Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 10: Collaboration Bruce Nauman

Artikel: Keep taking it apart : a conversation with Bruce Nauman = Immer weiter zerlegen : ein Gespräch mit Bruce Nauman

Autor: Dercon, Chris / Nauman, Bruce / Brockmann, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680869

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KEEP TAKING IT APART

A Conversation with Bruce Nauman

THE FOLLOWING INTERVIEW IS AN EXCERPT FROM A ONE-HOUR CONVERSATION RECORDED BY RENÉ PULFER ON JULY 12TH AT THE «VIDEOWOCHEN IM WENKENPARK» IN RIEHEN NEAR BASEL, WHERE BRUCE NAUMAN'S VIDEO INSTALLATION «GOOD BOY / BAD BOY» (1986) WAS SHOWN.

CHRIS DERCON

CD I have the impression that VIOLENT INCIDENT[1] is much like the Punch and Judy-pieces. There is also that kind of distant look, like in the neon-sculptures.

BN In GOOD BOY / BAD BOY[1] the two people are looking directly at you, so you have contact. It is much more personal. In «Violent Incident,» the image, the activity is something you're looking at from a distance, it's been recorded, the camera is moving, it's further away.

CD What does it mean for you «looking at a distance»?

BN The space, the psychological and physical distance between the activity going on and the eye of the viewer. In «Good Boy / Bad Boy» the eye-contact is always there, we're looking straight. They are looking straight in the camera, or straight out of the television. So when you pay attention, you have this very immediate contact.

CD It strikes me that in «Good Boy / Bad Boy» the frontal look is completely different from the contact in the neon pieces and «Violent Incident.»

BN «Violent Incident» is observing, so that the distance is like an activity where you're a voyeur somehow, only connected because you happened to pass it. «Good Boy / Bad Boy» is addressed to you. Also the idea with the television, the image being almost life-size, with only the head, makes a much more

immediate, direct connection. And the idea that the words were spoken information was important.

CD Is it direct speech? Does it say «you»?

BN Well, it does sometimes. It says «I, we, you... .» It involves you by talking to you. «I was a good boy – you were a good boy.» It is not a conversation, you are not allowed to talk, but you are involved because someone uses that form of address. In all of these neon pieces and in «Violent Incident» as well, you're not asked to participate, you're involved only through the intensity of the light or the sound or whatever...

CD It is «he, she, and it»?

BN Right, it's the third person.

CD Were you thinking about the video monitor as a piece of furniture?

BN In a sense, yes, as something that was just there. From the earliest tapes that I did, coming in a certain sense from some of Andy Warhol's films. They just go on and on and on, you can watch them or you can not watch them. Maybe one's showing already and you come in and watch for a while and you can leave and come back and eight hours later it's still going on. I liked that idea very much, it also comes from some of the music that I was interested in at that time. The early Phil Glass pieces and La Monte Young, whose idea was that music was something that was there. I liked that very much, that kind of way of structuring time. So part of it is not just an interest in the content, the image, but the way of filling a space and taking up time.

CD Something I was wondering about in «Good Boy / Bad Boy» was that the black man takes only about 15 minutes, while the white woman takes 16 minutes, and then the image of the man turns to black, while she talks one more minute.

BN They go through the sequence five times, and the first time is supposed to be completely flat, a neutral delivery. Then it's supposed to become more animated and by the fifth recitation, they were very angry and very intense, so it took her a little bit longer to do it than it took him. If you let the tapes play, they become out of sequence, which I like; they're together but not really. After a while she's at the end and he's at the beginning or vice-versa. It goes through these different possibilities of how they can relate to each other, which I like.

CD The words they are using – are they found words?

BN I made a list and there are more things that could have been added. But I just picked a hundred phrases. It's an arbitrary number. Stop with a hundred and start over.

CD Why are you making lists? Can you make a narrative based upon information?

BN Yeah, I mean «can.» It's making lists, I do it a lot, a lot of artists do, for example Carl Andre. A lot of poems are really lists, lists of possibilities.

CD The British filmmaker Peter Greenaway stated in Artforum[2]: «Why shouldn't you make a narrative based upon information.» This also struck me in your work. The narrative in «Good Boy / Bad Boy» and in «Violent Incident» actually comes out of information. But it's also a kind of breaking up: a sabotage of the hegemony of information.

BN Yes. When I first did performances a long time ago, they were about a list of the possibilities of making some kind of movements: standing, leaning, sitting, lying... and making a list of what appeared to be discrete movements. When I did the performances, I found that certain positions seemed to have powerful emotional connections and others were just changes and didn't make any sense. So it was interesting to me to take these lists and then see which ones seemed to have some resonance and which didn't. The lists start out being arbitrary and then they begin to organize themselves or I can organize them

---

CHRIS DERCON lives and works in Belgium where he freelances exhibitions. He is also a regular contributor to Artefactum, Cahiers du Cinéma and Beaux-Arts Magazine.

into what then really becomes a narrative structure. But it was initially a way of finding a beginning and an ending to an activity, to a film, a tape, a performance.

CD I would say even the neon pieces work that way, the flashing-up, flashing-out also seems like a list.

BN Yes, of possibilities. It becomes a way of covering all the possibilities without really having to make a list. For instance, it would be really complicated in the case of a neon piece like WELCOME SHAKING HANDS because it takes 10 or 15 minutes to run through the whole thing. The programming would be very complicated if I said «I want to see all the possibilities of these two figures.» But by making this very simple program of one being slightly faster than the other, there is a randomness that covers all the possibilities.

CD In the winter of 1968-1969, your biography in the catalogue of the Kunstmuseum Basel says: «Bruce Nauman is very busy making video tapes.»

BN Yes, I made about twelve tapes, I think.

CD But before that – you made films?

BN The films were basically the same as the tapes. It has also to do with the availability of equipment. When I was living in San Francisco, there were a lot of filmmakers. When I moved to the east coast, I didn't know any filmmakers. It was hard to get equipment. Then Sony video-equipment started to be fairly inexpensive. I was living outside of New York City, so it was very easy to work on the video tapes. I didn't have to rely on film labs getting equipment and giving it back, things like that...

CD Didn't you have any problems with the «milky image» of the black & white porter-pack?

