

Extra City

12.09.2015 – 06.12.2015

THE CORNER SHOW

FARAH
ATASSI

NO BLOSSOM
NO MOONLIGHT

KUNSTHAL ANTWERPEN



Extra City

EIKELSTRAAT 31, 2600 ANTWERPEN – BERCHEM
OPEN WOENSDAG – ZONDAG / WEDNESDAY – SUNDAY 13:00 - 18:00

WWW.EXTRACITY.ORG

ARTISTIEK DIRECTEUR / ARTISTIC DIRECTOR Mihnea Mircan COORDINATIE EN PRODUCTIE / COORDINATION AND PRODUCTION Caroline Van Eccelpoel COMMUNICATIE EN BEMIDDELING / COMMUNICATION AND MEDIATION Ilse Roosens ASSISTENTIE EN ADMINISTRATIE / ASSISTANCE AND ADMINISTRATION Charlotte Gyselinck TECHNISCHE ASSISTENTIE / TECHNICAL ASSISTANCE Gary Leddington VORMGEVING / GRAPHIC DESIGN Charlotte Gyselinck, Remco van Bladel INSTALLATIE / INSTALLATION deb Design (Deben Van Damme, Bart Verherstraeten), Cas Goevaerts, Maarten Serpentier, Boris Sommers, Studio Zuidervaart (Roalt Zuidervaart, Fons De Hond), Tom Volkaert, Vormen (Leon Duyck, Emile Duyck, Richard Duyck)

Met dank aan / Thanks to Ernst Davidts, Bram Denkens, Matthias Depoortere, Maud Gysels, Jan Kempnaers, Kris Kimpe, Jean-Pierre Le Blanc, Gwendolyn Maertens, Samyra Moumouh, Chris Pype, Rosa Vandervost, Wouter Verbeken en de kunstenaars, galleries, bruikleengevers en vrijwilligers. / and the artists, galleries, lenders and volunteers.



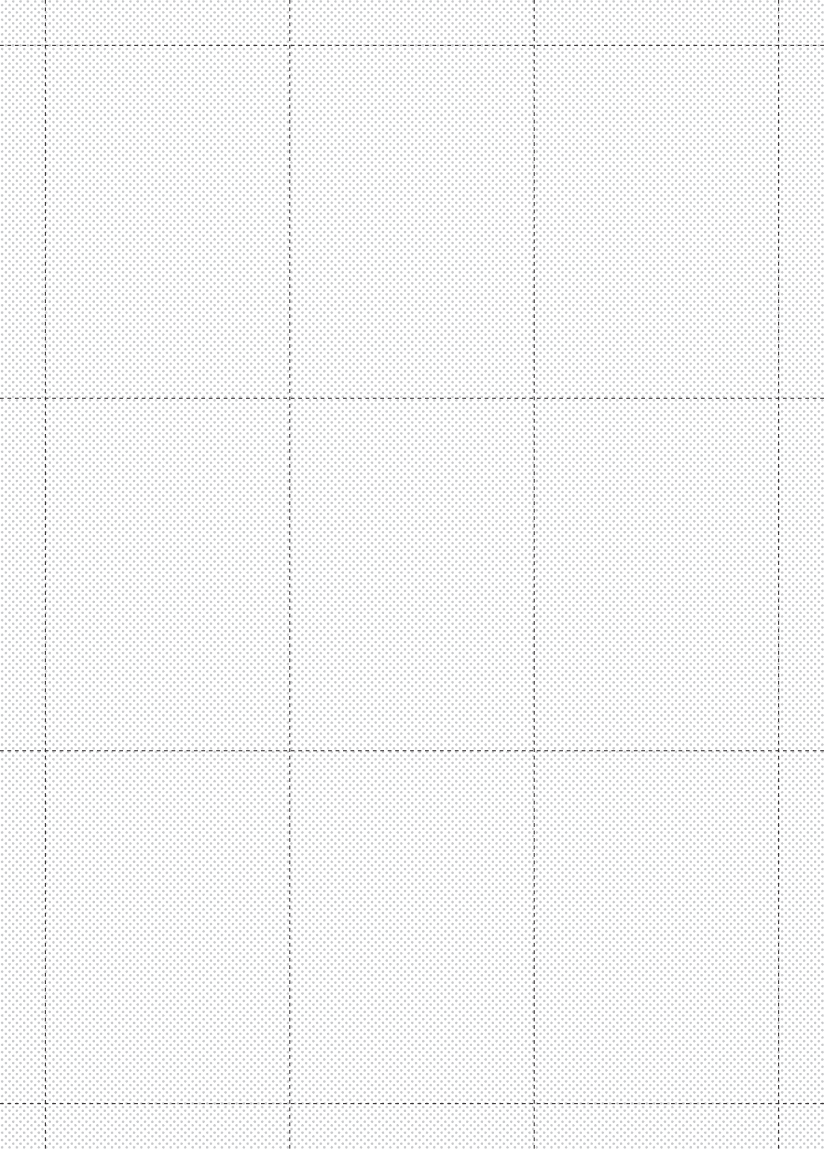
Vlaanderen
verbeelding werkt



STAD ANTWERPEN

Duvel

art



THE CORNER SHOW

Met werk van / With work by Accattone, Wim Catrysse, Céline Condorelli, Jan De Cock, Ferry André de la Porte, Willem de Rooij, Koenraad Dedobbeleer, Maatschappij Discordia, Lili Dujourie, Kersten Geers, Aglaia Konrad, Germaine Kruij, Gabriel Kuri, Valérie Mannaerts, Katja Mater, Josiah McElheny, Manfred Pernice, Bas Schevers, Santiago Sierra, Steve Van den Bosch, Koen van den Broek, Joep van Liefland en / and Philippe Van Snick.

Gecureerd door / Curated by Wouter Davidts in samenwerking met / in collaboration with Philip Metten en / and Mihnea Mircan.

In samenwerking met / In collaboration with A+ Architecture in Belgium, toneelproducties / theatre company De Tijd en de opleiding Beeldhouwkunst van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Gent (KASK) / and the Sculpture Program of the Ghent Royal Academy of Fine Arts (KASK). De tentoonstelling geniet de genereuze steun van Mondriaan Fonds, Nederland. / The exhibition enjoys the generous support of Mondriaan Fund, The Netherlands.

Teksten door / Texts by Wouter Davidts en / and Mihnea Mircan.

Hoeken zijn overal. Niet enkel kamers, maar ook straten, objecten, schilderijen, schermen en pagina's hebben hoeken. Een hoek vormt één van de vele manieren om iets te begrenzen: voor het omsluiten van ruimtes of het afbakenen van routes. Hoeken belichamen de uiteenlopende wijzen waarop structuren en systemen onze bewegingen en acties in het dagelijkse leven tegelijk bevorderen en beperken.

De ruimte, functie en figuur van de hoek wordt in tal van artistieke en architecturale praktijken aan de orde gesteld. 'Untitled (Corner Piece)' (1964) van Robert Morris wordt algemeen aanzien als een sleutelwerk binnen de kunstgeschiedenis van de voorbije decennia. Het bezette een uitzonderlijke plaats in de traditionele tentoonstellingsruimte en werd zo een referentie voor de ruimtelijke strategieën die artiesten sinds het minimalisme hebben ontwikkeld, maar ook voor de talloze andere 'hoekwerken' die kunstenaars sedertdien hebben gemaakt.

'The Corner Show' verhoudt zich bewust tot dit kunsthistorische canon maar kiest niettemin een resoluut hedendaags perspectief. De tentoonstelling onderzoekt de conceptuele en visuele redenen waarom bepaalde kunstwerken de hoeken van tentoonstellingsruimtes innemen. Ook de wijze waarop ze de toeschouwer aanspreken en de aandacht van het 'centrum van de scène' afleiden, wordt belicht. 'The Corner Show' is echter meer dan een verzameling 'hoekwerken'. De tentoonstelling werd samengesteld aan de hand van gesprekken met de deelnemende kunstenaars over het gegeven van de hoek. Het resultaat is een rijke puzzel die verschillende vormen van

ruimtelijke aanwezigheid en ruimtelijke aanspraak samenbrengt en confronteert. De tentoonstelling verzamelt een breed scala aan makers uit verschillende disciplines – van kunst, architectuur, muziek tot theater – en werkzaam met uiteenlopende media – van sculptuur, schilderkunst, film, fotografie, performance tot ontwerp. 'The Corner Show' stelt zich tot doel na te gaan hoe de hoek zich aandient als oplossing, plaats dan wel metafoor, afhankelijk van de artistieke uitgangspunten of de conceptuele agenda.

In een sculpturale scenografie ontworpen door kunstenaar Philip Metten, presenteert 'The Corner Show' bestaande, geactualiseerde en nieuwe werken die een van de meest verzuimde, maar niettemin complexe architecturale elementen van zowel de institutionele ruimte als de dagelijkse omgeving innemen, onderzoeken of uitdagen.



Corners are everywhere; not only rooms have corners, but so do streets, objects, paintings, screens and pages. Corners are among the many modes of delineation that enclose space and demarcate routes, that increase or delimit areas of possibility. They epitomize the different ways in which structures and systems at once foster and limit our movements or actions in daily experience.

Questions about the space, function and figure of the corner appear in a variety of artistic and architectural practices. 'Untitled (Corner Piece)' (1964), by Robert Morris has become a key work in the art history of the past decades. As it occupied an exceptional space in the traditional gallery, it became a reference for the spatial strategies developed by artists after Minimalism, and for the manifold 'corner pieces' artists have produced ever since.

While 'The Corner Show' knowingly relates to this art historical canon, it adopts a deliberate contemporary vantage point. The exhibition outlines the conceptual and visual reasons for which certain works inhabit the edges of exhibition spaces, engaging the viewer in particular ways and deflecting attention from the 'center of the stage'. But rather than a collection of corner pieces, the exhibition draws upon conversations with participating artists and assembles different contributions from each in a multi-perspectival puzzle, zooming in and out of different modes of spatial presence and spatial address. Bringing together a wide range of practitioners, stemming from different disciplines – from art, architecture, music to theatre – and working with different media – sculpture, painting, film, photography, performance as

well as design – the exhibition aims to explore how the corner suggests itself as solution, station or metaphor in investigations that stem from different artistic premises, or advance different conceptual propositions.

Within a sculptural scenography conceived by artist Philip Metten, 'The Corner Show' brings together existing, adapted and commissioned works that either occupy, scrutinize or challenge the most commonplace, overlooked and intricate architectural feature of both exhibition space and daily environment.



PHILIP METTEN

1977, Genk, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

De specifieke uitdaging van de scenografie voor 'The Corner Show' schuilde voor Philip Metten in het ontwikkelen van een tentoonstellingsarchitectuur die een sculpturale en beeldende eigenheid zou bezitten, maar tegelijk ook een genereus dispositief voor de andere kunstenaars en hun werk zou aanbieden. De kunstenaar vertrok voor zijn ontwerp opnieuw van de tekening die aan de basis lag van de veelgeprezen verbouwing van een bar in Antwerpen ('BAR', 2013). Terwijl de tekening in de bar horizontaal tot een interieur werd getransformeerd, werd ze nu verticaal geëxtrudeerd tot een vestibule en een verzameling van wandelementen die doorheen de ruimte gedistribueerd werden – een driedimensionale tangram. Metten leverde een instrumentarium van architecturale elementen dat door de curatoren tot een gevarieerde tentoonstellingsomgeving kon samengesteld worden. Het rijke en verrassende palet aan vormen van wanden liet toe om een evenredig aantal type hoeken en 'hoeksituaties' te genereren, in kritische dialoog met de geselecteerde kunstenaars enerzijds en in een productieve confrontatie met de tentoongestelde kunstwerken anderzijds.

The challenge Philip Metten faced in the design for 'The Corner Show' consisted in developing a type of exhibition architecture that would gain sculptural autonomy and visual identity yet at the same time would provide a generous setting for the other artists and their work. To that end, the artist returned to the drawing that served as the basis for the much-praised renovation of a bar in Antwerp ('BAR', 2013). While the drawing in the bar was extruded horizontally to form an interior, Metten now opted for a vertical extrusion to create a vestibule and a collection of wall elements that were distributed throughout space – a three-dimensional tangram of sorts. Metten put a toolkit of architectural elements at the disposal of the curators so that they could compose a varied exhibition environment. The rich and often surprising range of wall shapes made it possible to generate a wide array of corners and 'corner situations' in a critical dialogue with the selected artists on the one hand and in a productive confrontation with the artworks on the other.

