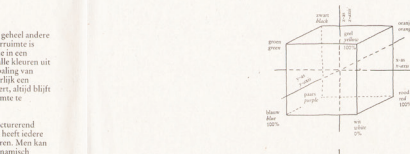
Men kan natuurlijk ook zijn eigen kleurruimte ontwerpen met een geheel andere kleurkarakteristiek. Het ontwerpen van een driedimensionale kleurruimte is eenvoudig. Wat er voor nodig is, is een plan voor de kleurruimte in een ruimtelijke structuur (afb. 4). Daarbij is het te zien dat men praktisch alle kleuren uit drie pigmenten of lichtkleuren kan mengen en dat men voor de bepaling van iedere plaats in de ruimte met drie coördinaten kan voldaan, natuurlijk met eeningheid in de ruimte. Maar hoe men zijn kleurruimte ook construeert, moet hij de praktische noodzaak om afstanden tussen kleuren in de kleurruimte te ontwerpen aan de afstanden in de ruimtelijke constructie (afb. 3).

In bovenstaande benadering is kleur opgevat als een ruimtelijk structurerend maar statisch gegeven. In de kleurruimte, hoe men ze ook kijkt, heeft iedere kleur haar vaste plaats en haar vaste verhouding tot de overige kleuren. Men kan zich echter ook voorstellen dat ieder punt in de kleurruimte een dynamisch karakter heeft en voortdurend van kleur verandert.

Toegang tot architectonische ruimten zou dat ook gevolg hebben dat deze voortdurend van kleur veranderen zoals dit ook gebeurt onder invloed van daglicht. Het wisselende en veranderende karakter van daglicht verleen een levendigheid die door geen statisch karakter is te evenaren. Wie in daglichtverandering in feite gebeurt is dat de kleuren die de ruimte bepalen plaatselijk lichter of donkerder worden als gevolg van licht, schaduw en de veranderende lichtkleur. Maar ook met kunstlicht kan men deze kwaliteiten bereiken. Veranderende kleur ontstaat dan niet door verkleur maar door van kleur veranderende lichtbronnen.

Veel van bovengenoemde zaken, de kleurverandering in een kleurruimte, het bepalen van een eigen kleurruimte, het bepalen van een dynamisch veranderende kleurruimte en de concrete toepassing ervan in architectuur, waren voor de bouw van de computer niet goed mogelijk. Dankzij de computer kunnen op een eenvoudige manier ditzelfde kleuren in een ruimtelijk verband geordend worden en programmatiek gemaakt worden. Er is geen reden meer om kleur te beschouwen als een aan ruimte toe te voegen waarde. Zij is middel om ruimte vorm te geven. Kleur dan wonder.

p. 86



COLOUR AND SPACE

Perceiving a space comes down in fact to perceiving colours in a spatial relation. It may well be thought that it is not the colours, but the surfaces and contours that give a space its character, but surface and contour can only be seen thanks to colour.

Colour is understood here as an area of solid colour visually distinguishable from its surroundings. There are already dozens of colours to be seen on a sheet of white paper, that sheet is still called white as not abstracted. When the similarity between colours is greater than their difference, then one sees the continuance of the colour as a flat or curved surface. However, if the difference between colours is greater than their similarity, then one sees a border where the colour changes. Depending on the spatial context one then sees a point, a line or a contour of a two- or three-dimensional figure.

In designing an architectural space it should actually be obvious to think right from the start in terms of a spatial system of colours, and not initially in areas and contours to be given a colour later. Since Range (1896) many different solutions for arranging colours have been devised, including three-dimensional models in which all the colours are placed in a fixed order.

One would particularly suitable for architectural application is that of Heckerhor (1942) (fig. 1). For the benefit of printers he designed a cube-shaped colour space in which three colours - red, yellow and blue - proceed from white to full colour along the three spatial axes. By mixing these colours a different colour is created at every point in the colour space. It is possible to scale and project spatial constructions into it, so that places in the spatial construction coincide with particular places in the colour space (fig. 2).

One property of these colour spaces is that the colours shade off into one another in small steps. In application this produces a very distinct visual characteristic. One will always be able to see a connection between distances and colour differences (fig. 3). The farther places in a spatial construction are from one another the more they will differ in colour. The closer they are to each other the more the colour will coincide.