BN Well, it seemed okay for the work I was doing. You just have to think in terms of the image you're going to get. I didn't need a highly resolved image. At that time, I was interested in the ambiguous quality of the image. The work isn't autobiographical. It isn't really about me. When I was doing it, it was mostly with images of myself but almost every image is either upside down or the head doesn't show at all or it's only the back. So it was only important to have an image of a human figure, even if I was using myself at the time. A little bit later, when I started using other people, it was easier if there was a face, because it was an actor, an actor being someone who is not anyone.

CD Vito Acconci said: «Film is like landscape and silence – while video is close-up and sound.» Did you also find that it was something completely different?

BN Video is a much more «private» kind of communication. Generally, it's what one person does. You sit and have contact with a television set, as opposed to a film, where generally a lot of people go and the image is very large; it's more of a common experience.

CD You were working a lot with the scale of the video image in your corridor pieces.

BN Yes, and at that time, I was thinking a lot about the connection between public and private experiences. I think it came from working in the studio. You work alone in the studio, and then the work goes out into a public situation. How do people deal with that? It's different when someone comes to my studio and sees my work. I mean you have those experiences by yourself as opposed to coming to a museum, where there are going to be a lot of other people around. So you tend to try an experience with art, but protect yourself in some way. You have to learn to shut yourself away from the rest of the public. So in those corridor pieces which were about the connection between public and private experience, the video helps the private part even though it's a public situation. The way you watch television is a private kind of experience. But it's beginning to break down in those sports events where you now have a large screen.

CD Back to the earlier period, because I think it had a bearing on «Violent Incident,» what

was your idea about sound?

BN It is just the sound that comes from the activity of making the tape, such as a scraping of the feet. Some of the tapes did have a voice sound, things that were spoken to the camera.

CD Did you speak to the camera or to the monitor? You were working with a closed-circuit installation.

BN I remember in some cases I spoke to or looked at the camera. In THE BECKETT WALK or STAMPING IN THE STUDIO, I was interested in the location of the camera in one situation. Part of the activity takes place within the range of the camera, and part of it out of the range of the camera. You can see that the room is larger and the only contact you have is the sound of the activity, and then finally the figure comes back into the range of the camera. I like that idea too, the activity goes on the camera, in the sense of observing but you can't see everything, so it misses parts.

CD About 1968 – you were very interested in the works and writings of Merce Cunningham. Was the dance-world, for example what happened in the Judson Dance Church, important for you?

BN Yes. I didn't know much about it, because I was on the west coast and that is very far away. But I knew about Merce Cunningham and about the writings of John Cage and I had heard some of his works. It had to do with the attitude involved in transforming normal activity into a formal presentation, which Merce was doing with dance and John Cage was doing with music. So knowing about it was even more important than seeing it. One thing came up over and over again in the interview with Coosje Van Bruggen. I would tell her about something that had been very important to me, in terms of how to structure a performance or some art activity and she would say: «Oh, but it wasn't like that.» I said: «It's the way I remember it.» So she calls what I did «a creative misreading or a creative misunderstanding.»

CD You were saying that you didn't have the video-equipment yourself. Leo Castelli gave the equipment and then you used it and Richard Serra, Keith Sonnier used it. So it was passed from one artist to another?

BN Yes.

CD Did Castelli commission video works?

BN No, I was asked to do video tapes and so I asked Leo: «Can we buy this equipment or rent it?» I didn't have any money at that time, so he said: «Sure.» The gallery owned the equipment and we all used it.

CD Why was everybody so interested?

BN Richard Serra had made some films and he liked the directness of video. He'd been working with a filmmaker to have somebody that understood the technical stuff. Some was just novelty, but video made it very easy to get an idea down quickly.

CD You never wanted to work with color, when once the black and white got off?

BN Not for a long time, it was very difficult. The equipment was much more expensive. By that time I had made a first group of video tapes, then I didn't make any tapes for a long time. By the time I made the next tapes, I did use color, it was much easier. I made a couple of tapes, called SINKING INTO THE FLOOR and TRYING TO RISE ABOVE THE FLOOR. I used some actors for that, not myself. And it was done in a professional studio with somebody else operating the cameras, so I became the director. Before that, I did a few here, in Europe, two or three, in Holland at the Van Abbe Museum in Eindhoven.

CD One of your earliest environmental pieces or sculpture pieces involving video is the piece at the Wide White Space Gallery in Antwerp. There you used a video camera which was relaying the underground of the garden to the gallery space. Was that the first time you used a closed-circuit installation?

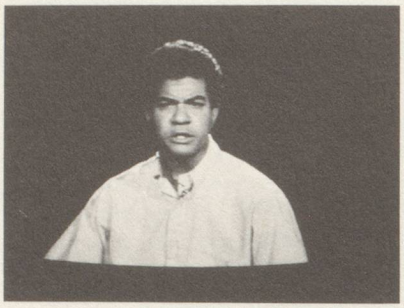
BN No, the first one was an installation in Los Angeles, in Nicholas Wilder's gallery (1970). It was actually a combination of five or six

BRUCE NAUMAN BRAVER JUNGE/BÖSER JUNGE, 1985, 16 MIN.