KUNSTWERKEN / ART WORKS

ACCATONE

'SANSTITRES, LA VILLE RAYÉE (DAVID APHECEIX, BENJAMIN LAFORE, SÉBASTIEN MARTINEZ BARAT)', 2013; polystyrene; variable dimensions

ACCATONE WITH MARTIN, 'ACCATONE #3', September 2015; editors: Sophie Dars & Carlo Menon; graphic design: Ismaël Bennani & Orfée Grandhomme; contributors: Martinez Barat Lafore architects; poster photograph: Maxime Delvaux; open 96 x 64 cm, folded 24 x 32 cm

FERRY ANDRÉ DE LA PORTE

'HOEKENDOOS', 1998; 30 x 30 x 30 cm; framed black and white photograph

'BOOM, ITALIË', 2004; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'CHRISTO IN INDIA', 1998; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'HOEK BRETAGNE', 1979; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'HOEK FRANKRIJK', 1978; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'HOEK STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM', 1975; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'HOEK, DOEL', 2004; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'PRAAG', 1969; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'STEIGER IN INDIA', 1997; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'ZUID-ENGELAND, HAAG', 2005; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'ZUID-ENGELAND, HAAG 2', 2005; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

'HOMMAGE RIETVELDSTOEL', 1970; 60 x 60 cm; framed black and white photograph

WIM CATRYSSE

'HOEK (ANIMAL DETECTOR)', 1997; 41 x 55 cm; beeswax on panel; courtesy Fik van Gestel

'HOEK 4-11-97 13H34', 1997; 56 x 73 cm; parafine on panel

'UNTITLED (SHADOW)', 1998; video on monitor

'CONTRACTIONS', 1999; video on monitor adapted from 3 channel video installation

'TIED', 2002; video on monitor adapted from 4 channel video installation

CELINE CONDORELLI

'NEOPLASTIC (TO DAVID BUSSEL)', 2014; 35 x 50 cm; colour offset print

'THE WEIRD CHARISMATIC POWER THAT CAPITALISM HAS FOR TEENAGERS (TO JOHAN HARTLE)', 2014; 170 x 110 x 148 cm; birch plywood, phosphorescent paint, copper bolts; high density foam, unbleached flax

'ADDITIONALS (STRUCTURE FOR PUBLIC SPEAKING)', 2012-2013; 160 x 120 x 230 cm; mild steel, perspex, mirror film

JAN DE COCK

'DENKMAL 9, HENRY VAN DE VELDE', 2004; 180 x 300 cm; lightbox

KOENRAAD DE DOBBELEER

'A POINT IN SPACE IS A PLACE', 2011; 70 x 55 x 60 cm; painted plaster, styrofoam; private collection, courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

'HAVE FAITH IN WORDLESS KNOWLEDGE', 2009; 82 x 68,5 x 68,5 cm, 80 x 80 x 80 cm, 23,2 x 19 cm; table in cardboard, table in black MDF, fold-out book with insert signed and numbered, offset printing; courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

'LIKE ANY KNOWLEDGE PASSED DOWN WAS AN AGENT', 2007 - present; variable dimensions; art integration project in AZ Groeninge Hospital Kortrijk (work in progress); architectural advise by Kris Kimpe; courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

WILLEM DE ROOIJ

'ROUTE ALONG 18 CORNERS', 1993; 2010; 21 x 42,3 cm; folded paper leaflet

'BOX WITHOUT CORNERS', 1993; 16 x 11 x 10 cm; cardboard

'UNTITLED (VERBORGEN PLEKKEN)', 1993; variable dimensions; photographs, postcards

LILI DUJOURIE

'ROZE HOEK', 1987; 54 x 40 x 41 cm; pink marble noir de mazy; courtesy the artist

'UNTITLED', 1987; 180 x 180 x 40 cm; wood, iron wire, velvet; courtesy collection F. De Beir

'PORTRAIT', 1989; 50 x 50 x 50 cm; marble mirrors; courtesy collection F. De Beir
'STILL LIGHT', 1992; 215 x 155 x 20 cm; marble; courtesy private collection,
Museum Dhondt-Dhaenens

KERSTEN GEERS

ARNALDO BRUSCHI, 'BRAMANTE', LONDON: THAMES & HUDSON, 1977; book
BAS PRINCEN, 'GALLARATESE', 2012; 58 x 71 cm; C-print diptych
STEFANO GRAZIANI, 'ROBERT VENTURI, COMPLEXITY AND CONTRADICTION IN ARCHITECTURE', NEW YORK: THE MUSEUM OF MODERN ART PRESS, 1966', 2015; 20 x 25 cm; inkjet print

AGLAIA KONRAD

'VERSATZSTÜCKE, AKT I, II & III', 2010; digital print on ecoboard, digital print on canvas; variable dimensions; courtesy the artist

GERMAINE KRUIP

'COUNTER MOVEMENT (BLACK)', 2013; 80 x 80 x 80 cm; mechanics, glass fiber, aluminium; courtesy the artist and Gallery Sofie Van de Velde
'SQUARE KANNADI', 2012; 29 x 25 x 4 cm; metal handcrafted mirror, wood base, wax; courtesy the artist and Gallery Sofie Van de Velde
'BLACK ELLIPSE', 2015; 24 x 240 x 4 cm; wood, black ink, white paint; courtesy the artist and Gallery Sofie Van de Velde

GABRIEL KURI

'ROLLING CORNER C.1 AND ROLLING CORNER C.2', 2012; 42 x 30 cm; veneered plywood structure with wheels, lined plastic waste bins; courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin

'2 SOFT CORNERS', 2015; 130 x 15 cm, 25 x 130 cm, 30 x 20 cm; 3 marble slabs and 2 drinking straws; courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin

VALERIE MANNAERTS

'THE WORDS ARE THESE', 2015; 250 x 120 x 10 cm; wood, cotton, paint, metal; courtesy the artist

'WHEREFORE THE WORM UNIVERSE (GREEN FOLDED PAPER)', 2008; 30 x 25 x 20 cm; origami paper folded, green plasticized paper; courtesy the artist

'WHEREFORE THE WORM UNIVERSE (LITTLE SCREEN)', 2008; 70 x 75 x 45 cm; ceramic, bamboo, foto print on canvas; courtesy the artist

'EXPERIMENTAL ARCHITECTURE (GHOST)', 2007; 32 x 21 x 21 cm; ceramic, wooden stool; courtesy the artist

KATJA MATER

'DENSITY DRAWING 31. INK DRAWING AND MULTIPLE MOMENTS DURING THE MAKING OF THE INK DRAWING', 2014; site-specific measurements; C-print and black ink on blue paper; courtesy the artist

'FOLDED VARIATIONS 05', 2015; 110 x 137 cm each; 3 folded C-prints; courtesy the artist

'SITE SPECIFIC DENSITY: DRAWING 08/09/15', 2015; 20 x 27 cm; 4 instant films tiled 20,5 x 27 cm and a wall drawing; courtesy the artist

JOSIAH MCELHENY

'CORNER FOR BLINKY PALERMO', 2015; 40 x 61 cm; pencil on archival mylar, museum glass sheet, float glass sheet, pine wood frame and mounting hardware; courtesy the artist and Andrea Rosen Gallery, New York / Corbett vs. Dempsey, Chicago / White Cube, London

MANFRED PERNICE

'UNTITLED (CASSETTES)', 2015; 44 x 44 x 5 cm; diverse wood, paint, glass, magnets, collage and photocopied texts; courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

'TUNNEL', 2009-2010; 113 x 63 x 63 cm; metal, wood; courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

'ROOM SERVICE', 2014; 103 x 20 cm, 106 x 20 cm; 2 pieces in metal, rope; courtesy the artist and Galerie Micheline Szwajcer

BAS SCHEVERS

'CORNER SESSIONS', 2015; 2 channel video installation

SANTIAGO SIERRA

'300 TONS', 2004; digital slideshow on monitor
'LONDONDERRY', 2013; video on monitor
'LETTER TO TEHCHING HSIEH', 2009; text

STEVE VAN DEN BOSCH

'', 2009; each 50 x 50 x 50 cm; 8 neons
'IGNORED PAINTING', 2015; 30 x 40 cm; black primed canvas, latex wall paint
'DAMAGE CLAIM', 2015; 2 page visual insert in September issue of A+ Architecture in Belgium

KOEN VAN DEN BROEK

'CAFETERIA', 2003; 135 x 90 cm; oil on canvas
'SIDEWALK, ORANGE', 2002; 90 x 135 cm; oil on canvas
'PENETRATION', 2003; 120 x 115 cm; oil on canvas
'UNTITLED', circa 2003; 38 x 44 cm; pencil on paper, cardboard
'UNTITLED', 2004; 34 x 43 cm; pencil on paper, cardboard

JOEP VAN LIEFLAND

'UNTITLED', 2015; 250 x 450 cm; wall sculpture of 4 shelf elements with videocassettes; courtesy the artist and Galerie Gebr. Lehman

'INFORMATION 3', 2015; 60 x 25 x 26 cm; bronze tower of videocassettes; courtesy the artist and Galerie Gebr. Lehman

'CONNECTOR 1-5', 2015; variable dimensions; bronze cables; courtesy the artist and Galerie Gebr. Lehman

PHILIPPE VAN SNICK

'(0-9) TRAJECTOIRES, HOEKSCULPTUUR', 1974; 10 x 80 cm; galvanized iron wire; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'SYMMETRISCHE HOEKSCULPTUUR', 1975; 10 x ca. 25 + 25 cm; galvanized iron wire; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'PROPOSITION GALERIE 27, PARIS', 1974; digital recording of 'Hoeksculptuur Tekeningen, 1974', pencil on pelure paper; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'AB (0-9)', 1974; each 20,7 x 26,6 x 1,1 cm; 4 hardcover notebooks each containing 102 pages of graph paper with black and white photograph of puddle on the cover; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'MEXICAN DREAM (#1)', 2008; 32 x 31 x 18 cm; cardboard, acrylic paint, vinyl dye; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'MEXICAN DREAM (#2)', 2008; 34 x 32 x 18 cm; cardboard, acrylic paint, vinyl dye; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'MEXICAN DREAM (#3)', 2008; 32 x 32 x 18 cm; cardboard, acrylic paint, vinyl dye; courtesy Galerie Tatjana Pieters

'DAG NACHT', 1987; 2015; site-specific; light blue and black paint

ACCATTONE

Brussel, BE, met / with Martinez Barat Lafore Architects, Ivry-sur-Seine, FR

Accattone, een onafhankelijk publicatieproject gevestigd in Brussel, maakte naar aanleiding van 'The Corner Show' een uitgave over het werk van de architecten Sébastien Martínez en Benjamin Lafore. Deze acht pagina's tellende publicatie laat zich eveneens ontvouwen tot een poster en vormt op die manier zowel een autonoom object als een appendix van de tweede uitgave van het magazine. In 'Formal Notes on Some Things' (2015) verzamelen Martinez Barat Lafore 137 afbeeldingen en citaten die van belang zijn voor hun conceptuele en gebouwde werk, in de vorm van sketch-up renderings, gescande tekeningen, professionele foto's en beelden genomen met mobiele telefoons. De hoek keert als een onderwerp in hun hele praktijk terug: als lijn, vorm, spie, kroonlijst of tussenschot. De tentoonstelling toont eveneens de tweede uitgave van Accattone en drie 'Sanstitres' werken; bescheiden maar intrigerende interventies die balanceren tussen ontwerp en ruw materiaal, katalysator en overblijfsel. Deze witte krommingen uit polystyreen bezetten de randen van de tentoonstellingsruimte als marginale figuren. Ze zijn doelbewust ontdaan van enige eigen waarde en fungeren louter als potentieel gereedschap, als hulpmiddel, begrenzing of tijdelijk anker.

On the occasion of 'The Corner Show', Accattone, an independent editorial project based in Brussels, issues a publication on the work of architects Sébastien Martinez Barat and Benjamin Lafore. Intended both as an autonomous object and as appendix to the second issue of the journal, this is a poster that folds into an 8-page publication. In 'Formal Notes on Some Things' (2015), Martinez Barat Lafore collect 137 images and quotations of significance to their conceptual and built work, presented as sketch-up renderings, scanned drawings, professional photographs or mobile phone shots. The corner is a theme traversing their practice: as line, form, wedge, mold or partition. The presentation also includes the second issue of Accattone and three 'Sanstitres' pieces; modest but intriguing interventions whose status is between design and raw material, facilitator and leftover. These white polystyrene curves occupy the margins of the gallery space, to the same extent that they appear as marginal figures. Purposefully deprived of an own value, they depend on actual or potential uses as makeshift, threshold or temporary holders.

FERRY

ANDRE DE LA PORTE

1950, Amsterdam, NL, woont en werkt / based in Amsterdam, NL

Ferry André de la Porte fotografeert al decennialang hoeken. Hij richt zijn camera op de hoeken in zijn eigen huis, op de hoeken van de vele hotelkamers waar hij tijdens zijn reizen in Europa en Azië verblijft, maar ook op de hoeken van gebouwen, de ingang van een steeg, een kruispunt, een gang in een labyrint, ... Zelfs museumzalen zoals die in het Stedelijk Museum in Amsterdam – de stad waar hij woont en werkt – en de hoekige aard van een stoel ontworpen door Rietveld – een meubel uit zijn eigen interieur – ontsnappen niet aan zijn aandacht. Uit het omvangrijke fotografische archief van Ferry André de la Porte toont 'The Corner Show' dertien beelden die niet enkel een fascinatie voor hoeken laten zien, maar ook getuigen van de open blik van een autodidact in de fotografie. Vol verwondering en tegelijk zeer gericht kadert André de la Porte zowel steden als hun architectuur, straten en huizen, pleinen en bomen, parken en planten. Wat zijn beelden gemeen hebben, is de aandacht voor het veelvormige resultaat van onze onophoudelijke drang om de ruimte op aarde te plannen, organiseren en in te richten.

For several decades Ferry André de la Porte has taken photographs of corners. He points his camera at the corners in his own house, just as much as at the corners of the many hotel rooms he stays in during his travels in Europe and Asia, the corners of buildings, the entrances to alleys, crossroads, the paths in a labyrinth, etc. Not even the galleries of museums such as those of the Stedelijk Museum in Amsterdam – the city where he lives and works – or the angular nature of a chair designed by Rietveld – part of the furniture of his private home – escape his attention. 'The Corner Show' exhibits thirteen images taken from Ferry André de la Porte's vast archives that reflect his fascination for corners, but first and foremost show this self-taught photographer's open view. Driven by wonder, yet with a distinct focus, André de la Porte frames cities and their architecture, streets and houses, piazzas and trees, parks and foliage. What his pictures have in common is their attention to the many forms taken by man's relentless attempt to plan, organize and furnish the world's spaces.