One can of course design one's own colour space with a completely different colour characteristic. Designing a three-dimensional colour space is quite simple. What is required for this is a plan for modulating colour in a spatial structure (fig. 4). The fact that practically all colours can be mixed from three pigments or colours of light, and that three co-ordinates are sufficient for determining any point in space, are of enormous help of course. But whichever way one constructs a colour space, there always remains the practical necessity of relating distances between colours in the colour space to distances in the spatial construction (fig. 3).

In the above approach colour is understood as something that structures space but is static. In the colour space, whichever way they are arranged, each colour has its fixed place and its fixed relationship to the other colours. One can also imagine, however, that every point in the colour space has a dynamic nature and is continuously changing colour. In terms of architectural spaces the result of this would be that this sort of continuous alteration of colour is what happens under the influence of daylight. The changing and passing nature of day light confers a vitality that cannot be matched by any static artificial lighting.

What actually happens with daylight illumination is that the colours determining the space become locally lighter or darker as a result of light, shadow, and the light's colour changes. But this localisation can also be achieved with artificial lighting. Colour changes do not come about, then, through point colour but through sources of light that change colour.

Many of the things I have mentioned - the arrangement of colour in a colour space, the fixing of a particular colour space, or a dynamically changing colour space, and the concrete application of this in architecture - were not easily feasible before the advent of the computer. Thanks to the computer thousands of colours can easily be sorted into spatial relations and programmatically manipulated. There is no longer any reason to regard colour as a value to be added to space. It is a means of giving shape to space. Colour that wonder.

p. 86

No. 10

MW magazine no. 10

41 x 29 cm

1.000 exemplaren

Noordwijk

MW Press

april 1986

Peter Struycken

RICHARD LONG
IN CONVERSATION

BRISTOL 19.11.1985

MW PRESS
HOLLAND

"It's magical" Bruce was a thaman, you are not, you say. No. Conversation has to be an anonymous article who sets the work into the world without the backing of my personality or how I look like or what I do. So there is a big difference. It was necessary for Bruce to be recognized. He had to wear certain clothes, have his actual artwork be used as evidence. With me, I am the problem as a signifier for the work I am creating. You have to decide a lot of Bruce's work. You have to know that he was wrapped up in it, all his materials have all these layers of symbolic and autobiographical meaning. My work is autobiographical in the sense that I have done it, but only in the same way that a painter has to paint his portraits. A stone is a stone, it is not a circle of some other other (or place). It is what you see. In some way it is a very strange way to act in life, making art in the world like, by throwing water, or walking. Doing a normal thing for a different reason. In that sense it is a physical ritual. I agree with that. But it is the ritual of an anonymous person, remote to some materials and those some more personal and their disappear. The materials are changed, some stones are in a different place — but who has moved them and how he looks, that is not the important part. The only important thing is that the stones have been moved. They are visible but hidden as if it is much more a philosophical point of view. With Bruce's it has much more to do with performance. It is more about the — Venice Biennale had a simple work, a line of stones that got rolled through the pavilion. But Bruce had a very complicated work, in fact people were given sheets of notes to explain it as they went in. I thought that was extraordinary. I have a similar simple thing to complicated things. It is not a book or a book.

You do not like his work Tim? Stop

For me it was not interesting, all the so-called new art' was a completely new territory which was not organized and mystical and full of cultural functions, I visited Bruce but the work is interesting to me. It is not interesting and different from all the professionals but their availability is very different from mine. Bruce was a very brave, typical German artist, like Wagner. And the new art was very pure and clean and simple. In the late 1970s there was a fantastic division in the ideology. But in the end, what it came down to was that Bruce was great artist. So everyone accepted that his European style of art was important. Perceptions change. Time does change how you think about art.

18

RICHARD LONG
IN CONVERSATION

PART TWO

MW PRESS
HOLLAND

One reason why he was so important is because he was one of the first artists to combine politics and art in a true, authentic way. He also used completely new materials and procedures. Anyway — for me art is the possibility to do something pure and focused and simple in a chaotic world. That's just my point of view and Bruce had his point of view.

From the other side of things, what were his ideas?