1 Ich war ein braver Junge
2 Du warst ein braver Junge
3 Wir waren brave Jungens
4 Das war gut
5 Ich war ein braves Mädchen
6 Du warst ein braves Mädchen
7 Wir waren brave Mädchen
8 Das war gut
9 Ich war ein böser Junge
10 Du warst ein böser Junge
11 Wir waren böse Jungens
12 Das war schlimm
13 Ich war ein böses Mädchen
14 Du warst ein böses Mädchen
15 Wir waren böse Mädchen
16 Das war schlimm
17 Ich bin ein rechtschaffener Mann
18 Du bist ein rechtschaffener Mann
19 Wir sind rechtschaffene Männer
20 Das ist Rechtschaffenheit
21 Ich bin eine tugendhafte Frau
22 Du bist eine tugendhafte Frau
23 Wir sind tugendhafte Frauen
24 Das ist Tugend
25 Ich bin ein bösartiger Mann
26 Du bist ein bösartiger Mann
27 Wir sind bösartige Männer
28 Das ist verdorben
29 Ich bin eine bösartige Frau
30 Du bist eine bösartige Frau
31 Wir sind bösartige Frauen
32 Das ist schrecklich
33 Ich bin am Leben
34 Du bist am Leben
35 Wir sind am Leben
36 Das ist unser Leben
37 Ich lebe ein gutes Leben
38 Du lebst ein gutes Leben
39 Wir leben ein gutes Leben
40 Das ist das gute Leben
41 Ich habe Arbeit
42 Du hast Arbeit
43 Wir haben Arbeit
44 Das ist Arbeit
45 Ich spiele
46 Du spielst
47 Wir spielen
48 Das ist Spiel
49 Ich vergnüge mich
50 Du vergnügst dich
51 Wir vergnügen uns
52 Das ist Vergnügen
53 Ich langweile mich
54 Du langweilst dich
55 Wir langweilen uns
56 Das Leben ist langweilig
57 Ich bin langweilig
58 Du bist langweilig
59 Wir sind langweilig
60 Das ist langweilig
61 Ich vögle
62 Du vögelst
63 Wir vögeln
64 Das ist Sex
65 Ich liebe
66 Du liebst
67 Wir lieben
68 Das ist unsere Liebe
69 Ich hasse
70 Du hassest
71 Wir hassen
72 Das ist Hassen
73 Ich esse gerne
74 Du isst gerne
75 Wir essen gerne
76 Das ist Essen
77 Ich trinke gerne
78 Du trinkst gerne
79 Wir trinken gerne
80 Das ist Trinken
81 Ich scheisse (gerne)
82 Du scheissest (gerne)
83 Wir scheissen (gerne)
84 Das ist Scheisse(n)
85 Ich pisse
86 Du pisst
87 Wir pissen
88 Das ist Pissen
89 Ich schlafe gerne
90 Du schläfst gerne
91 Wir schlafen gerne
92 Schlaf gut
93 Ich zahle
94 Du zahlst
95 Wir zahlen
96 Das ist Bezahlung
97 Ich will nicht sterben
98 Du willst nicht sterben
99 Wir wollen nicht sterben
100 Das ist die Angst vor dem Tod

BRUCE NAUMAN GOOD BOY/BAD BOY, 1985, 16 MIN.

1 I was a good boy
2 You were a good boy
3 We were good boys
4 That was good
5 I was a good girl
6 You were a good girl
7 We were good girls
8 That was good
9 I was a bad boy
10 You were a bad boy
11 We were bad boys
12 That was bad
13 I was a bad girl
14 You were a bad girl
15 We were bad girls
16 That was bad
17 I am a virtuous man
18 You are a virtuous man
19 We are virtuous men
20 This is virtue
21 I am a virtuous woman
22 You are a virtuous woman
23 We are virtuous women
24 This is virtue
25 I am an evil man
26 You are an evil man
27 We are evil men
28 This is evil
29 I am an evil woman
30 You are an evil woman
31 We are evil women
32 This is evil
33 I'm alive
34 You're alive
35 We're alive
36 This is our life
37 I live the good life
38 You live the good life
39 We live the good life
40 This is the good life
41 I have work
42 You have work
43 We have work
44 This is work
45 I play
46 You play
47 We play
48 This is play
49 I'm having fun
50 You're having fun
51 We're having fun
52 This is fun
53 I'm bored
54 You're bored
55 We're bored
56 Life is boring
57 I'm boring
58 You're boring
59 We're boring
60 This is boring
61 I have sex
62 You have sex
63 We have sex
64 This is sex
65 I love
66 You love
67 We love
68 This is our love
69 I hate
70 You hate
71 We hate
72 This is hating
73 I like to eat
74 You like to eat
75 We like to eat
76 This is eating
77 I like to drink
78 You like to drink
79 We like to drink
80 This is drinking
81 I (like to) shit
82 You (like to) shit
83 We (like to) shit
84 This is shit(ing)
85 I piss
86 You piss
87 We piss
88 This is piss
89 I like to sleep
90 You like to sleep
91 We like to sleep
92 Sleep well
93 I pay
94 You pay
95 We pay
96 This is payment
97 I don't want to die
98 You don't want to die
99 We don't want to die
100 This is fear of death



BRUCE NAUMAN, GOOD BOY / BAD BOY /
BRAVER JUNGE / BÖSER JUNGE, 1986,
TWO VIDEO TAPES, 16 AND 15 MIN., COLOR, SOUND /
ZWEI VIDEO-TAPES, 16 UND 15 MIN., FARBE, TON.
(Photo: Omi Scheiderbauer)

different corridors. The one piece that's still around a lot is the one called the VIDEO-CORRIDOR. In that case, there are two television monitors at the end of a corridor that you can enter. One of the monitors shows constantly a video tape of the empty corridor. Then a camera is installed high above the entrance to the corridor with a connection to the monitor at the closed end of the corridor. There is a wide-angle lens on the camera. So as you walk down the corridor, the camera is above you and behind you. As you walk towards the monitor, towards your own image, your image is yourself from the back. So as you're walking towards your image, you're getting further from the camera. So on the monitor, you're walking away from yourself, and the closer you try to get, the further you get from the camera, the further you're from yourself. It's a very strange kind of situation. That was the first closed circuit. In that same installation, one part of the gallery was completely closed off. There was a camera mounted high in a corner and it kept going back and forth, and then that monitor was out in the gallery so you could see the empty space just panning back and forth across the empty space.

CD The video-corridor and especially the piece in the Wide White Space gallery also had something to do with a negation of volume. The inside is going to be the outside and the outside is going to be the inside which you already hinted at in your early sculptures.

BN A lot of sculptures did have to do with an intentional question or confusion about which is the inside and which is the outside.

CD Hadn't you any problems with the opaqueness of the video image?

BN It's only giving you information, you can't participate, but it is the nature of how television works. It is opaque, it only gives you, you can't give back. You can't participate. I like that. To every rule, I also try to find the opposite, to reverse it. There's the real space and there's the picture of the real space which is something else – in a sense, there are two kinds of information, the real information that you have being near walls, in a space, in an enclosure, and other bits of information which are a more intellectual way of dealing with the world. What interested me was the experience of putting those two pieces of information together: physical information and visual or intellectual information. The experience lies in the tension between the two, of not being able to put them together.

CD Did you do any other video-installations or sculptures involving video after 1970?

BN I had a couple of proposals for public situations, but they were never accepted, so they weren't made.

CD What kind of proposals?

