

Extra City

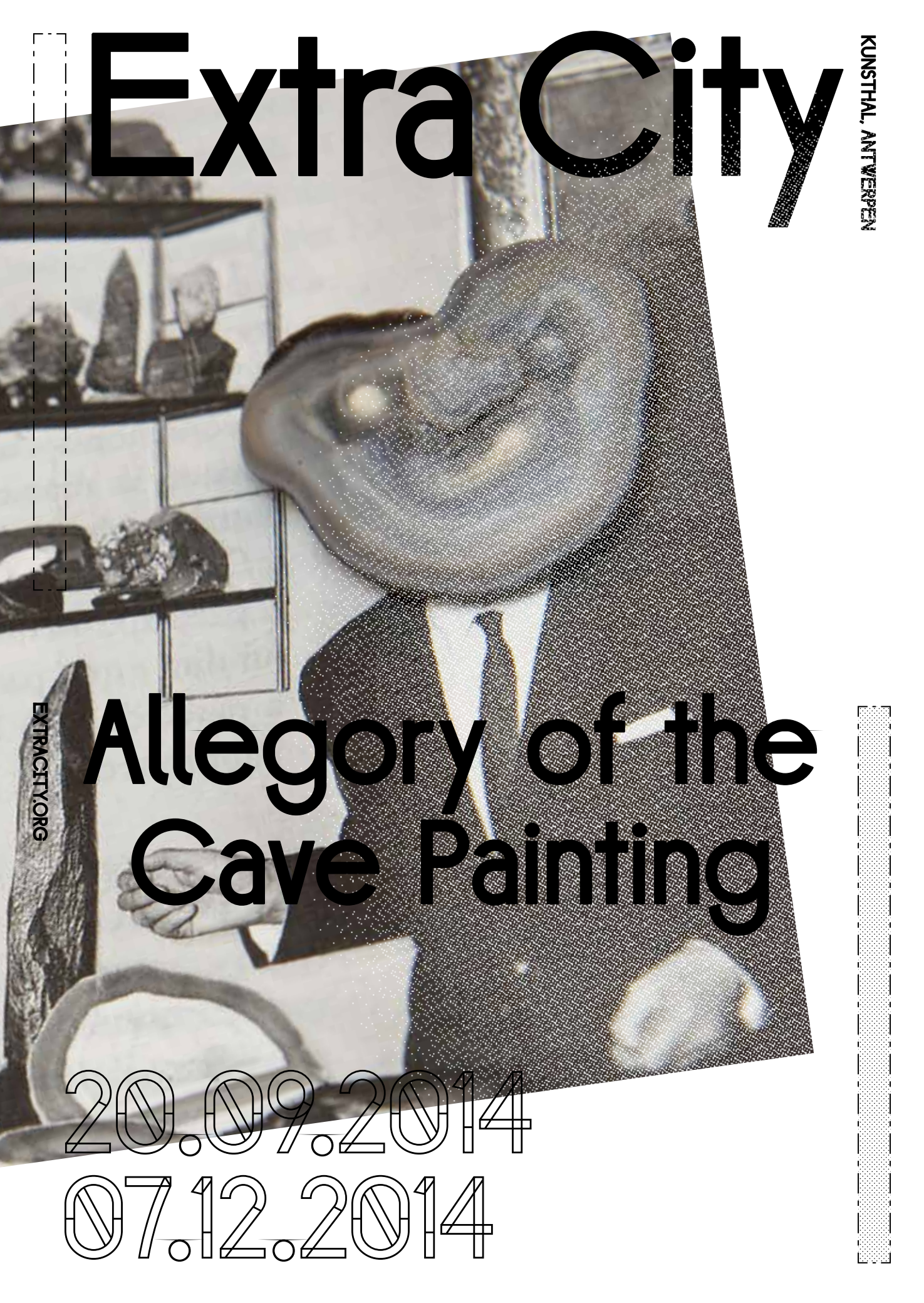
KUNSTHAL, ANTWERPEN

Allegory of the Cave Painting

EXTRACITY.ORG

20.09.2014

07.12.2014





1

Cover



EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Extra City Kunsthal

Eikelstraat 31
2600 Antwerpen-Berchem
www.extracity.org

Woensdag t.e.m. zondag / Wednesday
to Sunday 13:00 – 18:00
Gesloten op feestdagen /
Closed on public holidays

Braempaviljoen, Middelheimmuseum

Middelheimlaan 61
2020 Antwerpen
www.middelheimmuseum.be

Dinsdag t.e.m. zondag / Tuesday
to Sunday 10:00 – 17:00
Gesloten op feestdagen /
Closed on public holidays

TEAM

Artistiek directeur/ artistic director
Mihnea Mircan

Productie/ production
Caroline Van Eccelpoel

Communicatie/ communication
Lotte De Voeght

Administratie en assistentie/
administration and assistance
Charlotte Gyselincx

Technische assistentie/ technical assistance
Gary Leddington

Installatieteam/ installation team
Oscar Hugal, Samyra Moumouh, Jeroen Van
Esbroeck, Jeroen Vissers, Tom Volkaert

Stagiair/ intern
Maud Gyssels

Vormgeving / graphic design
Remco van Bladel

Architectuur/ architecture
Kris Kimpe

Publieksparcours
Sanne De Wolf

Met dank aan/ Thanks to

De kunstenaars, galleries, bruikleengevers
en de medewerkers aan de publicatie/ the
artists, galleries, lenders and the contributors
to the reader: Geraldine Barlow, Jos Van Den
Bergh, Marc de Bie, Edoardo Bonaspetti,
Pieter Boons, Madalina Brasoveanu, Julia
Bryan-Wilson, Ergin Cavusoglu, Christian
Capurro, Luca Cerizza, Stefano Cernuschi,
Mathieu Copeland, Ula Dajerling, Whitney
Davis, Koenraad Dedobbeleer, Corinne
Diserens, Leanne Dmyterko, Saskia Doherty,
Mai Abu ElDahab, Gawan Fagard, Tessa Giblin,
Beatrice Gibson, Pascal Gielen, Fabien
Giraud, Wally Hassan, Nina Hendrickx, Antony
Hudek, Hilario Isola, Mark Jarzombek, Anders
Kreuger, Danny Lacy, Adrian Lahoud, Pierre
Leguillon, Johan Lundh, Jan Masschelein,
Daniel McClean, Sandro Mele, Simone
Menegoi, Team Middelheimmuseum, Josh
Milani, Jean-Luc Moulène, Anca Oroveanu,
Cesare Pietroiusti, Philippe Pirotte, Mihai
Pop, Shuddhabrata Sengupta, Chris Sharp,
Vivian Sky Rehberg, Greet Stappaerts,
Christoph Vandamme, Jacques Verhaegen,
Stefaan Vervoort, Sara Weyns, Sarah De
Wilde, Jonas Zakaitis, Catherine de Zegher

De tentoonstelling geniet de genereuze
steun van/ the exhibition enjoys the generous
support of the Willame Foundation, Brussels.

De reader bij het project wordt gesponsord
door/ the reader of the project is kindly
sponsored by Plan B Gallery, Cluj/Berlin.

In samenwerking met/ in collaboration
with Middelheimmuseum, Antwerp.

Bijkomende steun wordt geschonken door/
additional support is provided by Mondriaan
Fund, The Netherlands; Pro Helvetia,
Switzerland; Office for Contemporary
Art, Norway; Australia Council for the Arts;
Cinema Zuid, Antwerp; MHKA, Antwerp.



WILLAME

GALERIPLAN B



Australia
Council
for the Arts



art

www.arts.council
prohelvetia

Allegory of the Cave Painting

Nina Beier
Jérôme Blumberg
Constantin Brâncuși
Lonnie van Brummelen
& Siebren de Haan
Pavel Büchler
Jeremiah Day
Tacita Dean
Florian Dombois
Harun Farocki
Geert Goiris
Dan Graham
Ilana Halperin
Gary Hill
William Hogarth
Hans van Houwelingen
Ann Veronica Janssens
Toril Johannessen
Sven Johne
Adrià Julià
Susanne Kriemann
Alon Levin

Frans Masereel
Michèle Matyn
Dóra Maurer
Fabio Mauri
Vincent Meessen
Jacqueline Mesmaeker
Gustav Metzger
Ciprian Mureșan
Rosalind Nashashibi
Tom Nicholson
Navid Noor
Miklós Onucsán
Susan Schuppli
Erin Shirreff
Paul Sietsema
Jonas Staal
Bernard Voita
Phillip Warnell
Paola Yacoub
Khadija von
Zinnenburg Carroll

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

3

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

2

Introductie

In 2010 onderzocht een team onder leiding van Jack Pettigrew van de Queensland University een belangrijk aantal van de prehistorische Bradshaw (gwion-gwion)-grotschilderingen in Noordwest Australië, in een poging een doorbraak te bereiken in de datering van deze werken. Het onderzoek stelde vast dat de schilderingen worden gekoloniseerd door rode bacteriën en zwarte schimmels. Deze 'levende pigmenten' verklaren de heldere kleur van de schilderijen, ondanks de drastische schommelingen van temperatuur en vochtigheid waaraan ze worden blootgesteld. Ze veroorzaken een continue verjonging, via het kannibaliseren van vorige generaties, en een symbiose op basis van koolhydraten en water. Bacteriën en schimmels co-produceren een permanent proces van zelf-schildering, terwijl ze tegelijkertijd de tekeningen steeds dieper in de rotsen uitslijten. Via hun fotosynthese vreten ze zich een weg in de wand van kwarts, en creëren ze holle contouren die de tekeningen conserveren. De Bradshaw-schilderingen, minstens 40.000 jaar oud, antropomorf en 'levend', beschikken dus over een geheel eigen picturale tijdelijkheid en betekenis. Zij zijn zowel een product van de prehistorie – toen leven, kennis, afbeelding en wereld samengingen op manieren waarover wij slechts kunnen speculeren – als dat ze nu gemaakt zijn, in een radicale gelijktijdigheid. Wat ze betekenen kan niet worden losgekoppeld van wat ze zijn, van het chemische en esthetische metabolisme dat hun gracieuze contouren voortdurend vernieuwt.

'Allegory of the Cave Painting' benadert deze rotsschilderingen als een mentaal model. Het project – bestaande uit een tentoonstelling in twee delen en een publicatie – verzamelt kunstwerken en theorieën in een veelstemmig antwoord op deze 'levende pigmenten', en hun impact op (kunst)historische begrippen, op ideeën over vervuiling en kolonisatie, afbeelding en belichaming. De Bradshaw-schilderingen halen onze voorstelling van de 'oorsprong' onderuit en dagen een belangrijke archeologische kwestie uit, namelijk de vraag naar het ontstaan van de eerste 'symbolische' activiteit en het moment waarop 'wij' beginnen en het ongrijpbare van de prehistorie, eindigt. Met andere woorden, ze verstoren de manieren waarop de moderniteit de prehistorie heeft aangeduid als allegorische gesprekspartner, als bewijs van een ononderbroken afkomst: deze artificiële onvermijdelijkheid verdoezelt een stroom van zigzaggende verhalen, vergeeten technologieën en toevallige gebeurtenissen – het spiegeleffect tussen "de geest in de grot" en "de grot in de geest", in de woorden van David Lewis-Williams.

Het tentoonstellingsluik in Extra City benadert de Bradshaw-schilderingen als een organisme dat zich in tijd en ruimte uitstrekt, en reflecteert over het denken over en het maken van beelden, over de

Introduction

In 2010, a team led by Jack Pettigrew of Queensland University examined a significant number of the prehistoric Bradshaw (gwion-gwion) paintings in North-Western Australia, aiming to contribute to the contentious subject of these works' dating. The study found that the paintings had been colonized by red bacteria and black fungi, a biofilm of 'living pigments' whose rejuvenation (cannibalizing on preceding generations) and symbiosis (an exchange of carbohydrates and water) account for the paintings' chromatic vividness, in spite of the drastic changes in temperature or humidity to which they are exposed. Bacteria and fungi coproduce a process of permanent self-painting, while etching the pictures deeper into rock: eroding the quartz wall in their photosynthesis, the microorganisms preserve the integrity of images by reproducing in situ and creating concave frames for the painted surface. At least 40,000 years old, almost exclusively anthropomorphic, 'alive', the Bradshaw paintings maintain an idiosyncratic pictorial temporality and economy – or ecology – of signification. They are as much a product of prehistory, of a paradigm that pairs life, knowledge, image and world in ways we can only speculate upon, as they are made now, in a radical contemporaneity. What they mean cannot be disentangled from what they are, from the chemical and aesthetic metabolism that regenerates their remarkably fine contours.

'Allegory of the Cave Painting' takes these paintings as mental model. The project – consisting of an exhibition in two parts and a reader – assembles artworks and theoretical propositions in a polyphonic response to these 'living pigments', their impact on art-historical notions and historical positions, on ideas of contamination and colonization, image and embodiment. Disrupting our imagination of 'origins' – scenarios where our ancestors toil at the edges of intelligibility and 'identity', the Bradshaws challenge a central archaeological metaphor: the inaugural moment of symbolic activity, an awakening where we begin and something that eludes us, that is fundamentally unfamiliar, ends. In other words, they perturb the ways in which modernity frames prehistory as allegorical interlocutor, so that it can establish an uninterrupted descent from it. This rhetorical edifice and constructed inevitability obscures a continuum of zigzagging histories, forgotten technologies and unintended outcomes – a mirror effect between, in the words of David Lewis-Williams, "the mind in the cave" and "the cave in the mind".

The Extra City segment of the exhibition engages the Bradshaw paintings as an organism that extends across plural temporalities and scales, and reflects on methods of making and thinking about pictures, on the scenographies of light and shadow that accompany myths of the origin of painting and the birth of knowledge. 'Allegory of the Cave Painting. The Other Way Around', at the Braem Pavilion of the Middelheim Mu-

scenografieën van licht en schaduw die samengaan met de oorsprong van schilderkunst en de geboorte van kennis. 'Allegory of the Cave Painting. The Other Way Around' in het Braempaviljoen van het Middeelmuseum is opgebouwd rondom een selectie werken uit de museumcollectie. Deze presentatie staat stil bij de kloof tussen intimiteit en begrip, het vertrouwde en het vreemde, in onze relatie met artistieke voorwerpen. Het project draait rond zijn eigen tegenstrijdige aard: 'kunst' en 'leven' in evenwicht brengen, bewaring en vernietiging (of vervuiling als een belangrijke productieve kracht), reproductie (in de betekenis van voortplanting én afbeelding) en intentie (gedeeld tussen een anonieme oer-maker en het werk dat zichzelf lijkt voort te brengen). Het vraagt zich af of, en hoe, deze samenwerkende contrasten kunnen worden ingezet als instrumenten om betekenis te genereren, en zo een alternatieve oriëntatie te bieden voor de dichtheid van het hedendaagse. Met de interactie tussen beide tentoonstellingsluiken tracht 'Allegory of the Cave Painting' een allegorisch platform te creëren waar een antwoord kan worden geformuleerd op wat de Bradshaw-schilderingen ons vanaf de andere kant van de wereld vertellen – over het web van tegengestelden waarin ze de categorieën van ons denken over beelden, materialiteit en tijd vangen.



EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

seum, is structured in concentric circles around particular works from the museum's collection, and dwells on a dialectic of intimacy and comprehension, closeness and opacity, in our relation to artistic objects. The project works through the paradoxical nature of its pretext: 'art' and 'life' to equal, unknown extents, conservation and infestation (or contamination as an eminently productive force), reproduction (a word whose two senses overlap here) and intentionality, shared between an anonymous primordial maker and a work that seems to engender itself. It asks if and how these composites, these collaborative contrasts, can be conceived as devices of sense-making, providing an alternative orientation in the thickness of the contemporary. Through juxtapositions within and between the two segments, 'Allegory of the Cave Painting' aims to articulate an allegorical stage where a response can be formulated to what the Bradshaw paintings, from their antipodean distance, might be telling us, to the web of antonyms in which they capture the categories of our thinking about images, materiality and time.



EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

HOME | CURRENT ISSUE | ANTIQUITY+ | ARCHIVE | CONTRIBUTE | SUBSCRIBE | CONTACT

<< Previous Page
Explore the Project Gallery
Antiquity Volume 084 Issue 326 December 2010

Living pigments in Australian Bradshaw rock art

Jack Pettigrew, Chloe Callistemon, Astrid Weiler, Anna Gorbushina, Wolfgang Krumbein & Reto Weiler

Introduction

The age of Bradshaw rock art (also called *gwiŋon gwiŋon*) is uncertain but estimated by indirect methods at between 46 000 years ago, based on the time of extinction of depicted live megafauna (Roberts & Brook 2010), and 70 000 years ago, which is the age of the boab tree in Australia. In view of this antiquity, it is remarkable that Bradshaw paintings, often exposed to sun and rain, can be vivid and with high contrast, even though they have never been repainted. Conversely, other rock art in the same region, such as the Wandjina paintings, fades at a rate measured in hundreds of years and is often repainted. Here we report on cases where the original paint is no longer present in Bradshaw art, but has been replaced by a biofilm of living, pigmented micro-organisms whose natural replenishment may account for the longevity and vividness of these ancient paintings.

We surveyed 80 figures in 49 panels of Bradshaw art from 16 different locations in the Kimberley region, on a rough transect from its East to West Coast at around 14–15°S, using portable, digital and measuring microscopes. We concentrated on Tassel and Sash styles of Bradshaw figures because they are easily recognised, there is little controversy about their classification, and because it is widely accepted that they are derived from the oldest epoch of Bradshaw art (Walsh 2000). As expected for a living biofilm, we were able to obtain DNA from 80 per cent of the paintings non-invasively using a cotton swab. The DNA will be used for later microbial identification and metagenomic sequencing.

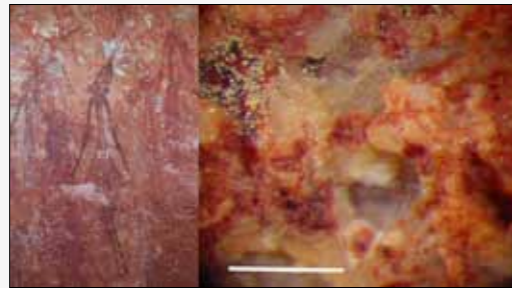


Figure 1. (Scale bar = 1mm. Rectangle left shows approximate location of digital micrograph illustrated right). High magnification view of biofilm in the centre of a Bradshaw painting. Three features are prominent:

- Cavities, pores and channels etched into the sandstone that would act as microniches for micro-organisms.
- Black pigmented fungi with yellow fruiting bodies (upper left). The absence of hyphae is consistent with the strangely conservative, rock-adapted Chaetothyriales.
- Reddish cyanobacteria that may have a mutualistic relationship with the fungi by providing carbohydrate via photosynthesis in return for water.

[Click to enlarge.](#)

The vast majority of paintings, independent of location and overall colour, was occupied by colonies of micro-organisms, with no sign of paint (Figures 1–3). There appeared to be a great variety of micro-organisms when all samples were considered, but a black

pigmented fungus, identified as such by yellow fruiting bodies (Figure 1), was prominent. Its black pigment made a major contribution to the famous 'mulberry' coloured paintings. A reddish organism that could not be resolved into single cells in the field with our portable microscopes, probably a species of Cyanobacteria, was usually found along with the black fungi. When the black fungi had a minor presence and the red 'cyanobacteria' dominated a particular painting, the overall colour was the well-recognised 'cherry' (or 'terracotta') shade (Figure 2) rather than the 'mulberry' shade (Figure 3).

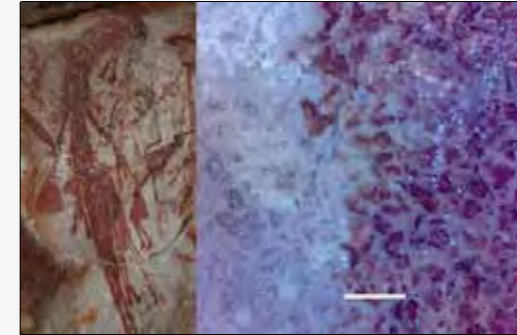


Figure 2. (Scale bar = 1mm. Rectangle left shows approximate location of digital micrograph illustrated right). 'Cherry' figure. Note that red organisms predominate, but black fungus is also present.
[Click to enlarge.](#)

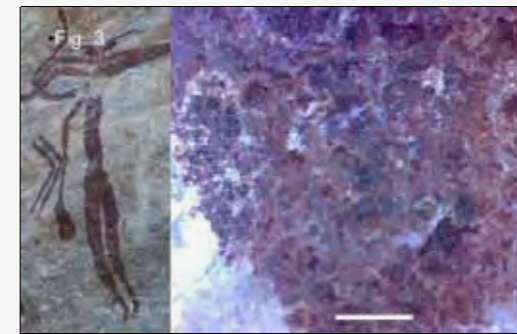


Figure 3. (Scale bar = 1mm. Rectangle left shows approximate location of digital micrograph illustrated right). 'Mulberry' figure. Both red and black organisms are present, but the black fungus predominates compared with Figure 2.
[Click to enlarge.](#)

The black fungi probably belong to the Chaetothyriales, an extremely conservative group of rock-adapted fungi that replicate without hyphae by cannibalising their predecessors *in situ* (Gorbushina *et al.* 2005). Their suite of conservative traits could explain why the sharp contours of Bradshaw art have not been corrupted by fungi growing beyond the edges of the image. We saw rare examples where 'rogue' fungi appeared to have destroyed most of a painting, but in 98 per cent of cases the fungi stayed strictly within the art's boundaries. The possible mechanisms by which the micro-organisms are confined within the edges of the painting are testable, and include:

- The etched cavities and pores providing microenvironments will exactly follow the shape of the painting if the original paint contained silica-dissolving microbes or acid capable of dissolving the cement between the silica grains. (Some paintings were etched as much as 1mm below the level of surrounding rock).
- Rock-adapted fungi are extremely conservative and would remain at the same location, once inoculated by spores or cell bodies in the paint.
- There may have been nutrients within the original paint that kick-started a subsequently stable mutualism of fungi (water-providing) and Cyanobacteria (carbohydrate-providing).

Biofilms ('patina' or 'desert varnish') are thought to be contributing to the deterioration of other Australian rock art, the petroglyphs of the Burrup peninsula in Western Australia (Bednarik 2002). This is just the opposite of the case reported here, where the tolerance of the biofilm organisms for extremes of temperature, radiation and osmotic pressure (Gorbushina *et al.* 2005) would permit indefinite survival and replenishment of the paintings. DNA sequence studies of the organisms could reveal their phylogenetic history and so yield more information on the age of the enigmatic paintings that they delineate with 'living pigments'.

1. De Bradshaw-schilderingen leiden drie verschillende levens. Het jongste leven neemt zijn aanvang in 1891 wanneer Joseph Bradshaw, op zoek naar geschikte landbouwgrond in de Kimberly-regio, toevallig botst op een karakteristieke familie silhouetten die op hoge rots-wanden en moeilijk te bereiken schuilplaatsen waren aangebracht. Hij bracht verslag uit van zijn vondst tijdens de algemene vergadering van de Royal Geographical Society of Australia. Sinds dan hebben Australische archeologen een moeilijke relatie met deze schilderingen, wat leidde tot een verwarrende hoeveelheid theorieën over hun chronologie en oorsprong. Hierbij worden ze gelinkt aan opeenvolgende culturen – Fenicische, Chinese, Japanse, Hindoes of Egyptische – en wordt er vanuit gegaan dat zij hun technieken om beelden te maken exporteerden naar Australië. Grahame Walsh, een invloedrijke stem binnen dit wijd uiteenlopende debat, zag een tegenstrijdigheid tussen de fijnzinnigheid van de kunst en het "rudimentaire" van de bevolking die deze regio bewoonde. Hij concludeerde dat het auteurschap van deze "prehistorische kunstgalerie" moest worden toegewezen aan een "superieur pre-Aboriginal ras", dat door de huidige bevolking van het gebied was overwonnen. In het werk van Walsh weerklinkt het verhaal van "othering": hij definieert de schilderijen met wat ze niet zijn, symbolisch losgekoppeld van elke plaatsbeschrijving.

2. Het tweede leven van de schilderingen ontvouwt zich parallel aan dat van de gemeenschappen uit dit gebied, de oorspronkelijke bewaarders van deze kunst: de Ngarinyinn, Wororra en Wanumbal weven rondom de schilderingen een complexe sociale en territoriale geografie en behandelen ze als bakens in hun kosmologie en in hun strijd voor het terugvorderen van hun territorium. Voor hen zijn de gwion-gwion figuren van een andere oorsprong dan die van de nabijgelegen Wandjina-schilderingen: niet alleen stilistisch zijn ze anders, vooral de rituelen waarmee ze worden bezocht of herschilderd verschillen erg. The Bradshaws zijn nooit opnieuw geschilderd: dat is ook niet nodig, gezien een kleine vogel voor hen zorgt, zo wordt gezegd. Deze 'gooyorn' wordt af en toe opgemerkt, fladderend langs de grotten, en zou met zulke kracht tegen de rotsen vliegen dat het bloed uit zijn bekje gutst; dan neemt het een pluimpje uit zijn verenkleed en herschildert het de fijne lijnen (soms slechts een millimeter breed en in één beweging) met zijn bloed.

3. Het oudste leven van de schilderingen vertoont intrigerende gelijkenissen met het verhaal van de 'gooyorn': het is de geschiedenis van een permanente microbiologische aanvulling, die een onbekende oorspronkelijke handeling bewaart en die tot ons laat komen

1. The Bradshaw paintings lead three different lives. The youngest of these begins in 1891, when, travelling through the Kimberley range in search of suitable land for pastoral use, Joseph Bradshaw chanced upon a very distinctive family of silhouettes adorning often inaccessible high rock walls and shelters, and reported about his findings at the general meeting of the Royal Geographical Society of Australia. Ever since, Australian archaeology has had a fraught relationship to these paintings, one that resulted in a disorienting array of theories about their chronology or attribution, in claims of lineage that link the Bradshaws directly to a succession of cultures – Phoenician, Chinese, Japanese, Hindu or Egyptian, assumed to have exported their image-making techniques to Australia. Among these discordant voices, the particularly influential Grahame Walsh saw a discrepancy between the finesse of the art and the "rudimentary" population inhabiting the area, and suggested that authorship of this "prehistoric art gallery" should be handed to a "superior, pre-Aboriginal race", over which the current inhabitants of the area must have somehow prevailed. Walsh's work echoed a narrative of "othering" the paintings, defining them as what they are not, symbolically dislocating them from topography.

2. The paintings' second life unfolds alongside that of the communities that populate the area, the traditional custodians of the art: Ngarinyinn, Wororra and Wanumbal weave around the paintings an intricate social and cultural geography, and conceive them as landmarks in both their cosmology and demands of territorial entitlement. For them, the gwion-gwion figures belong to a different class than the nearby Wandjina paintings: stylistic traits differentiate them, but more importantly so do rituals of visitation and repainting. The Bradshaws are never repainted – there is no need for that, since a small bird attends to them. A gooyorn, occasionally seen fluttering along rock shelters, is said to fly into the rock with such vigour that blood gushes out of its beak; it then takes a feather from its plumage and repaints their fine lines (sometimes only a millimetre wide and executed in a single movement) with the blood.

3. The oldest life of these paintings, intriguingly consonant with the story of gooyorn, is one of permanent microbiological replenishment, maintaining intact an unknown intention, one that descends towards us from an inscrutable past. Who made them and when and what precisely was their function? Were they based on a technology perfected during a prehistory of prehistory or are they a result of environmental contingency? These questions are both activated and withdrawn from our scrutiny by the

vanuit een raadselachtig verleden. Wie maakte hen en wanneer, en wat was hun functie? Kwamen ze tot stand met een techniek die tijdens een prehistorie van de prehistorie werd geperfectioneerd of zijn ze het resultaat van omgevingsfactoren? Deze vragen duiken op bij het onderzoeken van de ontelbare, minuscule, chemische en meteorologische transacties die de schilderingen nieuw leven in blazen en hen tegelijk fixeren: ze blijven op dezelfde plaats en in exact dezelfde toestand als in hun troebele oorsprong. Die 'oorsprong' verplaatst zich naar het heden en glijdt verder door naar de toekomst. De beelden zitten boordevol 'tijd', wat misschien wel hun belangrijkste voedingsstof is. Wij hebben geen invloed op hen.

4. Wij hebben wel invloed op de grotschilderingen van Lascaux: wij zijn hun ontdekkers, vijanden en redders. Wanneer bezoekers bijeengepakt de grot binnen kwamen om de geboorte van kunst te aanschouwen, had de confrontatie van de 'lichamen' van de schilderingen en deze van de bezoekers onvoorziene gevolgen: samen met de verandering in de klimatologische condities, die de Lascaux-schilderingen hadden beschermd, tastten microben uit de adem van de bezoekers de werken aan. In 1963 werd de grot verzegeld, als een omgekeerd beeld van Plato's grot, één waarin alleen de ingewijden mochten toetreden. Lascaux werd nagebouwd in een artificiële grot, gemodelleerd uit 500 ton beton en versierd met reproducties van de originele schilderijen. Nieuwe microben, naar Lascaux II gebracht door volgende generaties bezoekers, beginnen eenzelfde vernietigend effect te hebben op de gekopieerde schilderijen, die langzaam aan een vormeloze korst krijgen van algen en kalk. Waarschijnlijk zal ook Lascaux II moeten sluiten, wat misschien leidt tot de creatie van Lascaux III of tot een uitsluitend digitale presentatie van de schilderijen. Balancerend tussen het in gevaar brengen van erfgoed, en het beschermen, daarbij steeds meer afstand creërend tussen ons en datgene wat gered moet worden, verbindt het verhaal van Lascaux de tegenpolen van artistieke beleving: de grot en het museum. In een poging om deze 'oer-boodschap' van kunst te ontcijferen, werd met de steun van Unesco een groep Australische Aboriginals naar Lascaux gebracht. In de grot voerden ze een ceremonie uit met brandend okselhaar. Ze spraken nauwelijks met de wetenschappers die het experiment leidden. 'Primitieve' kennis werd dus niet vertaald, over tijd en ruimte, naar een moderne terminologie.

5. De Bradshaws zijn een metabolisme dat leven blaast in kunst en andersom. Zijn ze dan een soort museum? Zeker niet volgens de traditionele museale standaarden, die de bacteriën en schimmels zouden zien als iets schadelijks, die het onherstelbare verlies zouden betreuren en

countless, infinitesimal, chemical and meteorological transactions that revitalize the paintings and hold them in place: in precisely the same place and condition decided at their nebulous origin. The 'origin' migrates into the present and glides towards the future. The images brim with time, which seems to be their principal nutrient. We are not indispensable to them.

4. We are indispensable to the paintings of Lascaux: we are their discoverers, foes and saviours. When visitors flocked to the cave to witness the birth of art, the encounter between the 'bodies' of paintings and those of visitors had an unforeseen consequence: in conjunction with changes in the climactic conditions that had sheltered the Lascaux paintings, microorganisms carried in the breath of visitors infected the works, which began to deteriorate. Sealed up in 1963 into a reverse image of Plato's cave, one where only the initiated are admitted, Lascaux was replicated in an artificial excavation, modelled with 500 tons of concrete and ornamented with reproductions of the original paintings. New microorganisms brought to Lascaux II by new generations of visitors are beginning to have the same deleterious effect on the copied paintings, progressively encrusted with the formlessness of algae and calcite. It is likely that Lascaux II will too close, which might lead to the creation of Lascaux III or to an exclusively digital existence for the paintings. In these circular motions between jeopardized heritage and its safeguarding, producing more and more distance between us that which is being salvaged, the story of Lascaux binds the spectral opposites of artistic experience: the cave and the museum. Brought to Lascaux in an Unesco-sponsored mission to decode an assumed 'primordial message' of art, a group of Australian aboriginals performed a ceremonial of burning armpit hair in the cave and spoke very little to the scientific audience of this experiment. Trans-temporal and trans-spatial 'primitive' content was not translated into modern terms.

