

A Slowdown at the Museum

Nr. 4 / 2011

**Lonnie van Brummelen
& Siebren de Haan,
Mike Cooter, Nico Dockx
met Helena Sidiropoulos
& Thomas Verstraeten,
Oscar Hugal, Irwin, Kris
Kimpe, Simon Dybbroe
Møller, Shahryar Nashat,
Fernando Sánchez Castillo,
Javier Téllez, Christophe
Van Gerrewey**

A postscript to an unfinished sentence

“Wanneer er niets nieuws ontdekt wordt en het oude niet langer vertrouwd is, dient de epiloog zich aan.” Met deze stelling uit zijn magistrale *Art History after Modernism*, karakteriseert Hans Belting de huidige toestand van een discipline die zich hoofdzakelijk bezighoudt met haar eigen crisissen, zorgen en fundamentele paradoxen. Als devies van deze tentoonstelling verandert de stelling echter in een toelichting op een temporele desoriëntatie, een gevoel gevangen te zitten tussen een onaantastbaar verleden en een toekomst die slechts als een hindernis, als een ‘einde van...’, in het verschiet ligt. *A Slowdown at the Museum* beëindigt het scenario van een ‘museum’, zijn opkomst en zijn verval, de altijd onvolledige processen waardoor ‘museum’ en bezoeker elkaar begrijpen en waardoor die betekenis kan worden toegevoegd aan een toekomstige geschiedenis van kunst en van onszelf. Als antwoord op een aantal vragen die aan bod kwamen in de vorige tentoonstellingen, *Museum of Speech* en *Museum of Display*, wil deze tentoonstelling kunstwerken samenbrengen die zowel tot epiloog als tot inleiding dienen en die een ondoorgrondelijke afsluiting vormen of toekomstige transformaties inluiden.

Doorheen de drie presentaties werd een generisch ‘museum’ voorgesteld als de institutionele reglementering van onze relatie tot tijd, als een middel om de verschillende manieren van tijdsbeleving, die identiteit en een gevoel van politiek thuishoren uitmaken, te verdelen. Recente kunst heeft uiteraard veel gedaan om dit model te verstoren, om turbulente gebeurtenissen te ensceneren temidden van ordelijke, chronologische tentoonstellingen. *A Slowdown at the Museum* is geen inventaris van dergelijke kunst maar eerder een samengesteld beeld, de som van sporen en hardnekkige gewaarwordingen, van onderbrekingen en momenten van opschorting. Het onderzoekt praktijken waarin institutionele kritiek, in haar hoedanigheid als podium voor machtsoverdracht – van het instituut tot de geëmancipeerde kijker, door bemiddeling van de radicale kunstenaar – tegelijkertijd een noodzakelijke verwijzing en een onhoudbare premisse inhoudt. Het tracht praktijken te doorgronden die zich bezighouden met omkeringen en een mogelijke her-conceptualisering. De grondbeginselen en de strategieën van institutionele kritiek worden hierbij ontrafeld en omgezet in een poëtisch, (ver)beeldend gebruik.

Het conventionele script van de institutionele kritiek wordt verplaatst naar de andere zijde van wat dat script beschouwde als een ‘barricade’, waardoor het onderscheid tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ verstoord raakt. Het ‘museum’ staat op gespannen voet met zichzelf en gaat in staking. Als protest tegen een onbestendig gebruik of een onderdrukkend politiek regime, verdubbelt een ‘slowdown’ de tijd die nodig is voordat een beslissing haar praktische uitkomst

bereikt. Welke effecten zou een dergelijke weerstand-door-vertraging, die plaatsgrijpt in een 'museum', hebben op onze zin voor historische positionering? De hypothese van een staking in het 'museum' is een narratief platform voor werken die functioneren op de grenslijnen van wat kan worden getoond en begrepen. De plaatsloosheid van deze objecten, hun meditatieve, zelf-absorberende stilte, de verhalen die zij nooit volledig vertellen, worden in een denkbeeldige symmetrie geplaatst met de sociale storingen en politieke ineenstorting van de plaats waar zij gecatalogiseerd hadden kunnen worden, thuis hadden kunnen horen en hadden kunnen worden omgevormd tot symbolen van een vervliegende tijd. 'Plaats' en 'object' functioneren op deze wijze als elkaars verstoord spiegelbeeld.

Oscar Hugal

"*Cathedra* ontstond toen ik me bezighield met Barnett Newman en het Abstract Expressionistische idee dat een schilderij niet alleen op een fysiek maar ook op een metafysisch niveau bestaat. De fysieke kwaliteiten van het doek, het raamwerk en de verf, in relatie tot de idee van het beeld als een mogelijke ruimte waar ervaring plaatsgrijpt. Een uitspraak van Newman voor zijn tweede solotentoonstelling bij Betty Parsons bevestigde dit: 'Er bestaat een tendens om grote schilderijen vanop afstand te bekijken. De grote schilderijen in deze tentoonstelling zijn bedoeld om van dichtbij bekeken te worden.' Met dit in mijn achterhoofd begon ik te werken aan iets dat met een muurtekst of een titelkaartje te maken had, 'middelen' die gewoonlijk gepaard gaan met en verwijzen naar – dichtbij geplaatste – kunstwerken. Omdat ik een werk wilde creëren dat zich tussen zijn eigen aanwezigheid en inhoud beweegt, plaatste ik het een op het ander."

Oscar Hugal houdt zich in zijn werk voornamelijk bezig met afstand en met de verschillende manieren waarop afstand onnauwkeurigheid voortbrengt of in stand houdt. De afstand die in *Cathedra* wordt aangehaald – en die dus in zekere zin wordt verwezenlijkt –, is de route tussen Extra City en het Stedelijk Museum Amsterdam. Het is deze route die ons scheidt van een nauwkeurige bestudering van een Barnett Newman schilderij, dat daar in het museum onder dezelfde titel te vinden is. De wrange gelijkstelling in het werk plaatst de intensiteit van de zintuiglijke betrokkenheid en de quasi-mystieke ervaring uitgelokt door Abstract Expressionistische schilderkunst, tegenover elkaar – "We bevestigen het natuurlijke verlangen van de mens voor het verhevene... We bevrijden ons van de belemmeringen van herinnering, nostalgie, legende, mythe... In plaats van kathedralen te scheppen voor Christus, de mens of het 'leven', scheppen we ze voor onszelf, uit onze eigen gevoelens. Het beeld dat we produceren is het vanzelfsprekende

beeld der openbaring, werkelijk en concreet en het kan begrepen worden door eenieder die bereid is om het te aanschouwen zonder de nostalgische bril van de geschiedenis,” schreef Newman in 1948 in een tekst getiteld *The Sublime Is Now*. Hugal's *Cathedra* dicht de culturele kloof die ons scheidt van deze in onbruik geraakte denkrichting. Het overbrugt de topografische afstand tussen de twee plaatsen waar de ervaring plaatsvindt, dat van het werk en dat van zijn 'model'.