BN For train stations or subway stations. Pictures of inside from the outside, or showing people at another stop, it could have been the same place but they weren't quite the same people. Some of the installations involved going around the corner, so that you could see what was happening there. You would see maybe somebody else leaving the space, but you could never see yourself leaving or entering it.

CD Why, after almost 15 years, did you suddenly want to make another tape (Good Boy / Bad Boy)?

BN I think it's because I had this information that I was writing. I didn't want to make a neon-sign. I didn't know what to do with it, really. I could write it and publish it, print it or whatever... It took a long time to decide to do it, but I finally did it as a video. I had thought about doing it as a performance in some way, but I have never felt comfortable with performance. And video seemed to finally be one way to do it. It was very interesting for me when we made the tapes. I used professional actors. The man had done mostly live, stage acting, so he was much more generous and more open in his acting. She had done a lot of television acting, mostly daytime, like commercials and some soap-opera acting. So a lot of her acting is from her face. She didn't use her hands much and I liked that difference. What interests me is the line between others. Because they are actors, it's not autobiographical, it's not real anger, but pretending to be angry and they are pretty good at it, but maybe not really convincing. I like all these different levels, knowing and not knowing quite how to take the situation, how to relate to it.

CD That's also what happens in the neon-sculptures in a way.

BN Yes.

CD The idea of «contour» is interesting in this context, too. There is much more fiction in «contour» than in actual action. This also applies to the NEON-TEMPLATES.

BN Yes, it's a completely artificial idea. I'm taking something apart in a very arbitrary way.

CD Why is there a shift in the sequence of the images in «Violent Incident»? You see for example, action 2 / action 1 and then action 2 again twice.[3]

BN It makes it more formal. Again to go through the possibilities. First of all reversing the roles of the man and the woman. That gives you a lot of different possibilities at the same time. Then the slow-motion, changing the colours. There is one whole part on the tape that's just rehearsals. The man that was actually helping do the direction is talking to the woman carrying the camera. So they're walking through it and he's saying: «Now the chair!» He's breaking the action apart even more: «chair – goose! – yell! – throw the cocktail! – slap! – take the knife! – stab! – fall down! – finish!» It takes eighteen seconds to do the activity correctly and then 45 seconds to do it when you take it apart and talk about it. I liked all this, keep taking it apart, taking it apart.

CD Do you have any other video projects?

BN I'm not sure but I think I'd like to do something similar to this last tape, only using people dressed as clowns.

CD Why clowns?

BN It just struck me hearing these people that are actors that you could add another level of unreality. Putting someone in a clown-suit is changing the context. It's like the clowns in a circus who are not always funny. Having people that are supposed to be amusing or humorous act in a violent way can add to the violence. I hadn't thought through this very much. Maybe it's like Japanese theatre. There is a mask, and having a figure behind the mask is more threatening than an angry person. Because there's something you don't know and you're never going to find out.

NOTES:

1 Video works from 1986. See also pages 46/59/60.

2 Artforum, November 1983.

3 Video Installation with 12 monitors. See page 51.

IMMER WEITER ZERLEGEN

Ein Gespräch mit Bruce Nauman

DAS FOLGENDE INTERVIEW IST EIN AUSSCHNITT AUS EINEM STÜNDIGEN GESPRÄCH, DAS AM 12. JULI WÄHREND DER «VIDEOWOCHEN IM WENKENPARK» IN RIEHEN BEI BASEL VON RENÉ PULFER AUFGEZEICHNET WURDE. AN DIESER VERANSTALTUNG GELANGTE BRUCE NAUMANS VIDEO-INSTALLATION «GOOD BOY BAD BOY» (1986) ZUR AUFFÜHRUNG.

CHRIS DERCON

CD *Ich habe den Eindruck, dass VIOLENT INCIDENT[1] (Gewalttätiger Zwischenfall) Ähnlichkeit mit einem Kasperletheater hat. Hier wie bei den Neon-Skulpturen PUNCH AND JUDY wird der Betrachter in eine gewisse Distanz verwiesen.*

BN *In GOOD BOY / BAD BOY[1] (Braver Junge / Böser Junge) sehen die beiden Leute den Zuschauer unmittelbar an, so dass ein Kontakt entsteht. Das ist viel persönlicher. In «Violent Incident» betrachtet man das Bild, das Geschehen aus der Distanz; es ist eine Aufzeichnung, die Kamera bewegt sich, das Ganze ist weiter weg.*

CD *Was bedeutet das für Sie, «aus der Distanz betrachten»?*

BN *Der Raum, die psychische und physische Distanz zwischen dem Geschehen und dem Auge des Betrachters. In «Good Boy / Bad Boy» haben wir ständigen Augenkontakt, wir sehen den Figuren direkt in die Augen. Sie schauen unmittelbar in die Kamera bzw. zum Bildschirm heraus. Wenn man*

sich also darauf einlässt, spürt man diesen unmittelbaren Kontakt.

CD *Mich überrascht, dass in «Good Boy / Bad Boy» die Frontalansicht ganz anders funktioniert als der Kontakt bei den Neon-Stücken und bei «Violent Incident».*

BN *Bei «Violent Incident» hat man Beobachter-Position, so dass durch die Distanz die ganze Aktivität des Betrachters darin besteht, wie ein Voyeur bei etwas zuzusehen, was ihm zufällig zu Gesicht kommt. «Good Boy / Bad Boy» richtet sich an den Betrachter. Es entsteht schon allein dadurch ein ganz unmittelbarer Kontakt, dass auf dem Bildschirm nur der Kopf und daher ein Bild in Lebensgrösse zu sehen ist. Und dann auch, dass die Worte gesprochen werden – Information spielt eine wichtige Rolle.*

CD *Ist es direkte Rede? Kommt die Anrede «du» vor?*

BN *Ja, manchmal: «I, we, you...» Durch die Anrede wird man mit hineingezogen. – «I was a good boy – you were a good boy.» (Ich war ein braver Junge – Du warst ein braver Junge.) Es handelt sich nicht um ein Gespräch, man darf als Zuschauer nichts sagen, aber man wird mit hineingezogen, weil jemand sich dieser Form der Anrede bedient. In allen Neon-Stücken und auch in «Violent Incident» wird man nicht mit einbezogen, man hat Anteil nur durch die Intensität des Lichts, des Tons oder anderer Mittel...*