Yes — but the viewer takes a choice. It is like two options. The viewer cannot be both?

In 1976 I felt it was a big difference. Yes, it is possible — up to a point, yes. Each spot or art represents an authentic point of view of reality.

You prefer to do simple things in a chaotic world in putting a line or circle on the landscape, creating a point of that place?

If you put a circle down in any place in the world, that circle would take up the shape of that place. In other words, every place gives a different shape to a circle. The circle becomes like a thumbprint. It is absolutely unique — in that place and in that place in time.

Another place. So it could take a shape in a very classical way.

Of the success A STRAIGHT LINE FROM A WALKER WALKS ACROSS THE GARTHWOOD you said it is like a point of London?

The line of the walk is the exact shape of the land, it is unique and undulating aspect. One of the problems is and that is walk the roads and lines to make a point of the country. Because that's exactly how the country is made, it is one of the features of what is on the land. To walk over there is to walk over the shape of the land, and it is also to walk over the pattern of the roads, in both senses it is a kind of portrait of a country. Do you see what I mean? A road goes actually over the shape of a land but if you look down on it, it is also the pattern of a social and historical pattern of walking, being straight, going round here.

How is your work different from making a landscape painting? They come the walking and then — if I had made the walk, lots of people make walks, perhaps they write a book or something, but what makes me an artist is and it comes from the walk. And my walks are about that kind of situation, or materials, not about an illusion in point of a fixed view. So a landscape in a frame is a landscape, but it is different from a landscape painting, which is also a flat image on the wall. It has an equal status, but it looks completely different, and the idea is different.

Artists make an which looks like something, and poets make art which reads like something, so we can use words in the same look like something. The fact that they are a signifier was and a certain colour and in a certain frame, that is all about how they look like. The fact that they are a signifier about what it looks like.

19

RICHARD LONG IN
CONVERSATION

Bristol, 19 november 1985

Copyright: Richard Long & Martina Giezen
16,5 x 22 cm

RICHARD LONG IN
CONVERSATION DEEL 2

Londen, 7 april / Amsterdam, 13 april 1986

Copyright: Richard Long & Martina Giezen
16,5 x 22 cm

LE GAC MUSEUM
Château de Magny de Normandie
MW Pers Noordwijk
HCAK Den Haag
Jean LeGac & Martina Giezen
Parijs, juli 1989

LE GAC MUSEUM

- Et la porte à côté de la Salle Arabe donne sur quoi?
- Sur ce qu'on appelle la Galerie des Châles.
- C'est exactement au-dessus de la Salle Perane?
- Oui, bien entendu.

On dirait la clef de la grille à l'arrière du musée

puis j'ai poursuivi ma route à pied vers le musée

Un musée bien organisé, beaux parquets, murs blancs, aimez-vous un endroit comme ça pour montrer vos oeuvres?

Presque toujours j'ai préféré ne pas être trop visible, plutôt dans les couloirs, à côté des portes et des bureaux d'accueil. D'ailleurs même quand je ne les demande pas on me met là, jamais en face de la porte d'entrée. Donc il y a quelque chose dans mon art qui est du côté de l'échelle de service. Je l'ai accepté.

Vos oeuvres photos et textes donnent l'image d'un peintre. Dans les articles on dit que vous montrez 'un peintre de chic et de chiqué'.

Un monsieur bien habillé? Ouais à son oeuvre on peut toujours imaginer qu'elle n'est pas très bonne mais cela n'a pas l'air de compter énormément. Si je cherche aujourd'hui des peintres qui pourraient répondre à cette image je n'en vois aucun évidemment.

Les peintres sont des chefs d'entreprise. Ils n'ont pas de temps à perdre pour faire semblant comme moi.

Depuis 1981 vous copiez dans de grands pastels les illustrations des romans d'aventure de votre enfance. Votre biographie récente fait ainsi dans l'idéal voir ses vastes décorations murales orner la demeure d'un riche peintre oldy ayant rompu avec l'Histoire de l'Art et l'Espèce commune 'artiste contemporain'.

D'abord ils sont très nombreux les artistes contemporains. Ouvrez *Art Diary!*



BIJLAGE LEGAC MUSEUM
Uitgave van MW Pers Noordwijk en HCAK Den Haag.
Jean LeGac & Martina Giezen.
20,6 x 29,4 cm

Zodra ik de foto's van het kasteel liet zien zei u, dat wordt het Le Gac Museum.