WIM CATRYSSSE

1973, Leuven, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Wim Catrysse staat vandaag bekend om zijn grootschalige, ruimtelijke filminstallaties, met apocalyptische, postindustriële landschappen als onderwerp. Weinigen weten dat de kunstenaar een opleiding in de schilderkunst genoot. Reeds tijdens zijn afstudeerjaar trachtte Catrysse het schilderen achter zich te laten en wou hij de overstap maken naar performance en video, of een combinatie van beide. De vier werken uit de tentoonstelling markeren deze overgangperiode met de hoek als terugkerende figuur. De schilderijen 'Hoek (Animal Detector)' (1997) en 'Untitled 4-11-97 13H34' (1977) kenmerken twee momenten waarop Catrysse zichzelf aanmaant om het schilderen definitief te stoppen. Op het tweede werk noteert hij zelfs de datum en het tijdstip van de beslissing ter herinnering. De video's 'Untitled (Shadow)' (1998) en 'Contractions' (1999) vormen de eerste resultaten van de nieuwe weg die de jonge kunstenaar na zijn afstuderen inslaat. 'Untitled (Shadow)' (1998) registreert het circulaire traject dat een camera aflegt tijdens een eindeloze achtervolging van een schaduw in een door Catrysse gebouwde gang van pressboard, karton en papier. Voor 'Contractions' maakte Catrysse een reeks opnames van een deur die open en toe gaat aan de hand van een golvende spiegel. Het resultaat is een caleïdoscopische sequentie van geometrische vervormingen van ruimte.

Today Wim Catrysse is associated with large-scale spatial film installations that depict apocalyptic post-industrial landscapes. Few know that the artist trained as a painter. During his graduation year, however, he had already attempted to abandon painting and to move to performance and video, or a combination of the two. The four works in this exhibition mark this period of transition, with corner spaces as a key cipher. The paintings 'Hoek (Animal Detector)' (1997) and 'Untitled 4-11-97 13H34' (1997) designate two moments when Catrysse demands that he should finally dispense with painting, even writing the precise date and time on the canvas as a reminder of the occasion. The videos 'Untitled (Shadow)' (1998) and 'Contractions' (1999) present the first results of the artist's new endeavors after graduation. 'Untitled (Shadow)' (1998) registers the circular trajectory of a camera as it chases an elusive shadow in a make-shift tunnel made of pasteboard, cardboard and paper. For 'Contractions', Catrysse captured the movements of a door by means of a rippled mirror, resulting in a kaleidoscopic sequence of geometrical distortions of space.

CELINE CONDORELLI

1974, Paris, FR, woont en werkt / based in London, UK

De werken van Céline Condorelli formuleren ruimtelijke en affectieve voorwaarden voor twee verschillende vormen van communiceren: de publieke toespraak enerzijds en het private gefluister anderzijds. Door de aandacht voor het museale decorum zijn tentoonstellingsruimtes hier immers zelden voor uitgerust. 'The Weird Charismatic Power That Capitalism Has for Teenagers' (2014) is opgedragen aan Johan Hartle, een filosoof met wie de kunstenaar reeds vele persoonlijke gesprekken voerde. Het werk gaat in tegen de historische traditie waarin een tentoonstellingsbezoek als een louter optische belevenis wordt beschouwd door te benadrukken dat het een fysieke ervaring en uitwisseling betreft. 'Neoplastic' (2014) refereert aan een mysterieus meubelobject dat opduikt in de enige overgebleven foto van Władysław Strzemiński's 'Neoplastic Room' (1948). Strzemiński creëerde deze 'omgeving' in Museum Sztuki te Łódź, Polen, het eerste museum dat werd opgericht door kunstenaars. Strzemiński ontwierp een structuur waarin andere kunstwerken konden tentoongesteld worden, bijvoorbeeld de sculpturen van zijn verloren liefde Katarzyna Kobro. 'Additional (Structure for Public Speaking)' (2012-2013) is een van de resultaten van Condorelli's collectieve, langdurige herinterpretatie van 'The Tiger's Mind' (1967), een partituur van Cornelius Cardew. Het werk fungeerde als instrument binnen een project dat de 'enkelvoudige waarheden' opvoerde die de verschillende personages van Cardew allegorisch voorstellen. Het kleurrijke en mobiele bovenstuk van de structuur is een duidelijke knipoog naar Michelangelo Pistoletto's 'Minus Objects'. Het kadert de toeschouwer als een lichaam dat aan het publiek blootgesteld wordt wanneer hij beslist het woord te nemen.

Céline Condorelli's works formulate the spatial and affective conditions of public and intimate address: two forms of enunciation – the proclamation or the whisper – that exhibition spaces do not, as a rule, create conditions for, or that they programmatically exclude in favor of museological decorum. 'The Weird Charismatic Power That Capitalism Has for Teenagers' (2014) is dedicated to Johan Hartle, a philosopher with whom the artist has continued conversations. It recognizes the material, corporeal ground of aesthetic vision, in spite of the historical bias to frame the spectatorial body as a disembodied eye. 'Neoplastic' (2014) refers to a mysterious furniture-like object that appears in the only surviving photograph of Władysław Strzemiński's 'Neoplastic Room' in Museum Sztuki, Lodz, Poland, from 1948. In what was the first artist-founded museum, Strzemiński created a complete environment as an artwork to display other artworks: an exhibition room for sculptures by his lost love Katarzyna Kobro. Realized over the course of a long-term, collective reinterpretation of Cornelius Cardew's score, 'The Tiger's Mind' (1967), 'Additional (Structure for Public Speaking)' (2012-2013) was one of the props that mediated between the 'singular truths' allegorized by Cardew's different characters. Described by the artist as a contrasting nod to Michelangelo Pistoletto's 'Minus Objects', the steel structure and mobile top – both coloring and making transparent the gallery space – frame the viewer as standing body, exposing itself to the audience, about to speak.

JAN DE COCK

1976, Brussel, BE, woont en werkt / based in Anderlecht, BE

Het vroege werk van Jan De Cock laat zich lezen als een catalogus van sculpturale confrontaties met plekken en gebouwen van historische of institutionele gewichtigheid – soms zelfs van beide – binnen het canon van de moderne kunst en architectuur. De monumentale lichtbak 'Denkmal 9, Henry van de Velde University Library, Rozier, Ghent, 2004' (2004) toont zo'n weloverwogen treffen. Op eigen initiatief installeerde de jonge kunstenaar een grootschalige sculptuur in de centrale leeszaal van het hoofdgebouw van de Gentse Universiteitsbibliotheek, beter bekend als de 'Boekentoren' (1933-1942). De Cock ging zo een gedurfde dialoog aan met Henry Van de Velde (1863-1957), een architect en ontwerper die in zijn maar liefst zes decennia omvattende oeuvre de kromme met de rechte lijn wist te verzoenen. De jonge Van de Velde was een protagonist van de art nouveau en groeide later uit tot een pionier van de Moderne Beweging. De Cock greep niet in op het gebouw maar pakte zorgvuldig elke leestafel en boekenkast in met een strakke sculpturale huid van groene vezelplaat. De plasticiteit en het subtiele lijnenspel van 'Denkmal 9' resoneerden krachtig met de modernistische eenvoud en de classicistische monumentaliteit van Van de Velde's ontwerp. Tot op vandaag meet De Cock zich graag met de groten der kunstgeschiedenis in zijn resolute zoektocht naar schoonheid en precisie.

The early work of the Belgian artist Jan De Cock reads as a catalogue of sculptural encounters with sites and buildings of historical or institutional resonance – in some cases both – within the canon of modern art and architecture. The monumental light box 'Denkmal 9, Henry van de Velde University Library, Rozier, Ghent, 2004' (2004) records such a wilful confrontation. On his own initiative, this young artist installed a bulky sculpture in the central reading room of Ghent University's main library building, better known as the 'Book Tower' (1933-1942). De Cock entered into an audacious dialogue with Henry Van de Velde (1863-1957), an architect and designer who reconciled the curved with the straight line in an oeuvre that spanned no less than six decades. Van de Velde evolved from a protagonist of art nouveau to a pioneer of the modern movement. De Cock did not alter the building structure, but neatly wrapped every reading table and bookshelf with an elaborate sculptural skin of green fibreboard sheets. The plasticity and subtle play of lines of 'Denkmal 9' delicately matched the modernist simplicity and classical monumentality of Van de Velde's design. To this day De Cock continues to contend with the luminaries of art history in his relentless quest for beauty and precision.

KOENRAAD DEDOBBELEER

1975, Halle, BE, woont en werkt / based in Brussel, BE

'Like Any Knowledge Passed Down Was an Agent' (2007-heden) is uniek in het oeuvre van Koenraad Dedobbeleer. Voor deze architecturale interventie in een psychiatrisch dagcentrum van een Kortrijks hospitaal realiseerde de kunstenaar een opmerkelijke relatie tussen de gevel van het gebouw en het interieur. In tegenstelling tot de gevel – die een relatie met de buitenwereld aangaat – is het interieur ontworpen in functie van het welzijn van de patiënten en de ongestoorde werking van het medische bedrijf. Het schijnbaar eenvoudige gebaar van Dedobbeleer heroriënteert de relatie tussen het exterieur en de kern van het gebouw. Het lineair patroon van decoratieve panelen die de façade verticaal ritmeren, is letterlijk doorgetrokken tot in het interieur. Droogweg doorsnijdt de kunstenaar het grondplan en de interne geometrie van het hospitaal. Zo ontstaan er tal van hoeken, blinde plekken en ontoegankelijke delen in de kamers en gangen. Deze symbolische hertekening van de ruimte brengt elementen die meestal onafhankelijk van elkaar te zien zijn, terug visueel in verband met elkaar. 'A Point in Space is a Place' (2011) bevraagt de relatie tussen aanwezigheid en kwantiteit door op een hoogsteigen manier een plek in de tentoonstellingsruimte in te nemen: hoeveel materiaal heeft een sculptuur nodig om geloofwaardig ruimte te bezetten en vervolgens stand te houden? Deze vraag staat centraal in het oeuvre van de kunstenaar en komt in zekere mate ook aan bod in 'Have Faith in Wordless Knowledge' (2009). Op twee tafels staat een editie van de kunstenaar. De tafels stellen niet enkel de editie tentoon, maar ook hun eigen scenografisch vermogen. Het werk speelt met ruimte op een manier die 'The Corner Show' in haar totaliteit kenmerkt: het onderscheid tussen de drager en dat wat gedragen wordt, wordt opgeheven.

'Like Any Knowledge Passed Down Was an Agent' (2007-present) is a singular presence in Koenraad Dedobbeleer's oeuvre. This architectural intervention – in the process of being realized at a hospital in Kortrijk, in its psychiatric daycare facility – establishes an idiosyncratic relation between the façade of the building (addressed to the outer world) and its interior structure, ostensibly designed for the well-being of patients and the uninterrupted functioning of the medical apparatus. Dedobbeleer's deceptively simple gesture re-scripts the relation between the building's outer surface and core: decorative elements whose purpose is to give a visual rhythm to the façade are somehow taken ad litteram, and extended into the interior in the form of walls that intersect – in a deadpan methodology – the clinic's internal geometry. They thus create quite a number of corners, blind spots and inaccessible segments in the rooms. This symbolic repartitioning of the space brings into reciprocal visibility elements most frequently conceived separately. 'A Point in Space is a Place' (2011) literally marks a spot, appearing to examine a problem of quantities and presence: how much material, how extensive a demonstration of skill are necessary for a work to be able to take into possession a particular space and assert its existence? A similar question, central to the artist's practice, is formulated by 'Have Faith in Wordless Knowledge' (2009), two tables displaying an edition to the same extent that they display their own scenographic presence. The work demarcates a liminal space that is of significance to 'The Corner Show' in general, where that which holds and that which is held up to the viewer's scrutiny are temporarily indiscernible.

WILLEM DE ROOIJ

1969, Beverwijk, NL, woont en werkt / based in Berlin, DE

Willem de Rooij toont drie werken die hij tijdens zijn opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie (1990-1995) in Amsterdam maakte. Gekweld door een gebrek aan inspiratie – een euvel dat sinds Bruce Nauman tot een verlichte praktijk is verheven – richtte de Rooij zich op zijn directe omgeving en op plekken waar hij vaak vertoeft. Voor 'Untitled (verborgen plekken)' (1993) fotografeerde hij stiekem details van de woon- en werkruimtes van vrienden en familie. Nadien keerde hij terug om op de bewuste plek een postkaart te kleven. Wie de kaart naar de kunstenaar retourneerde, kreeg een gehandtekeningde foto opgestuurd. Een 'Route along 18 corners' (1993; 2010) traceert dan weer een parcours van hoeken op het gelijkvloers van het Stedelijk Museum in Amsterdam, een instituut en plek die voor de ontwikkeling van de jonge kunstenaar minstens zo belangrijk was als de school. In 2010 actualiseerde de Rooij het werk voor 'Taking Place', een tentoonstelling tijdens de renovatie en uitbreiding van het Amsterdamse museum. Onwillekeurig laat de oude en de nieuwe versie van het werk zien hoe het geheugen van een instituut gedragen wordt door zijn architectuur – in dit geval het wereldvermaarde visgraatmotief van het parket. Zoals de titel aangeeft, bestaat 'Box without Corners' (1993) uit zes vlakken van karton die haastig zijn samengelijmd tot een doos. Tot slot heeft de kunstenaar de hoeken achteloos ervan afgeknepen – een zowel aandoenlijke als sinistere vingeroefening.