CD *Da heisst es «he, she, it» (er, sie, es)?*

BN *Ja, benutzt wird die dritte Person.*

CD *Haben Sie sich den Video-Monitor als ein Möbelstück vorgestellt?*

BN *In gewissem Sinne ja. Etwas, das eben da ist. Schon seit den ersten Videotapes bestand in gewisser Hinsicht eine Verbindung zu den Filmen von Andy Warhol. Sie laufen und laufen und laufen, und man kann hinsehen oder auch nicht. Da läuft ein Film zum Beispiel schon, wenn man hereinkommt, man sieht eine Weile zu und geht dann wieder, und wenn man nach acht Stunden wiederkommt, läuft der Film immer noch. Diese Vorstellung hat mir sehr gefallen, zumal sie auch etwas mit der Musik zu tun hatte, für die ich mich damals interessierte: die frühen Stücke von Phil Glass und La Monte Young, die sich die Musik als etwas Vorhandenes vorstellten. Ich mochte diese Art, die Zeit zu strukturieren. So geht es hier teilweise nicht nur um den Inhalt, das Bild, sondern um eine Möglichkeit, Raum und Zeit auszufüllen.*

CD *Bei «Good Boy / Bad Boy» habe ich mich darüber gewundert, dass der schwarze Mann nur fünfzehn Minuten braucht, während die weisse Frau sechzehn Minuten spricht; der Mann wird dann schwarz ausgeblendet, und sie spricht noch eine Minute weiter.*

BN *Die beiden sprechen den Text fünfmal, und das erste Mal soll ganz flach sein, neutrales Aufsagen. Dann soll nach und nach mehr Leben hineinkommen; beim fünften Mal waren sie richtig ärgerlich und leidenschaftlich, und sie brauchte etwas länger als er. Wenn man die Videobänder abspielt, laufen sie nicht ganz gleichzeitig, und das finde ich gut. Parallel, aber eben doch nicht ganz. Nach einer Weile ist sie am Ende angekommen und er am Anfang oder andersherum. Es geht um die verschiedenen Möglichkeiten, wie man zueinander in Beziehung treten kann; das mag ich.*

CD *Sind die Worte, die sie sprechen, eine zufällige Auswahl?*

BN *Ich habe eine Liste gemacht, und da hätte man noch mehr Ausdrücke nehmen können. Aber ich habe mich auf diese hundert Sätze beschränkt. Eine willkürliche Anzahl. Bei hundert ist Schluss, und dann geht's von vorne los.*

CD *Warum fertigen Sie Listen an? Kann man aus reiner Information eine Geschichte machen?*

BN *Ja, man «kann». Man macht Listen, ich tue das jedenfalls oft, und andere Künstler auch, Carl Andre zum Beispiel. Viele Gedichte sind eigentlich Listen, Listen verschiedener Möglichkeiten.*

CD *Der englische Filmemacher Peter Greenaway[2] hat einmal in der Zeitschrift Artforum gesagt: «Warum sollte man nicht aus reiner Information eine Geschichte machen?» Das ist mir auch in Ihrer Arbeit aufgefallen. Das erzählerische Element in «Good Boy / Bad Boy» und «Violent Inci-*

CHRIS DERCON *lebt und arbeitet in Belgien als freischaffender Ausstellungsorganisator und schreibt regelmässig für Artefactum, Cahiers du Cinéma und Beaux-Arts Magazine.*

dent» basiert eigentlich auf schlichter Information. Aber gleichzeitig ist es eine Art von Unterminierung: eine Sabotage der Hegemonie von Information.

BN *Ja. Meine ersten Performances vor langer Zeit waren eine Liste verschiedener Möglichkeiten, bestimmte Bewegungen auszuführen: Stehen, Lehnen, Sitzen, Liegen... also eine Liste dessen, was man als Bewegungen an sich bezeichnen würde. Während der Performances stellte ich fest, dass einige davon stark emotionale Bezüge aufwiesen, während andere einfach irgendwelche Formen waren und keinen besonderen Sinn ergaben. Deshalb war es für mich interessant, diese Liste aufzustellen und dann zu sehen, welche Bewegungen Reaktionen auslösten und welche nicht. Die Listen sind zunächst völlig willkürlich und strukturieren sich dann aus sich heraus, oder aber ich organisiere sie und verleihe ihnen auf diese Weise tatsächlich eine Erzählstruktur. Doch ursprünglich ging es darum, für eine Handlung, einen Film, ein Video oder eine Performance Anfang und Ende zu finden.*

CD *Ich würde sogar sagen, dass auch die Neon-Objekte nach diesem Prinzip funktionieren. Das An- und Abschalten erscheint auch als eine Art Liste.*

BN *Ja, der Möglichkeiten. Es ist ein Weg, alle Möglichkeiten zu durchlaufen, ohne sie jedoch eigentlich aufzulisten. Bei einem Neon-Stück wie WELCOME SHAKING HANDS (Begrüssung mit Händeschütteln) würde es zum Beispiel schon ziemlich kompliziert, denn ein Durchgang dauert zehn oder fünfzehn Minuten. Die Programmierung wäre reichlich aufwendig, wenn ich sagen würde: «Ich will alle möglichen Positionen dieser beiden Figuren sehen.» Aber indem ich einfach die eine Figur etwas schneller als die andere einstelle, entsteht eine Zufälligkeit, die alle Möglichkeiten andeutet.*

CD *In Ihrer Biographie im Katalog der Basler Kunsthalle heisst es über den Winter 1968/69: «Bruce Nauman arbeitet in dieser Zeit an Videos.»*

BN *Ja, zwölf Videos habe ich da gemacht, glaube ich.*

CD *Aber davor – da haben Sie Filme gedreht?*

BN *Die Filme waren im Prinzip dasselbe wie die Videos. Da spielt auch die Verfügbarkeit der Geräte eine Rolle. Als ich in San Francisco lebte, gab es*

BRUCE NAUMAN, STAMPING IN THE STUDIO /
STAMPFEN IM ATELIER, 1968,
B/W VIDEO TAPE, 60 MIN., SOUND.

eine Menge Filmemacher. Als ich dann an die Ostküste zog, kannte ich überhaupt keinen Filmer mehr. Es war schwierig, an die entsprechenden Geräte heranzukommen. Damals wurde gerade die Sony-Videoausrüstung relativ billig und erreichbar. Ich wohnte ausserhalb von New York City, so dass die Arbeit an den Videos unproblematisch war. Ich hing nicht von irgendwelchen Filmlabors und Geräteverleihern ab, wo ich die Sachen ausleihen und wieder zurückbringen musste und so weiter...