5. A metabolism where life is breathed into art and vice-versa, are the Bradshaw paintings a museum? Surely not by conventional museological standards, which would frame the bacteria and fungi as infestation, deplore an irredeemable loss and produce the story of another 'unknown masterpiece'. Yet in being the agent and object of a permanent restoration, by holding in check the conflicted interpretations by which they would be symbolically 'owned', the Bradshaws project their own, singular image of museum space: the making and unmaking, realization and failure of the different operations which underpin the function of museums. Reconstituting the 'presence' of art, collecting, hiding and showing, distinguishing between the correct and erroneous description of art,

het verhaal zouden ophangen van nog maar een 'onbekend meesterwerk'. Maar doordat ze het middel en voorwerp zijn van een voortdurende restauratie, en ze tegelijk de conflicterende interpretaties over hun betekenis in bedwang houden, ontwerpen ze hun eigen, specifieke beeld van een museumruimte: ze maken en deconstrueren, realiseren en ontmantelen de verschillende handelingen die de functie van een museum bepalen. Musea reorganiseren de 'actualiteit' van kunst, ze verzamelen, bergen op en tonen, maken een onderscheid tussen correcte en foute beschrijvingen van kunst, ze creëren gemeenschappen en gidsen die van een gedeelde oorsprong, aanwezig in de ziel van de getoonde kunstwerken, naar gedeelde verlangens, met het 'hedendaagse' als een verbindingsstuk tussen beide. De Bradshaws tonen een andere versie van het hedendaagse: vormgegeven tijdelijkheid, via een samenvallend verleden en toekomst, zichzelf verslindend en opnieuw geboren wordend. Het heilige sacrament dat wordt gecelebreerd in musea, waarbij oorsprong en heden samenvallen, wordt materieel bewezen maar symbolisch weerlegt in het onzichtbare reproduceren van de schilderijen.

6. "Maar is het kunst?" Die vraag spookt rond dit onderwerp, maar weerklinkt ook herhaaldelijk wanneer het over moderne kunst gaat: "iedereen" kan een urinoir omdraaien, "mijn kind kan ook" de krabbelingen maken die dit of dat abstracte schilderij vormen... Allemaal beweringen die het zelfbewustzijn van kunst testen. De vraag "Is het kunst?" keert ook terug in archeologische studies die zich afvragen of het kerven met een steen of het aanbrengen van pigment op een rotswand of op het eigen lichaam overeenkomt met de rol die wij toewijzen aan kunst. Is ieder artefact uit de prehistorie een uitnodiging om een andere zintuiglijke waarneming of iconografie te verbeelden, een andere samenstelling van verbindingen en begrip, van handelingen die de wereld dichterbij brengen? Tussen beide benaderingen van dezelfde vraag ligt een werveling van tijdslijnen en manieren van kunst maken. De tweede zou een vervormde echo kunnen zijn van de eerste, aangezien we gelijktijdig zijn met dat wat de prehistorie niet geworden is.

7. De allegorie is een retorisch mechanisme voor een tentoonstelling die losgekoppeld is van haar onderwerp door een onoverbrugbare afstand. In de woorden van de in Antwerpen geboren literaire criticus Paul de Man: "Allegorie volhardt in het opvoeren van datgene wat het heeft laten zien niet te kunnen opvoeren". Als een van de opmerkelijkste figuratieve instrumenten in de kunst, is de allegorie een dynamische, metaforische assemblage die dat insinueert wat buiten het bereik ligt van de representatie: twee verhalen ontvouwen zich gelijktijdig, zich bewust van elkaars bestaan en van de noodzaak van een afscheiding tussen beide en van een tijdelijke

museums manufacture communities, guiding them from common origin, demonstrated in the flesh of exhibits, to common aspirations, with the 'contemporary' as articulation between the two movements. The Bradshaws exhibit a different version of the contemporary: framed temporally by identical pasts and futures, both devouring and birthing itself. The secular sacrament, officiated in the museum, of uniting origin and present is both materially proven and symbolically refuted in the paintings' invisible replication.

6. "But is it art?", the question haunts the chronological extremities of this discourse. It is repeatedly echoed in the public reception of modern art: "anyone" could reverse the position of an urinal, "my child could do" the scribbles that seem to form this or that abstract painting... all the way to propositions that consciously test art's self-definitions and epistemological anxieties. "Is it art?" recurs in archaeological studies that speculate on the possibility that the carving of a stone or the application of pigment on a rock wall or one's own body does not overlap with the role we assign to art, that each artefact left behind by prehistory – always 'newer' because it is older, always receding into dark abysses of time the inaugural moment of abstract thought – are invitations to imagine another sensorium and another iconology, another alignment of gestures of togetherness and understanding, of practices by which the world is brought within reach. Between the two occurrences of the same question lies a vortex of timelines and ways of art-making. The second question might be a distorted echo of the first, as we might be contemporaneous with that which prehistory has not become.

7. Allegory suggests itself as rhetorical mechanism for an exhibition separated from its pretext by incompressible distances. In the words of Antwerp-born literary critic Paul de Man, allegory "persists in performing what it has shown to be impossible to do". One of art's foremost figural machines, allegory is a dynamic metaphorical assemblage intimating that which lies beyond the scope of representation: two stories unfold simultaneously at the two sides of a wall of correspondence, each aware of the other's existence and of the necessity of a fracture, of a temporary mutual invisibility. Allegory lives plural, contradictory lives in recent literary or artistic theory, but none of its recent reformulations obscured entirely allegory's prime function – to say that which cannot be said, to other that which cannot be addressed directly. To what extent is the notion of allegory still a productive critical tool in relation to the fragmentary narratives and case studies through which today's art invokes convulsive identities or un-presentable realities? Which figurative incapacities could find their allegorical solution?

wederzijdse onzichtbaarheid. De allegorie leidt meervoudige, tegenstrijdige levens in de recente literatuur en artistieke theorie. Maar geen van deze recente herformuleringen stelt de hoofdfunctie van de allegorie in vraag, namelijk dat wat niet kan gezegd worden tegen diegenen die niet aangesproken kunnen worden. Tot op welke hoogte is de allegorie nog steeds een productief, kritisch element in relatie tot de fragmentarische verhaallijnen en case studies waarbinnen de kunst van vandaag zich beroept op krampachtige identiteiten en niet-presenteerbare realiteiten? Welke figuratieve moeilijkheden kunnen een allegorische oplossing vinden? Welke 'andere ruimten' en 'andere spelers', die niet afgebeeld kunnen worden omdat ze te groots of te complex zijn, te geheimzinnig of te talrijk, te gevaarlijk dicht bij de kern van onze symbolische orde, zouden een allegorische doorsnede of benadering kunnen vereisen? Een allegorie is altijd zelfbewust, en zet de lezers of de toeschouwers niet aan tot pure voldoening, maar tot de realisatie van de gelimiteerde wereld waar ze deel van uitmaken, een wereld van waaruit stukjes van andere werelden alleen maar indirect kunnen worden waargenomen.

8. Het Oost-Europese mysticisme stelde voor dat wanneer bepaalde dingen niet kunnen gedefinieerd worden, ze kunnen worden begrepen via deductie, via de opsomming van al de andere dingen die ze niet zijn. ("God is geen roos" brengt de mysticus een stap dichterbij een definitie van god). Dit is de weg van de antonien, waar het tegengestelde van het antoniem, het andere van het andere, waar de wereld als geheel moet worden bekeken en daarvan al waarnaar niet wordt gezocht moet worden afgetrokken. In het gekleurde leven van de schilderijen is hun vervuiling tegelijk hun zuiverheid. In hen vallen schilderkunst en beeldhouwkunst samen, terwijl de figuren zichzelf reproduceren en hun geschilderde oppervlakte in de rotswand inslijten. De biologische film die hen actief en intact houdt, is ook een 'film': hun making-of, een ononderbroken opeenvolging van beelden waarvan lichtgevoelige deeltjes de schilderijen modelleren. Ze behoren tot een anachronistisch tijdsbeeld, waar wordingsverhalen afbrokkelen door hiaten en afwezigheden, door tijdslijnen die niet doorlopen tot in het heden. Ze zijn noch ons begin, noch het eind van iets dat wij niet zijn. Ze zijn noch een toegangspoort, noch een spoor van verlies. Misschien bestaan ze in een lange, onbepaalde toestand, op een manier die de paradoxen en gedeelde tegenstellingen die dit bestaan in stand houden, incorporeert.

Mihnea Mircan – artistiek directeur
Extra City Kunsthof, Antwerpen.

Which 'other places' and 'other actors', defying representation because they are too vast or too complex, secret or too numerous, dangerously close to the very structure of our symbolic order, might require allegorical intercession or approximation? Allegory encourages readers or viewers not towards some world of perfect fulfilment, but to the realization of the limited world they are part of, a world from which parts of other worlds can be obliquely detected.

8. When things resist definition, Eastern European mysticism proposed, they can be apprehended by deduction, by the enumeration of all the other things that they are not. ("God is not a rose" brings the mystic one step closer to establishing what God is.) This is apophasis or the 'way of the antonym', where the antonym of the antonym, the other of the other, reveals itself to the mind that looks to the entirety of the world and subtracts from the world all that it did not seek. Returning one last time to the pigmented lives of the paintings, their contamination is their wholeness and purity. In them, painting and sculpture coincide as the images assimilate themselves in reproduction and abrade the painted surface into the rock. The biofilm that keeps them active and intact is also a film – their making-of, an uninterrupted succession of images where light-sensitive particles remodel the paintings into themselves. Seen as myriad instances of becoming-same, they belong in an anachronistic timescape, where stories of becoming are punctured by gaps, absences and switched tenses, by timelines that do not converge in the present. They are neither our beginning, nor the end of something that is not us, neither inauguration nor trace of loss. Perhaps they exist in a long infinitive, and are, in a way that incorporates the paradoxes and collaborative antonyms sustaining this existence.

Mihnea Mircan – artistic director
Extra City Kunsthof, Antwerpen.

In deze gids wordt uitleg over de kunstwerken uit de tentoonstelling gekoppeld aan beelden die niet getoond worden en teksten over onderwerpen die normaal gezien niet thuishoren in een hedendaagse kunsttentoonstelling. Hopelijk creëren deze vrije verbindingen en samengevoegde realiteiten verbeeldingsvolle paden rondom de basisvragen van de tentoonstelling.

In this guide, introductory notes on the works shown are paired with images the exhibition does not include, or texts on subjects that a contemporary art exhibition cannot contain. These loose correspondences and superposed realities will hopefully create imaginative pathways around the exhibition's propositions.



Max Ernst, Day and Night, 1942

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Allegory of the Cave Painting
Extra City Kunsthal, Antwerpen
20.09 – 07.12.2014

- | | |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------|
| Nina Beier | Fabio Mauri |
| Jérôme Blumberg | Vincent Meessen |
| Constantin Brâncuși | Jacqueline Mesmaeker |
| Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan | Gustav Metzger |
| Pavel Büchler | Ciprian Mureșan |
| Florian Dombois | Rosalind Nashashibi |
| Harun Farocki | Tom Nicholson |
| Geert Goiris | Navid Nuur |
| Ilana Halperin | Miklós Onucsán |
| Gary Hill | Susan Schuppli |
| William Hogarth | Paul Sietsema |
| Toril Johannessen | Jonas Staal |
| Sven Johne | Bernard Voïta |
| Adrià Julià | Phillip Warnell |
| Susanne Kriemann | Khadija von Zinnenburg Carroll |
| Alon Levin | |
| Frans Masereel | |

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Nina Beier Fatigues, 2012

In haar werk 'Fatigues' benadrukt Nina Beier de tegenstelling tussen de materialen van een schilderij – het conflict dat subject, object en het artistieke gebaar van elkaar scheidt. In deze reeks worden verf, inkt, vlekken, pigment en bleekmiddel aangebracht op verschillende meubelstoffen, textielsoorten voor de publieke ruimte die specifiek zijn ontworpen om bestand te zijn tegen vlekken, graffiti en slijtage. Beier heeft deze doeken ingekaderd en de fysieke grenzen van het niet-absorberende materiaal getest door zowel het kader als de stof te laten weken in een hele resem inkt en verven, en de materialen op elkaar te laten inwerken. Op het ingekaderde textiel van een buszitje bijvoorbeeld, verschijnt een vaag, spookachtig schilderij. Indirect verwijst het naar de strijd van de moderne kunst met ideeën over mediumspecificiteit, maar ook naar de recuperatie van een moderne kunst-'look' in de decoratie van de stof – de 'Mondriaans' en 'Kandinsky's' die de hedendaagse openbare ruimte sieren.

Courtesy de kunstenaar en Croy Nielsen, Berlijn.



Nina Beier emphasizes an antagonism between the materials and intentions employed in making a painting: a friction disuniting subject, object and artistic gesture. In the 'Fatigues' series, dye, inks, stains, pigment or bleach are applied to various sorts of furniture fabrics for public space, textiles designed specifically to resist staining, withstand graffiti spray and wear. Beier has framed these textiles and tested the physical limits of the non-absorbent material by soaking both frame and fabric in a wide array of inks and paints, letting the materials interact. A faint, ghostly painting appears on top and around the framed bus-seat textile material, indirectly suggesting both modern art's struggles with notions of medium-specificity and the utilitarian recuperation of a modern art 'look' in the decoration of the fabric – the 'Mondriaans' and 'Kandinsky's' that adorn the surfaces of contemporary public space.

Courtesy of the artist and Croy Nielsen Berlin.

Studies zoals Javier DeFelipe's boek 'Cajal's Butterflies of the Soul' (Oxford, 2010) schetsen de laatste 19de, begin 20ste-eeuwse geschiedenis van medische illustraties als de geleidelijke toe-eigening door de wetenschap van figuratieve oplossingen uit de moderne kunst. De moderne kunst leverde aan medische illustratoren de instrumenten van een 'visuele emancipatie' en stelde hen in staat om een invendige wereld van synapses en zenuwverbindingen af te beelden.

Studies such as Javier DeFelipe's 'Cajal's Butterflies of the Soul' (Oxford, 2010) trace the late 19th and early 20th century history of medical illustration as the gradual appropriation by science of figurative solutions that originate in modern art. Modern art provided medical illustration with the instruments of a 'visual emancipation', allowing it to depict an interior world of synapses and nervous ramifications, the abstract organization of neurons and glia.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Jérôme Blumberg Enigmas of Sirius, 2008

Sirius is de helderste ster aan de hemel; haar helderheid stelt zelfs de meest geavanceerde telescopen op de proef. Deze documentaire volgt de astrofysicus Jean-Marc Bonnet-Bidaud, wiens onderzoek vertrekt van observaties van Sirius door Ptolemeus en Chinese astronomen. Bonnet-Bidaud's hypothese is dat de ster aan het begin van onze tijdrekening van kleur veranderd is – een verandering die verklaard zou kunnen worden door de aanwezigheid van een of twee 'begeleidende sterren' die rond Sirius cirkelen. Zijn onderzoek voert de astrofysicus van grote astronomische observatoria zoals La Silla in Chili tot in Mali. In Mali wordt om de zestig jaar de belangrijkste ceremonie van het Dogon-volk georganiseerd: het Sigi-ritueel. Dat gebeurt exact op het moment waarop de twee satellieten van Sirius, die Sigi Tolo genoemd wordt, elkaar vanop de aarde gezien overlappen. In dialoog met de etnologen Jean Rouch en Germaine Dieterlen speculeert Bonnet-Bidaud over de cruciale rol die deze raadselachtige ster speelt in de kosmologie van de Dogon, over hun observaties van Sirius in verhouding tot de opkomende zon, en ten slotte over de 'technologie' waarmee dit volk astronomische kennis kon verwerven die pas recent toegankelijk is geworden voor de wetenschap, dankzij de grotere capaciteit van hedendaagse telescopen. Bonnet-Bidaud, Rouch en Dieterlen suggereren dat de Dogon bij hun onderzoek van de hemel gebruikge-maakt hebben van de lijn van een grotachtige geologische formatie en zo – door zich in dit beschutte observatorium terug te trekken – een technologie hebben ontwikkeld die gestructureerd is volgens compleet andere principes dan de telescopische protheses van de moderne astronomie.

Courtesy CNRS Images, Parijs.