In de zeventiger jaren hebben Europese kunstenaars – ik hoor daar ook bij – zich al vele malen met deze kwestie van het museum bezig gehouden. En ze blijven zich er mee bezig houden. Ik vind dat het eentonig wordt en dat we moeten proberen er mee op te houden. Ik hoop niet echt een museum te hebben als ik dood ben. Ik bouw er liever in gedachten een tijden mijn leven. Op die manier heb ik in 1975 een werk gemaakt met de titel *Her verheven museum*.

Wat me aantrok toen u mij de foto's liet zien is dat het een kasteel is, een echt kasteel met ik weet niet hoeveel vertrcken, een kasteel midden in de natuur. Hoe, welke weg moeten we nemen om er te komen?

Het is intermediair zoals in het sprookje van *De witte slaapster*. Een plek in het bos, een prinses die slaapt en een prins die haar op een dag wakker komt kussen. Een pad dat ergens heen leidt, anderen zien het niet. Een gevoel van verwachting.

Ik denk ook aan een roman uit de Franse literatuur, *De grote Meaulnes* van Alain Fournier met deze ondernemende jonge mensen die een groot landhuis binnendringen. Ze gaan niet door de hoofdeurop naar binnen maar door een achteringang. Wat ze zien, begrijpen ze niet. De logische volgorde van de situaties ontbreekt, waardoor een grote verwarring ontstaat, zowel emotioneel als visueel.

Een museum als een ruimte waarin te werken.

Dat is wat het lijfde kasteel suggereert.

En dan voel ik nog iets – ik heb het ook uit de literatuur – het komt voor in de roman *Morós ontmoeting van Bloy Casares*. Op een eiland woont één enkele man, een schipbreukeling, en er is ook een museum. Een geleerde heeft overal vorm aan gegeven. Het licht gaat vaakzaam, de deuren openen zich en dit alles is afgestemd op de wisseling van het getij. Zelfs de verschijning van door hem gemaakte bezoekers.

Het kasteel als funusmagorie (en toen had ik die kolossale motor nog niet gezien, geolied, zwart en glimmend als een beest dat slaapt in de kelders van het kasteel – rest van de linnenfabriek die er na de oorlog voor korte tijd getuinaliseerd was).

Een goed georganiseerd museum, met glanzende vloeren en witte muren, houdt u van zo'n ruimte om uw werken te tonen?

Bijna altijd koos ik ervoor om niet al te zichtbaar te zijn, liever in de gangen, naast de deuren en de brandslangen. Trouwens zelfs als ik er niet om vraag dan word ik daar gezet, nooit tegenover de hoofdingang. Er is dus iets in mijn werk waardoor het bij de dienstrap geplaatst wordt. Ik heb het aanvaard.

U bent vooral bekend door uw foto- en tekswerken waarin u een schilder uitbeeldt. In de artikelen over u wordt gezegd dat u een chique schilder toont, een poseur.

Een goed geklede heer? Wat zijn werk betreft kan je je indenken dat dat niet erg goed is maar dat lijkt niet van belang te zijn. Als ik na schilders zou die aan dat beeld beantwoorden dan vind ik er niet één natuurlijk.

Schilders zijn tegenvoerdig ondernemers. Ze hebben geen tijd te verliezen met niet te doen alsof, zoals ik.

Sinds 1981 maakt u grote postkacheltekeningen, kopieën van illustraties uit de avonturenromans van uw jeugd. Uw meest recente biografie eindigt met: hij ziet het als zijn ideaal dat zijn grote muurdecoraties de woning zullen sieren van een rijke nietsdoende kunstschilder, die gebroken heeft met De Kunstshistorie en het soort 'hedendaags kunstenaar'.

Allercest, er zijn erg veel hedendaagse kunstenaars. Kijk maar in *Art Daily*!

Hoe ziet u zich, als een schilder, een schrijver, fotograaf, acteur? Ik zie mezelf als een schilder. Ik geloof dat ik het romaneke van de kunst ervan.