CD *Hatten Sie keine Probleme mit dem «milchigen Bild» bei den Schwarz/Weiss-Portables?*

BN *Nun, für meine Arbeit schien es mir o.k. zu sein. Man muss einfach immer an das Bild denken, das dabei herauskommen soll. Ich brauchte kein Bild mit hoher Auflösung. Damals interessierte mich vielmehr die Mehrdeutigkeit der Bilder. Die Arbeit war nicht autobiographisch. Es ging nicht eigentlich um mich. Ich habe dabei zwar meistens Bilder von mir selbst verwendet, aber entweder war das Bild dann verkehrt herum, oder der Kopf war nicht zu sehen, oder man sah mich nur von hinten. Es kam nur darauf an, dass es das Bild einer menschlichen Figur war, auch wenn ich das damals mit mir selbst gemacht habe. Wenig später arbeitete ich dann mit anderen Personen, und da war es wesentlich einfacher, wenn ein Gesicht zu sehen war; denn da handelte es sich dann um einen Schauspieler, der eine nicht-reale Person darstellte.*

CD *Vito Acconci hat einmal gesagt: «Film ist wie*

Landschaft und Stille – während Video wie Nahaufnahme und Ton ist.» Haben Sie auch die Erfahrung gemacht, dass es sich um zwei ganz unterschiedliche Dinge handelt?

BN *Video ist eine viel «privatere» Art der Kommunikation. Im allgemeinen ist es das, was eine Person tut. Man sitzt da, im Kontakt zum Fernsehgerät; in einen Film hingegen gehen meist viele Leute, das Bild ist sehr gross, und es ist eher eine gemeinsame Erfahrung.*

CD *Sie haben in Ihren Korridor-Stücken oft mit den Ausmassen des Video-Bildes gearbeitet.*

BN *Ja, und damals habe ich viel über die Beziehung zwischen öffentlichen und privaten Erfahrungen nachgedacht. Ich glaube, das ergab sich aus der Arbeit im Atelier. Man arbeitet im Atelier allein, und dann stellt man die Arbeit draussen in eine öffentliche Situation. Wie gehen die Leute damit um? Wenn jemand zu mir ins Atelier kommt und meine Arbeit anschaut, ist das etwas anderes. Ich meine, die Erfahrungen, die man mit sich selbst macht, stehen im Gegensatz zur Museumssituation, wo noch viele andere Leute mit dabei sind. Man strebt also eine Erfahrung mit der Kunst an, hält sich aber in gewisser Weise doch bedeckt. Man muss lernen, sich vom Rest der Öffentlichkeit abzugrenzen. In den Korridor-Stücken nun, in denen es um den Bezug von öffentlicher und privater Erfahrung geht, unterstützt das Video den privaten Part, obgleich das Ganze in einer öffentlichen Situation stattfindet. Fernsehen ist eine private Erfahrung. Bei Sportereignissen auf grossem Bildschirm dreht sich aber inzwischen die Situation schon wieder um.*

CD *Kommen wir noch einmal auf frühere Zeiten zurück, denn ich glaube, dass sie eine Rolle bei «Violent Incident» gespielt haben. Was für Vorstellungen hatten Sie vom Ton?*

BN *Das sind einfach die Geräusche, die bei der Herstellung des Tapes entstanden, ein Scharren mit dem Fuss zum Beispiel. Bei manchen Videos gab es auch Stimmen, Dinge, die in die Kamera gesprochen wurden.*

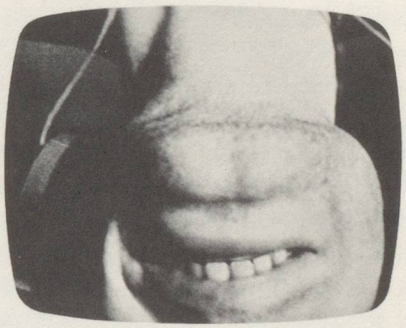
CD *Sprachen Sie zur Kamera oder zum Monitor? Sie haben mit einem geschlossenen Kabelsystem gearbeitet.*

BN *Ich erinnere mich, dass ich ein paar Mal zur Kamera hin gesprochen oder geschaut habe. Bei* THE BECKETT WALK *(Der Beckett-Gang) oder* STAMPING IN THE STUDIO *(Im Atelier stampfen) interessierte mich die Position der Kamera in einer bestimmten Situation. Die Handlung spielt sich teilweise innerhalb und teilweise ausserhalb des Kamera-Sichtfeldes ab. Man sieht, dass der Raum noch weitergeht, und den Kontakt hält man dann ausschliesslich über die Geräusche der Handlung; schliesslich kommt die Figur wieder ins Bild. Die Idee, dass die Handlung sich in bezug auf die Kamera abspielt, gefällt mir sehr, insofern die Kamera die Beobachterposition innehat, man aber nicht alles zu sehen bekommt und so Stücke fehlen.*

CD *Um 1968 haben Sie sich für die Arbeit und Schriften von Merce Cunningham interessiert. Spielte die Welt des Tanzes, beispielsweise die Ereignisse in der Judson Dance Church, eine Rolle für Sie?*

BN *Ja. Ich hatte nicht viel Ahnung davon, weil ich an der Westküste lebte, und das war weit weg. Aber ich hatte einiges von Merce Cunningham gehört und ebenso von John Cages Schriften; ausserdem hatte ich einige von seinen Stücken gehört. Es ging um die formale Darstellung alltäglicher Abläufe, bei Merce tänzerisch und bei John musikalisch. Darüber Bescheid zu wissen, war also noch wichtiger, als das Ganze zu erleben. Eine Sache tauchte in einem Interview mit Coosje Van Bruggen immer wieder auf. Ich erzählte ihr von etwas, das*

BRUCE NAUMAN, LIP SYNC, 1969,
B/W VIDEO TAPE, 60 MIN., SOUND.