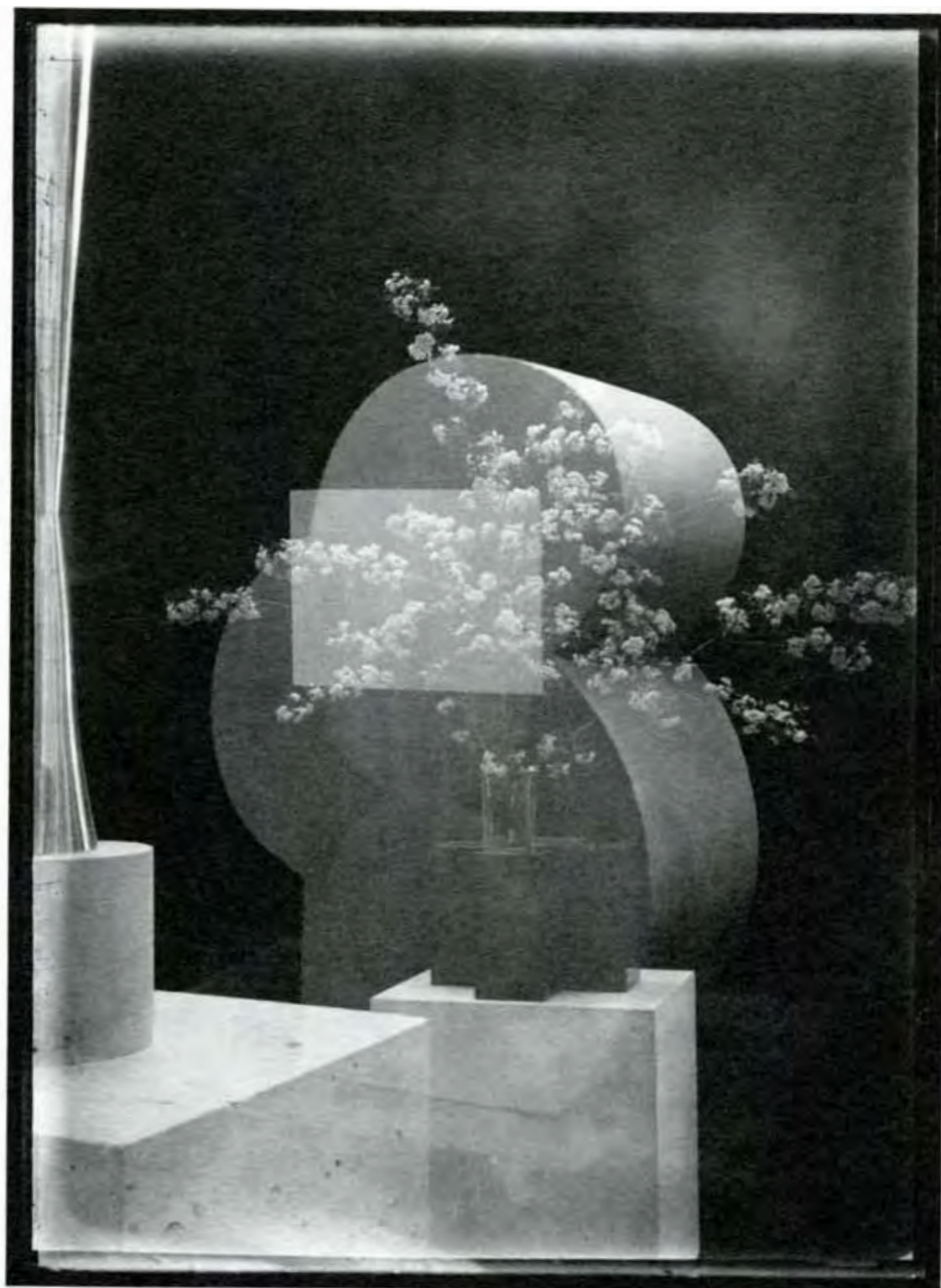
Sirius is the sky's brightest star, its brilliance putting to the test even today's most advanced telescopes. The documentary follows astrophysicist Jean-Marc Bonnet-Bidaud, whose research departs from observations of Sirius made by Ptolemy and Chinese astronomers. Bonnet-Bidaud pursues the hypothesis that the star changed colour at the beginning of our era, a change that could be explained by the presence of one or two 'companion stars' orbiting around Sirius. The research takes the astrophysicist from large astronomical observatories such as the Chilean Silla to Mali. There, the most important ceremony of the Dogon population, the Sigi, is organized every 60 years, at the precise moment when the two satellites of Sirius, or Sigi Tolo, overlap from a terrestrial viewpoint. In dialogue with ethnologists Jean Rouch and Germaine Dieterlen, Bonnet-Bidaud speculates on the crucial role this enigmatic star holds in Dogon cosmology, on the Dogon observation of Sirius in relation to the rising of the Sun, finally on the 'method' that has allowed this population to obtain astronomical knowledge that has only recently become available to science, thanks to the enhanced capacities of contemporary telescopes. One of the points that Bonnet-Bidaud, Rouch and Dieterlen reflect upon is that the Dogon have taken advantage of the alignment of a cave-like geological formation in their investigation of the sky, enacting – in their retreat into this sheltered, buried observatory – a technology for the relation between subject and sky structured on entirely different principles than the telescopic prostheses of modern astronomy.

Courtesy of CNRS Images, Paris.

Polynesiëse stikjeskaarten, gemaakt van de nerven van kospalmbladeren en schelpen, werden op de Marshall-eilanden gebruikt om per kano op de Stille Zuidzee te navigeren. Voor het Europese oog zijn ze puur abstract, maar de kaarten stelden grote deiningsspatronen in de oceaan voor en de manier waarop de eilanden die patronen verstoorde. De kaarten varieerden zo sterk dat alleen de zeevaarder die de kaart had gemaakt ze volledig kon interpreteren en gebruiken.

Polynesian stick charts, made from the midribs of coconut fronds and shells, were used in the Marshall Islands to navigate the Pacific Ocean by canoe. Purely abstract for the European eye, the charts represented major ocean swell patterns and the ways the islands disrupted those patterns. These charts varied so much in form and interpretation that the individual navigator who made the chart was often the only person who could fully interpret and use it.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Constantin Brâncuși, *Superposition* ('Timidity' and bouquet), circa around 1930

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Constantin Brâncuși

Small Fish, 1931

Large Fish in Movement, 1932

The Newborn, 1935

Florence Meyer, 1932

(filmfragmenten / film fragments)

Brâncuși's weinig bekende films zijn prachtig geanimeerd en fungeren als een bijna ironische tegenhanger van het quasi-mystieke zelfbeeld dat de beeldhouwer voor zichzelf schiep. Het stille, nauwgezette evenwicht van het werk wordt verstoord wanneer sculpturen rond hun as beginnen te draaien of op hun strakke sokkels gaan wiebelen, waardoor ze hun eigen spiegelbeeld vervormen, of wanneer het atelier – de locatie van zo vele oefeningen in klassieke opstelling of totaalinstallatie – een decor wordt voor choreografische improvisatie. Filmische beweging en het 'leven' dat zijn gefilmde sculpturen activeert, lijken Brâncuși's antwoord te vormen op de mythe van Pygmalion en Galatea, waarbij de abstracte figuur tot leven komt door de blik van de camera.

Courtesy Service des éditions du Centre Pompidou, Parijs.

Brâncuși's little-known films suggest an alternate interpretive pathway into the sculptor's oeuvre. Brâncuși's 'animated' filmic take on his work functions as an almost ironic counterpart to the solemn, quasi-mystical self-image the artist crafted for himself, the world of primitive archetypes and figural monads sketched in his exercise of self-historicization. The still, meticulous composure of the work is perturbed when sculptures are poked around with sticks, begin to rotate around their axes or wobble on their pristine plinths, or when the studio – the site of so many rehearsals in classical arrangement or 'total installation' – becomes a set for choreographic improvisation. Cinematic motion and the 'life' that activates his filmed sculptures seem to constitute Brâncuși's response to the myth of Pygmalion and Galatea, with abstract figures enlivened by the gaze of the camera.

Courtesy of Service des éditions du Centre Pompidou, Paris.

Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan

Route Sedentaire, 2001/2014

In 2001 sleepte Lonnie van Brummelen een gipsen kopie van de Hermes van Praxiteles helemaal van Amsterdam naar Lascaux, terwijl Siebren de Haan deze moeizame performance opnam; in een 270 minuten lange film registreerde hij de witte sporen die het gips onderweg achterliet. Het afslijten van het beeld verbindt twee ideeën over de 'oorsprong' van de westerse kunst: in de klassieke oudheid of in de duisternis van Zuid-Europese grotten. Bovendien bestaat het bewijsmateriaal slechts uit één enkel filmexemplaar, dat met elke vertoning verder wegslijt. Een afbrokkelend verhaal over erosie brengt dus niet alleen een aparte interpretatie van de 'geboorte' en de 'wording' van kunst, het creëert ook een conservatiedilemma voor zowel de kunstenaars als het filmmuseum EYE in Amsterdam, waar de film 'Route Sedentaire' momenteel bewaard wordt. Paradoxaal genoeg wordt het fysieke werk beschermd door het uit het publieke domein te verwijderen, door het op te bergen in een andere – artificiële, geklimatiseerde – grot (het depot van het filmmuseum). Dit dilemma wordt onderzocht in de installatie in deze tentoonstelling en tijdens een seminar, waar masterstudenten van de Universiteit van Amsterdam nadenken over de uitdagingen om een werk als dit te bewaren.

Met steun van het Mondriaan Fonds.
Met dank aan het Filmmuseum EYE,
de Universiteit van Amsterdam en
Hartmut Wilkening en Leen Bedaux.

In 2001, Lonnie van Brummelen dragged a plaster copy of Praxiteles' 'Hermes' all the way from Amsterdam to Lascaux, while Siebren de Haan recorded this trying performance, the white traces left by the plaster on roads and paths, in a 270 minutes long film. The deterioration of the sculpture – as two ideas of the 'origin' of Western art, in classical Antiquity or in the darkness of Southern-European caves, are conjoined – is mirrored in the fact that the film documentation exists as a single copy, wearing away with each screening. An erosive story of erosion produces an intriguing fold in conventional narratives of art's 'birth' and 'becoming', but also creates a conservation dilemma for both the artists and the Amsterdam Filmmuseum EYE, the current custodian of the film 'Route Sedentaire'. The paradox of preserving the physical integrity of the work by removing it from the public domain, by hiding it in another – artificial, climate-controlled – cave, is explored both in the artists' installation in this exhibition and in a seminar, where master students from the University of Amsterdam reflect on the challenge of storing such a work.

With the support of the Mondriaan Fund.
Thanks to the Amsterdam Filmmuseum
EYE, the University of Amsterdam and
Hartmut Wilkening and Leen Bedaux.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

21

Naples museum director begins burning art to protest at lack o...

<http://www.guardian.co.uk/world/2012/apr/18/naples-casoria...>

theguardian

Printing sponsored by:

Kodak
All-in-One Printers

Naples museum director begins burning art to protest at lack of funding

Antonio Manfredi has already destroyed a painting and vowed to incinerate one artwork every day until his demands are met

John Hooper in Rome
guardian.co.uk, Wednesday 18 April 2012 15.02 BST
[Article history](#)



Antonio Manfredi stands next to a burning painting by French artist Séverine Bourguignon during his protest.
Photograph: Roberta Basile/AFP/Getty Images

It is a logic more often associated with terrorists or trapped and cornered desperadoes: "Meet my demands or another hostage goes the way of the last."

Only in this case the hostages are works of art, and they are being sacrificed with the agreement of their creators.

The director of an art museum in the mafia-infested hinterland of Naples was on Wednesday preparing to destroy a work by an Italian painter and sculptor, Rosaria Matarese, on the second day of a protest intended to draw official attention – and funds

Pavel Büchler

Tekeningen uit de reeks/ drawings from the series

'Acid&Nicotine' ('Fassbinder's Ear', 'Michael, Bob, Allen', 'We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts'), 2009
'Geometry, Physics and the Science of Life', deel I/part I, 2014

Büchlers tekeningen zijn gemaakt met zuur uit een autobatterij, dat vrijkomt door de hitte van de sigaret van de kunstenaar. Elke afbeelding, zorgvuldig gemaakt, stelt de hand van een bekende figuur uit de recente cultuurgeschiedenis voor. De werken verwijzen naar de verdwijnende iconografie van de roker en weerspiegelen ook de interesse van de kunstenaar voor processen en materialen. Büchler: "De tekeningen zijn het product van de verschillende pogingen die ik de afgelopen tijd heb ondernomen om de academische tekensvaardigheid te herwinnen die ik jaren geleden op een Tsjechische kunstschool heb verworven – om te zien hoeveel ik heb afgeleerd of ben vergeten, of wat ik kan doen met wat er nog van over is. Ze zijn getekend naar foto's van verschillende culturele iconen uit mijn tijd – van Franse intellectuelen tot Frank Sinatra en Allen Ginsberg. Dit is een galerij van overtuigde kettingrokers, zoals ik, en in zekere zin is het ook een zelfportret." De tekeningen drukken een materiële en symbolische lus uit tussen de rokende en de tekenende hand, met hun gebaren als ritme voor de gedachten, als iets tussen verbranden en geleidelijk verdwijnen – de hitte van de sigaret die het zuur vloeibaar maakt en het papier dreigt te verassen. Van het nieuwe werk 'Geometry, Physics and the Science of Life' wordt het eerste deel

Büchler's drawings are made with car battery acid, processed using the heat from the artist's cigarette. Each carefully crafted image represents the hand of a personality from recent cultural history. Referencing the fading iconography of the smoker, the works also reflect the artist's interest in process and materials. Büchler notes: "The drawings are the product of my various recent attempts to recover the academic drawing skills that I learned at a Czech art school years ago – to see how much I have unlearned or forgotten, or what I can do with what is left. They are drawn from the photographs of various cultural icons of my time – from French intellectuals to Frank Sinatra and Allen Ginsberg. This is a gallery of committed chain-smokers, like me, and, in a sense, a self-portrait." The drawings articulate a material and symbolic loop between the smoking and drawing hands, their gestures rhythming thought or speech, as well as a movement between combustion and obsolescence – the heat of the cigarette liquefying the acid and threatening to incinerate the paper. Of the new work 'Geometry, Physics and the Science of Life', the first part is presented at Extra City. "Aldis slide projectors are a classroom technology which in its time made science education a challenge to both the imagination of the student and the



gepresenteerd in Extra City. "Diaprojectoren van het merk Aldis werden in het klaslokaal gebruikt en maakten indertijd het wetenschapsonderwijs uitdagender, voor de verbeelding van de leerling én de improvisatorische vindingrijkheid van de lesgever. Hier worden ze gebruikt om een reeks 'experimenten' uit te voeren die zowel de grenzen van hun vormgeving als hun symbolische overbodigheid en praktische onbruikbaarheid uittesten. In deel I worden drie projectoren zo opgesteld dat de overlappende kaders van hun lichtstralen, die schuin op een muur worden geprojecteerd, een beeld van een open kubus vormen. In plaats van een functioneel middel te zijn, brengen de projectoren een beeld voort dat onzichtbaar wordt ingelijst door de lichtbundels van de projectoren."

improvisational ingenuity of the instructor. Here, they are used to perform a series of 'experiments', which put to the test their design limitations as well as their symbolic redundancy and practical uselessness. In Part I, three projectors are configured so that the overlapping frames of their light projected obliquely onto a wall form an image of an open cuboid. Rather than being functional means to an end, the projectors produce an image not confined by an illuminated frame, but framed invisibly by the paths of light focused by the projectors' lenses."

'Acid&Nicotine' drawings courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin.

Tekeningen 'Acid&Nicotine' courtesy de kunstenaar en Tanya Leighton, Berlijn.

Florian Dombois

Space out of delay, 2014

Deze installatie bekijkt de tegenstellingen tussen diepe spelonken en architecturale ruimtes. Via een model voor een grot onderzoekt Dombois de extremen in onze ideeën over prehistorisch en modern wonen. De contouren van een grot zijn uitgehouwen uit een plaasteren blok met eenvoudige technologische werktuigen en de vergevande geologische expertise van de kunstenaar, die aan de basis ligt van veel van zijn projecten van de afgelopen jaren. Dombois beschouwt grotten als vallende, ondersteboven gekeerde ruimtes, die ontstaan zijn uit zuigkracht en inzakking: als we een grot bezoeken, lopen we op het plafond. De installatie illustreert het idee van ruimtelijke omkering en contrasterende tijdelijkheden. Dombois zegt: "In grotten is datgene wat stabiel lijkt eigenlijk in beweging; wat er hard en stil uitziet, is eigenlijk aan het stromen. Ik kijk graag naar de vloer van die grotten alsof het schilderdoeken zijn: ze zijn als vensters uit een ondoorzichtig materiaal."

Met steun van Pro Helvetia.