Hugal's gedetailleerde afdruk, zo blauw als de blauwe kleurvlakken in Newmans schilderij, omvat een volledige reeks aanwijzingen en posities die, in hun ongelijkheid en onregelmatigheden, een gespannen relatie tot de traditie uitdrukken. Op een ander niveau verenigt Hugal een belangrijk middel voor actuele kennisoverdracht, Google, met de problemen die een inwijding in de voorwaarden, procedures, en resultaten van abstracte kunst met zich meebrengt – het 'onmiddellijke' van een zoektocht op Google en de schitterende directheid die werd nagestreefd in het Abstract Expressionisme. Via Google vindt men ofwel een lage resolutie reproductie van een Newman schilderij, ofwel verkeersaanwijzingen die naar een dergelijk schilderij leiden. Deze ervaringsregisters overlappen elkaar in een werk dat bestaat uit abstracte aanwijzingen en pure berekeningen: een reeks bewegingen die moeten worden uitgevoerd om het schilderij te bereiken. Het is de choreografie die een abstract lichaam, een abstracte weg, en een ambigue, spannende eindbestemming – een schilderij dat behoort tot een andere plaats in de tijd – met elkaar verbindt.

IRWIN

De *NSK Passport Holders* door de Sloveense groep Irwin werpt een intrigerend licht op de verbindingen en leemtes tussen 'kunst' en 'leven'. Irwin creëerde de *NSK (Neue Slowenische Kunst) Staat in de Tijd* in 1992, als een oneindige, politieke entiteit zonder fysieke grenzen, “voortdurend geïnspireerd door haar eigen ontstaansmoment”, “zich manifesterend in de tijd en tegelijkertijd transcendent aan de tijd”, en “met volledige controle over haar eigen waarschijnlijkheden”. Het initiatief was een reactie op de nationalistische uitbarsting in Joegoslavië, een poging om alternatieven te formuleren voor grimmige politieke omstandigheden en om de sociale cohesie te herdenken. “Op het moment van zijn ontstaan,” schrijven de kunstenaars, “werd de *NSK Staat* gedefinieerd als een abstract organisme, een oppermachtig lichaam, geïnstalleerd als een sculptuur in een werkelijke sociaal-politieke ruimte, bestaand uit de lichaamswarmte, de geestdrift en het werk van zijn leden.” Het project ontwikkelde zich door het opzetten van tijdelijke ambassades en consulaten, een *NSK Museum voor Volkskunst*, vredesstrijdkrachten, postkantoren en door paspoorten

uit te vaardigen voor staatsburgers. Het groeide aan een constant tempo door een relatief welomschreven klasse van politiekgezinde kunstliefhebbers.

Vanaf 2004 onderging dit patroon echter een dramatische verandering. De NSK website werd in dat jaar, en in de jaren erna, overspoeld met duizenden aanvragen voor staatsburgerschap vanuit Nigeria en aangrenzende landen. De aanvragers trachtten paspoorten te verwerven van de *NSK Staat*, in de overtuiging dat die paspoorten hen de mogelijkheid zouden bieden om naar Europa te reizen, naar Slovenië te verhuizen of naar het land van NSK. In plaats van dit te verwerpen als een woekerende uitwas van het oorspronkelijke project, bleef Irwin de paspoorten uitvaardigen terwijl men tegelijkertijd in contact trad met toekomstige burgers en hen inlichtte over de doelen en gebruiken van de *Staat in de Tijd*. Het project was ondertussen echter voor een belangrijk deel herschreven en overgenomen door andere agenten, gekaapt of gekraakt door beweegredenen die ten zeerste verschilden van de motivatie op basis waarvan het project oorspronkelijk was ontstaan. Om Irwin nogmaals te citeren: “Hoe kon een symbolisch object dat gedurende vijftien jaar op de kunstmarkt van de Eerste Wereld verkocht en als kunstobject erkend werd – ongeacht zijn ambiguïteit of wellicht precies vanwege zijn ambiguïteit –, in de Derde Wereld verworden tot een functioneel document? Kortom, hoe is het woord vlees geworden?”

Hoewel de *Staat in de Tijd* aanvankelijk beperkt was geweest tot het domein van politieke idealen en projecties van de kunstwereld, in een poging een totaliserende retoriek en een transformerende ambitie te onttrekken aan de avant-garde, werden de onvoorziene consequenties in deze idealen blootgelegd en op oncontroleerbare en ambivalente wijze omgezet tot vormen van directe politiek. Hoewel het project in het leven geroepen was als reactie op het meedogenloze nationalisme in Joegoslavië in de jaren negentig, plaatste deze ommekeer het project midden tussen twee oorlogen in: één, die zich verzette tegen werkelijke legers, een andere – difuus maar daarom niet minder hardvochtig – die plaatsgreep langs de Noord-Zuidgrens. Een economisch conflict, dat zich afspeelt in een tijd waarin Europa opnieuw zijn grensbeleid herzielt tegen een achtergrond van een herrijzend populisme. Met de *NSK Passport Holders* zag een politiek kunstproject zich geconfronteerd met zijn eigen onverwachte uitkomst, een resultaat dat het slechts gedeeltelijk kon assimileren in zijn eigen logica en slechts ten dele in artistieke termen kon vertalen. Hoe kan het werk nog worden tentoongesteld? Hoe kunnen de conventies en maatstaven, die doorgaans op tentoonstellingen van toepassing zijn, de reikwijdte en de complexiteit doorgronden die hier bereikt wordt? Wat kunnen zij anders dan een diep empathisch begrip van de wereld suggereren of oproepen? Als een spil tussen een representatieve ‘inside’ – de

interviews en kunstvoorwerpen geproduceerd door de burgers, en die zodoende toebehoren aan het *NSK Museum voor Volkskunst*, een strategie waardoor staatsmanschap op definitieve wijze aan museologie gekoppeld wordt en die 'iedere burger' tot kunstenaar maakt – en een onbeheersbare 'outside' – het geloof en de hoop van de vijftienduizend burgers van de *NSK Staat*, overschrijdt de *Passport Holders* het vermogen van de tentoonstelling om zijn eigen objecten op zinnige wijze te begrijpen. 'Kunst' en het 'museum' worden in deze tentoonstelling een ongemakkelijke vraag gesteld.

“Het Zwarte Vierkant, aanvankelijk als lijkwade opgerold voor snel vervoer, wordt door ontelbare handen geopend in een draaiende beweging met de klok mee. Uitgespreid over het hart van het Rode Plein, functioneert het zoals Malevich het heeft ontworpen: ondoordringbaar, stralend, behept met een ondefinieerbare kracht. Honderden mensen, die zich verzamelen aan de buitenrand, definiëren de suprematie van het archetype. Ze zien eruit als een kolonie mieren rondom een gigantische suikerklont.” De beschrijving van filmregisseur Michael Benson van de performance *Black Square in Red Square* door Irwin, geeft blijk van de collectieve huivering die dit tijdelijke monument voortbracht in het hart van de Russische politieke macht. Een vierkant doek van tweeëntwintig meter lang uitgerold op het Rode Plein in Moskou, leidt tot zowel verwarring onder politieagenten als tot de – enthousiaste of terughoudende – deelname door voorbijgangers. Indien Irwin, door ieder identificeerbaar instrument toe te passen dat het ideologische apparaat aanreikte, “meer totalitair dan totalitarisme” (Boris Groys) tracht te zijn, dan zorgt dit hier voor de ineensstorting van twee absolutistische structuren. *Square* van Malevich wordt verheven, 'onbegrepen', en sluw verwezenlijkt. Het revolutionaire potentieel van dit werk wordt benadrukt evenals zijn falen om een levensvatbare verbinding te creëren tussen kunst en politiek. Tussen tweeledige beloftes en mislukkingen, herorganiseert de performance de puinhopen van een politiek en cultureel verleden.