Willem de Rooij shows three works that he made during his studies at the Gerrit Rietveld Academie (1990-1995) in Amsterdam. Haunted by a lack of inspiration – a specter that has been elevated to enlightened practice by Bruce Nauman – de Rooij directed his attention towards his surroundings and the places he frequents. For 'Untitled (verborgen plekken)' (1993), de Rooij photographed the spaces where friends and relatives live and work. Afterwards he returned to that very same spot to adorn it with a postcard. Those lucky enough to find them were kindly asked to return the postcard, for which they received a signed photograph. 'Route along 18 Corners' (1993; 2010) traces a route passing corners on the ground floor of the Stedelijk Museum in Amsterdam – an institution and site undeniably as important to the aspiring artist as his school. In 2010, de Rooij updated the work for 'Taking Place', an exhibition held during the renovation and expansion of the museum. The old and new versions irrevocably reveal the extent to which the memory of an institution is embedded in its architecture – in this case exemplified by the famous herring bone motif of the parquet. As indicated by its title, 'Box without Corners' (1993) consists of six cardboard planes that have been quickly glued together to make a box. Finally the artist pinched off its corners – a charming yet sinister finger exercise.

MAATSCHAPPIJ DISCORDIA

Amsterdam, NL

Met Maatschappij Discordia wordt een van de belangrijkste en meest invloedrijke theatercollectieven uit de Lage Landen in de tentoonstelling opgenomen. Sinds de vroege jaren 1980 introduceerde Maatschappij Discordia een radicaal nieuwe manier van theater maken en een ongekeerde omgang met het repertoire van theaterteksten – van Shakespeare, Tsjechov tot Beckett. Uit de voorstellingen van Maatschappij Discordia blijkt steeds een grote affiniteit met en kennis van de beeldende kunsten en kunstgeschiedenis. De theatermakers creëren naar aanleiding van 'The Corner Show' een voorstelling die zich verhoudt tot de ruimte van de tentoonstelling en haar problematiek. Gedurende twee avonden bezetten ze Extra City als speelvloer en onderzoeken ze onder meer de grenzen van de scène, maar ook de ruimte die zich aftekent tussen acteur, medespeler en publiek. Deze vraagstellingen staan ook centraal binnen het werk van het theatergezelschap De Tijd, met wie Maatschappij Discordia voor deze voorstelling een veelbelovende samenwerking aangaat.

Voorstellingen op 25 en 26.11.2015 om 20:00. Gratis toegang, maar reservatie via inschrijvingen@extracity.org is verplicht.

Maatschappij Discordia, one of the most important and influential theatre collectives of the Low Countries, is included in the exhibition. Since the early 1980s, Maatschappij Discordia has introduced a radically new manner of theatre-making and an unprecedented treatment of the theatre repertoire – from Shakespeare and Chekhov to Beckett. Performances by Maatschappij Discordia are invariably marked by a sincere affinity with and knowledge of the visual arts and art history. On the occasion of 'The Corner Show' these theatre-makers create a performance that relates to the exhibition space and its key concerns. For two evenings they inhabit Extra City as a potential setting and explore the borders of the stage, as well as the relationship constituted by the actor, the antagonist and the public. These are preoccupations they share with Antwerp-based theatre company De Tijd, with whom Maatschappij Discordia is engaging in promising collaboration for this performance.

Performances on 25 and 26.11.2015 at 20:00. Free entrance, but reservation at inschrijvingen@extracity.org is required.

LILI DUJOURIE

1941, Roeselare, BE, woont en werkt / based in Lovendegem, BE

'Untitled' (1987) van Lili Dujourie weigert te kiezen tussen schilderij of sculptuur. Ooit beschreef de kunstenares het onderscheid tussen de schilderkunst en de beeldhouwst als een visuele, tactiele en semantische oefening die inzet op "de betekenis van schoonheid en de schoonheid van betekenis". Anders Kreuger schreef recent over Dujourie's bewondering voor de Vlaamse Primitieven, in het bijzonder voor hun weergave van drapperingen als autonome, op zichzelf staande lichamen met een intrinsieke beweging. Dit geldt ook voor de vloeiende omgang met oppervlak en diepte, ruimte en beweging bij de Barokke meesters. Wat een geschilderd oppervlak had kunnen zijn, is gekrompen, rond zichzelf geplooid en omhoog gedwarreld. In een gesprek met de curatoren gaf Dujourie aan dat ze de gewoonte heeft om de installatie van haar tentoonstellingen te beginnen met het plaatsen van een 'Roze Hoek' (1987). Deze assemblage van dunne marmeren platen installeert ze steevast vlakbij het plafond, wat haar toelaat de ruimte in bezit te nemen. 'Roze Hoek' tart de zwaartekracht waaraan haar andere marmeren sculpturen wel onderhevig zijn. Dit geldt voor 'Still Light' (1992), een geometrische stapeling van marmeren platen die herinnert aan de wijze waarop architectuur, sculptuur en seriële logica in de minimalistische kunst aan de orde werden gesteld. De spiegels aan de binnenkant van 'Portrait' (1989) leveren een bijzondere kijkervaring op. De beschouwer kijkt immers niet enkel naar een portret van zichzelf maar krijgt ook een portret van het kijken.

Lili Dujourie's 'Untitled' (1987) probes the gap between painting and sculpture, both literally and figuratively – an oscillation that she has once described as “the meaning of beauty and the beauty of meaning”, as a visual, tactile and semantic exercise. Anders Kreuger writes of Dujourie's admiration for the Flemish Primitives – their portrayal of folded fabric as a body of its own, with autonomous significance and structural movement –, as well as for Baroque masters, translating into particular ways of engaging surface and depth, space and movement. The material narrative the work hints at is that what may have been a painting has shrunk, folded upon itself and swirled upwards. Dujourie has pointed out in a conversation the habit of starting the installation of her shows by first placing a 'Roze Hoek' (1987). She places the sculpture near the ceiling, as an act of taking space into possession, as well as indicating the complex relation to gravity established by her different assemblages of thin marble slabs. Of these, the exhibition includes 'Still Light' (1992), a stack that recalls the continuum of architecture, sculpture and serial logic suggested by Minimalist precedents. The mirrors built into the interior sides of 'Portrait' (1989) complicate, with a corporeal fold, the visual relation to the sculpture: a portrait of the work and a portrait of viewing to equal extents.

KERSTEN GEERS

1975, Gent, BE, woont en werkt / based in Brussel, BE

Kersten Geers is vertrokken van het voldongen feit dat de hoek een onafsluitende ontwerpopdracht binnen de architectuur is. Meer nog, in het architectuurontwerp moeten hoeken vaak 'opgelost' worden. Aan de hand van drie welgekozen voorbeelden geeft de architect aan dat de ruimte en de figuur van de hoek de nodige aandacht en zorg verdient. Zijn bijdrage is opgesteld rond het zeldzame boek 'Bramante Architetto' uit 1969 van Arnaldo Bruschi. Al enkele jaren is Geers geïntrigeerd door een beeld van het binnenhof van het klooster van de Santa Maria della Pace kerk in Rome, bekend als 'Chiostro Bramante', ontworpen door de Renaissance architect Bramante. Geers confronteert het beeld niet met eigen werk, maar met dat van anderen. Zo koos hij twee foto's van Bas Princen, een Nederlandse fotograaf waar hij al enkele jaren mee samenwerkt. Op de foto's – opgehangen zij aan zij in een hoek – zien we foto's van de onderstellen van de groot-schalige woonprojecten ontworpen door respectievelijk Carlo Aymonino en Aldo Rossi voor de wijk Gallaratese, Milaan. Aansluitend gaf hij de opdracht aan de Italiaanse fotograaf Stefano Graziani om een opname te maken van de eerste editie van het 'Complexity and Contradiction in Architecture' (Museum of Modern Art, New York, 1966) van Robert Venturi. In dit legendarische boek trekt de Amerikaanse architect fel van leer tegen het purisme van de modernistische architectuur.

Kersten Geers started out from the widely accepted fact that a corner is a relentless design conundrum. But even more than this, in an architectural scheme corners often demand to be 'solved'. By means of three carefully selected examples, the architect discloses that the space and form of a corner deserves attention and care during design. Geers' contribution centers on Arnaldo Bruschi's rare 1969 book 'Bramante Architetto'. For several years Geers has been fascinated by an image of the inner courtyard of the cloister attached to the Santa Maria della Pace Church in Rome, better known as 'Chiostro Bramante', which was designed by the Renaissance architect Bramante. Geers does not confront the image with his own work, but with other people's. First he selected two photographs by Bas Princen, a Dutch photographer with whom he regularly works. The photographs – displayed together side by side in corners – show the supporting structures of large-scale housing projects by Carlo Aymonino and Aldo Rossi in the Gallaratese district of Milan. Additionally, he commissioned the Italian photographer Stefano Graziani to take pictures of the first edition of Robert Venturi's 'Complexity and Contradiction in Architecture' (Museum of Modern Art, New York, 1966), his legendary tirade against the purism of modernist architecture.

AGLAIA KONRAD

1960, Salzburg, AT, woont en werkt / based in Brussel, BE

In de driedelige set 'Versatzstücke, Akt I, II & III' (2010) of 'decorstuk' exploreert Aglaia Konrad een nieuwe verhouding tussen fotografie en architectuur. De werken doen immers meer dan louter gebouwde ruimte afbeelden. Ze bevestigen nadrukkelijk hun vermogen om ruimte te creëren of af te bakenen. Ze staan zo in de ruimte opgesteld dat ze meer doen dan bureaucratische interieurs of stedelijke exterieurs documenteren. Zoals de titel van de werken reeds aangeeft, fungeren de werken niet langer als louter beelden waarnaar gekeken kan worden. Konrad verleende de beelden een materiële schaal en ruimtelijke positie waardoor ze een resoluut theateraal vermogen verkrijgen. De beelden dienen zich aan als scenografische instrumenten die van een ruimtelijke aanwezigheid van bezoekers lijken uit te gaan. Het werk van Konrad wordt dan ook gedreven door een oprechte bekommernis voor de sociale en psychologische effecten van architectuur en stedenbouw op gebruikers en bewoners. Konrad heft echter geen vermanende vinger op naar de architectuur. Ze richt haar camera niet op de gebreken van gebouwen. De 'Versatzstücke' nodigen ons uit om na te denken over hoe we in en met architectuur leven, over wat gebouwen ons toelaten en tegelijk ontzeggen.

The common strategy in Aglaia Konrad's three-part 'Versatzstücke, Akt I, II & III' (2010) is a realignment of the relations between photography and architecture. Rather than simply depict spaces, the works insist on their capacity to create or demarcate space. The mimetic or indexical relationship to bureaucratic interiors or urbanistic exteriors is flipped into a spatial presence whereby the photograph exceeds its conventional condition as document. Scale and installation procedures, as well as the title of the series indicate a potential theatrical component in conceiving these pieces. They re-imagine the photographs as devices that create a scenographic effect, against which other actions than merely 'looking at a picture' might unfold. Through these convergent maneuvers, the depopulated pictures invoke the presence of people in and in front of them, signaling the artist's concern with the social and psychological effects of architecture and urban planning on inhabitants or users. Neither moralizing on the ills of architecture, nor dramatizing their proposition, the works set a stage where to think about how we live in and with architecture, what architecture limits and what it permits.

GERMAINE KRUIP

1970, Castricum, NL, woont en werkt / based in Amsterdam, NL

Het ensemble van drie werken van Germaine Kruijff geeft een goed beeld van haar langlopende fascinatie voor abstractie en animatie. Kruijff onderzoekt zowel reële als metaforische beweging en de verschillende implicaties ervan. Haar aandacht gaat niet uit naar die zaken die de modernistische abstractie wilde vermijden ten voordele van een puur visuele ervaring. 'Counter Movement Black' (2013) is duidelijk schatplichtig aan Theo Van Doesburg. Deze zwarte mobile is bevestigd aan het plafond en herinnert aan de experimenten van de historische avant-garde met geometrie en vorm. Op afstand lijkt 'Counter Movement Black' op een tweedimensionale monochroom, terwijl het bij nader inzien om een driedimensionaal, mechanisch roterend reliëf gaat. Een vergelijkbaar spel met onze waarneming gebeurt bij 'Black Ellipse' (2015), een fijn geschuurde houten plank die tegen de muur leunt. De ene zijde is doordrenkt van zwarte inkt, terwijl de andere zijde werd wit geschilderd. Tot slot zinspeelt 'Square Kannadi' (2012) op de afwezigheid van vorm en de vele handelingen die doorgaans vereist zijn om zo'n leegte tot stand te brengen. In samenwerking met Indische stielmannen liet Kruijff een spiegel maken volgens een techniek die sterk verschilt van de Europese traditie. Een 'Kannadi' Spiegel bestaat immers uit een metalen plaat die tot een glimmende perfectie gepolijst wordt, tot het punt waarop de materialiteit wijkt voor de weerspiegeling.

An ensemble of three works by Germaine Kruijff distills the artist's long-standing preoccupation with abstraction and animation: actual or metaphorical movement with all the correlates that movement can refer, precisely the referents that Modernist abstraction sought to remove from a purified visual experience. Indebted to the compositions of Theo Van Doesburg, 'Counter Movement Black' (2013) is a mechanical black mobile that hangs from the ceiling, continuously twisting its geometry and casting a shadow that recalls early experiments in the perception of form. What, from a distance, might appear as a stable two-dimensional monochrome slowly morphs into a three-dimensional, motile rearrangement. A similar change in perception happens with 'Black Ellipse' (2015), an exquisitely polished plank of wood, which rests against a wall; one side is covered in black ink, while the other is painted white. Finally, 'Square Kannadi' (2012) pairs, from a different perspective, the absence of form and the multiple, layered gestures that go into producing that absence. Realized in collaboration with Indian craftsmen, the Kannadi is a mirror executed according to a different technique than the European one, by polishing a metal sheet to shiny perfection – to the point where its materiality evanesces.