U toont deze schilder als een man die alleen werkt als de zon schijnt. Een optimistisch beeld?

Maar het tegendeel van de werkelijkheid. Schilders hebben ateliers zo groot als fabrieken, als musea, en assistenten. Het idee van de zondagsschilder moet je anders zien. Trouwens, er zijn geen zondagsschilders meer gelukkig. Er zijn alleen nog maar hedendaagse schilders.

Er is de sinistere foto waarop u voor de trein ligt.

Ondanks dat is het een mooi beeld. Ik ontleende het aan een avonturenfilm uit de dertiger of veertiger jaren, één van de eerste *Zorro*-films. De held ligt vastgebonden tussen de rails en de trein ral hem overrijden; dankzij zijn zweep kan hij de wissels van de rails verzetten en zich bevrijden. In deze romaneke nummes is er altijd een onverwachte wending wordt vervolgd!

Het kasteel als Le Gac Museum?

We gaan niet zeggen hoe het wordt. We gaan het maken.

© Jean Le Gac en Martina Giezen

– Wat gebeurt hier?
– Hier? Niets. Wel zijn de mummies uit hun sarcofagen opgestaan – en ik heb ze niet gezien vanavond

– Wat deed Miriam Wade in de kelder op het moment dat Dr Illingworth het museum binnenging

– Vrouw van Haroun al-Rachid! zei hij op een toon vol tederheid. Ho! Ho! Geest, ik roep je! Geest!

Hij had geen verband gelegd tussen deze gebeurtenissen en een zo respectabel instituut als het Museum

Wat te denken van de gruisporen die Carruthers opmerkte bij de hoofdingang van het museum?

– Neemt u me niet kwalijk maar ik ben uitgenodigd voor een opening en ik ga hier niet weg.
Luisier, deze middag heb ik een uitnodiging ontvangen – een persoonlijke – om naar het Museum te gaan om 11 uur vanavond

– En waar komt de deur naast de Arabische Zaal op uit?
– Op wat ze de Galerij van de Shawk noemen.
– Ligt die precies boven de Perzische Zaal?
– Ja, natuurlijk.

Het zou de sleutel van het hek achter het museum kunnen zijn

daarna ben ik te voet verder gegaan naar het museum

Hij liet me daar plotseling staan en ging op het bureau van de conservator af

Laten we de kandjaar weer op zijn plaats terugzetten; het is een waardevol stuk

deroféls man heeft in het museum gelopen, 's avonds even voor tien!

uit: *The Arabian nights murder*, John Dickson Carr

EEN ONGEWONE WANDELING DOOR HET BOS

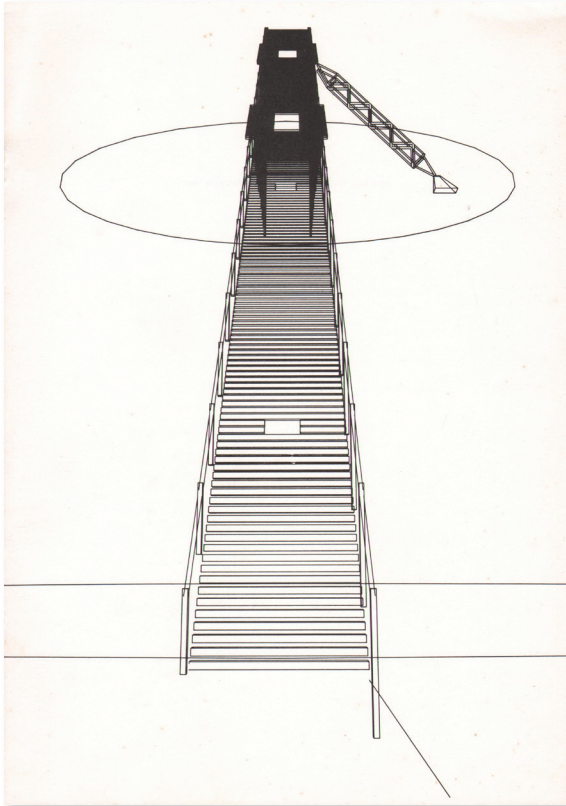
In opdracht van het Rijksmuseum Kröller -Müller