BRUCE NAUMAN, TONY SINKING INTO THE FLOOR, FACE UP AND FACE DOWN / TONY IM BODEN VERSINKEND, GESICHT NACH OBEN, GESICHT NACH UNTEN, 1974, *COLOR, 60 MIN., SOUND.*

mir bei der Strukturierung einer Performance oder irgendeiner anderen künstlerischen Aktivität besonders wichtig gewesen war, worauf sie meinte: «Ja, aber so war es doch gar nicht.» Ich sagte zu ihr: «So habe ich es aber in Erinnerung.» Deshalb nannte sie das, was ich gemacht hatte, «eine kreative Mischung bzw. ein kreatives Missverständnis».

CD *Sie haben gesagt, dass Sie keine eigene Video-Ausrüstung hatten. Wie Richard Serra und Keith Sonnier bekamen Sie die Geräte von Leo Castelli. Heisst das, dass die Ausrüstung von einem Künstler zum andern weitergereicht wurde?*

BN *Ja.*

CD *Hat Castelli Video-Arbeiten in Auftrag gegeben?*

BN *Nein, man hatte mir vorgeschlagen, Videos zu machen, und so fragte ich Leo: «Könnten wir die Geräte kaufen oder mieten?» Ich hatte damals nämlich überhaupt kein Geld; und er war einverstanden. Die Ausrüstung gehörte also der Galerie, und wir alle haben sie benutzt.*

CD *Warum waren daran so viele Leute interessiert?*

BN *Richard Serra hatte ein paar Filme gemacht, und ihm gefiel beim Video die Unmittelbarkeit. Er hatte mit einem Filmemacher zusammengearbeitet, weil er jemanden brauchte, der mit der Technik fertig wurde. Beim Video war zwar auch manches neu, aber man konnte die Ideen schnell umsetzen.*

CD *Hatten Sie nie Lust, in Farbe zu arbeiten, nachdem es mit Schwarz/Weiss geklappt hatte?*

BN *Nicht lange; es war sehr schwierig. Die Geräte waren viel teurer. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich eine erste Gruppe von Videos fertiggestellt, und anschliessend machte ich eine ganze Zeit lang überhaupt keine Videos mehr. Als ich dann die nächsten in Angriff nahm, habe ich tatsächlich mit Farbe gearbeitet, und da ging es weitaus leichter. Es waren zwei Tapes mit den Titeln* SINKING INTO THE FLOOR *(Im Boden versinken) und* TRYING TO RISE ABOVE THE FLOOR *(Versuch, vom Boden abzuheben). Ich nahm dafür Schauspieler, nicht mich selbst. Die Videos wurden in einem professionellen Studio aufgenommen; jemand anderer stand hinter der Kamera, so dass ich die Funktion eines Regisseurs bekam. Zuvor hatte ich hier in Europa schon einige Videos gemacht, ausserdem zwei oder drei in Holland, im Van Abbe Museum in Eindhoven.*

CD *Zu Ihren frühesten Environment- bzw. Skulptur-Stücken mit Video gehört die Arbeit in der Wide White Space Gallery in Antwerpen. Dort haben Sie mit einer Video-Kamera gearbeitet, die unterirdische Bilder aus dem Garten in den Galerieraum übertrug. War das Ihre erste Installation mit in sich geschlossenem Kabelsystem?*

BN *Nein, die erste war eine Installation in der Galerie von Nicholas Wilder in Los Angeles (1970). Genau gesagt eine Kombination von fünf oder sechs Korridoren.* VIDEO-KORRIDOR *ist ein Stück, das immer noch gezeigt wird. Es enthält zwei Fernseh-Monitoren, am Ende eines begehbaren Korridors. Der eine Monitor zeigt eine permanente Video-Aufnahme des leeren Korridors. Ausserdem befindet sich eine Kamera hoch über dem Korridoreingang; sie ist mit dem Monitor am geschlossenen Ende des Korridors verbunden und mit einem Weitwinkel-Objektiv ausgestattet. Geht man den Korridor entlang, so hat man die Kamera über und hinter sich. Man geht auf den Monitor und damit das eigene Bild zu, eine Rückenaufnahme. Je näher man sich also auf das eigene Bild zubewegt, desto weiter entfernt man sich von der Kamera. Man entfernt sich mithin auf dem Monitor von sich selbst, und je näher man zu kommen versucht, um so weiter entfernt man sich von der Kamera und damit auch von sich*

selbst. Das ist eine sehr merkwürdige Situation. Es war die erste in sich geschlossene Installation. Bei diesem Stück war ausserdem ein Teil der Galerie vollkommen abgeschlossen. Eine Kamera wurde hoch oben in einer Ecke montiert und wanderte dort vor und zurück. Draussen in der Galerie befand sich ein Monitor, auf dem man die Kamerafahrten über den leeren Raum hinweg sah.

CD *Der Video-Korridor und vor allem das Stück in der Wide White Space Gallery hatten wohl auch etwas mit einer Negation von Volumen zu tun. Das Innere wird nach aussen gekehrt und das Äussere nach innen; darauf haben Sie ja schon in Ihren frühen Skulpturen hingedeutet.*

BN *Bei vielen Skulpturen ging es um die Fragestellung bzw. Verwirrung darüber, was innen und was aussen ist.*

CD *Hat Ihnen die geringe Transparenz des Video-Bildes nicht zu schaffen gemacht?*

BN *Es ist reine Informationsvermittlung, man wird nicht beteiligt; aber genau so funktioniert ja das Fernsehen. Es ist undurchdringlich, es gibt einem nur, man kann nicht antworten. Man wird nicht hineingezogen; das gefällt mir. Zu jeder Regel versuche ich auch das Gegenteil zu finden, sie umzukehren. Da gibt es den realen Raum und das Abbild des realen Raumes, und das sind schon zwei ganz verschiedene Dinge. Man hat also in gewissem Sinne zwei Arten von Informationen, einerseits die reale Information, dass man sich an einer Wand, im Raum, innerhalb einer Eingrenzung befindet, und man hat andererseits Informationsbruchstücke, die einen eher intellektuellen Umgang mit der Welt darstellen. Mir schien interessant, diese beiden Informationen zusammenzubringen: physische Information und visuelle oder intellektuelle Information. Die Spannung entsteht aus der Erfahrung, dass die beiden nicht zusammenzubringen sind.*

CD *Haben Sie nach 1970 noch weitere Video-Installationen oder Skulpturen unter Verwendung von Video gemacht?*

BN *Ich habe mehrere Vorschläge für öffentliche Situationen gemacht, die aber nie akzeptiert und deshalb auch nicht realisiert wurden.*

CD *Was waren das für Vorschläge?*

BRUCE NAUMAN, VIOLIN TUNED D,E,A,D /
VIOLINE, GESTIMMT D,E,A,D (TOT), 1968,
B/W, 60 MIN., SOUND.