GABRIEL KURI

1970, Mexico City, MEX, woont en werkt / based in Brussel, BE, Los Angeles, USA

"In het werk van Gabriel Kuri vindt er een voortdurend catalogiseren en ordenen van objecten en informatie plaats. Volgens Kuri leiden zijn zelf-gedefinieerde systemen echter tot de gelijkschakeling van uiteenlopende objecten. De ordeningsprincipes lijken onconventioneel, maar ze resulteren in heldere en coherente structuren. Door los te komen van de conventionele kaders of door de objecten in eigen structuren onder te brengen, zet hij de betekenis en inhoud van de individuele objecten op het spel." 'Rolling Corners' (2012) is een onderdeel van een project dat Kuri voor de bibliotheek van Bergen Kunsthall creëerde (en waarvan het persbericht hierboven wordt geciteerd). Het werk ging er een speelse dialoog aan met de administratie van de bibliotheekruimte, een organisme dat bestaat uit specifieke archiveringsystemen, meubels, signalering, protocollen en gedragscodes. Kuri plaatste drie vuilbakken op een mobiel architecturaal element dat permanent rondzwierf door de bibliotheek, en in het geval van 'The Corner Show', door de tentoonstellingsruimte. De resulterende 'Rolling Corners' balanceren tussen orde en overvloedigheid, tussen functionaliteit en autonomie. Op speelse wijze ontwricht het werk de hoek – als plaats waar stof zich verzamelt. Met '2 Soft Corners' (2015) maakte Kuri een werk speciaal voor 'The Corner Show', een anti-monumentale compositie van drie marmeren platen die schijnbaar omhoog worden gehouden door twee drinkkietjes. Het principe van de zwaartekracht, maar ook het contact en de dialoog tussen de twee curves worden hier lichtvoetig aan de orde gesteld.

"In Gabriel Kuri's work, there is a continual cataloguing and organizing of objects and information. For Kuri, though, it is his very own, self-defined systems that underlie the juxtaposition of different objects. These ordering principles may be unconventional, but in fact make up distinct and internally coherent systems. By loosening the frameworks around conventions, or bringing the objects into his own self-defined systems, he puts the meaning-content of the individual objects into play in new ways." 'Rolling Corners' (2012), part of a project Kuri realized for the library of Bergen Kunsthall (whose press release is quoted above), responds playfully to the administration of the library space: an apparatus consisting of specific filing systems, furnishings, signs, protocols and behaviors. As mobile architectural devices for dustbins, the two elements in the work exist between order and redundancy, between functionality and autonomy, and between the corner – the space where dust accretes – and the serviceable solicitation they emit in their permanent roaming through the exhibition space. A commissioned work aligns three marble plaques in a decidedly anti-monumental configuration. Rather than solidity or the transfiguration of matter into style, '2 Soft Corners' (2015) communicates its own propping up, its reliance on gravity, on the contact and accord of their curves, as well as – it would appear – on the insertion of two drinking straws between the plates to uphold them.

VALERIE MANNAERTS

1974, Brussel, BE, woont en werkt / based in Brussel, BE

Met 'The Words are These' (2015) maakte Valérie Mannaerts een nieuw werk voor 'The Corner Show'. De kunstenaar vertrok voor deze sculptuur van een onuitgevoerd ontwerp met vier gordijnen. Het schaalmodel in met stift betekend papier dat Mannaerts maakte voor de herwerking, beviel haar zo dat ze besloot om het op ware grootte na te bouwen. De uitkomst dient zich aan als een tekening die sculpturale dimensies heeft verworven. Mannaerts vertaalde het volume en de materialiteit van een gordijn immers naar een met canvas bespannen paneel, om er vervolgens het beeld van een gordijn op te schilderen. Bovendien verzelfstandigde ze elk beeldvlak tot een apart paneel. Gezien vanaf het balkon laat de sculptuur zich lezen als een acht-delig kruis van uitwaaiende ruimtes. 'Wherefore the Worm Universe (little screen)' (2008) speelt ook met deze spanning tussen beeld en object, en tussen tekening en sculptuur. Op een houten kruk staat een amorfborgje in blinkend goud, met als achtergrond een scherm uit karton waarop een uitvergroete foto van een verfrommelde verpakking werd gekleefd. Het werk gaat een boeiende dialoog aan met 'Experimental Architecture (Ghost)' (2007), een soortgelijke sculptuur die eveneens in de tentoonstelling is opgenomen. Waar het scherm bij 'Wherefore the Worm Universe' de sculptuur een voor- en achterkant lijkt te bieden, staat 'Experimental Architecture (Ghost)' op zichzelf, als een punt in de ruimte.

'The Words are These' (2015) by Valérie Mannaerts is a newly commissioned work for 'The Corner Show'. It is based upon an unexecuted design for a sculpture with four curtains. As the artist became so enamored by the paper model she had made to rework the piece, she decided to enlarge the model to architectural dimensions. To this end, Mannaerts translated the volume and the materiality of drapery into a panel stretched with canvas, on which she then painted the image of a curtain. In addition, she turned every image plane into a separate panel. Seen from the balcony, the sculpture emerges as an eight-part cross of expansive space. 'Wherefore the Worm Universe (little screen)' (2008) also negotiates the difference between image and object, drawing and sculpture. An amorphous blob in a shiny golden coating stands on a small stool, positioned against the backdrop of a screen on which the artist glued an image of a crumpled package. The work engages in an intriguing dialogue with 'Experimental Architecture (Ghost)' (2007), a similar sculpture that is also included in the exhibition. Whereas the screen seems to grant a front and back to 'Wherefore the Worm Universe (little screen)', 'Experimental Architecture (Ghost)' stands on its own, as a point in space.

KATJA MATER

1979, Hoorn, NL, woont en werkt / based in Brussel, BE, Amsterdam, NL

In de 'Density Drawings' (2015) van Katja Mater worden verschillende momenten tijdens de creatie van een tekening of schilderij op papier vastgelegd in één enkel negatief. Hierdoor ontstaat een gelaagd beeld dat de duur van de productie van het werk visualiseert. Terwijl de tekening of het schilderij uiteindelijk een monochroom vlak wordt, toont de C-print de verschillende stappen van het proces: een inspanning die het midden houdt tussen destructie en opheldering. Mater genereert een boeiende uitwisseling van visuele informatie tussen verf en papier enerzijds en emulsie op fotografische film anderzijds. Tussen de handelingen tijdens het toevoegen van pigment of het vastleggen van het beeld, verweven de twee media zich tot een puzzel van de tijd. 'Tiled' (2015) is een nieuwe 'Density Drawing' die Mater speciaal voor 'The Corner Show' maakte. Dit site-specifieke werk zet het onderliggende principe van de reeks verder uit in de ruimte. 'Tiled' combineert een muur- en vloertekening met een aantal foto's van de uitvoering. Deze 'film stills' vertragen het proces waarin het werk richting monochroom evolueert. De compositie van het schilderij is zo ontworpen dat de fotografische beelden opnieuw kunnen samengelegd worden en zo een groter beeld vormen. De kunstenaar merkt op dat het werk op speelse wijze refereert aan kwantummechanica dankzij begrippen als de simultaneïteit van werelden of parallelle universums. Een derde werk zet deze kruisbestuiving tussen verscheidene media verder: in 'Folded Variations 05' (2015) werden verschillende kopieën van dezelfde fotografische druk herhaaldelijk gevouwen, getransformeerd van twee- tot driedimensionale objecten en weer teruggebracht tot vlakke oppervlakken. In geplooiden vorm tonen de prints nieuwe beelden met een geheimzinnige samenhang.

In Katja Mater's 'Density Drawings' (2015), various moments during the creation of a drawing or painting on paper are captured in a single negative to construct a layered image of the time of the work, and open its completion to different interpretations. While the drawing or painting itself eventually becomes a monochrome, the C-print visualizes the various steps along the way: a labor that could be said to engender either obliteration or clarification. This exchange of visual information between the paint on paper and the emulsion on film in the camera, between the gestures of pigment application or image-capture, interweave the two media in a temporal puzzle. 'Tiled' (2015) is a commissioned, site-specific Density Drawing. It expands spatially the underlying principle of the series, bringing together a wall-and-floor drawing and a number of photographs that work as 'film stills' from the execution of the drawing, and decelerate its progression towards monochromatic appearance. The composition of the painting is designed so that the photographic images can be tiled back together to form one larger image. The artist notes that the work playfully refers quantum mechanics: notions such as the simultaneity of worlds, or parallel universes. A third work pursues these cross-media pollinations; for 'Folded Variations 05' (2015), several copies of the same photographic print are repeatedly folded, transformed from two- to three-dimensional objects and back into flat surfaces. When folded, the prints show new images, held together by a spectral consistency.

JOSIAH MCELHENY

1966, Boston, USA, woont en werkt / based in New York, USA

Op uitnodiging van Extra City maakte Josiah McElheny een nieuw werk dat expliciet refereert aan de rijke artistieke traditie van hoekwerken. Voor 'Floating Corner Drawing' (2015) is de kunstenaar vertrokken van zijn bewondering voor het werk van de Duitse kunstenaar Blinky Palermo (1943-1977). Op basis van een intense studie van Palermo's oeuvre en methodes ontwierp McElheny een werk dat refereert aan Palermo's elementaire tekeningen van hoeken enerzijds en aan 'Himmelsrichtungen', een installatie die Palermo maakte voor de Biënnale van Venetië in 1976, anderzijds. Een op maat gemaakt kader is haaks bevestigd op twee wandvlakken en bevat een transparante tekening van een hoek. Het resultaat genereert een driedelige verhouding tot de ruimte en figuur van de hoek. "De tekening," zo stelt de kunstenaar, "bevindt zich in de hoek (zwevend), toont een hoek (door het transparante papier), en verbeeldt een hoek (als tekening)". Palermo's ruimtelijke spel met verscheidene media – schilderkunst, sculptuur én tekenkunst – krijgt zo een prikkelende hedendaagse interpretatie.

At the invitation of Extra City, Josiah McElheny produced a new work that explicitly refers to the rich artistic tradition of corner pieces. 'Floating Corner Drawing' (2015) starts out from the artist's deep admiration for the German artist Blinky Palermo. Based on a lengthy study of the latter's work and practice, McElheny designed a work which revisits, on the one hand, Palermo's elementary drawings of corners, and, on the other, 'Himmelsrichtungen', a landmark installation he made for the 1976 Venice Biennale. Suspended between two planar wall surfaces, a custom-made frame contains a transparent drawing of a corner – generating a triple rapport with the space and form of the corner. As the artist puts it, "the drawing will 'be in a corner (by floating in it)', 'show a corner (through the transparency of the paper)' and 'depict a corner (by being a drawing of a corner structure)'. Palermo's intricate spatial play with mediums – painting, sculpture and drawing – thereby gains an intriguing contemporary interpretation.

MANFRED PERNICE

1963, Hildesheim, DE, woont en werkt / based in Berlin, DE

De beeldhouwkunst en haar rijke traditie staat centraal in het werk van Manfred Pernice. Tegen de achtergrond van de naoorlogse transformatie van het urbane landschap – in het bijzonder hoe die zich heeft afgetekend in Centraal- en Oost-Europa – en de hedendaagse beeldcultuur onderzoekt Pernice sculpturale begrippen als zwaartekracht, materiaal, ruimte en beeld. Met alledaagse materialen – spaanderplaat, touw, beton – en wegwerpartikelen – blikjes, plastic huisraad en speelgoed – maakt de kunstenaar veelvormige en vaak humoristische assemblages. Voor 'The Corner Show' koos de kunstenaar drie werken die elk een bewerking op de ruimte en de figuur van de hoek bieden. 'Tunnel' (2009-2010) nestelt zich letterlijk in de hoek van de tentoonstellingsruimte. De gedrongen stapeling van houten volumes houdt het midden tussen een excentriek meubel en een schaalmodel van een wolkenkrabber, waarvan de respectievelijke volumes het resultaat zijn van 'zoning rules'. 'Room Service' (2014) daarentegen kent geen vooraf bepaalde ruimtelijke opstelling of gedictieerd gebruik. Het is zowel van politonele als ceremoniale aard: het kan zowel een ruimte afschermen als aanduiden, beperken dan wel tonen. Voor 'Untitled (cassettes)' (2015) verzamelde Pernice een reeks losse objecten en papertjes achter glas en in een kader. Een boven-, onder-, of zijkant kende hij niet toe: wie het ophangt, mag kiezen.

Sculpture and its rich tradition are at the core of Manfred Pernice's work. Against the backdrop of, on the one hand, the postwar transformation of the urban landscape – in particular the way this has manifested itself in Central and Eastern Europe – and, on the other, contemporary visual culture, Pernice explores key sculptural concepts such as gravity, material, space and image. The artist turns everyday materials – chipboard, ropes, concrete – and throwaway items – cans, plastic cutlery and toys – into multiform and often humorous assemblages. For 'The Corner Show', Pernice selected three works that each disclose a particular negotiation of the space and form of the corner. 'Tunnel' (2009-2010) literally nestles in the corner of the exhibition space. The thickset stacking of wooden volumes partly resembles an eccentric piece of furniture or a scale model of a skyscraper, the receding volumes of which are the result of zoning rules. 'Room Service' (2014) in its turn knows no preset spatial position or dictated use. It is of a both ceremonial and policing nature: it can demarcate or indicate, limit or designate. For 'Untitled (cassettes)' (2015), Pernice framed a set of loose objects and leaflets behind glass. The artist did not decide what was the top, bottom or side of the object: whoever displays it is free to choose.