Het alomvattende gebaar en het hyperbolisch gebruik van het beeld keert terug *Processions* waar een schilderij van Irwin door twee verschillende Christelijke kerkgenootschappen wordt rondgeleid als een embleem van het geloof. Het schilderij, en het politieke sacrament dat het vertegenwoordigt, verwijst naar een tijd voor het Grote Schisma tussen Oost en West, maar het duwt dat moment tevens de toekomst in. Hier wordt uitgebeeld wat Irwin definieert als de retro-avangardistische functie, waarbij gebruik wordt gemaakt van het profetisch potentieel van het anachronisme.

Fernando Sánchez Castillo

Architecture for the Horse is een performatief onderzoek naar de repressieve architectuur van de Universidad Autonoma, gebouwd in 1969 in de buurt van Madrid. De beslissing om juist op deze locatie een campus te bouwen werd ingegeven door de relatief afgelegen ligging van het terrein en het feit dat de locatie in de buurt van één van de grootste legerbarakken van de stad lag. Het architecturale ontwerp van de universiteit kwam vooral tot uiting in de ruimtelijke coördinaten van het Departement Wijsbegeerte – waar volgens de adviseurs van Generaal Franco, na hun ervaring met mei '68, het grootste aantal gevallen van ongehoorzaamheid zouden ontstaan. Het ontwerp werd bepaald door de algemene richtlijn dat het gebouw toegankelijk moest zijn voor politie te paard. Het structurele principe dat door de architectuur wordt gevolgd, is het opleggen van discipline. De ligging van de gebouwen, die stuk voor stuk gemakkelijk kunnen worden afgesloten, wordt doorkruist door een serie nauwe gangen, waardoor het aantal en de grootte van de ontmoetingsplaatsen tot een minimum wordt gereduceerd. Hoewel de campus misschien niet, zoals de titel van dit werk suggereert, specifiek voor paarden is ontworpen, lijkt het er wel op dat het universiteitsterrein bevolkt moest worden door een minder soort mensen. Een soort mensen dat verlamd wordt door omstandigheden die hun handelingsvermogen reduceren.

Het verlaten gebouw wordt moeiteloos doorkruist door een politieagent op een wit paard. Het gemak waarmee het paard de trap bestijgt en de bewegingen waarmee het de ruimte bezet, en zodoende een aanval van opstandige studenten zou kunnen afslaan, tonen een ironische choreografie. Deze choreografie zou, wanneer ze zou kunnen worden losgemaakt van haar oorspronkelijke opzet en politieke 'libretto', elegant en onderhoudend zijn. Doorheen een reeks balletpasjes, controleert een griezelige centaur een gebouw dat niet voor mensen noch voor dieren is gebouwd. Het gebouw lijkt in zekere zin opgetrokken voor zijn eigen leegheid en onbewogenheid.

De video functioneert als representatie van een gebeurtenis die nooit heeft plaatsgevonden, als slotwoord bij een ongelezen verhaal. Sánchez Castillo vergelijkt de dictatoriale fantasie van een gecontroleerde massa hulpeloze lichamen en geesten, met de fictie van de revolutie. Toen de politieke onrust de Universidad Autonoma bereikte, gebruikten de studenten knikkers (uit een Chinees damspel) om de vloeren te veranderen in glibberige, onbegaanbare oppervlakken en om te verijdelen dat de politie bepaalde manoeuvres kon uitvoeren om de massa onder controle te krijgen. Zoals de kunstenaar opmerkt, vormen deze studenten tegenwoordig de politieke elite van het land. Een elite, die heerst over een onvolledig erkend verleden.

Shahryar Nashat

“Nashats oorspronkelijke inspiratie voor de video *Plaque* kwam voort uit de conceptuele erfenis van de Canadese muzikant en componist Glenn Gould, [...] berucht om zijn buitenissige gedrag en zijn afwijzing van de concerthal ten voordele van de controle- en montagemoogelijkheden in de opnamestudio. Nashats aandacht werd getrokken door Goulds omgang met de media en de manier waarop hij zijn werk en artistieke imago zorgvuldig construeerde. Een serie van vierenzestig stilstaande beelden, ontleend aan een televisieconcert uit 1969, gaan vergezeld van een fragment waarin Gould Bachs *Toccata in C minor* speelt. Nashats gefragmenteerde stopmotion animatie functioneert als een visuele deconstructie van de performance, waarin Goulds eigenaardigheden en houdingen worden uitgelicht als momenten in een dans. Gek genoeg bestond de opnamestudio voor Goulds concert uit een aantal verticaal opgestelde, valse marmeren panelen – afgekorte symbolen van kleinburgerlijke grandeur. Een ludieke wending in Nashats werk is dat deze valse elementen leidden tot de zeer echte betonnen platen die hij in zijn video gebruikt. Terwijl de toccata zich ontspint, wordt het beton hard. Het geluid dat men in de video hoort, wordt onderbroken door visuele *hard-cuts*. De sublieme muziek van Bach weerklinkt in onze oren, terwijl de betonnen plaat in ons gezicht wordt geworpen. In vorig werk, brengt Nashat op gelijkaardige wijze onwaarschijnlijke, zometegengestelde, componenten bij elkaar. Nashat legt de nadruk op de kunstmatigheid in zijn werk door de zeer precieze keuze van zijn filmische frames en compositie, zijn scherp gesynchroniseerde soundtracks... Een aantal van zijn werken is tevens doordrongen van een voelbare spanning en een extra laag onuitgesproken ‘weten’ in de vorm van homo-erotiek (die niet zozeer dient om de werken te bezielen met een zekere identiteit of een zeker verlangen, maar wel om de scènes verder te compliceren en in sommige gevallen zelfs te destabiliseren). In *Plaque* blijft de camera op onverklaarbare wijze rusten op de armen en gezichten van knappe arbeiders. [...] Het lijkt erop dat deze videowerken evenzeer gaan over de manier waarop ze zijn samengesteld, als over wat men uiteindelijk ziet of hoort. Deze woordenloze *Plaque* suggereert dat betekenis een bouwterrein voor beeldhouwwerken zou kunnen zijn...” (Dominic Eichler)

Wanneer de video inderdaad zijn eigen esthetische constructieproces portretteert of bestaat uit zijn eigen interpretatieve *making-of*, de subtiliteit waarmee de twee bestanddelen – concert en plaat – semantisch nauwelijks met elkaar in verband worden gebracht, dan leidt het ook tot een discussie over virtuositeit: de virtuositeit van Nashat en die van Glenn Gould – die, zoals Paolo Virno schrijft, onverdroten het aura van de performance trachtte te ontmantelen en met zijn virtuositeit zo dicht mogelijk bij arbeid en de arbeiders trachtte te komen. De monoliet, kenmerkend voor een soort ledig,

constructief élan, werd gemaakt volgens de aanwijzingen van de kunstenaar voor geen enkel ander doel dan om de productie ervan vast te leggen. De plaat wordt getoond. Hij wordt uitgebeeld middels een virtuoze activiteit, die haar vervulling en doel in zichzelf vindt, en in aanwezigheid van anderen die er getuige van zijn. Nashat slaagt er op onwaarschijnlijke wijze in verschillende volumes, gewichten, vluchtige blikken en ongelijksoortige frames met elkaar te verenigen, waardoor twee 'atmosferen' zich vermengen of in elkaar overvloeien: Goulds afwijzing van de platenproductie en de doelloosheid van de betonnen plaat. Dit samenballen van mogelijkheden doet denken aan een van Virno's uitspraken: "daar waar sprake is van een eindproduct, een autonoom product, daar spreekt men van arbeid en niet langer van virtuositeit noch, overigens, van politiek."