The installation looks at the opposition between the depth of the cavern and the spaces of architecture, mediating between these extremes in our ideas of habitation, prehistoric and modern, through the creation of a model for a cave. The outline of a possible cave is carved into plaster block by employing simple technological tools and the artist's vast geological expertise, which underpins many of his projects over the last years. Dombois thinks of caves as falling, upside-down spaces, born out of suction and collapse: when we visit a cave, we walk on its ceiling. The installation distills the idea of spatial inversion and contrasting temporalities. In caves, Dombois notes, "what looks stable is actually in flow, what looks hard and silent is actually on the move. I like to look to the floor of these caves as if they were canvases: window-like but not transparent, representational and opaquely material".

With the support of Pro Helvetia.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

25



Giorgio de Chirico. The Archeologists. 1927

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

24

Harun Farocki

The Expression of Hands, 1997 Inextinguishable Fire, 1969

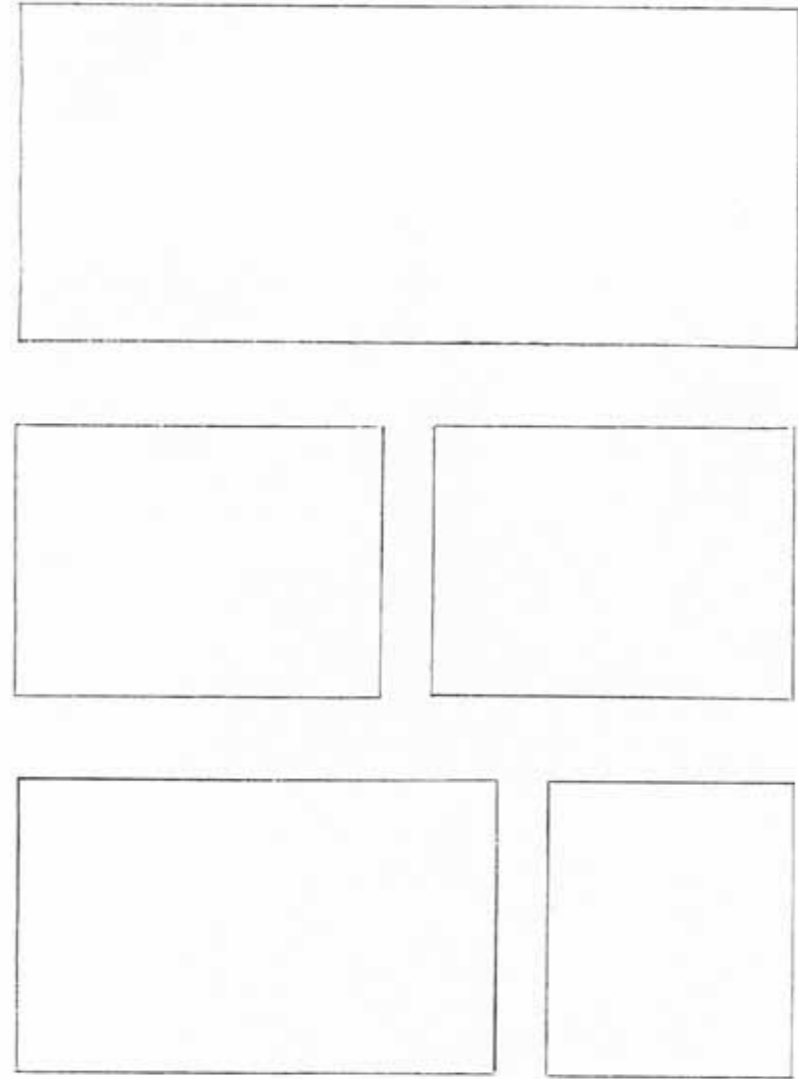
Oorspronkelijk werd een close-up in film gebruikt om emoties over te brengen via gezichtsuitdrukkingen, maar al gauw begonnen filmmakers ook hun aandacht te richten op handen. Via filmfragmenten onderzoekt Farocki de beeldtaal en de symboliek, de automatismen en freudiaanse vergissingen die handgebaren tonen. De handen van de filmmaker zelf fungeren als een mobiele verbinding tussen de schermen. Handen verraden emoties die gezichten verbergen, ze zijn een uitdrukkingmiddel of lijken een eigen leven te leiden; ze vertellen in een ongesproken taal de geschiedenis van cinema. 'Inextinguishable Fire' bestudeert de confrontatie, reactie of emotie die kan worden doorgegeven via het cinemascherm, via directe of indirecte aanspreking. "Als we je beelden van napalmslachtoffers tonen, zal je je ogen dichtdoen. Je zal je ogen sluiten voor de beelden. Daarna zal je ze sluiten voor de herinnering. En vervolgens zal je je ogen sluiten voor de feiten." Farocki onthoudt zich van moraliserende oproepen: "Wanneer napalm brandt, is het te laat om het te doven. Je moet napalm bestrijden waar het wordt gemaakt: in de fabrieken." Een deel van het verhaal wordt verteld op een bureaucratisch ernstige toon, met dialogen die zijn losgekoppeld van de gruwelen van het oorlogsfront. Beelden van slachtoffers worden niet gebruikt om emoties op te wekken, want zoals Farocki opmerkt, lijkt niets méér op een brandwonde dan een andere brandwonde. Dan volgt de 'zwakke' climax van de film: al wat film kan doen, is als het ware zijn eigen hand verbranden. Farocki duwt een brandende sigaret uit op zijn hand en beschrijft het gebaar als een minieme fractie van de temperatuur waarop napalm brandt.

Courtesy Harun Farocki Filmproduktion.

Historically, the cinema close-up was employed to convey emotions through facial expressions. But soon filmmakers also began focusing their attention on hands. Using film extracts, Farocki explores the visual language and symbolism, automatism and Freudian slips that hand gestures convey, with the filmmaker's own hands as mobile link between the screens. Betraying emotions that faces dissimulate, being the conduit of exchange or protagonists in the exaltation of work, captive in propaganda machines or seeming to have 'a life of their own', hands retell, in muted language, the history of cinema. 'Inextinguishable Fire' studies the kinds of confrontation that can occur across the cinema screen, direct or indirect address, and the immediacy of reaction or emotion. "When we show you pictures of napalm victims, you'll shut your eyes. You'll close your eyes to the pictures. Then you'll close them to the memory. And then you'll close your eyes to the facts." Farocki refrains from moralizing appeals: "When napalm is burning, it is too late to extinguish it. You have to fight napalm where it is produced: in the factories." A part of the story is recounted in a bureaucratically austere tone, with dialogue allegorically disengaged from the horrors of the war front. The dry theatre of the workings of the company that produces the weapon is part of a carefully elaborated dialectic, that questions our capacity to comprehend the experience of napalm, as well as the capacity of film to transmit it: to create, at the two sides of the screen, interlocking parts of the same 'truth'. Images of victims are not used to elicit emotion, because, as Farocki notes, nothing looks more like a burn than another burn. Then follows the film's 'weak demonstration': as a climactic point, all that film can do is, so to speak, burn its own hand. Farocki puts out a burning cigarette on his hand, describing the gesture as a slight fraction of the temperature at which napalm burns. In the split second of this unsettling gesture, film embodies, or seems projected out of the distance of the cinematic, into another sphere of shared experience.

Courtesy of Harun Farocki Filmproduktion.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Le siècle suivant continuant à présenter une suite de faits aussi incolores, je craindrais, ami lecteur, de vous indisposer contre mon œuvre, dès le début, en vous accablant de dessins trop ennuyeux. Toutefois mon éditeur, un homme consciencieux qu'il est, m'a vivement engagé à en laisser la place indiquée, afin de prouver qu'un historien habile peut tout admettre sans rien passer.

Gustave Doré: een pagina uit de 'Geschiedenis van het Heilige Rusland'. 1854. 'Aangezien zich in de daaropvolgende eeuw een reeks nogal saale gebeurtenissen begon te ontploffen, vreesde ik, beste lezer, dat ik u alkerig zou maken van mijn werk door u vanaf het allererste begin te belasten met vervelende tekeningen. Toch heeft mijn redacteur, als de plichtsgetrouwe mens die hij is, vurig aangebevolen om de voorziene ruimte te behouden, om te bewijzen dat een competente historicus de dingen kan egaliseren zonder iets te vergeeten.'

Gustave Doré, a page from 'History of Holy Russia', 1854. 'With the following century presenting a series of rather colourless events, I feared, dear reader, that I would make you averse to my work, by burdening you, from the very beginning, with tedious drawings. Yet my editor, as the conscientious man that he is, has keenly urged me to leave the appropriate slots, in order to prove that a capable historian can level things off and leave nothing out.'

Geert Goiris Zverev, 2014

Fort Zverev, gebouwd in de jaren 1870, bevindt zich op een kunstmatig eiland in de Baltische Zee, ten noorden van Kronstadt. Het fort, dat een depot voor munitie en zeemijnen was, vloog in 1970 in brand. Wekenlang kon het vuur niet gedoofd worden en de intensiteit ervan vervormde het gebouw onherkenbaar: bakstenen smolten tot stalactietachtige vormen en glasachtige oppervlakken en de architectuur werd vloeibaar. De omstandigheden van het incident, en dan vooral de onduidelijkheid rond welke substantie zo'n intense brand kon blijven voeden, zijn nog steeds voorwerp van discussie en samenzweringstheorieën, o.a. gelinkt aan testen door de Sovjets van een chemisch wapen met een hoge concentratie aan fosfor. In zijn project houdt Geert Goiris zich niet bezig met een forensisch onderzoek van de brand of een andere vorm van Koude Oorlogsarcheologie. In plaats daarvan leggen zijn foto's de verwarrende eigenaardigheid van de ruimte vast: een manuscript van menselijke sporen – van misgelopen constructie- en militaire plannen – dat terugkeert tot de 'natuurlijke' aanblik van een grot.



Geert Goiris, Hall, 2014

Built in the 1870s, the Zverev Fort is located on an artificial island in the Baltic Sea, just north of Kronstadt. An ammunition and sea mine storage facility, the Fort burnt in 1970 – the fire could not be put out for several weeks and its intensity rendered the construction unrecognizable, with bricks melting into stalactite-like shapes and glassy surfaces, into liquefied architecture. The substance that fuelled such an intense fire and the circumstances of the incident are still a matter of historical debate or conspiracy-theory speculation, to do for instance with Soviet tests of a chemical weapon with a high phosphorous concentration. In his project, Geert Goiris does not pursue a forensic investigation of the fire or some other form of Cold War archaeology. Rather, the photographs capture the singularity of the space: a palimpsest of traces of human intervention, of constructive and military plans gone wrong, that reverts the space to the 'natural' aspect of a grotto.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Ilana Halperin The Mineral Body, 2013

In een kuurstadje in de bergen van de Auvergne in Frankrijk richtte de familie van Eric Papon de Fontaines Pétrifiantes op om kalksteensculpturen te maken via hetzelfde proces dat stalactieten vormt in een grot. In een normale kalksteengrot heeft een stalactiet honderd jaar nodig om een centimeter te groeien, maar in de Fontaines Pétrifiantes komt er een centimeter per jaar bij. Watervallen van carbonaat worden over hoge ladders geleid die zich binnen in een vulkanische berg bevinden. Voorwerpen die op die ladders worden geplaatst, raken snel bedekt met een laag calciumcarbonaat. De kalksteensculpturen in 'The Mineral Body' zijn gevormd in de loop van vier maanden. Doordat ze lijken op botten of koraal, doen ze de grens tussen het biologische en het geologische vervagen.

In a small thermal town in the mountains of the Auvergne in France, Eric Papon's family founded the Fontaines Pétrifiantes to create limestone sculptures, made via the same process that forms stalactites in a cave. In a normal limestone cave it takes one hundred years for a stalactite to grow one centimetre, while in the Fontaines Pétrifiantes one centimetre grows in one year. Carbonate waterfalls are directed over high 'casting ladders' located inside a volcanic mountain, and objects placed on these ladders are quickly covered in a layer of calcium carbonate. The limestone sculptures in 'The Mineral Body' were formed over the course of four months. With their formal similarity to bone formations or coral, they blur the boundary between the biological and the geological.

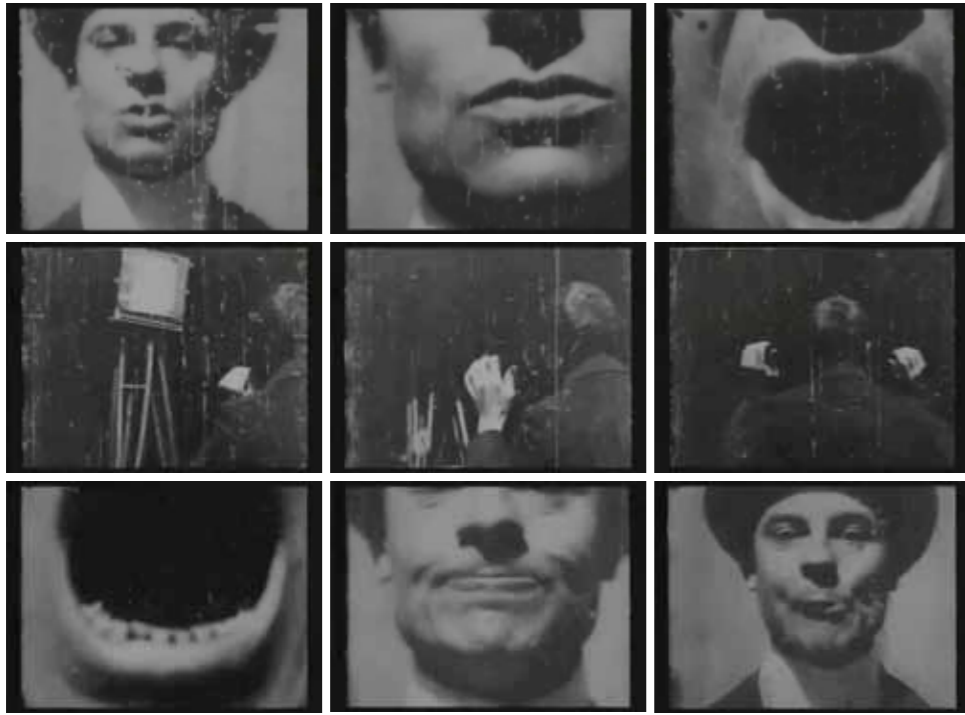


William Hogarth, Finis, or The Tall Piece, 1764

Jammitzer gebruikt koraal om uit te beelden hoe Daphne in een laurierboom veranderd om de omhelzing van Apollo te ontwijken. Gezien koraal zowel steen is als levend organisme, kan de transformatie van de nimf zowel gezien worden als verstarren dan wel als opleven, of net een balans tussen beide mogelijkheden.

Jammitzer uses coral to depict Daphne's escape from Apollo's embrace. As coral is both stone and organism, it can be said that the nymph's transformation into a laurel tree is both petrified and enlivened, or suspended between these contradictory possibilities.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



John Williamson, beelden uit/ stills from 'The Big Swallow', circa/ around 1991

"In de eerste momenten van een film ontvouwt het spektakel zich als een energetische ruimte, als een a-visualiteit van ruimtes die er zijn, maar die niet te zien zijn, als de a-visualiteit van onzichtbare energieën. 'The Big Swallow' geeft die diepe ruimtes en ongeziene energieën van cinema weer als een letterlijke mond die de ruimte en de cameraman oplokt." (Akira Mizuta Lippit) Logisch en ruimtelijk is de film gestopt, maar hij loopt verder, zelfs wanneer de camera en de degene die haar bedient zijn ingestikt.

"In the first moments of cinema, the spectacle unfolds as an energetic space, as an a-visibility of spaces that are there but unseen, as the a-visibility of invisible energies. 'The Big Swallow' renders the deep spaces and unseen energies of cinema as a literal mouth swallowing space and cameraman." (Akira Mizuta Lippit) Logically and spatially broken down, the film continues even when the camera and the operator have been ingested by the film's reluctant protagonist.

Gary Hill

Site Recite (A Prologue), 1989

Deze film beweegt in een stroom van gedetailleerde close-ups langs een eigenaardig archeologisch stilleven van beenderen, vlindervleugels, eierschalen, zaaddozen, verfrommelde briefjes en schedels. Deze melancholische ordening, van de "kleine doden die zich opstapelen", wordt naast een verhaal geplaatst dat voortdurend heen en weer slingert tussen zelfbewustzijn en visuele ervaring. Via de tekst van de voice-over visualiseren de voorwerpen hoe bewustzijn zich aan het materiële hecht en hoe het geheugen wordt gevormd door wat het verzamelt en loslaat. Het verkennen van het innerlijk wordt letterlijk in het laatste beeld van de film, dat de stem die het ambigue verhaal vertelt, lokaliseert en bijna tastbaar maakt. De mond is als een camera, die de woorden en dingen wegkauwt.