BAS SCHEVERS

1977, Boxtel, NL, woont en werkt / based in Brussel, BE

In de film 'Corner Sessions' (2015) die hij voor de tentoonstelling maakte, belicht Bas Schevers verschillende gedaantes en metaforen van de hoek. Hij onderzoekt waar er eventuele knooppunten of tijdelijke analogieën vallen te bepalen tussen het menselijke en het architecturale. De episodes in de film komen overeen met de verschillende onderdelen van een grotere project van de Schevers: de kunstenaar wil 'een hoek worden'. Het project trekt een interessante parallel met de studie van ruimtelijke poëtica door Gaston Bachelard. Bachelard beschrijft hierin de manieren waarop gebouwde of ingebeelde ruimtes, afbakeningen of openingen als sjabloon functioneren voor ons denken en leven in deze wereld. Volgens Bachelard's logica kan de wens om 'een hoek te worden' begrepen worden als een verlangen naar afzondering of camouflage. Het kan wijzen op de nood om een indirect perspectief op de wereld aan te nemen, om een vorm van 'huiselijkheid' te creëren, of om een oneigenlijke omgeving te privatiseren. Doorheen Schevers' experimenten keert de hoek terug als bemiddelaar tussen de manieren waarop architectuur gemaakt en beleefd kan worden. De hoofdrollen zijn weggelegd voor een choreograaf, een architectuurtheoreticus, een rebels, vindingrijk meisje, een duizelingwekkend doolhof, alsook de kunstenaar verkleed in een hoek. We zien Schevers gehuld in het kleermakersequivalent van een 'non-space'. Hij treedt op als een gekostumeerd 'non-personage', als mascotte voor generieke architectuur. De video is opgezet als een puzzel van synoniemen en antoniemen voor de hoek, als een opeenvolging van contrasterende ervaringen die deze ruimte kan huisvesten.

In the film 'Corner Sessions' (2015) developed especially for the exhibition, Bas Schevers examines figures and metaphors of the corner as points of intersection, and maybe temporary indistinction, between the human and the architectural. The episodes in the film actualize different trajectories within the artist's larger project of 'becoming a corner', a proposition that can be interpreted in tandem with Gaston Bachelard's study in spatial poetics. Bachelard describes the ways in which built or imagined spaces, demarcations or apertures function as templates in our thinking and being in the world. In Bachelard's logic, 'becoming a corner' can connote withdrawal or camouflage, an oblique perspective onto the world or a form of 'domesticating', privatizing space that is not one's own. The corner as mediator between ways of making and experiencing architecture recur throughout Schevers' experiments, which star a choreographer, an architectural theorist, a rebelliously inventive young girl, a dizzying labyrinth or the artist dressed as a corner – draped in the sartorial equivalent of a non-space, costumed as a non-character or as mascot for generic architecture. The video generates a puzzle of synonyms and antonyms for corners, a sequence of contrasting experiences that these spaces can accommodate.

SANTIAGO SIERRA

1966, Madrid, ES, woont en werkt / based in Madrid, ES

De praktijk van Santiago Sierra bestaat uit een methodologisch onderzoek naar de scheidingslijnen tussen de kunstwereld en de andere werelden waar kunst voortdurend naar verwijst: politiek, economie en het sociale veld. '300 tons' (2004) test de architecturale draagkracht van het Kunsthuis Bregenz. 292 ton betonblokken werden op de bovenste verdieping geplaatst, terwijl het gewicht ervan gelijkmatig over de ruimte werd verdeeld. Om de maximale draagkracht van 300 ton niet te overschrijden werd het aantal bezoekers beperkt tot honderd. In de video 'Londonderry' (2013) navigeert een camera in de bouwvallige Ebrinton Barracks in Londonderry terwijl het in de hoeken veteranen van de oorlogen in Irak, Afghanistan en Noord-Ierland ontdekt. De hoek wordt hier expliciet benoemd als een plaats voor schaamte en straf. 'Letter to Tehching Hsieh' (2009) is een brief geadresseerd aan de legendarische Taiwanese performer Tehching Hsieh. In de late jaren '70 en vroege jaren '80 wijdde deze kunstenaar zich aan een contemplatieve, Zen-geïnspireerde praktijk waarvoor hij zich gedurende een geheel jaar met één enkele activiteit bezig hield, of zich voor één jaar op één plek liet opsluiten. Vanuit zijn bewondering stelt Sierra de kunstenaar een onmogelijke, surreële, dan wel tegenstrijdige vraag. Hij draagt hem tientallen nieuwe performances op en be vraagt zo, vanuit een hedendaags perspectief, het politieke vermogen van Hsieh's werk.

Santiago Sierra's practice is a methodical investigation of the dividing lines between the art world and the other worlds to which art constantly refers: politics, economics and the social sphere. '300 tons' (2004) tests the architectural capacity of the building of Kunsthaus Bregenz. 292 tons of concrete bricks were carried to the top floor and their weight was distributed evenly throughout the space. Since 300 tons was the maximum load the structure of the building could sustain, the number of visitors was never allowed to exceed 100. In the video 'Londonderry' (2013) the camera moves around in the derelict Ebrinton Barracks in Londonderry, locating veterans of the Iraq, Afghanistan and Northern Ireland wars in its different corners, explicitly framing the space as a place of shame and punishment. Finally, 'Letter to Tehching Hsieh' (2009) is addressed to the legendary Taiwanese performer whose contemplative, Zen-inspired practice in New York in the late '70s and early '80s consisted in devoting one year to a single activity, or in being confined for an entire year in a single location. As much a sign of admiration as an impossible, surreal, contradictory request, Sierra proposes dozens of other performances, radically politicizing, from a contemporary perspective, Hsieh's practice.

STEVE VAN DEN BOSCH

1975, Antwerpen, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Al meerdere decennia wordt de 'white cube' internationaal aanvaard als de internationale 'default setting' voor het tonen van kunst. Deze neutrale tentoonstellingsruimte bestaat echter niet. ' (2009) van Steve Van den Bosch visualiseert het fantasma van de ideale ruimte. Acht hoekvormige neonlampen tekenen in de tentoonstellingsruimte een leeg volume af. Zo omschrijven ze de leegte die binnen onze alledaagse omgeving moet vrijgemaakt worden om kunst zichtbaar te maken. Tegelijkertijd laten ze zien dat die wereld ook altijd genadeloos terug tevoorschijn komt of zichtbaar blijft. De titel die Van den Bosch aan het werk meegaf, bestaat daarom toepasselijk uit acht ontbrekende tekens. Voor 'Avoided Painting' (2015) maakte de kunstenaar gebruik van het standaardgereedschap voor het onderhoud van dit soort witte kunstruimtes. Hij keerde echter de standaardprocedure om. Het zwarte canvas werd eerst opgehangen, de muur pas achteraf gewit. De onvermijdelijke sporen van de verfroller markeren de rand van het schilderij. 'Damage Claim' (2015) bezet ten slotte bewust een ander type ruimte dan de conventionele tentoonstellingsruimte. Het tijdschrift 'A+ Architectuur in België' nodigde Van den Bosch uit om een dubbele pagina van het septembernummer in te nemen. Zijn 'Damage Claim', op pagina 8 en 9, documenteert de schade die een boek over designer Dieter Rams tijdens een verzending opliep.

For decades the white cube has been regarded internationally as the default setting for exhibiting art. A neutral exhibition space does not exist, however. ' (2009) by Steve Van den Bosch visualizes the phantasmagorical desire to build an ideal space. Eight hook-like neon tube-lights demarcate an empty volume within the exhibition space. While they circumscribe the emptiness that is required to make art visible in our everyday surroundings, they also irrevocably disclose how that world re-enters or becomes mercilessly visible. The title granted to the work by the artist suitably consists of eight missing characters. For 'Avoided Painting' (2015), Van den Bosch utilized the standard tools for whitewashing art spaces, but reversed the standard procedure. The wall was painted white only after the black canvas had been mounted onto it. The inescapable traces of the paint roller mark the edges of the painting. 'Damage Claim' (2015) occupies a radically other type of space than the exhibition gallery. At the invitation of the journal 'A+ Architecture in Belgium', Van den Bosch has taken over a double page of the September issue. His 'Damage Claim', on pages 8 and 9, documents the damage which a book on the designer Dieter Rams suffered during shipment.

KOEN VAN DEN BROEK

1973, Bree, BE, woont en werkt / based in Schilde, BE

Door de almaar gesofisticeerdere technologie en de groeiende mogelijkheden om ons te verplaatsen – zowel fysiek als virtueel – is de wereld spreekwoordelijk kleiner geworden. Dat betekent evenwel niet dat onze kennis van de ruimtes die we aandoen, doorkruisen of achter ons laten, is toegenomen. Het brede scala aan ruimtelijke posities en perspectieven in van den Broek's schilderijen doet ons inzien hoe gering ons ruimtebesef slechts is. Onophoudelijk registreert van den Broek de ruimtelijke inrichting en organisatie van de wereld. De beelden van de kunstenaar omvatten zowel de panoramische blik, typisch voor de postkaart, als de toevallige blik, gekend van een snapshot, en zowel het landschappelijke beeld als het ruimtelijke fragment. 'Sidewalk, Orange' (2002) is een uitgesproken exponent van de rijke beeldtaal van Koen van den Broek. Sinds jaren schildert de kunstenaar naar foto's van straatoppervlakken en de velerlei elementen die er overal ter wereld op te vinden zijn. Zijn aandacht gaat uit naar zowel functionele als formele kenmerken: de stoep, de stoeprand, de goot, het plaveisel en de barsten. Het resultaat is een sprekend maar niettemin abstract beeld. Zo ontsluit 'Cafeteria' (2003) weinig over de eetgelegenheid die we geacht worden te zien. We ontwaren niet meer dan enkele kleurrijke vlakken, wellicht een vensterbank. Maar laat dat nu net een van elementaire bestanddelen zijn van de grens die architectuur tussen de binnen- en de buitenwereld optrekt. Met het al even kleurrijke werk 'Penetration' (2003) wijzigt de kunstenaar het perspectief naar het interieur. We zien de hoek van een onbeduidende badkamer waar een afvoerbuïs de fleurige betegeling doorboort.

While the world may have become smaller by means of increasingly smart technological tools and ever-greater mechanical possibilities for navigating its surface – both physically and virtually – our comprehension of those very spaces that we leave behind, pass through and disembark at, has by no means increased. Koen van den Broek's paintings confront us with our lack of understanding as they advance a variety of spatial angles and positions, ranging from the panoramic view typical of a postcard to the random glimpse seen in a snapshot, from the plain view provided by a landscape to the visual fragment that a street scene is. In a persistent attempt to decipher the spatial arrangement of the globe, van den Broek zooms in on those material features that demarcate, stop, turn and enforce an angle upon our trajectories. 'Sidewalk, Orange' (2002) is part of the artist's signature series of paintings done on the basis of his photographs of the surface of streets and their many features, both functional and formal, such as curbs, borders, gutters, pavements and cracks. The outcome is a highly evocative yet abstract painterly composition. 'Cafeteria' (2003) also discloses very little of the dining facility we are supposedly looking at. We only distinguish some colorful features, most likely the windowsill, an emblem of the very boundary that architecture installs between inside and outside space. In the colorful painting 'Penetration' (2003) the artist switched the angle to the interior, to a nondescript bathroom corner where plumbing meets with floral tiling.

JOEP VAN LIEFLAND

1966, Utrecht, NL, woont en werkt / based in Berlin, DE

De snelheid waaraan de technologie vandaag verandert, tart alle verbeelding. Apparaten die vandaag nog als het neusje van de zalm gelden, worden volgende maand soms al als verouderd beschouwd en afgedankt. De analoge televisie en de populaire cultuur van de VHS-video kenden alvast zo'n onfortuinlijk lot. Weinigen hebben nog een videospeler of -recorder thuis en de videocassettes zijn weggegooid of naar de kringloopwinkel gebracht. In het werk van 'media-archeoloog' Joep Van Liefland krijgen ze echter een tweede leven. Onder de noemer 'Video Palace' doet de kunstenaar performances of bouwt hij indrukwekkende ruimtelijke installaties en sculpturen met VHS-recorders, -spelers en -cassettes. Naar aanleiding van 'The Corner Show' herbouwde Van Liefland een wandelement van rekken met videocassettes ('Untitled', 2015), een post-technologisch muurwerk dat onwillekeurig het interieur van het al even vergane fenomeen van de videotheek in herinnering brengt. Voor 'Information 3' (2015) bouwde de kunstenaar een wankele, spiraalvormige toren van videocassettes. Het bouwsel liet hij vervolgens in brons afgieten. De historisch revolutionaire maar intussen verouderde technologie van beeld en media werd zo door de mal van een van de meest traditionele technieken van de beeldhouwkunst geduwd. Voor 'Connector 1-5' (2015) deed Van Liefland opnieuw beroep op deze techniek, maar nu voor het afgieten van een stel achtergebleven kabels. Ontkoppeld van het apparaat dat ze ooit van stroom of gegevens voorzagen, liggen deze objecten dikwijls verweesd op de grond, of vaker nog, in de hoek.