Krijn Giezen & Helga Schmidt

Ontwerp van Krijn Giezen

winter 1986 - zomer 1988

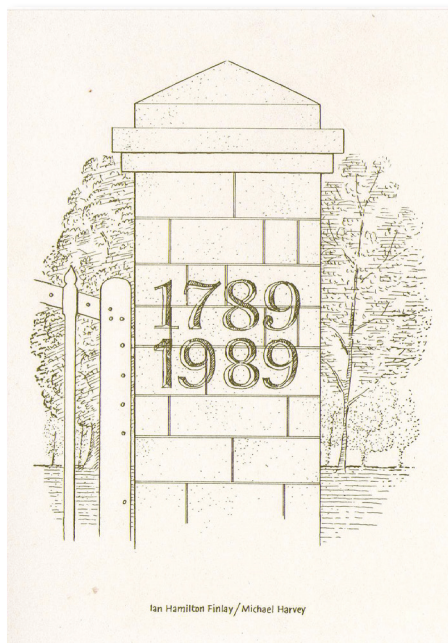
21 x 29,7 cm



Château de Magny Normandie

1789 IAN HAMILTON FINLAY
1989

© éditions MAGNY
14400 Magny en Bessin France



Ian Hamilton Finlay/Michael Harvey

1789/1989
Ian Hamilton Finlay & Michael Harvey
Chateau de Magny
Éditions Magny
10,5 x 15 cm

0

TWO WALKS

TWO WALKERS STARTING AT THE SAME TIME ON THE PRIME MERIDIAN OF GREENWICH
AND WALKING WESTWARDS FROM SUNRISE TO SUNSET
ONE WALKING ALONG THE SHORELINE OF ENGLAND
ONE WALKING ALONG THE SHORELINE OF FRANCE

ENGLISH CHANNEL LA MANCHE

1995

0

TWO WALKS

Frankrijk

1995

Richard Long &
Association Magny

22,5 x 15,8 cm



MW PRESS:
PUBLISHING ART
01-05-2011 – 30-10-2011
Verbeke Foundation
Tentoonstelling van het
uitgeverswerk van
Martina Giezen.

COLOFON

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling *MW Press: Publishing Art* in de Verbeke Foundation te Kemzeke van 1 mei tot 30 oktober 2011.

VERBEKE FOUNDATION

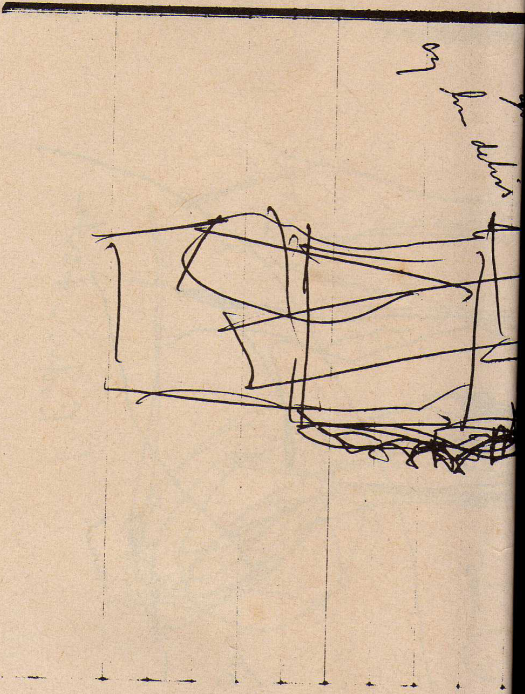
Verbeke Foundation
Westakker
B-9190 Kemzeke
info@verbekefoundation.com
www.verbekefoundation.com

Tentoonstelling

Curatoren: Geert Verbeke, Simon Delobel
Montage: Albert Bouwman, Simon Delobel,
Ilias Grenné, Geert Verbeke, Valerie Verhack,
Martina Giezen

Catalogus

Vormgeving: Sanne Boogerd
Teksten: Simon Delobel, Martina Giezen
met dank aan Emily Vincke
Foto's: Sanne Boogerd, Simon Delobel



Handwritten notes in cursive script, including the word "leaves" and other illegible characters.

Published by MW Press Box 113 Noordwijk F

Published by MW Press Box 113 Noordwijk Holland