Courtesy Lima Amsterdam.

The film moves across and around an idiosyncratic archaeological display – bones, butterfly wings, egg shells, seed pods, crumpled notes, skulls –, in a series of edits that create a continuous flow of detailed close-ups. This melancholic taxonomy, the "little deaths that pile up," is juxtaposed to a narrative that permanently oscillates between the levels of self-consciousness and visual experience. Through the voice-over text, the objects come to model how consciousness affixes itself to material manifestations and how memory is constituted by what it collects and relinquishes. The exploration of interiority becomes literal in the last frame in the film, which locates – and makes almost palpable – the voice that recounts the ambiguous narrative of the film. The mouth is a camera, chewing up and emitting things that are voiced and words that are seen.

Courtesy of Lima Amsterdam.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



William Hogarth, Fins, or The Tall Piece, 1764

Hetzelfde personage komt terug in Hogarth's laatste werk. "Mijn volgende onderbreking zal het einde van alles zijn", vertelde hij aan zijn vrienden. De tijd zelf blaast zijn laatste adem uit, omringd door allegorische symbolen van een wereld die naar haar einde toe kruip.

The same character reappears in Hogarth's last work. "My next underbreking", he announced, "shall be the end of all things". Time itself draws his last breath, surrounded by allegorical emblems of a world crawling to its end.

William Hogarth

Time Smoking a Picture, 1761

Saturnus als de gevleugelde dood blaast rook naar een schilderij en snijdt er tegelijk doorheen met zijn zeis – dit is Hogarth's sarcastische repliek op de waarde die de kunstverzamelaars van zijn tijd hechten aan het 'oude': de "rokerige inkt" en het "roet van verval" werden hoger gewaardeerd dan de artistieke verdienste. Hogarth fulmineert tegen de voorkeur voor dubieuze oude schilderijen en "donkere meesters": voor hem is tijd iets dat vernietigt, niet iets dat mooi maakt.

Collectie François de Callatay, Brussel.

Saturn as winged death blows smoke at a painting, cutting it with his scythe at the same time. This is Hogarth's caustic retort to the value placed on the 'old' by the art collectors of his time: the "smoky inks" and "soot of decrepitude" prized more highly than artistic merit. Hogarth railed against the taste for dubious old paintings and "dark masters": for him, time is a destroyer, and not a beautifier.

Collection of François de Callatay, Brussels.

Toril Johannessen

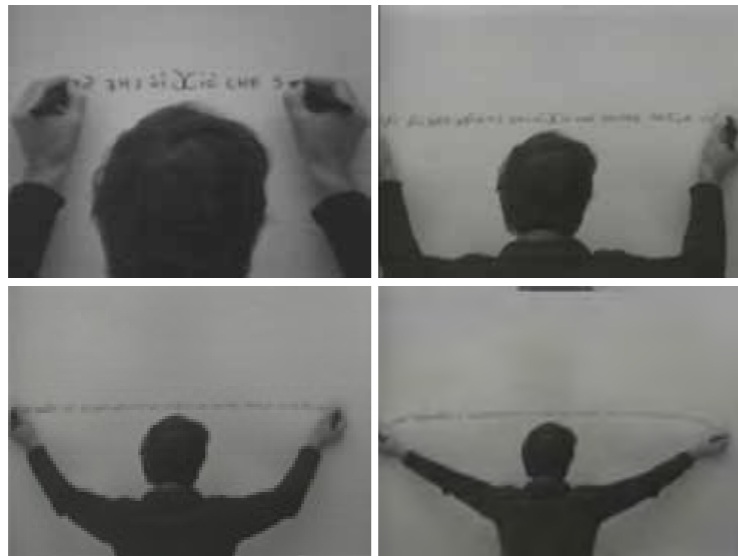
AA-MHUMA-AITI-KITTEKITI, 2014

Het werk is een woord. Of beter, het is een bijzonder gevoel dat wordt veroorzaakt door het uitspreken van een woord. Het woord behoort niet tot een specifieke taal en is een combinatie van klanken zonder symbolische inhoud. In plaats van een betekenis heeft het een fysiologische functie: het is een woord dat je kunt zeggen om het warm te krijgen wanneer je het koud hebt. Wanneer het wordt uitgesproken, onderbreekt het woord het gevoel van koude door de fysieke bewegingen van het uitspreken: een combinatie van lucht die wordt ingeademd en uitgeblazen, spiercontracties, signalen die naar het ruggenmerg worden gestuurd en neuronen die impulsen afvuren in de hersenen, doen je lichaamstemperatuur stijgen. Ooit heeft de kunstenares zo'n 'verwarmend woord' geleerd (of misschien had ze het zelf verzonnen?), maar ze kan zich de samenstelling ervan niet goed herinneren en nu probeert ze het terug te vinden. Het werk bestaat uit variaties van het woord, op twee manieren gepresenteerd: als een fonetische tekst en als een serie waxsculpturen die de klanken materialiseren en die door de toeschouwer mogen worden opgenomen en onderzocht. Woorden kunnen ons op verschillende manieren raken: we kunnen emotioneel getroffen worden in die mate dat het horen of lezen van het woord een fysieke ervaring wordt. Het woord waarnaar Johannessen op zoek is, werkt op een andere manier: het beïnvloedt het lichaam terwijl het wordt geproduceerd, niet geconsumeerd, terwijl het wordt uitgesproken en uitgeademd.

Met de steun van OCA Norway.

The work is a word. Or rather, it is a particular sensation caused by the utterance of a word. The word does not belong to any particular language and is a combination of phonemes devoid of symbolic content. Rather than having a semantic dimension, it has a physiological function: it is a word that you can say in order to warm up when you are cold. When spoken, the word interrupts the sensation of cold through the physical movements of its enunciation: a combination of air inhaled and let out, muscle contractions, signals sent to the spinal cord and neurons firing in the brain cause the body temperature to rise. The artist remembers having learnt such a 'warming word' once (also suspecting she may have made it up herself), but she cannot quite recall its exact composition. The installation is composed of variations of the word, represented in two ways: as text written in phonetic notation, and as a series of wax sculptures that materialize the phonemes, and that the audience are invited to pick up and examine. Words can impact us in various ways: we may be emotionally affected to the extent that hearing or reading words become physical experiences. The word Johannessen is searching for works in a different way: it affects the body in the process of being produced, not consumed, in being performed and breathed out.

With the support of OCA Norway.



Alighiero Boetti, beelden uit/ stills from 'That Which Always Speaks in Silence Is the Body', 1974. Courtesy of Lima Amsterdam.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Sven Johne Greatest Show on Earth, 2011

Het script van Sven Johnes film, geschreven samen met Sebastian Orlac en meesterlijk gebracht door acteur Gottfried Richter, keert terug naar een herinnering uit onze kindertijd – hoe we naar het circus gingen waar de zwaartekracht werd overwonnen en wilde dieren onderdanig waren – en geeft er een surreële draai aan. De inleiding op deze 'fantastische show' belooft een eindeloze loop van intense en tegenstrijdige gewaarwordingen, een overdaad aan zintuiglijke en spectaculaire ervaringen. En toch zijn er, elegant geplaatst binnen dit circulaire verhaal, suggesties van een beangstigende wereld, voorbij de onschuld van een circusvoorstelling, van een symbolisch systeem dat berust op een valse intensiteit en gesimuleerde aanwezigheid, van uitzinnig amusement en onzekere morele contouren. Een allegorie, misschien, van een maatschappij die onverzadigbaar haar eigen reserves aan aandacht, emotie en betekenis verteert, en erin slaagt om van haar doodsstrijd een allerlaatste spektakel te maken.

Courtesy de kunstenaar en KLEMM'S, Berlijn.

The script of Sven Johnes film, co-written with Sebastian Orlac and charismatically delivered by actor Gottfried Richter, revisits the childhood memory of going to the circus – seeing gravity overcome and the docility of wild animals – and gives it a surreal twist. The introduction to the performance promises an endless loop of heightened and contradictory sensations to the spectators of this "greatest show", a sensory and dramatic overload. Yet elegantly placed within this circular narrative unfolding are suggestions of an anxious world, beyond the innocence of a circus show, of a symbolic system predicated on false intensity and simulated presence, of delirious entertainment and uncertain moral contours. An allegory, perhaps, of a society that consumes insatiably its own reserves of attention, affect and meaning, and manages to turn its agony into one last spectacle.

Courtesy of the artist and KLEMM'S Berlin.



Leonhard Kern, Female Cannibal, 1650

Kerns werk, gebeeldhouwd uit een ivoeren blok, speelt metaforisch met zijn eigen verdwijning. De kannibalenmoeder, die een menseneen opeet – dat niet als zichzelf, haar kind en niet voetstuk waarop ze zitten uit ivoor is gemaakt – is de 'motor' waarmee dit beeld op het punt lijkt te staan zichzelf volledig te verslinden.

Sculpted in an ivory block, Kern's work flirts metaphorically with its own disappearance. Eating a human limb – represented in the same material as herself, her child and the plinth they sit on –, Kern's cannibal mother is the 'engine' by which the sculpture seems capable to devour itself.

Adrià Julià

Recording Machines, Camera
Self-portrait I (Scoopic), Camera
Self-portrait II (Eyemo-Capa), Camera
Self-portrait III (Aäton 7A-Beauviala),
Rocky's Ghost Ascending the Stairs, 2014
Melted Camera, 2013

Julià's bijdrage, die bestaat uit twee films, een reeks lenticulaire prints en een sculptuur, graaft in de geschiedenis van de filmcamera als een artificieel 'ledemaat': een anatomische en visuele uitbreiding van het lichaam van de cameraman. Verbeteringen in de ergonomie van camera's vergroten het gemak of de snelheid waarmee de cameraman zich beweegt, maar brengen ook nieuwe praktijken van auteurschap tot stand, nieuwe relaties tussen de filmende en de gefilmde lichamen. Elke lenticulaire print die hier wordt voorgesteld, voegt klassieke foto's – zoals Robert Capa die filmt in 1938 of Jean-Pierre Beauviala die zijn Aäton-camera omhooghoudt – samen met tekeningen gemaakt door een medisch illustrator. Het resultaat verbeeldt de camera en de cameraman opnieuw als één enkel levend organisme, als verstrikte anatomische structuren. De lichamelijke verbinding tussen het filmmaken en de menselijke figuur komt terug in een reeks wassen afgietsels van de hand van de kunstenaar, die diverse camera's 'afvuren'. Julià's werk beweegt zich in de tussenruimtes tussen het bewegende beeld, industrieel ontwerp en de verschillende ideeën over de 'realiteit' die camera's verondersteld waren vast te leggen. De

Consisting of two films, a series of lenticular prints and a sculpture, Julià's contribution probes the history of the movie camera as a progressively adapted artificial 'limb': an anatomical and visual extension of the cameraman's body. Advancements in the ergonomics of cameras enhance the ease or speed of the cameraman's movement, but also create new practices of authorship, new relations between the bodies filming and those filmed. Each lenticular print presented here interposes vintage photographs, such as Robert Capa in 1938 or Jean-Pierre Beauviala holding up his Aäton camera, and drawings made by a medical illustrator. The result re-imagines the camera and cameraman as a single living organism, as enmeshed anatomies. The somatic connection of filmmaking to the human figure reappears in a series of wax casts of the artist's hand, in gestures of 'firing' different cameras. Working in the interstices between the moving image, industrial design and the varying notions of the 'reality' that cameras are to capture, Julià's work analogizes the structure of commercially-produced cameras and the biomechanics of the body. The steadicam, for instance, is a 'counter-body' harnessed onto the cameraman, that cancels out the imbalances produced by

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



steadicam, bijvoorbeeld, een 'antilichaam' dat aan de cameraman wordt bevestigd, neutraliseert zijn bewegingen. Julià manipuleert het filmmateriaal waarin Garrett Brown de mogelijkheden van zijn uitvinding demonstreert, terwijl hij zijn vrouw volgt die in het Philadelphia Museum of Modern Art de trappen op en af loopt. Het gestabiliseerde beeld dat wordt voortgebracht door de twee bewegende lichamen, met de tegenbewegingen van de steadicam als interface, wordt door Julià ontleed als een eerbetoon aan een werk dat zich, door een opmerkelijk toeval, in de collectie van datzelfde museum bevindt: Marcel Duchamp's 'Nu descendant un escalier, No. 2' uit 1912. Geïnspireerd door de nabijheid van deze twee beelden van tijd en lichamelijke beweging heeft Julià het beeldmateriaal van Brown gefragmenteerd en opnieuw aan elkaar verbonden tot iets dat eruitziet als een geanimeerde reeks chronofoto's van Étienne-Jules Marey, de inspiratie achter het schilderij van Duchamp.

Courtesy de kunstenaar en Dan Gunn, Berlijn.

his movements in following a scene and smoothes out the record of motion. Julià intervenes in the footage in which Garrett Brown demonstrates the capabilities of his invention, following his wife as she runs up and down the stairs of the Philadelphia Museum of Modern Art. The stabilized view produced by the two moving bodies, with the counter-movements of the steadicam as interface, is dissected by Julià in homage to a work collected, by a remarkable coincidence, at that same museum: Marcel Duchamp's 1912 'Nude Descending a Staircase, No. 2'. Inspired by the proximity of these two images of time and bodily motion, Julià fragmented and sutured Brown's footage into something that looks like an animated sequence of chronophotographs by Étienne-Jules Marey, the inspiration behind Duchamp's painting.

Courtesy of the artist and Dan Gunn, Berlin.

Juan Downey, beeld uit/ still from 'The Abandoned Shabonc', 1978

De filmmaker wordt met een iguana 'gefilmd' door een Yanomami-Indiaan in het Amazonegebied.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Susanne Kriemann

in girum imus nocte et consumimur igni, 2014

Kriemann gaat in dit project aan de slag met gadolinite, een bijzonder radioactief gesteente dat werd ontdekt in Texas op het einde van de 19de eeuw. In het boek dat bij het project hoort, overloopt de kunstenaar de episodes in het gebruik van dit mineraal: van het versterken van gloeidraden voor lampen die het AEG-paviljoen op de wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs verlichten, over MRI-scans en nucleaire reactorstaven die het atoomsplittingsproces controleren, tot iPhones. Het zijn de iPhones waarvan de kunstenaar het licht gebruikt om haar foto's van de mijn waar het metaal werd ontdekt te solariseren. Voor de radiogrammen plaatste Kriemann gedurende veertien dagen gadolinite op hypergevoelig filmmateriaal, waarbij de steen de film 'belichtte' met zijn enigszins radioactieve stralen. Net als in het verhaal over het 'eerste beeld' uit de westerse kunstgeschiedenis – het met bloed doordrenkte gezicht van Christus op de sluier van Veronika – drukt het model zichzelf af op de drager, maar dan als een toxisch aura, als een vormeloze gloed. Zoals het Latijnse palindrome in de titel van het project cirkelen wij rond radioactiviteit en radioactiviteit rond ons, terwijl we voortdurend het wetenschappelijke potentieel afwegen tegen de mogelijk vernietigende consequenties ervan, balancerend tussen getemde en losgebroken radioactiviteit.

Courtesy de kunstenaar en Wilfried Lentz, Rotterdam.

Kriemann's project turns to gadolinite, a radio-active rock discovered in Texas in the late 19th century. In the book that accompanies the project, the artist marks the episodes in the use of this mineral: from reinforcing filaments for lamps that illuminate the AEG pavilion at the 1900 World's Fair in Paris, to MRI scans, nuclear reactor rods that control the fission process, and to iPhones whose light the artist uses to solarize her photographs of the mine where the metal was found. In her radiographs, Kriemann placed gadolinite on hypersensitive film material for 14 days, the stone 'exposing' the film through its slightly radioactive rays. Just like in the story of the 'first image' of Western art history – Christ's blood-soaked face recording its resemblance on Veronica's veil –, the model imprints itself unto the support, yet it does so as a toxic aura, as a glow that does not correspond to a shape. Like the Latin palindrome in the project's title, we circle around radioactivity and it circles around us, in a continuous negotiation between its scientifically liberating potential and its potentially devastating consequences, between radioactivity domesticated or unleashed.