Nico Dockx met Thomas Verstraeten en Helena Sidiropoulos

Nico Dockx' bijdrage aan de tentoonstelling richt zich op een bijzondere protagonist en op een specifiek begrip van montage en van het tekenen van al maar grotere concentrische cirkels rond een centraal element. Dit centrale element is het resultaat van een uitgebreide performance die door de kunstenaar sinds 1998 wordt gehouden: een bal van spinnenwebben, een bolvormig 'lichaam' dat talloze bewegingen van destructie en opeenhoping in zich draagt, een eindeloos durend proces waarvan het doel op verontrostende wijze wordt achtergehouden. De bal balanceert tussen alle verschillende bestaansvormen die een *ding* kan hebben, de betekenissen die eraan kunnen worden toevertrouwd, de tijdelijkheden die het zagezegd kan hebben doorstaan of die het vergetenwoordigt. Dit object betekent een – bescheiden – weigering van de categorieën die door de onbepaaldheid van onze ervaring snijden en die de objecten waardig om behouden, samengesteld en gereanimeerd te worden, scheiden van een beangstigend grote en inerte rest. Welk antinomisch verband wij ook gebruiken om het 'op te lossen', de bal van spinnenwebben bekleedt een tussenpositie: het is kunstwerk, noch readymade. De bal is simpel en eindeloos complex, breekbaar doch niet eenvoudig te vernielen, hij kan worden aangeraakt – een ervaring die niet alleen vertrouwdheid maar ook een vaag gevoel van ontzetting oproept – en hij kan worden verplaatst, hoewel hij altijd misplaatst zal zijn. Het verleden dat de bal in zich draagt, is een verleden dat het niet waard is om herinnerd te worden, terwijl het toch naar voren geschoven wordt als een periode van verontrustende overvloed. Dit object is het voorlopige resultaat van eindeloos onvoorziene gebeurtenissen en een lege verbondenheid. Het is wellicht de nederige versie van een onmogelijk object, het alkahest in een huiselijke vermomming, dat correlaties weeft, doet oplossen en uiteindelijk samenrijgt in een volhardende paradox.

Het object wordt vergezeld van een aantal video's: Nico Dockx' eigen *making-of* film, Helena Sidiropoulos' scherpstelling van dezelfde performatieve actie en een verdere 'bewerking' van het stuk door Thomas Verstraeten. Verstraetens opnames bestaan uit andere acteurs – mensen die in hun eigen huis door de kunstenaar werden bezocht – die verschillende lagen van het spinnenweb aan de bal toevoegen en het proces van draaien en weven ontsluiten als collectief ritueel. Dit zijn de twee eerste episodes in een lange reeks 'bewerkingen' die door Nico Dockx worden voorzien. Gedurende deze bewerkingen zal het object en het filmmateriaal door de handen of computers van meer en meer kunstenaars gaan, om zodoende te worden gemanipuleerd, verwerkt, veranderd, in verschillende tijdscores geplaatst, vertaald of uitgewist. De ruimte der uitwisseling zal hierbij voortdurend worden uitgebreid, terwijl de bal zelf vasthoudt aan zijn zachte geheim.

Een andere film door Nico Dockx toont de vlucht van een vogel in een Buckminster Fuller koepel. De koepel is één van drie *Buckies* op een ontmanteld gebouw van de *National Security Agency* in Berlijn, waar ze in onbruik geraakte machines en verwarde berichtgeving van de Koude Oorlog beschermden. Evenals de doorschijnende architectuur van het spinnenweb, is de koepel voor Dockx een plaats van terugkeer en herschikking, van een poging tot eerherstel – in de kunstgeschiedenis, haar categorieën en interpretatiewijzen – van een object dat reeds tientallen jaren stuurloos ronddobbert in de geopolitieke wereld.

Mike Cooter

“De video's en installaties van Mike Cooter zijn gebaseerd op het bijeenbrengen van een aantal schijnbare en valse correlaties. Zijn werken, steeds gegrond in nauwkeurig onderzoek, vertrekken vaak vanuit een gevonden verband. In Cooters kunstpraktijk, waar aan ieder incidenteel detail potentieel belang wordt gehecht, wordt de alledaagse wereld beschouwd als een film die rijp is voor analyse. Voortgaand op een conceptuele voorliefde voor het volgen van regels en het reduceren van de subjectieve besluitvorming van de kunstenaar, houdt Cooter zich in de materiële verwezenlijking van zijn werk aan een stel vastomlijnde premissen. [...] De vraag naar overgedragen en ontheemde identiteit komt ook naar voren in Cooters brieven aan de Amerikaanse juridische geleerde Robert Bork. Bork werd door president Reagan genomineerd voor het Amerikaanse hooggerechtshof maar werd afgewezen vanwege de opschudding in de progressieve media rondom zijn rechtse denkbelden. De boosaardige aanval op Borks politieke ideeën ging zo ver dat zijn naam sindsdien tot werkwoord is geworden. Het werkwoord 'to bork' is sinds 2002 terug te vinden in de Oxford English Dictionary. In een televisieinterview met Bork zag Cooter een beeld

van de Maltese Falcon, uit de film die in 1941 onder dezelfde naam verscheen. Hij gebruikte dit verband om een correspondentie aan te vangen met de politieke advocaat, waarbij hij behendig de man – wiens naam tot een symbool werd – wist te spiegelen met het fictieve rekwisiet dat nu een werkelijk kunstobject geworden is.” (Melissa Gronlund) Volgens dezelfde kunstcritica, alterneren de brieven in *Original Intent* “tussen hyperbolische formaliteiten en het zichzelf toekennen van grote vrijheden”: “Met dat in gedachten, zou ik u graag het volgende willen vragen: Wat is naar uw mening het doel van kunst?”

De installatie biedt een podium voor een naderende openbaring, maar wat het als zijn eigen enigmatische object naar voren schuift, wordt gedeconstrueerd op het moment dat het verworven wordt. Het gaat verloren en wordt teruggevonden middels dezelfde conceptuele manoeuvres, die doen denken aan, bijvoorbeeld, de strategieën van een kunstenaar als Hans Haacke. De installatie bedient zich van gereedschappen zoals grondig onderzoek en directe vragen; het vraagt de acteurs de karakters op licht overdreven wijze uit te beelden – de overrijverige kunstenaar en de sluwe politicus; het legt de volgorde vast van rekwisieten die de aandacht of nieuwsgierigheid verhogen, of die door hun rechtlijnigheid zouden suggereren dat een ontknoping nabij is. Vervolgens laat de installatie al deze zorgvuldig uitgedachte elementen hun élan verliezen en verstrikt raken in andere verbintenissen, verwijzingen en stiltes. Het begint met een allegorisch voorwendsel, de Maltese Falcon, en het eindigt als allegorie van de verheldering. Het stevent duidelijk af op één beslissend antwoord maar vindt in plaats daarvan een kluwen, een onvertrouwd doolhof. Wij zullen nooit weten of de laatste brief niet verstuurd werd of simpelweg niet voor het publiek ontsloten werd, of het doel van kunst – en haar band met de wereld der politiek die door Borks antwoord duidelijk had kunnen worden – niet geformuleerd werd of eenvoudigweg niet bekend werd gemaakt.

Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan

Deze kunstenaarsfilm is een reconstructie van de *Gigantomachia* aan de hand van reproducties in kunstboeken, waardoor de bibliografie van de sculptuur een spookachtige, onbegrensde verschijning van de fries voortbrengt, vertrekkende uit – en uiteenvallend in – een enorm aantal invalshoeken en bronnen. De *Gigantomachia* beeldt de oorlog uit tussen goden en giganten, “maar het is tevens de voorstelling van een ander verhaal. Een verhaal van imperialisme, van geroofde cultuurgoederen en van de herverdeling van nationale schatten, cultureel erfgoed en oorlogsbuit. Dit monument, tegenwoordig te bezichtigen in het Pergamonmuseum op het museumeiland in Berlijn, werd aan het einde van de

negentiende eeuw verwijderd van zijn oorspronkelijke locatie in de buurt van Bergama, Turkije. In pre-Romeinse tijden vochten hier de Kelten tegen het Koninkrijk Pergamon. Om hun overwinning te vieren, bouwden de Pergamonezen dit monument voor hun vaderland op een bergtop die uitkeek over het slagveld. In de brief, waarin toestemming wordt gevraagd voor de filmopnames, schrijven de kunstenaars: “We willen het moderne concept voor universele cultuur ontrafelen en achterhalen hoe dit concept zich verhoudt tot de ingrijpende globaliserende beweging in onze hedendaagse tijd. Vandaag de dag is het normaal geworden dat mensen en objecten zich verplaatsen, dat ze verwijderd worden van hun culturele, historische en politieke contexten, en dat ze verspreid worden over de wereldbol... We willen een film produceren die deze hedendaagse omstandigheden van ontheemding vanuit een historisch perspectief behandelt.”

De *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, huidig eigenaar van het fysieke monument en tevens van het minder vastomlijnde auteursrecht, wenste geen deel uit te maken van een kunstproject dat zich richtte op het feit dat dit monument oorspronkelijk van elders afkomstig was. Dit zou “het debat over de repatriëring van cultureel erfgoed” opnieuw aanwakkeren. De formele brief stelde: “... om verschillende redenen past het project niet binnen onze bedoelingen en het kan aanleiding geven tot debatten die wij liever vermijden.” De kunstenaars kregen geen toestemming om in het museum te filmen en mochten geen gebruik maken van het beeldarchief van de stichting. In academische boeken en gidsen die gedurende de afgelopen jaren verschenen, circuleert echter een veelvoud aan afbeeldingen van de *Gigantomachia*. De reproducties variëren in kwaliteit van een grof-korrelige museumgids die nog stamt uit Duitslands Grote Depressie in de jaren dertig, tot grote, heldere kleurenfoto's in lijvige salontafelboeken, gedrukt in China of Vietnam. Van sterk gecontrasteerde, op tekeningen gelijkende foto-gravures die dateren uit 1925 – voordat de panelen van de fries gereconstrueerd werden –, tot de grijsachtige drukstandaarden uit de periode van de DDR.”

Zoals Tessa Giblin, tentoonstellingsmaker in het Projects Arts Center Dublin en opdrachtgever van *Monument to Another Man's Fatherland*, in de conclusie van haar tekst suggereert, tonen de visuele verschillen tussen de verscheidene reproducties die in de film bijeen worden gebracht, waar de breuklijnen en de strijdpunten liggen in de voorgeschiedenis van de globalisering. Tussen het ontoegankelijke, beladen monument dat van meer dan één strijd getuigt en de groeiende hoeveelheid documenten die uitdrukking geven aan de technologische tijd die hen voortbracht en aan een schijnbaar stabiele relatie tot het origineel, tekent zich een netwerk van afhankelijkheden af. Het doel is om de oorspronkelijke verplaatsing te vergeten, om aspiraties van historische gerechtigheid

te bedekken en om een overdaad aan tweedehandse zichtbaarheid te creëren, die het origineel en zijn trauma buiten bereik plaatst. De twee kunstenaars zijn erin geslaagd een spookachtig, anti-institutioneel equivalent te creëren van een stichting voor geroofd erfgoed en historische grenzen.

Simon Dybbroe Møller

De vier werken van Simon Dybbroe Møllers functioneren in de tentoonstelling stuk voor stuk als een obstakel. Ze vormen niet alleen een drempel voor een 'binnenzijde' waar betekenis zagezegd ontstaat en bevestigd wordt, maar ze dienen tevens als scherm waarop we een glimp van dat proces kunnen opvangen. Deze twee scheidende principes worden echter op zodanige wijze uitgebreid en er wordt zoveel potentie aan toegekend, dat de veronderstelling dat de werken iets niet zouden onthullen, wegvalt door de urgentie waarmee zij zich tot ons richten – we worden levendig betrokken en subtiel misleid. Deze 'structuren der obstructie' dagen ons uit om hun werking voor te stellen in een onwaarschijnlijk overstroomd museum, of langs de rechthoekige omtrek van een modernistische, gesloten galerie, waardoor we de in- en uitgangen van de institutionele kunstervaring opnieuw moeten bekijken.

Twee werken verwijzen direct naar de *Neue Nationalgalerie* in Berlijn en door de aanleg ervan naar een modernistische mantra van parallelle lijnen en open ruimte. De film *Thick Air* werd opgenomen met een sterke zoom en in circulaire bewegingen doorheen de ruiten van een gesloten galerie. Voor criticus Brian O'Connell tracht de film een onmogelijke, ronde gang te maken rond een vierkant volume, terwijl de plaats van ontmoeting en scheiding zich verdicht – wellicht tot een ruimtelijk equivalent van nostalgie, een toestand waar het bewijs en de aanwezigheid van verlies niet langer te onderscheiden zijn, een aanwezigheid die gevoeld en ongedaan wordt gemaakt in de voortzetting van deze nostalgische oefening. Dit onvermogen om te besluiten voor één specifieke versie van het verleden is ook aanwezig in Møllers *Curtain for Neue Nationalgalerie (No More Moore)*. Dit werk bestaat uit een grote lap stof waarop een vormeloze massa blauwe krabbels is gezeefdrukt, als het groeiende werk van een eeuwig ontevreden graffiti kunstenaar. In zijn oorspronkelijke omgeving hinderde dit werk het zicht op de beeldentuin in schijnbaar protest tegen de alomtegenwoordigheid van de beelden van Henry Moore. In deze nieuwe context, roept het werk de afwezigheid van Henry Moore op, het benadrukt zijn 'niet hier zijn', en het refereert aan een verlies van praktische doeleinden waarbij de levendig blauwe oppervlakte als een ruimtelijke en vervreemdende scheidingslijn functioneert.

The Norman Mailer Paradox III dwingt een verbond af tussen twee onopvallende objecten: opblaasbare kano's en een bankje uit de wachtzaal op de luchthaven Malpense. Zoals in andere representaties van hetzelfde werk, worden ze samengebonden op basis van de theoretische capaciteit van het zware object om een tegengewicht te bieden aan het drijvende object. De aritmetische precisie waarmee anker en boei worden verbonden, bereidt het werk voor op een vloed die het niet zal wegspoelen met de rest van het drijf-hout en strandgoed uit onze tijd. Indien dit object later teruggevonden zou worden en verward zou worden met een tijdmachine, met een object waarvan het verlangen om de tijd te weerstaan werd ingegeven door een streven naar de toekomst, dan zou het getuigen van de historische besluiteloosheid omtrent welke objecten de redding waard zijn. Møllers 'celestograaf' tenslotte, getuigt van een technisch procédé uitgevonden door August Strindberg voor de directe impressie van de nachtelijke hemel op fotografisch papier. Dit is een indirect commentaar op de manier waarop waarde wordt toegekend aan onze culturele geschiedenis. In een interview met Thorsten Sadowsky vertelt de kunstenaar over zijn interesse in halve waarheden, balancerend tussen redelijkheid en mystiek. Deze observatie verbindt een zelden geciteerde *Sentence on Conceptual Art* door Sol Lewitt ("We zijn eerder mystici dan conceptuele kunstenaars") met de kritische consensus dat August Strindbergs volledige oeuvre doordrongen is van mystiek.