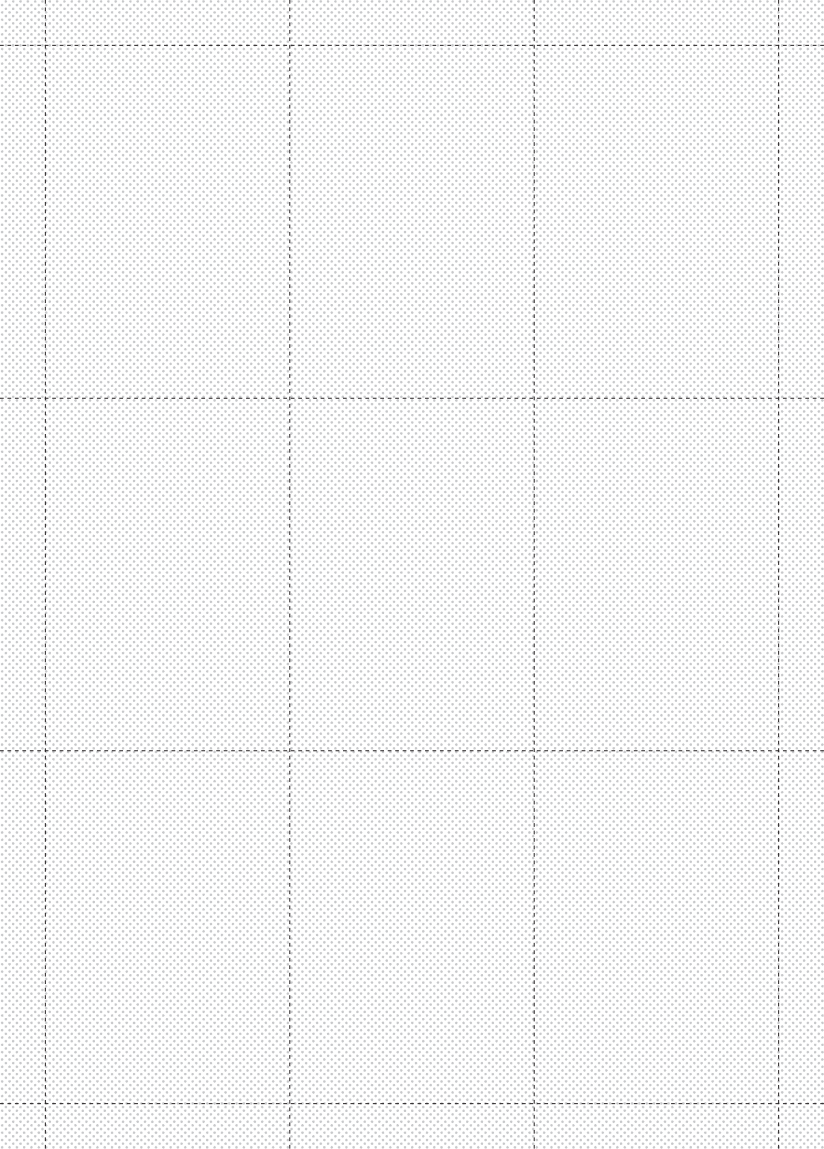
The speed at which technology changes today often beggars belief. Devices that are commonly held to be high-tech are often outdated and discarded by the next month. Analogue television and the popular culture of VHS video suffered this sorry fate. Few people have retained their video-player or recorder, while most video cassettes have been dumped or taken to the thrift shop. In the work of the 'media archeologist' Joep Van Liefland, these items gain a rewarding second life. Under the umbrella of 'Video Palace' the artist performs or builds extensive spatial installations and sculptures with VHS recorders, players and cassettes. For 'The Corner Show', Van Liefland rebuilt a wall unit of shelves with videocassettes ('Untitled', 2015), a post-technological mural that invariably reminds us of the interior of the equally extinct phenomenon of the video shop. For 'Information 3' (2015) the artist built a precarious, spiral tower of videocassettes, which he subsequently cast in bronze. The historically innovative, but by now outmoded technology of image and media was hence forced through the mold of one of the most traditional techniques of sculpture. For 'Connector 1-5' (2015), Van Liefland once again resorted to that very same technique, yet now to cast a set of discarded cables. Disconnected from the machine they once provided with electricity or data, these objects often lie forlorn on the floor, or even more often, in the corner.

PHILIPPE VAN SNICK

1964, Gent, BE, woont en werkt / based in Brussel, BE

Voor 'The Corner Show' voerde Philippe Van Snick opnieuw de muurschildering 'Dag Nacht' uit, een werk dat hij in 1987 maakte voor de tentoonstelling 'Floor for a Sculpture, Wall for a Painting' in De Appel, Amsterdam. Op een hoekvormig wandelement ontworpen en gebouwd door de architecten Robbrecht & Daem bracht de kunstenaar de kleur zwart aan op het kortste wanddeel en blauw op het langste. In de verticale lijn van de hoek liet de kunstenaar een dunne zone onbeschilderd. Afhankelijk van de veranderingen in de lichtsterkte gingen de twee kleurvlakken een intense ruimtelijke dialoog aan. Daarnaast viste de kunstenaar ook enkele zelden vertoonde werken op uit zijn archief: '(0-9) Trajectoires. Hoeksculptuur' (1974) overspant via tien staaldraden van gelijke lengte de hoek tussen wand en plafond. Op een klein videoscherm valt te zien hoe Van Snick het werk in datzelfde jaar als ruimtevullende sculptuur voorstelde aan een galerie in Parijs ('Proposition Galerie 27, Paris', 1974). De tien haken samengesteld uit twee gelijke stukken staaldraad van 'Symmetrische Hoeksculptuur' (1975) verbinden op hun beurt al dansend de twee wandvlakken van een verticale hoek. De vier notitieboekjes van 'AB (0-9)' (1974) tonen Van Snick's vroege experimenten met de tien eenheden van de Arabisch-Indische cijferstelsel. Op het geruite papier exploreert hij de schier eindeloze vormelijke combinaties voor het verbinden van tien punten op een oppervlak, of bij uitbreiding, in de ruimte. 'Mexican Dream #1, #2, en #3' (2008) fungeerden ooit als schaalmodellen voor een scenografie van kamers die Van Snick voor een eigen tentoonstelling ontwierp.

In 1987 Philippe Van Snick did the wall painting 'Dag Nacht' for the exhibition 'Floor for a Sculpture, Wall for a Painting', at De Appel in Amsterdam. On a perpendicular wall section designed and built by the architects Robbrecht & Daem, the artist applied the color black to the narrowest element, blue to the widest. On the vertical line of the corner the artist left a narrow zone unpainted. Depending on the changes in the intensity of light, these two color fields entered into a forceful spatial dialogue. For 'The Corner Show', Van Snick remade the work for two wall elements designed by architect Kris Kimpe for the conversion of the former Goossens laundry building into the Extra City Kunsthal in 2013. Additionally, the artist retrieved some hitherto rarely displayed works from his personal archive. '0-9' Trajectoires. Hoeksculptuur' (1974) spans the corner between wall and ceiling with ten steel wires of equal length. A small video screen discloses how in that same year Van Snick proposed using the work as a space-filling installation for a gallery in Paris ('Proposition Galerie 27, Paris', 1974). The ten hooks, each composed of two steel wires of equal length, in their turn dance their way up the two wall surfaces of a vertical corner, thereby connecting them. The four notebooks of 'AB 0-9' (1974) display Van Snick's early experiments with the ten digits of the Hindu-Arabic numeral system. On the squared paper, the young artist explores the seemingly endless formal combinations by which to connect ten points on a surface or, by extension, in space. Lastly, 'Mexican Dream #1, #2, en #3' (2008) once functioned as scale models for an arrangement for rooms that Van Snick designed for a solo exhibition of his own. When hung on the wall – analogously to the way the artist displayed them in his studio – the colorful cardboard constructions turn into playful wall sculptures.



FARAH ATASSI

1981, Brussel, BE, woont en werkt in / based in Paris, FR

In samenwerking met / In collaboration with Galerie Michel Rein, Brussel.
Tentoonstellingsvormgeving door / Exhibition design by Kris Kimpe.

Extra City presenteert de eerste institutionele solotentoonstelling van Farah Atassi in België. Via complexe schaalvormingen van modernistische vormen en traditionele mozaïek- of folkloristische textiel patronen construeert Farah Atassi desoriënterende 'displays' voor figuren die qua volume amper verschillen van wat zich rondom hen bevindt. Vormen die gecamoufleerd zijn als vloeren en omgekeerd, misleidende spiegeleffecten en gedecentraliseerde vluchtpunten zijn instrumenten om de aandacht te vestigen op een raadselachtig schouwspel van objecten en vloeiende perspectieven, op modellen voor objecten, sculpturen en architectuur en op plaats en plaatseloosheid.

Atassi's specifieke alfabet van vormen en ruimtes bevat stilistische knipogen naar Léger, Matisse, Malevitsj, Mondriaan, Charles & Ray Eames en decorontwerpen uit Expressionistische cinema. Dit leidt tot een herschikking van ornamentale motieven en architecturale interieurs in haar werk: een breed begrip van decor en van het ornamentale dat de structuur van een afbeelding bepaalt. Het is waarschijnlijk op die manier dat 'trompe l'oeil', of misschien eerder camouflage, een goed inzicht biedt in het kijken naar haar doeken. Ze verbergen namelijk het oude in het nieuwe (door middel van een berekende vaagheid van het 'traditionele' en het 'moderne') en de compositie in het oppervlak. Motieven – zowel om de scène mee af te bakenen, als om in te zetten als protagonisten – lijken te zijn genaaid of gekleefd op een ondergrond waar ze nauwelijks aan vasthechten, of omgekeerd, er te zijn afgepeld, en ordenen het oppervlak als een consensus van concurrerende perspectieven en een resolute vlakheid.

Zoals Atassi in een recent gesprek met curator Guillaume Desanges aangaf, beoefent zij een "figuratieve schilderkunst die abstracties representeert". De ruimtes in haar werk balanceren tussen een schijnbare kunstmatigheid en een plausibele occupatie, en tussen de wet van de zwaartekracht, de tekenen van functionaliteit en de suggestie dat de modulaire onderdelen in een andere configuratie van 'boven' en 'onder', 'in' en 'voorbij' kunnen geschikt worden. De presentatie in Extra City focust op een recente, nog steeds lopende reeks werken, maar bevat ook een aantal schilderijen die het afgelopen jaar zijn gemaakt. Oudere en nieuwere werken vertellen een abstract verhaal van diepte en nabijheid en begeleiden de perceptie in de verschuiving van het panoramische naar de close-up.

In deze dialectiek lijkt het modernistische repertoire van vormen en ruimtelijke oplossingen zowel algemeen als specifiek. Het wordt gereduceerd tot zijn instrumentaliteit en blijk van efficiëntie – anoniem en nuttig – en wordt een gereedschapskist voor constructies en reconstructies en voor geassembleerde, verpulverde en gereconstrueerde ruimtes. Atassi's werk is bezielde door een syntax die in twee richtingen werkt en die verschillende staten van orde en chaos, momenten van stilstand, onzekerheid en transformatie bijeen sprokkelt. Modernistische figuren worden tegen de 'basis' van een wereldbeeld gehouden, waarbij 'vooruitgang' een onderdeel is van een knooppunt van proberen, falen en verbeelden. Vanuit dit idee is Atassi's wending tot het modernisme geen melancholische archeologie, noch een creatie van postmodernistische, ironische hybriden. Het lijkt eerder aan te geven dat haar project een modern vocabularium hanteert om de bewegingen van

bouwen en afbouwen en van tijdlijnen die ingaan op het verleden en op de toekomst tegenover elkaar te plaatsen.



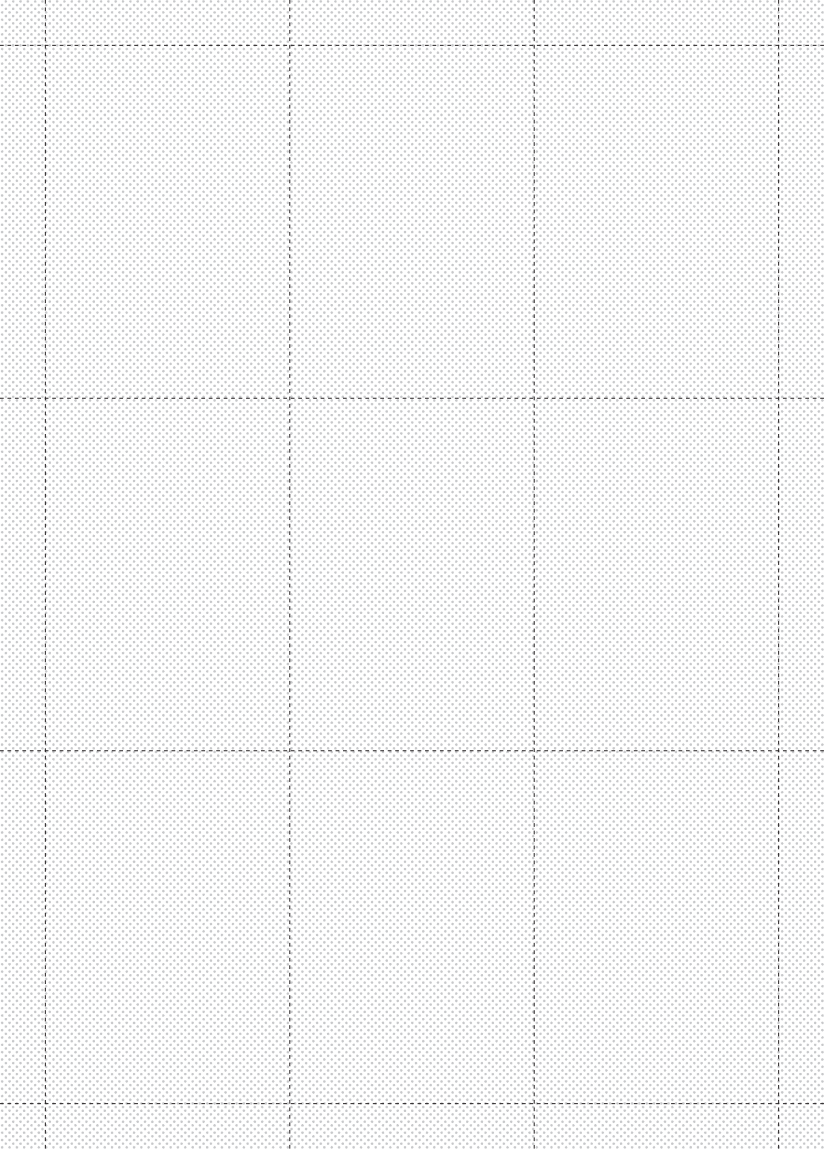
Extra City presents the first institutional solo exhibition of Farah Atassi in Belgium. Constructing environments through intricate scale distortions of modernist forms, traditions of mosaic or folkloric textile patterning, many of Atassi's paintings create a disorienting sense of 'display' for figures that are barely differentiated volumetrically from their surroundings. Figures camouflaged as grounds and vice versa, deceptive mirror effects and decentered vanishing points – these are devices to incite attention to an enigmatic theatre of objects and fluid perspectives, to models for objects, sculptures and architectures, to place and sitelessness.