Courtesy of the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Luigi di Gianni, beelden uit 'Stones', 1967

Sint-Venanzio zou in de grotten nabij Raiano verbleven hebben en zijn aanwezigheid zou therapeutische krachten uitstralen, waaraan men geloofde dat ze de rotsen van zijn schuilplaats hebben bezield. Ter gelegenheid van zijn jaarlijkse viering bezoeken de dorpsbewoners de grot en verkrijgen ze genezing of vergeving door de rotsen te omhelzen of er hun lichaam tegen aan te wrijven, in een geologische verbondenheid.

Saint Venanzio is said to have dwelled in the caves near Raiano and his presence radiated therapeutic powers believed to have infused the rocks of his shelter. At the time of his yearly celebration, villagers visit the grotto and obtain healing or pardon by embracing or rubbing their bodies against the rocks, in geological communion.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Alon Levin

Art for the Masses, Formation Upwards, 2010 – 2012

Alon Levin's tweevoudige bijdrage aan dit project – de werken die zijn geïnstalleerd in Extra City en die in het Braempaviljoen – kan gelezen worden als een reeks 'filmstills' over de groei, desintegratie en heropbouw van hetzelfde monochrome schilderij. 'Art for the Masses' stapelt verticaal een reeks mogelijkheden op om naar schilderijen te kijken en ordent ze op manieren die verwijzen naar algemene classificatiesystemen. Uit de praktijk van de kunstenaar spreekt een diep engagement met overgangsmomenten, wanneer verschillende concepten van universele orde, en het vermogen van kunst om die te bevatten, met elkaar botsen en opnieuw gecodeerd worden in nieuwe tekens en symbolen. De verticale presentatie van het werk verwijst zowel naar opgestapelde archiefrekken als naar een monumentale aanwezigheid.

Courtesy de kunstenaar en Ambach & Rice, Los Angeles. Met steun van het Mondriaan Fonds.

Alon Levin's two-fold contribution to this project, the works installed at Extra City and the Braem Pavilion, can be read as a sequence of 'stills' from a film about the growth, disintegration and re-composition of the same monochrome painting. 'Art for the Masses' accumulates vertically a series of possibilities for looking at painting, and orders them in ways that might correspond to wider systems of classifying information. The artist's practice manifests a deep engagement with the moments of transition between paradigms, when different notions of universal order, and art's capacity to incorporate those, collide or are re-encoded into new signs and symbols. The vertical display system in the work is balanced between the suggestion of stacking archive shelves and a monumental presence, each of these two interpretive options – the archive and the monument – containing the sense of an ending, of a terminus point.

Courtesy of the artist and Ambach & Rice, Los Angeles. With the support of the Mondriaan Fund.



Doorsnede van een gigantische sequoia in het American Museum of Natural History in New York, circa 1950. De doorsnede telt 1342 jaarringen; intervallen van 100 jaar zijn aangeduid, evenals belangrijke historische gebeurtenissen, zoals de uitvinding van de dioptrische telescoop door Galileo of Napoleons toenemende macht in Europa.

Cross-section of a giant sequoia at the American Museum of Natural History in New York, around 1950. The section contains 1342 annual rings, marked at intervals of 100 years and inscribed with notable historical events, such as the invention of the refracting telescope by Galileo or Napoleon seizing power in France.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Frans Masereel

The Idea, 1920

In een van zijn vroegste houtsnederomans vertelt Masereel het verhaal van een maker die midden in een creatieve blokkade plots een Idee krijgt, gesymboliseerd door een jonge vrouw die letterlijk uit zijn geest stapt. Naakt en kwetsbaar wordt de Idee de wereld in gezonden en de roman volgt haar vele beproevingen wanneer ze geconfronteerd wordt met domheid, fanatisme en autoritaire praktijken. Hoewel de roman de maatschappijkritische elementen in Masereels werk op de voorgrond plaatst, zorgt het fabelachtige karakter voor een lichte, speelse toon. De belichaamde Idee beweegt tussen verschillende lagen van de maatschappij, tussen verbeelding en actie, allegorische voorstelling en leven, droom en daad. Haar fijngevoelige aard (en ongelukkige lot) is de enige kracht die in staat is om de sociale en politieke domeinen van de roman te doorkruisen.

In one of his earliest woodcut novels, Masereel tells the story of a creator who, in the midst of a creative block, is blessed with an Idea, symbolized by a young woman that literally steps out of his mind. Nude and vulnerable, the Idea is sent out into the world, and the novel follows her many tribulations when confronted with ignorance, bigotry or authoritarianism. While the novel foregrounds the strand of social critique in Masereel's work, its fable-like nature makes for a lighter, more playful delivery of the critical verdict. Embodied thought moves between different level of social life and crosses the threshold between imagination and action, figuration and presence, what is being dreamt and what is being done. The delicate nature (and unfortunate destiny) of the Idea is the only force capable of traversing the distinct areas of the social and the political the novel addresses.



Francisco Goya, Pygmalion and Galatea, circa/ around 1820

Goya grijpt in de traditionele voorstelling van deze scène in: in plaats van een moment van transformatie weer te geven, wanneer het standbeeld tot leven komt en van haar voetstuk afdaalt om haar maker te omhelzen, lijken de protagonisten zich hier op hetzelfde niveau te bevinden, waarbij de beeldhouwer beeft in het lichaam van een echte vrouw.

Goya intervenes in the conventional representation of this scene: instead of rendering a transformative moment, when the sculpture, alive, steps down its pedestal, to meet its maker, the two characters here seem to exist on the same ontological plane, with the sculptor chiselling away at the flesh of an actual woman.

'Intellectual, "The Gospel According to St Matthew" by / on Pier Paolo Pasolini', 1975

Tijdens de performance in de Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna projecteert Mauri Pasolini's film op de borst van de regisseur zelf. Pasolini wordt verblind door het licht van de projector, terwijl het publiek enkel een lichtkegel ziet, die stolt in een dans van minuscule schaduwen op het witte hemd. Mauri ensceneert een moment van intimiteit dat maker, werk en publiek verbindt. In zijn notities over de performance schrijft Mauri: "De projectie bereikt een bijzonder effect: ze onthult op een fysieke manier de geboorte van het 'intellectuele teken', 'binnen in' het lichaam van de kunstenaar. Het heeft de technische precisie van een röntgenfoto van de geest. Er is ook nog iets anders: de filmmaker moet een 'passie' ondergaan, waarin hij zich met zijn lichaam lijkt te verantwoorden voor wat hij heeft gecreëerd (...) Degenen die toekijken, zijn met stomheid geslagen door de bizarre scène, vanwege de laag van betekenis die wordt toegevoegd door de aanwezigheid van de filmmaker zelf, die op een 'significante' manier blijft ingrijpen doorheen de vertelling. (...) Het werk en zijn maker vormen een sculptuur van lijf en licht, een hechte eenheid. Ze demonstreren, met de kracht van een 'visioen', dat ze één en dezelfde zijn. In die tijd van conceptuele debatten was mijn doel met het opvoeren van deze performance van onderzoekende aard, als een experiment in natuurkunde en ideologie tegelijk. Via dit ritueel wilde ik de aandacht vestigen op het feit dat expressievormen 'echte' betekenissen hadden, in die zin dat ze impliciet waren in het 'morele' universum van de mens."

Courtesy en design Studio Fabio Mauri, Turijn.

In the performance held at the Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, Mauri projects Pasolini's film onto the director's chest. Pasolini is blinded by the light of the projector, while the audience to the performance only sees a light cone, solidifying in a dance of tiny shadows on the white shirt. Mauri stages a moment of intimacy binding author, work and public, a transaction not coded along the lines of a precise exchange, vacated of 'cultural' meaning, but carrying a powerful affective charge. In his notes on the performance, Mauri writes: "The projection achieves a singular effect: it physically reveals the birth of the 'intellectual sign', 'inside' the artist's body. It has the technical precision of an X-ray of the spirit. There is also something else: the filmmaker is made to endure a 'passion', in which he seems to answer, with his body, for what he conceived. The film violently cuts through its function, twisting itself into a complex form of imagery. Those watching are struck dumb by the bizarre scene, due to the layer of significance added by the presence of the filmmaker himself, which continues to interfere 'significantly' throughout the narration. (...) The work and its maker come to form a sculpture of flesh and light, a close-knit unit. They demonstrate, with the forcefulness of a 'vision', that they are one and the same. In that era of conceptual debates, my aim in staging this performance was an investigative one, like an experiment in both physics and ideology. Through this ritual, I wanted to call attention to a fact: that forms of expression had 'real' meanings, in the sense that they were implicit in man's 'moral' universe."

Courtesy of and design by Studio Fabio Mauri, Turin.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

41



Vincent Meessen

La Cailloise, 2014

Vincent Meessen leverde het campagnebeeld voor 'Allegory of the Cave Painting'. In zijn foto is een steen, die merkwaardig veel aan een gezicht doet denken, zo geplaatst dat hij een portret uit het boek 'Collected Works' van Roger Caillois afdekt. Caillois, afgebeeld tegen de achtergrond van zijn mineralogische collectie, is verborgen door een object dat gezien kan worden als een grotesk masker, of als een grafsteen. In het gebaar versmelten eerbetoon en misvorming, aanduiding en camouflage. Een naamkundig fiat draagt de steen op aan uitgerekend die identiteit die hij verduistert, of versteent. Meessen schrijft: "La Cailloise' duidt vanaf nu een steen aan. Tegen de wetenschappelijke logica in correspondeert de naam echter niet met een categorie van gelijkaardige vormen, maar met de minerale en formele bijzonderheid van één enkele steen: plantaardige materie die mineraal geworden is, die een gezicht na-aapt. De daad van het benoemen werkt diagonaal; ze opent zijdelingse perspectieven op een veelheid aan onderwerpen die Callois dierbaar waren: mythe, ceremonie, maskers, mimesis en de poëtica van stenen." De foto leidt verschillende, immateriële levens via de tentoonstellingsaffiche, uitnodigingen en aankondigingen via e-mail, en verandert de covers van de begeleidende reader in het beeld van een open boek. Zo moduleert de foto haar logica van inversie in al die verschillende ruimtes van communicatie en openbaarheid.

Vincent Meessen provides the project 'Allegory of the Cave Painting' with its communication image. In his photograph, a stone, remarkably evocative of a physiognomy, has been placed to block out a portrait from a book of Roger Caillois' 'Collected Works'. Pictured with his mineralogical collection as background, Caillois is hidden by an object that could be read as either grotesque mask or headstone. The gesture fuses homage and disfigurement, naming and camouflage. An onomastic fiat dedicates the stone to the very identity that stone obscures, or petrifies. Meessen writes: "La Cailloise' designates from now on a stone. But, contrary to scientific logic, the name does not correspond to a class of similar shapes, but to the mineral and formal singularity of a single stone: vegetal matter, turned to mineral, aping a face. The act of naming operates diagonally, opening oblique perspectives on a variety of subjects dear to Caillois: myth, ceremony, masks, mimesis and the poetics of stones." Leading different, immaterial lives through the exhibition's poster, invitations and email announcements, turning the covers of its accompanying reader into the image of an open book, the photograph adapts its logic of inversion to all these different spaces of communication and publicness.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Jacqueline Mesmaeker

Versailles Before its Construction, 1981

Ook het werk van Jacqueline Mesmaeker is een 'daad van benoemen'. Het veroorzaakt een onevenwicht tussen de leegte van het gefotografeerde landschap en de overvloed aan associaties en verbeelding die worden getriggerd door de titel van het werk. Het melancholische landschap, conceptueel gekaderd als het moment 'voor de bouw', zit barstensvol met de metafysica van de inauguratie, van het oorspronkelijke gebaar – de eerste gedachte vóór de eerste, de fundering van de fundering – dat een nieuwe realiteit instelt, dat het niets vervangt door vorm en betekenis. De assen van het landschap suggereren vaag de topografie van het architecturale complex, van het 'eigenlijke' Versailles, en doen een chronologisch continuüm ontstaan tussen inhuldiging en vergetelheid, tussen het moment waarop Versailles nog niet bestaat en een déjà-vu dat het spontaan terug voor de geest brengt, dat het terugwint van het vergeten.

Courtesy de kunstenaar en Galerie
Nadja Vilenne, Luik.

Another resonant 'act of naming', Jacqueline Mesmaeker's work produces an imbalance between the emptiness of the photographed landscape and the plethora of associations and acts of imagination triggered by the work's title. Conceptually framed as the moment 'before the construction', the melancholic landscape brims with the metaphysics of inauguration, of the primordial gesture – the first thought before the first, the foundation of the foundation – that institutes a new reality, that replaces nothingness with form and meaning. The axes of the landscape indistinctly suggest the topography of the architectural complex, of the 'actual' Versailles, producing a chronological continuum between inauguration and oblivion, between the moment when Versailles does not yet exist and a déjà-vu that spontaneously brings it back to mind, that recuperates it from forgetting.

Courtesy of the artist and Gallery
Nadja Vilenne, Liège.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Gustav Metzger

Liquid Crystal Environment, 1965

Drop on Hot Plate, 1968

(Liquid Crystal Environment reconstructie uit/remade 1998)
(Drop on Hot Plate reconstructie uit/remade 2014)

Metzgers werken flirten met hun eigen onzichtbaarheid of vernietiging en zoeken de grenzen van de maatschappelijke aanvaardbaarheid op. Vaak zijn ze opgebouwd uit anarchistische media, zoals nylon doeken die door middel van een zuurlevel oplossen tot schijnbaar niets. Metzger erkent dat "elke desintegratie leidt tot de creatie van nieuwe vormen". Dit statement leidt tot experimenten in 'autocreatieve kunst': chemische en fysische reacties worden in gang gestoken om groei en metamorfose voort te brengen. De experimenten zoeken naar nieuwe technologieën om kunstvormen te scheppen die als toneel dienen voor natuurlijke processen, gebaseerd op onvoorspelbaarheid. De 'Liquid Crystal Environments' zijn opgebouwd uit geautomatiseerde projectoren, uitgerust met instrumenten voor het opwarmen en afkoelen van dia's die vloeibare kristallen bevatten in plaats van fotografische beelden. Op de muren verschijnt een oneindig variërende reeks composities en kleuren: het beeld van psychedelische, weelderige kristallen die in contact komen met hitte. Het resultaat doet denken aan organische processen, microbiologische metabolismen, geofysische fenomenen, chemische reacties en zelfs de artificiële wonderen van de abstracte schilderkunst uit de jaren 1950-60. Ook in het andere werk dat hier wordt getoond staan hitte en transformatie centraal: een machine toont en verbergt verdamping, en 'stopt' visueel de talloze bewegingen van kokende watermoleculen. Een druppel valt niet, maar lijkt te zweven in ruimte en tijd. Een volledig gevormde waterdruppel komt naar beneden uit een infuuszak en blijft rusten op een hete plaat, terwijl hij onzichtbaar verdampft en wordt aangevuld. Deze twee werken van Metzger vormen het begin- en eindpunt van de tentoonstelling: het scala waarin verandering en gelijkheid met elkaar verstrengeld zijn in de Bradshaw-rotstekeningen, eindeloos veranderend in hun eigen gelijkenis.

'Liquid Crystal Environment', courtesy de kunstenaar en Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich.
'Drop on Hot Plate', courtesy de kunstenaar en de Generali Foundation, Salzburg.

Known primarily for works that court their own invisibility or destruction, that test the limits of social acceptability and for anarchic media, such as nylon canvases dissolved by acid spray into apparent nothingness, Metzger also recognizes that "each disintegration leads to the creation of new forms". This statement leads to experiments in 'auto-creative art'. Setting up chemical and physical reactions to produce growth and metamorphosis, as Martin Kemp notes, these exploit the potential of new technologies to forge art forms that serve as theatres of natural process, premised on unpredictability. In the 'Liquid Crystal Environments', automated projectors, equipped with devices for the heating and cooling of slides containing liquid crystals as opposed to photographic images, work according to a non-repetitive programme to cast images through rotating filters on the walls. The sequence of infinitely varied configurations and colours, the psychedelically exuberant life that animates crystals when they come in contact with heat, pulse with similitudes to organic processes, microbiological metabolisms, geophysical phenomena, chemical reactions, and the artificial wonders of abstract painting in the '50s and '60s. Heat and continuous transformation are also interspersed in the other work presented here: a machine for showing and hiding evaporation, for arresting visually the countless movements of boiling water molecules into the stilled image of a drop that does not fall, but seems poised in space and time. A fully formed water drop descends from an IV bag and rests on a hot plate, as it invisibly evaporates and is replenished. Suggesting the dual possibility of 'history without transformation' and 'transformation without history', Metzger's two works bookend the exhibition, the range of reactions to the forms in which change and sameness interweave in the Bradshaw paintings, endlessly changing into their own likeness.