Vanuit Møllers intrigerende perspectief, zou ook dit als een aritmetische bewerking kunnen gelden: de mystiek die doorgaans aan Strindberg wordt toegekend *is* de mystiek die afgetrokken wordt van een gangbare lezing van conceptuele kunst. Dit is uiteraard een drogreden die kan leiden tot een foutieve interpretatie van beide, of tot een overdreven serieus nemen van de ernst van de canonieke overleveringen. Men zou tevens kunnen zeggen dat het aura van seriële of mathematisch bepaalde processen en de fixatie op vorm en proces in het minimalisme en in de conceptuele kunst, enigszins 'vreemde' entiteiten voortbrengt, niet geheel in tegenstrijd met Strindbergs idee over de rol van toeval en automatisme in het veiligstellen van de kunstzinnige praxis in het onbekende. In de serie *Now there is nothing between me and them, Frankfurt am Main Skyline after Sundown* keert Møller terug naar Strindbergs overtuiging dat hij een betere techniek had ontwikkeld om hemellichamen te fotograferen, waarbij hij de fotografische apparatuur terzijde wierp en door contact tussen duisternis en het gevoelige oppervlak een gelijkenis trachtte te vatten. Strindberg wierp de volledige logica van het medium fotografie omver door een essentiële tussenstap weg te laten: het scherpstellen van licht. Deze procedure wordt hier niet herhaald vanuit een mystieke instelling of een verlangen om een dergelijke instelling te ontmaskeren, maar veeleer als een studie van de technische imperfectie en de chemische fouten waardoor Strindbergs foto's verder konden worden ont-

wikkeld, zodat ze uiteindelijk *wel* de ondoorgrondelijke nachtelijke hemel weergeven.

Javier Téllez

Javier Téllez werkt samen met de psychiatrische patiënten die, in *Dürer's Rhinoceros* net als in de meeste van zijn films, een positie krijgen toebedeeld die hen normaal onthouden wordt, namelijk de positie van sprekende subjecten. De kunstenaar ziet psychische ziektes als een “kwestie van taal, maar ook als een vraag die aan de taal zelf wordt opgedrongen, aangezien wij onze taal construeren op basis van de uitsluiting ervan. Krankzinnigheid vertegenwoordigt een breuk in onze *lingua franca*, een taal tegen de keer, die van nature de mogelijkheid tot ontwrichting en zondige overtreding in zich draagt.” In zijn interview met Ana Teixeira Pinto beschrijft de kunstenaar de rinoceros als een imago dat inherent verbonden is aan de Portugese geschiedenis. Het verwijst niet alleen naar de verloren imperiale grandeur maar ook – via de relatie met Dürer en met een groot deel van de nationale literatuur – naar de Saturniaanse, melancholische kant van de collectieve psychologie.

Het werk werd gefilmd in het panopticum van het Miguel Bombarda Hospital in Lissabon, dat in 1896 gebouwd werd in overeenstemming met de oorspronkelijke plannen van Jeremy Bentham, als een gevangenis voor criminele geesteszieken. In een serie workshops die de kunstenaar organiseerde, concipieerden de patiënten zelf het fragmentarische narratief van de film. Ze stelden zich voor bewoners te zijn van de voormalige inrichting en beeldden fictieve scenario's uit in de hun toegewezen cellen. Deze reconstructie van het alledaagse leven in de psychiatrische inrichting wordt verder aangevuld met commentaarstemmen die teksten citeren zoals de brief van Bentham waarin hij zijn *Panopticon* presenteert, Plato's *Allegorie van de Grot*, en Kafka's *Het Hol*. Vanuit verschillende perspectieven houden deze teksten zich immers bezig met de architecturale en ruimtelijke modellen die een abstract oog installeren als scherpzinnige machthebber of die het zicht verbannen naar het rijk van de schaduwen, de verzinselfen en de dienstbaarheid.

Een gravure door Albrecht Dürer doet dit project winnen aan symbolische overtuigingskracht. In de zestiende eeuw bracht men een rinoceros naar Portugal als symbool van koloniale overheersing. Het dier werd als geschenk naar paus Leo X gestuurd en stierf tijdens een schipbreuk op weg naar Italië. Het is zeker dat Dürer nooit in zijn leven een rinoceros heeft gezien maar hij produceerde zijn verbijsterende gravure op basis van mondelinge beschrijvingen van deze exotische verschijning. In de film van Téllez is het opgezette dier zowel rekwisiet als leidmotief: het wordt rond de cirkelvormige architectuur van het panopticum getrokken tegen

de richting van de klok in. De perfecte zichtbaarheid van het dier ten opzichte van de (nu) lege bewakingstoren en zijn 'onzichtbaarheid' voor Albrecht Dürer doet ons tegelijkertijd nadenken over de 'zichtbaarheid' van de geesteszieke patiënt. Had Jeremy Bentham ooit een psychiatrische patiënt *gezien* en werden de bewoners van het panopticum vastgehouden in het domein van de zichtbaarheid of in het domein van het toezicht? Waar ligt de grens tussen normaliteit en pathologie en hoe wordt deze grens bepaald? Twee vormen van onzichtbaarheid worden over elkaar geplaatst in de metafoor van een onstoffelijk oog, dat patrouilleert langs de grenzen waar de definities van redelijkheid, weldenkendheid en hun tegengestelden worden georganiseerd.

Biografieën

Lonnie van Brummelen en Siebren de Haan

Lonnie van Brummelen (°1969, Nederland) en Siebren de Haan (°1966, Nederland) wonen en werken in Amsterdam. In filminstallaties en essays onderzoekt het duo actuele onderwerpen als de verharde Europese grenspolitiek en de daarmee gepaard gaande ontregeling. De kunstenaars brengen individuele strategieën in kaart waarmee dergelijke obstructies en versperringen omzeild worden. Tegelijkertijd tasten de werken de plaats en betekenis af van kunst binnen dergelijke ontworpen contexten. Met hun werk beweegt het duo zich tussen de domeinen van politiek, cultuur en de esthetische ruimte van het kunstwerk. Het werk van Van Brummelen en De Haan was te zien in onder meer *The Embed and the Shadow of the Horse* (Museum Boijmans van Beumingen, Rotterdam), *Monument to Another Man's Fatherland* (Project Arts Centre, Dublin), *Translocalmotion* (7de Shanghai Biennale, Shanghai) en *Monument of Sugar* (Palais de Tokyo, Parijs). In 2009 verscheen de monografie *Redrawing the Boundaries* bij de uitgeverij Valiz.