Atassi's particular alphabet of forms and spaces includes stylistic nods to Léger, Matisse, Malevich, Mondrian, Charles & Ray Eames or set designs in Expressionist cinema. These coproduce a re-alignment of ornamental motifs and architectural interiors in her work: an expanded understanding of décor, of the ornamental assuming a structural role in organizing a picture. It is perhaps in this sense that the 'trompe l'oeil', or maybe more aptly camouflage, could be a productive notion in examining her canvases, as they conceal the old in the new (through a calculated indistinction of 'the traditional' and 'the modern'), as well as the armature in the surface. Motifs – both those employed to delineate the scene or to pose as its protagonists – appear alternatively as having been stitched or pasted onto a surface to which they barely adhere, or conversely peeled out of it, organizing the surface as an armistice of competing perspectives and resolute flatness.

As Atassi notes in a recent conversation with curator Guillaume Desanges, she practices a "figurative painting that represents abstractions". The spaces in her works are poised between an ostensible artificiality and plausible inhabitation, between the law of gravity, the markers of functionality and the suggestion that their modular parts could be reassembled in a different configuration of 'up' and 'down', 'in' and 'beyond'. The presentation at Extra City focuses on a recent, ongoing series of works, but also includes examples of paintings realized over the course of last year. Older and newer works articulate an abstract narrative of depth and proximity, guiding perception in a move from the panoramic to the close-up.

In this dialectic, the Modernist repertory of forms and spatial solutions is generic and specific at the same time: reduced to its instrumentality and appearance of efficiency, anonymous and serviceable, it becomes a toolbox for constructions and re-constructions, for spaces assembled, pulverized and reconstituted. Her work is animated by a two-directional syntax that pieces together states of order and chaos, moments of stasis, uncertainty and transformation. Modernist 'figures' are profiled against the 'ground' of a world-image, where 'progress' is part of a nexus of trial, error and imagination. Seen from this vantage point, Atassi's turn to the avant-garde is neither a melancholic archeology nor the creation of post-modern, ironic hybrids. Rather, her project employs the modern vocabulary in contrasting movements of building and un-building, sketching timelines that go into the past as into the future.





NO BLOSSOM NO MOONLIGHT

'No blossom no moonlight' is het eindmoment van de eerste editie van STRT Kit, een project dat internationale ondersteuning biedt voor opkomende beeldende kunstenaars die gevestigd zijn in Antwerpen. / 'No blossom no moonlight' is the final part of the first STRT KIT, a project operating as an international support initiative for emerging visual artists based in Antwerp.

Georganiseerd door Studio Start in samenwerking met AIR Antwerpen en Extra City. Gecureerd door João Mourão en Luís Silva (codirecteurs van Kunsthalle Lissabon). / Organized by Studio Start in collaboration with AIR Antwerpen and Extra City. Curated by João Mourão and Luís Silva (co-directors of Kunsthalle Lissabon).

Eerder dan zich als een thematische groepstentoonstelling te presenteren of de verschillende artistieke praktijken onder één verenigende narratieve koepel te willen samenbrengen en ze te simplificeren, tracht 'No blossom no moonlight' een tentoonstelling op te bouwen door te benoemen waartoe ze niet in staat is, en tegelijkertijd in te gaan op de kunstwerken door te onderzoeken wat ze niet zijn. De titel van de tentoonstelling geeft dit reeds aan door de bezoeker te informeren over wat hij alvast niet zal tegenkomen in de tentoonstellingsruimte. Dit idee van cureren als apophasis, of als een via negativa, presenteert zich zo als een zeer productief retorisch instrument. Het activeert – aan de hand van ideeën over de uitsluiting van gekende negatieven en een betoog van ontkenning – waar de tentoonstelling echt over gaat.

Rather than presenting itself as thematic group show, or intending to bring a set of different artistic practices under one unifying narrative umbrella, and simplifying them in the process, 'No blossom no moonlight' seeks to construct an exhibition by defining what it is not able to do and simultaneously to engage with the artworks by addressing and exploring that which they are not. The title of the exhibition already signals this by informing the visitors what they will not encounter in the exhibition space. This idea of curating as apophasis, or as a *via negativa*, thus presents itself as an extremely productive rhetorical device, one which, through ideas on the exclusion of known negatives and argument by denial, activates what the exhibition is really about.



KUNSTWERKEN / ART WORKS

KAROLIEN CHROMIAK

'BEIRUT_NIGHT', 2015; variable dimensions; installation consisting out of a video, found asphalt, fake asphalt, a coated palm leaf, found formica

'BERLIN', 2015; 170 x 100 x 100 cm; sculpture consisting out of wood, reflective tape, cinder block

'256 LINES', 2015; variable dimensions; a website (www.dekoharenz.com/project/256.html) based on the work '156 lines'

JANE COPPIN

'PERIMETER', 2015; variable dimensions; 4 raspberry pi's and 4 active speakers

ELISE EERAERTS

'FIRE PIT (BLOCKS)', 2015; video; 8 min 47 sec

'OBTRUSIVE OBJECT (VIRIDIS)', 2015; 100 x 13,5 x 19,5 cm; solidified olive oil, viridian oxide

'OBTRUSIVE OBJECT (TRANSITIONAL INDIGO)', 2015; 125 x 17 x 24 cm; solidified olive oil, color changing dye (yellow to indigo)

DAAN GIELIS

'KEIN ARCHITEKT WOHLT IN EINEM WOHNBLOCK DEN ER FÜR DIE GROSSE MASSE ENTWIRFT', 2015; variable dimensions; iron, led light, lacquer, marble, concrete, sempervivum, stickers

'SURVIVAL TACTICS, 9,99 €', 2015; variable dimensions, gas canister, gas hose, brass, copper, iron, elastic band

'LADDERKE', 2015; variable dimensions; ladder

'CQC', 2015; variable dimensions

LORE VAN ROELEN

'RECHTOPSTAANDE OBJECTEN', 2015; variable dimensions; plastic, inox, metal, wood

'DISPLATE', 2015; 178 x 677 x 58,3 cm and 177 x 56,5 x 38,2 cm; inox, plexi

KAROLIEN CHROMIAK

1989, Genk, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Licht is niet tastbaar, noch materieel; het kan niet worden aangeraakt. Karolien Chromiak is zich hiervan bewust en richt zich in haar artistieke praktijk steeds op deze onmogelijkheid. In plaats van zich te concentreren op het licht zelf en de ontologische tekortkomingen ervan, wat waarschijnlijk ineffectief zou blijken, werkt Chromiak met en door middel van lichtgevoelige media. Haar werken kunnen diverse vormen aannemen – van video en installatie tot fotografie en beeldhouwkunst – en gaan niet per se over de visuele representatie of documentatie van een buitenwereld. Wel trachten ze om te gaan met de manier waarop het licht zich gedraagt en hoe het iemands perceptie beïnvloedt.

Light is neither tangible nor material; it cannot be touched. Karolien Chromiak knows this and has been dealing with this impossibility in her artistic practice. Instead of focusing on light itself and its ontological inadequacies, which would most likely prove ineffective, Chromiak works with, and through, the use of light-sensitive media. Her works, which can take a variety of forms, from video to installation and from photography to sculpture, are not necessarily about visual representation, or the documentation of an outside world. Instead, they try to deal with the way light behaves and how it affects one's perception.

JANE COPPIN

1991, Brugge, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Hoewel Jane Coppin vaak geluid als medium verkiest, is haar praktijk geen reflectie op de specifieke kenmerken van geluid, hetzij live of opgenomen. Door het aanvullende gebruik van video en performance en het terugkomen op een alfabet van repetitieve gebaren en bewegingen zoals tellen of wandelen, verwijdert Coppin de referenties uit haar werken die extrinsiek zijn aan zichzelf. Zonder te refereren aan minimale gebaren of abstractie, noch aan figuratie, belichaamt haar praktijk een esthetiek van substractie.

While Jane Coppin tends to use sound as her preferred medium, her practice does not present itself as a reflection on the specific properties of sound, whether live or recorded. Through the additional use of video and performance, as well as referring to a lexicon of repetitive gestures and movements such as counting or walking, Coppin removes from her works any references that are exterior to themselves. As it is not about minimal gestures and abstraction, nor figuration for that matter, her practice fully embodies an aesthetics of subtraction.

ELISE EERAERTS

1986, Mechelen, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Het werk van Elise Eeraerts gaat niet over diversiteit of verschil, noch over ideeën rond organische groei en processen. Herhaling en systematiek blijken echter wel een belangrijke rol te spelen in de configuratie van haar artistieke praktijk. De objecten die voortvloeien uit Eeraerts' onderzoek naar formele concepten zoals vorm, plan, schaal en grootte, zijn niet discursief of immaterieel, maar tastbaar en aanwezig in een specifieke tijd en ruimte, namelijk die van de tentoonstelling. Deze objecten zijn geen autonome entiteiten, maar maken eerder deel uit van een referentiekader dat haar artistieke praktijk volledig overkoepelt en tegenhoudt om volledig begrepen te worden, zonder terug te grijpen naar wat die ervoor kwam, of zich in te beelden wat erna komt.

The work of Elise Eeraerts is not about diversity or difference, nor about ideas of organic growth and processes. Repetition and systematic, however, seem to play an important role in the way her artistic practice is configured. The objects resulting from Eeraerts's research into formal concepts, such as shapes, plans, scales and sizes, for instance, are not discursive or immaterial, but tangible, existing within a specific space and time, that of the exhibition space. These objects are not autonomous entities, but rather part of a system of references that spans the artist's entire practice and prevents them from being fully understood without going back to what came before and imagining what will come after.

DAAN GIELIS

1988, Beringen, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Hoewel een intense dialoog met politieke, economische, culturele en esthetische aspecten van het modernisme vaak de kern vormt van de artistieke praktijk van Daan Gielis, is deze dialoog niet het gevolg van een soort nostalgie of verlangen naar een verloren verleden, wat gebruikelijk is in deze tijd. Gielis' interesse in moderne utopieën en hun materialisatie in de vorm van architectuur en/of sociale structuren, noch de verheerlijking van de verhalen over verval of ontrafeling vormt het doel op zich. Door verval als esthetische vorm af te wijzen, doet Gielis afstand van ideeën rond substractie, verwijdering en terugtrekking als mogelijk conceptueel kader voor zijn werk.

While an intense dialogue with political, economic, cultural and aesthetic aspects of modernism can often be located at the heart of Daan Gielis' artistic practice, such dialogue is not the result of some sort of nostalgia or longing for a bygone past as is very common in our time. The artist's interest in modern utopias and their materialization in the form of architecture and/or social structures does not constitute an end in itself, nor does it imply the glorification of narratives of decay or unraveling. By rejecting decline as an aesthetic form, Gielis moves away from ideas of subtraction, removal and withdrawal as possible conceptual devices that frame his work.

LORE VAN ROELEN

1992, Leuven, BE, woont en werkt / based in Antwerpen, BE

Hoewel Lore Van Roelen werkt met objecten die ze op straat vindt of die ze krijgt van vrienden of kennissen en nadien nauwgezet groepeert, organiseert, klasseert en tentoonstelt, lijkt het retorische apparaat van de readymade niet toepasselijk te zijn op haar werk. Van Roelen is niet geïnteresseerd in het discursieve potentieel of de geschiedenis van een object, maar verkiest de functionaliteit ervan of de eerder oppervlakkige eigenschappen zoals materiaal, vorm, kleur of glans. Haar sculpturen vormen geen gesloten of vastgelegde entiteiten, maar opereren steeds vanuit een permanente staat van worden, wat hen ervan weerhoudt om de status van afgewerkte objecten te bereiken.

Even though she works with objects found on the street or provided by friends and acquaintances, which she then laboriously groups together, organizes, classifies and displays, the rhetorical device of the ready-made does not seem to apply to the work of Lore Van Roelen. The artist is not interested in an object's discursive potential or its history, preferring its functionality or more superficial attributes, such as material, shape, color or shine. Van Roelen's sculptures do not constitute closed or defined entities, but always operate from a permanent state of becoming, which prevents them achieving the status of finished objects.