BN *Für Bahnhöfe bzw. Untergrundstationen. Innenaufnahmen von aussen, oder Aufnahmen von Leuten an einer anderen Haltestelle; oder die gleichen Räumlichkeiten, aber andere Leute. Bei manchen Installationen war vorgesehen, um die Ecke zu gehen, so dass man sehen konnte, was sich dort abspielte. Man konnte also zum Beispiel jemanden hinausgehen sehen, aber es war unmöglich, sich selbst beim Betreten oder Verlassen des Raumes zu beobachten.*

CD *Wie sind Sie nach fast fünfzehn Jahren daraufgekommen, noch einmal ein Video («Good Boy / Bad Boy») zu machen?*

BN *Ich glaube, das ergab sich aus dieser Information, die ich da niederschrieb. Ich wollte kein Neon-Objekt machen. Ich wusste einfach nichts damit anzufangen. Ich hätte es aufschreiben und veröffentlichen können, drucken lassen oder sonstwas... Die Entscheidung hat mich viel Zeit gekostet, und schliesslich stand fest, dass ein Video daraus werden sollte. Ich habe auch überlegt, eine Performance daraus zu machen. Aber Performance war mir nicht mehr so ganz geheuer. Und im Video schien mir doch eine gangbare Möglichkeit zu liegen. Die Herstellung der Tapes war für mich äusserst interessant. Ich habe mit Berufsschauspielern gearbeitet. Der Mann hatte hauptsächlich Theater gespielt und fand sich daher schnell und problemlos in seiner Rolle zurecht. Sie war häufig im Fernsehen aufgetreten, meist tagsüber in Werbe-*

spots oder Soap Operas. Ihr Spiel konzentriert sich deshalb hauptsächlich aufs Gesicht. Die Hände benutzt sie kaum; dieser Unterschied gefiel mir. Mich interessieren diese Verschiedenheiten der Menschen untereinander. Sie waren Schauspieler, und deshalb war es nicht autobiographisch. Der Zorn ist nicht real, sondern gespielter Zorn, und das machen sie ziemlich gut, aber vielleicht doch nicht ganz überzeugend. Alle diese unterschiedlichen Ebenen gefallen mir, zu wissen und doch nicht zu wissen, wie die Situation aufzufassen ist, wie man sich dazu verhalten soll.

CD *Ähnliches spielt sich ja in gewisser Weise auch bei den Neon-Skulpturen ab.*

BN *Ja.*

CD *In diesem Zusammenhang ist auch der Gedanke der «Kontur» interessant. Aus der «Kontur» erhebt sich weit mehr Fiktives als aus der tatsächlichen Handlung. Das spielt auch bei den NEON-SCHABLONEN eine Rolle.*

BN *Ja, eine vollkommen künstliche Idee. Ich zerlege etwas auf absolut willkürliche Art und Weise.*

CD *Warum findet in der Bildfolge von «Violent Incident» eine Verschiebung statt? Man sieht zum Beispiel Handlung Nr. 2 / Handlung Nr. 1 und dann Handlung Nr. 2 noch zweimal.*[3]

BN *Der formale Charakter wird dadurch stärker betont. Noch einmal die Möglichkeiten durchzugehen. Zunächst einmal werden die Rollen von Mann und Frau umgekehrt. Darin liegen viele verschiedene Möglichkeiten gleichzeitig. Dann Zeitlupe, die Farben ändern sich. Eine ganze Partie besteht nur aus Proben. Der Mann, der eigentlich Regieassistenz machen sollte, spricht mit der Frau, die die Kamera trägt. So gehen sie herum, und er sagt: «Jetzt den Stuhl!» Dann reisst er die Handlung noch weiter auseinander: «Stuhl – Zwick! – Schrei! – Wirf den Cocktail! – Schlag zu! – Lass dich fallen! – Fertig!» Die ganze Handlung im korrekten Ablauf dauert achtzehn Sekunden. Wenn sie zerlegt und besprochen wird, zieht sie sich über 45 Sekunden hin. Ich mag diese Idee des «Immer-weiter-Zerlegens».*

CD *Haben Sie noch andere Video-Pläne?*

BN *Ich weiss noch nicht genau, aber ich könnte mir vorstellen, etwas Ähnliches wie dieses letzte Stück zu machen, nur dass die Personen als Clowns verkleidet sind.*

CD *Warum Clowns?*

BN *Als ich diese Leute hier, eben Schauspieler, gehört habe, fiel mir auf, dass man einfach noch eine Ebene des Unwirklichen hinzufügen könnte. Wenn man jemanden in ein Clown-Kostüm steckt, verändert man den Kontext. Wie bei den Clowns im Zirkus, die durchaus nicht immer komisch sind. Wenn Leute, die amüsant oder lustig sein sollen, es mit Gewalt versuchen, kann es ins Gegenteil umschlagen. Darüber hatte ich noch nicht viel nachgedacht. Vielleicht ist das beim japanischen Theater so ähnlich. Man hat eine Maske und eine Person dahinter, und das wirkt bedrohlicher als eine zornige Person. Weil da etwas mitspielt, was man nicht kennt und auch nicht herausbekommen kann.*

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN:

1 *Video-Arbeiten von 1986. Siehe auch Seiten 43/58.*

2. *Artforum, November 1983.*

3. *Video-Installation mit 12 Monitoren. Siehe auch Seite 51.*

BRUCE NAUMAN, GOOD BOY / BAD BOY,
INSTALLATION FOR THE EXHIBITION «CHAMBRES D'AMIS» IN THE HOUSE OF /
INSTALLATION FÜR DIE AUSSTELLUNG «CHAMBRES D'AMIS» IM HAUS VON SERWEYTENS DE MERCKA, MONTERREYSTRAAT 13 IN GENT.
(Photo: Attilio Maranzano)