Mike Cooter

Mike Cooter (°1978, Verenigd Koninkrijk) woont en werkt in Londen. Cooter's video's en installaties brengen een aantal duidelijke en valse correlaties samen, steeds vanuit de nauwkeurige verwerking van gevonden verbindingen. Binnen de praktijk van de kunstenaar, waarin elk incidenteel detail mogelijk bepalend is, wordt de gegeven wereld opgevat als een film, rijp voor analyse. Op basis van een conceptualistische voorliefde voor het volgen van regels en het verminderen van de kunstenaars subjectieve besluitvorming, stelt en volgt Cooter strikte premissen voor de materiële productie van zijn werk. Onder meer was Cooter's werk te zien in; *Lapidarium* (zingerpresents, Amsterdam), *The Snail* (Serpentine Gallery, Londen), *Shadow Offset* (The Company, Los Angeles), *A Strangers Window* (Nottingham Art Gallery, Nottingham), *Nought to Sixty* (ICA, Londen), *I cannot live without* (The Showroom, Londen), *Marzbau* (Poliflor, Berlijn), *The Nature of Things* (Art Rotterdam, Rotterdam) en *Film Program* (Frieze Art Fair, Londen).

Nico Dockx

Nico Dockx (°1974, België) woont en werkt in Antwerpen. De kunstenaar werkt vanuit een fundamentele interesse voor archieven en structurele processen zoals data, herinneringen, informatie, distributie en management. Vaak het resultaat van samenwerking met andere kunstenaars onderzoeken zijn installaties, publicaties, soundscapes, teksten en video's de relatie tussen waarneming en herinnering, zodat meerdere interpretaties mogelijk zijn. Dockx werd in 2005 bekroond met een DAAD beurs en zijn werk

werd onder meer getoond in *Utopia Station* (50ste Biënniale van Venetië & Haus der Kunst, München), *Monopolis* (Witte de With, Rotterdam), *Through Time & Today* (Musée des Beaux Arts de Nantes), *'daybyday & another day'* (Le Centre d'Art de l'Île de Vassivière) en *CRYPTICCRYSTALCLOUD* (CCA, Kitakyushu).

Oscar Hugal

Oscar Hugal (°1986, België) woont en werkt in Antwerpen. De kunstenaar heeft recent een focus ontwikkeld op meer en minder opvallende confrontaties tussen de immanente infrastructuur waarin een werk bestaat en de inhoud van het werk zelf. Hoewel de meeste werken van bijna theoretische aard zijn en niet noodzakelijk locatiegericht, lokken ze een overpeinzing uit van de materiële context, die een tentoonstelling vormt en doen ze mogelijk bij de toeschouwer zelfs beroep op een mentaal proces van het trachten te plaatsen van zowel zo'n individueel werk als van andere getoonde werken. Hugal was laureaat van de Prijs Burgemeester Camille Huysmans 2010 en toonde zijn werk in onder meer de gelijknamige tentoonstelling (Extra City Project Room, Antwerpen), *Error #16: INTO THE LIGHT* (Zuiderpershuis, Antwerpen), *Luxor* (OktoberBar, Düsseldorf), *lines and crossings* (Medea/bb15, Linz), *SP W/T,P&E: A Festival on Photography* (NICC & VG81, Antwerpen) en *La Connaissance* (NoGallery, Antwerpen).

IRWIN

Het Sloveense kunstenaarscollectief IRWIN werd in 1983 opgericht in het licht van de anarchistische punkbeweging in Ljubljana, de instorting van het Sovjetblok en nakende val van de Berlijnse Muur. IRWIN's producties uit zich vooral in fotografie, film en performance. In 1992 creëerde het collectief de eigen natiestaat NSK, vernoemd naar een ander Sloveens kunstenaarscollectief, Neue Slowenische Kunst, dat IRWIN in 1984 mee had opgericht. Met een eigen vlag, ambassades en 'burgers' confronteerde NSK de grenzen van concepten en structuren van 'de staat'. Het werk benadert voornamelijk het idee een eigen artistieke positie op te bouwen vanuit een ieders individuele omstandigheden; stellend dat enkel door eigenzinnigheid kunst universeel kan bestaan. Tegelijkertijd ontkracht het door te werken als een groep, een collectief, of zelfs als een organisatie, de nadruk op een kunstenaar als individuele persoonlijkheid in de kunstwereld. IRWIN is geïnteresseerd in de complexiteit van het beeld, dat nooit neutraal is en nooit verschijnt in een neutrale ruimte. Het collectief werd opgericht door Dusan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek en Borut Vogelcnik en hun belangrijkste activiteiten zijn onder meer de planning van NSK-ambassades en consulaten in Moskou, Gent en Florence. IRWIN toonde zijn werk in *Eye on Europe* (Museum of Modern Art, New York), *Manifesta 3* (Ljubljana), *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe, 1949-1999* (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wenen & Fundació Joan Miró, Barcelona) en *Manifesta 1* (Rotterdam). IRWIN ontving de Sloveense Jakopi Award in 2004.

Kris Kimpe

(*1963, België) is een architect die voornamelijk werkt binnen het veld van de hedendaagse kunst. Hij is betrokken bij het ontwerpen van tentoonstel lingsarchitectuur, kunst in de publieke ruimte en kunstenaarsstudio's. Sinds 1999 is hij de internationale assistent van Dan Graham. Hij heeft met verschillende kunstenaars gewerkt, zoals Nico Dockx, Philip Metten, Willem Oorebeek en Luc Tuymans. Recente tentoonstellingsontwerpen zijn het nationale paviljoen van de Verenigde Arabische Emiraten op de 53e Biënnale van Venetië in 2009, Animism (M HKA & Extra City, Antwerpen) en Ana Torfs: Album/Tracks A (K21, Düsseldorf). Sinds 2006 publiceert hij het architectuur fanzine UP samen met Koenraad Dedobbeleer.

Simon Dybbroe Møller

Simon Dybbroe Møller (°1975, Denemarken) woont en werkt in Berlijn. De kunstenaars werkwijze biedt een alternatief voor het denken over kunstgeschiedenis als een enorme bibliotheek met strikte regels voor de lezers. Voor Dybbroe Møller is het een plek om te zoeken - meer als een eigenaardige tweedehands boekwinkel, waar er bij de selectie, plaatsing en catalogisering hier en daar iets mis is gegaan. Het is in deze vreemde hoeken, waar het mystieke kan worden gevonden, schouder aan schouder met bundels conceptuele kunst, popmuziek en concrete poëzie, waar hij zijn werk kan produceren.

Werk van Dybbroe Møller werd onder meer getoond in; *Based in Berlin* (Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlijn), *Umma Projects* (University of Michigan Museum of Art & Ann Arbor Andersen's Contemporary, Kopenhagen), *Fast Flickering Black Bugs on a Cool White Background* (Galerie Kamm, Berlijn), *Double Take* (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen), *Yesterday will be better* (Argauer Kunsthau, Aarau), *Like Origami Gone Wrong* (Kunstmuseum Thun) en *Martian Museum of Terrestrial Art* (Barbican Gallery, Londen). Sternberg Press publiceerde de monografie *Kompendium* in 2009, in samenwerking met Kunstverein Hannover en Frankfurter Kunstverein.

Shahryar Nashat

Shahryar Nashat (°1975, Iran) woont en werkt in Berlijn. In zijn fotografische, sculpturale en filmische werken stelt de kunstenaar vragen die betrekking hebben op wezenlijke presentatievormen van kunst en steeds benaderingen van de thema's deconstructie en reconstructie bevatten. De taal van zijn video's en installaties verschuilt zich vaak achter het klaarblijkelijk gepresenteerde, ondanks de onontkoombare aanwezigheid van hun uiterlijke verschijning. Nashat's werk was te zien in diverse solo- en groepstentoonstellingen; *Line Up* (Kunstverein Nürnberg & Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg), *Frieze Projects* (Frieze Art Fair, Londen), *Silberkruppe: Old Ideas* (Museum für Gegenwartskunst, Basel), *Remains to be Seen* (Neue Kunst Halle Sankt Gallen), *2 1/2* (deSingel, Antwerpen), *H-Box*

(Orange County Museum of Art, Los Angeles, New Museum, New York, Centre Pompidou, Parijs, & Tate Modern, Londen), *Shadows Collide with People* (Zwitsers Paviljoen, 51ste Biënnale van Venetië) and *Adam and Eve* (De Appel, Amsterdam). Sternberg Press publiceerde de monografie *Downscaled and Overthrown* in 2010, in samenwerking met Neue Kunst Halle Sankt Gallen, Kunstverein Nürnberg en Albrecht Dürer Gesellschaft.

Helena Sidiropoulos

Helena Sidiropoulos (°1979, België) gaat herhaaldelijk een samenwerking aan met Nico Dockx in de vorm van tekstuele bijdragen aan onder meer: *Merz World: Yona Friedman & Thomas Saraceno* (Cabaret Voltaire, Zurich), *Thomas Mayfried. Ephemera. Graphic Design etc.* (Haus der Kunst, München) en *Prix de la Jeune Peinture Belge 2009* (Bozar/Palais voor Schone Kunsten, Brussel).

Fernando Sánchez Castillo

Fernando Sánchez Castillo (°1970, Spanje) woont en werkt in Madrid. In video's en sculpturen zoekt de kunstenaar de loop van de geschiedenis af naar storingen en het absurde. Zijn zorgvuldige analyses beginnen met restjes uit het verleden, die vaak tot op de dag van vandaag symbolisch behouden zijn geweest in de vorm van monumenten of standbeelden. Monumenten, documenten, de openbare ruimte en traditie worden instrumenten voor het opgraven van ons meest recente verleden. Sánchez Castillo was resident aan de Rijksacademie Amsterdam in 2005, wordt vertegenwoordigd door Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, en zijn werk is wereldwijd regelmatig te zien in solo- en groepstentoonstellingen; *El Ángel Exterminador* (Paleis voor Schone Kunsten, Brussel), *Borders* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), *Grandeur* (Sonsbeek 2008, Arnhem), *Fernando Sánchez Castillo: Ieder Het Zijne* (Stedelijk Museum, Schiedam), *Mercury in Retrograde* (De Appel, Amsterdam), *26ste São Paulo Biënnale* (Ciccilia Matarazzo Paviljoen), *Bad Boys* (50ste Biënnale van Venetië), *The Real Royal Trip* (P.S.1, MoMA, New York) en *Abracadabra* (Tate Modern, Londen).

Javier Tellez

Javier Tellez (°1969, Venezuela) woont en werkt in New York. De kunstenaar combineert in zijn video-installaties documentatie met fictieve verhalen en bevraagt daarmee definities van normaliteit en pathologie. In zijn samenwerking met geïnstitutionaliseerde patiënten die leven met een psychische aandoening herschrijft hij klassieke - of verwoordt hij nieuwe - verhalen. Hij creëert wat hij noemt een filmisch "paspoort om zij die buiten staan naar binnen te laten" door sociaal-culturele barrières te heronderhandelen. Deze aanpak, van het gebruik van kunst als een stem voor de gemarginaliseerde, positioneert zich binnen de traditie van creatieve therapie, hoewel Tellez poogt kijkers te 'genezen' van onjuiste veronderstellingen, en niet de pa-

tiënten van hun aandoeningen. Javier Téllez's werk was en is wereldwijd regelmatig te zien in solo- en groepstentoonstellingen; *Daydream Believer!!* (Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions, Metropolitan Museum of Photography, Tokyo), *Too late, too little, and (how to) fail gracefully* (Kunstfort Asperen), *O Rinoceronte de Dürer* (Galerie Ar-ratia Beer, Berlijn), *Vasco Araújo/Javier Téllez – Larger than Life* (Museo de Arte Contemporánea de Vigo & Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon), *For the Use of Those Who See* (KW Institute of Contemporary Art, Berlijn), *Der Brief über die Blinden zum Gebrauch für die Sehenden* (Galerie Peter Kilchmann, Zurich), *Utopia Station* (50ste Biënniale van Venetië), *Plateau of Humankind* (49ste Biënniale van Venetië) en *Greater New York: New Art in New York Now* (P.S.1, MoMA, New York).

Christophe Van Gerrewey

Christophe Van Gerrewey (°1982, België) woont en werkt in Gent. De schrijver studeerde architectuur en literatuurwetenschappen en publiceerde fictie en non-fictie in tijdschriften als DWB, De Witte Raaf, OASE, NRC Handelsblad en De Architect. In 2008 werd Van Gerrewey bekroond met de Prijs voor de Jonge Nederlandse Kunstkritiek in beide categorieën, essay en recensie (door De Appel, Amsterdam, Witte de With, Rotterdam en Fonds BKVB). Recente publicaties van zijn hand zijn onder meer *Moderne Tijden* (2007), *Ruskin. Een reisverhaal bij het werk van Office Kersten Geers David Van Severen* (2007) en *Reality without restraint. Bathtime in the Villa dall'Ava* (2005). Hij is tevens als onderzoeker en docent verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent.

Thomas Verstraeten

Thomas Verstraeten (°1986, België) woont en werkt in Antwerpen. De kunstenaar maakt performances en installaties, geworteld in de publieke ruimte, die door zijn regisserende handeling nu eens een ontmanteling, dan weer een provocatie van menselijke, bijna rituele gedragspatronen uitlokken. Verstraeten toonde zijn werk in *Le chant des possibles* (Hotel Charleroi & B.P.S. 22, Charleroi), *Prijs Burgemeester Camille Huysmans* (Extra City Project Room, Antwerpen), *What Remains* (Monty ABN, Antwerpen) en *Project Perform* (Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond, Amsterdam) en is actief bij theatergezelschap FC Bergman.

A Slowdown at the Museum

Samengesteld door
Mihnea Mircan,
artistiek directeur Extra City

Met dank aan
de deelnemende kunstenaars
en Project Arts Center Dublin;
Fonds BKVB and Filmfonds
Nederland; Slovenian Embassy
Brussels; Galerie Peter Kilchmann,
Zurich; ZIGNERpresents,
Amsterdam; Richard Birkett/
ICA, London; Netwerk, center
for contemporary art, Aalst;
Silberkuppe, Berlin; Galerija
Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana;
Centro de Arte Reina Sofia,
Madrid; Musac Collections,
Léon; Bulle Color

Extra City team

Algemeen Directeur
Katrien Reist - van Gelder

Productie
Caroline Van Eccelpoel

Assistentie
Teatske Burgerjon
Julia Reist

Vertalingen
Nina Oeghoedee

Proeflezer
Erik Empson
Koen Sels

Technische assistentie
Cas Goevaerts, Oscar Hugal
Gary Leddington, Jeroen Visser

Extra City krijgt steun van

Vlaams Ministerie van Cultuur,
Jeugd en Sport, Stad Antwerpen,
Provincie Antwerpen, <H>ART,
Klara, Levis, Koning Boudewijn-
Stichting

Grafisch ontwerp
B & R Grafikdesign, Bern

© 2011 Extra City
All rights reserved, including the
right of reproduction in whole or in
part in any form.

Extra City Kunsthal Antwerpen
Tulpstraat 79, BE-2060 Antwerp
www.extracity.org/info@extracity.org