'Liquid Crystal Environment', courtesy of the artist and Migros Museum for Contemporary Art, Zürich. 'Drop on Hot Plate', courtesy of the artist and Generali Foundation, Salzburg.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Gustav Metzger, NULL OBJECT: Gustav Metzger thinks about nothing, 2012. Courtesy London Fieldworks.
Fotografer/photograph by Jon Baracloagh

Een interface tussen een computer en de hersenen werd gekoppeld aan industriële productietechnologie om een sculpturaal object te maken: een 3D-vorm werd in steen uitgehouwen door informatie te vertalen van EEG's van Metzgers hersengolven terwijl hij aan niets probeerde te denken.

A computer-brain interface has been linked with industrial manufacturing technology to produce a sculptural object: a 3D shape is carved in stone translating information from EEG readings of Metzger's brainwaves as he attempted to think about nothing.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

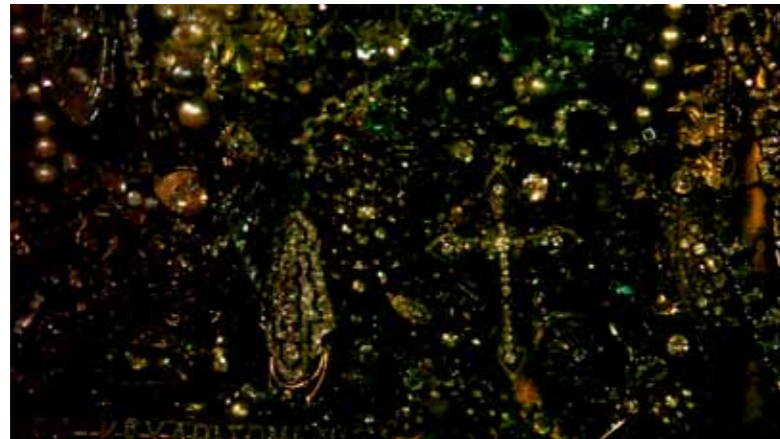
Ciprian Mureșan Beetle in the Anthill, 2010

Ciprian Mureșan's installatie is losjes gebaseerd op het gelijknamige boek van Boris en Arkadi Stroegatski uit 1979. Het werk is een verzameling boeken waarvan de rug is uitgesneden. Deze daad van vandalisme wordt gecompenseerd door een dubbelzinnige reparatie: de kunstenaar voegt tekeningen toe als 'illustraties' en bindt de boeken opnieuw samen. De 'nieuwe' boeken vertellen een gelaagd, desoriënterend verhaal over een vijandige, zinloze pre-apocalyptische wereld. De titels van de verschillende boeken, de teksten tegenover de tekeningen en de onsamenhangende illustraties vormen samen een magisch-realistisch scenario zonder duidelijk begin of einde. Een ontwricht auteurschap, vreemde objecten, en conceptuele elementen verbinden zich en parasiteren op elkaar. Mureșan bemoeilijkt de verhouding tussen verhalen en illustraties en haalt vernietiging en creatie, vertaling en artistieke waarde door elkaar.

Courtesy de kunstenaar en Prometeo Gallery, Lucca/Milaan.

Loosely based on Boris and Arkady Strugatsky's 1979 book of the same title, Ciprian Mureșan's installation is a collection of books whose spine has been cut – yet this initial gesture of vandalism is counterbalanced by an ambivalent reparation when original drawings are inserted as 'illustrations' in the books and the volumes are bound again. A multilayered, disorienting story about a pre-apocalyptic world lending itself reluctantly to habitation and refusing to make sense, emerges from the separate narratives articulated by the titles of the different books, the texts on the pages facing the drawings and the disjointed story in the illustrations themselves: the magical-realist scenario they lay out in a sequence with no clear beginning or end. This hybrid form of authorship produced disruptive objects and series, conceptual components and articulations that parasitize each other. Mureșan complicates the relationship between narratives and illustrations in a gesture that confuses destruction and care, translation and artistic added value.

Courtesy of the artist and Prometeo Gallery, Lucca/ Milan.

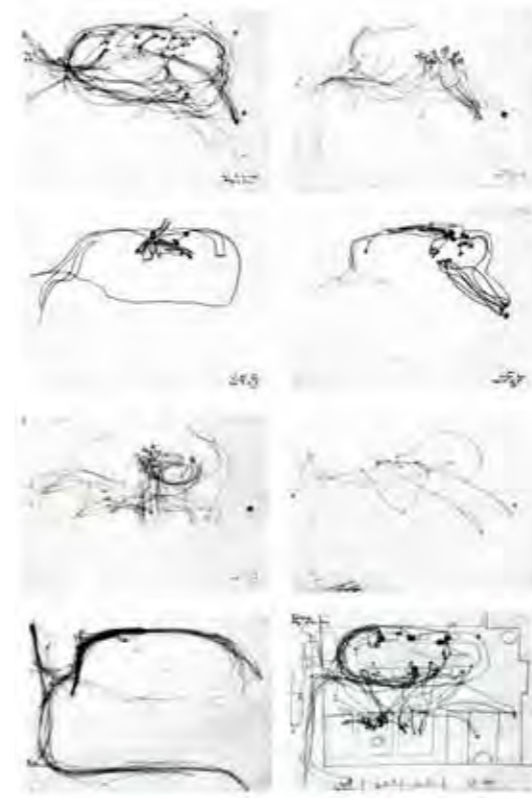


Loukia Alivanou & Cecilia Järdegar, beelden, onderzoeksmateriaal voor stils, research footage for 'Merciful, Wonder-ful', 2013

Een merkwuurlijke vorm van ritueel vandalisme bestaat rond een Griekse icoon, de Maria van Tinos, symbool van de moderne Griekse staat. Deze godsdienstige afbeelding is volledig gehuld in goud en juwelen die zijn geschonken door vrome mensen. De Maria-icoon van Tinos werd in de jaren 1820 gevonden in een veld en wordt sindsdien door grote aantallen pilgrims bezocht in de kerk waarin ze is ondergebracht. De blijvende fascinatie voor de icoon draait rond haar visuele ontoegankelijkheid, de overeenkomst tussen legendes over haar genezende krachten en de laag van kostbare offergaven die haar verborgt.

A particular form of ritual vandalism is organized around a Greek icon, the Maria of Tinos, symbol of the modern Greek state. This devotional representation is completely shrouded in gold and jewellery donated by the devout. The Maria Icon of Tinos was found in a field in the 1820's and has since been visited by large numbers of pilgrims in the church where it is housed. The enduring fascination of the icon revolves around its visual unavailability, the correspondence between legends of its healing powers and the layer of precious offerings that obscure it.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Rosalind Nashashibi Carlo's Vision, 2011

Deze film is gebaseerd op een episode uit de onvoltooide roman 'Petrolio' van Pier Paolo Pasolini, die het visioen beschrijft van het hoofdpersonage Carlo. De film is een mengeling van observerende documentaire en fictie, waarin Carlo op een regisseursstafiel langs de Via Torpignattara in Rome wordt gereden. Hij wordt achterwaarts gesleept door drie goden, waarvan er twee spreken en één zwijgt. Met zijn rug naar hen toe kan hij horen wat ze denken; hij hoort hun innerlijke monologen. De twee profetische figuren geven een interpretatie van datgene waar Carlo getuige van is. Ze leveren commentaar op het vroegere en huidige bestuur van Rome en focussen op klasse en seksualiteit, zoals die vandaag door de machtsstructuren in Italië worden gemanipuleerd. De visionaire ruimte wordt onderscheiden van de realiteit door het kleurgebruik en de blik van Carlo. In de film worden gelijktijdige lagen van de realiteit vastgelegd, terwijl standpunten met elkaar worden verzoend. De quasi-mythologische processie doet, ondanks de bescheiden middelen, zowel denken aan de positie van slaven in Plato's grot als aan de vlucht van Benjamin's Engel van de Geschiedenis.

Carlo's Vision werd gemaakt in opdracht van de Nomas Foundation, Rome en Peep-Hole, Milaan. Courtesy de kunstenaar en Murray Guy, New York. Met dank aan LUX, Londen.

This film is based on an episode in the unfinished novel 'Petrolio' by Pier Paolo Pasolini, describing the vision experienced by the protagonist, Carlo. The film is a mixture of observational documentary and fiction, in which Carlo is pulled along Rome's Via Torpignattara on a director's dolly. He is towed backwards by three Gods, two speaking and one silent; with his back to them, he can hear their interior monologues. The two prophetic figures provide an interpretation of what Carlo sees, commenting on the past and present governance of Rome, and focusing on class and sexuality as manipulated today by Italy's power structures. Visionary space is differentiated from reality by the use of colour, and the shift between the two is mediated through Carlo's gaze. Simultaneous layers of reality are captured in the film, while points of view are reconciled in an anamorphic narrative, moving backwards into the future. The quasi-mythological procession recalls, in spite of the modesty of its means, both the position of slaves in Plato's cave and the flight of Benjamin's Angel of History.

Carlo's Vision was commissioned by the Nomas Foundation, Rome, and Peep-Hole, Milan. Courtesy of the artist and Murray Guy, New York. Thanks to LUX London.

Fernand Deligny, Errant Lines, 1974

In de late jaren 60 en 70 werkte een groep experimentele psychologen en pedagogen onder leiding van Deligny in de gemeente Monoblet met autistische kinderen. Een van hen was Janmari, die de diagnose 'on-draaglijk, onleesbaar, ongevoelbaar' had gekregen. Naast teksten en films maakte de groep ook 'zwerfkaarten', waaraan Deligny een gevoel van 'nuf' en een gebrek aan noodzaak toevoegde. De kaarten duiden de dagelijkse bewegingen van autistische kinderen aan, de manieren waaraan ze het territorium van de leefgemeenschap bewonen. Bewegingen zonder herkenbare intentie, gecodeerde zwerftochten, doelloos voor de externe blik en cruciaal voor de kinderen. Deligny's kaarten stellen een andere cartografische typologie voor, die niet binnen een mimetisch register gearceleerd is – waardoor een kaart zou corresponderen met een gebied – maar via choreografische notaties op zoek is naar een gevoel van 'verblijven'.

In the late '60s and '70s, a group of experimental psychologists and pedagogues headed by Deligny worked at Monoblet Commune with autistic children, among whom Janmari, whose condition had been diagnosed as "unbearable, unfeelable, incurable". Alongside texts and films, the group produced series of wandering maps, to which Deligny assigns a sense of "utility" and a "lack of necessity". The maps mark the daily movements of autistic children, they ways in which they inhabit the territory of the commune. Motion without identifiable intention, ciphered meanderings, pointless for the external eye and crucial for the children. Deligny's maps suggest another cartographic typology, articulated not within a mimetic register – by which a chart would correspond to a territory – but through choreographic notations that outline a sense of dwelling.

Tom Nicholson Cartoons for Joseph Selleny, 2014

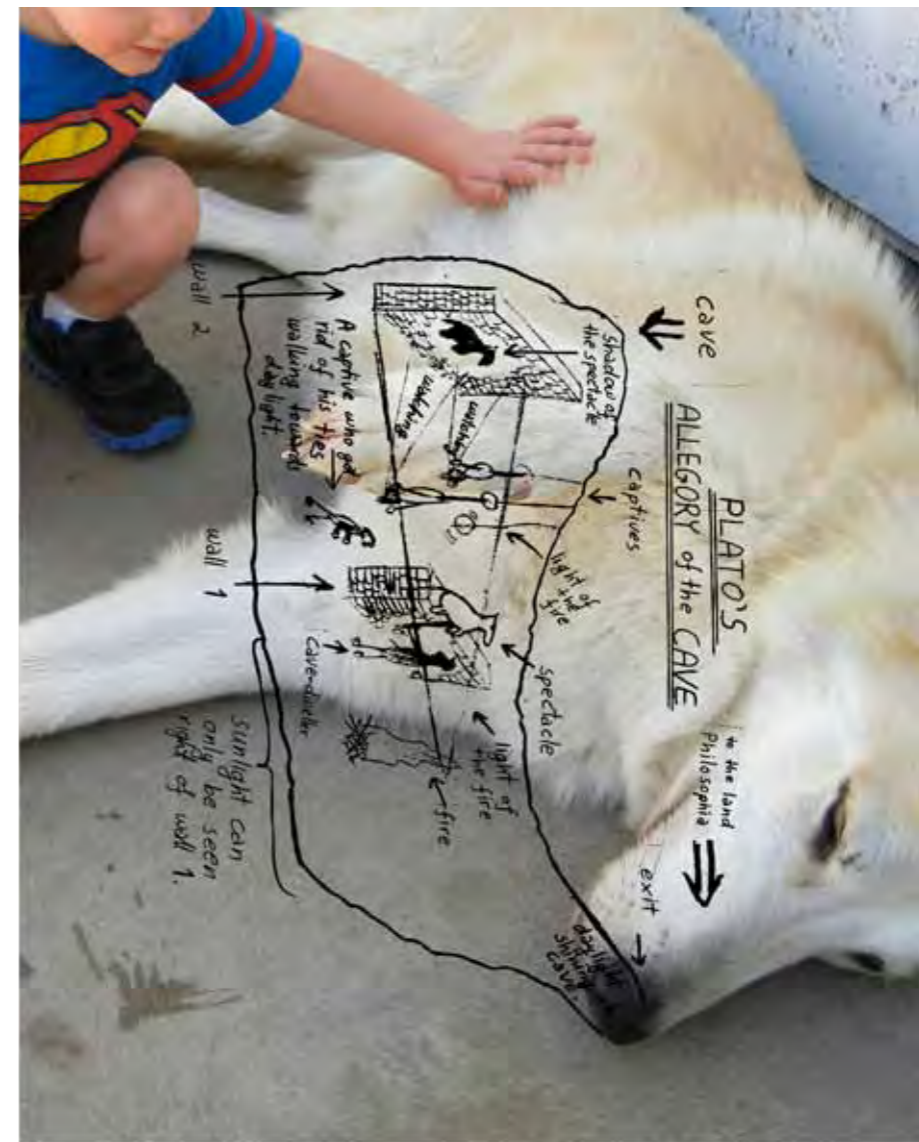
Dit werk maakt gebruik van een tekentechniek uit de renaissance: bij het voorbereiden van fresco's werden grote schetsen ('kartons', in het Engels 'cartoons') geperforeerd en vervolgens door middel van een doek met houtskoolstof bestrooid om de gestippelde contourtekening over te brengen op de muur en daarna te beschilderen. Het maakproces van dit werk is verbonden met nog een ander verhaal: het bezoek van een Oostenrijks fregat, de Novara, aan de haven van Sydney in 1858. Het schip genoot de steun van de Oostenrijkse aartshertog Maximiliaan, later de marionettenkeizer van Mexico. Hij was de beschermheer en vriend van de officiële kunstenaar van de Novara, Joseph Selleny. In Nicholson's werk draaien deze twee verhalen rond de vier versies van 'De executie van Maximiliaan' die Edouard Manet tussen 1867 en 1869 schilderde. Nicholson heeft voorbereidende tekeningen gemaakt gebaseerd op de silhouetten van de executiebrigades in Manet's schilderij. Deze kartons, geperforeerd en met houtskoolpoeder bestrooid werden in een reeks langs de muur geplaatst. Misvormd door de houtskool die eraan vastkleeft, worden ze een groot abstract werk uit exploderende donkere deeltjes. Een kunstenaarsboek om mee te nemen, bestaat uit negen denkbeeldige brieven geschreven door Nicholson, waarin hij de evolutie van het project vervaecht met de Aboriginal-voorwerpen die uit Sydney werden meegenomen op het schip. Nicholson denkt in zijn werk na over de indirecte manieren waarop beelden verhalen opleveren. De dichte opeenhoping van sporen, die niet langer hun 'bronmateriaal' onthullen doordat ze werden aangetast door geweld en antikoloniale rebellie, brengt een processie van historische schimmen en daden van onteigening op gang. Het vormt een echo van het werk van Selleny, de artistieke protegé van Maximiliaan, wiens laatste schilderijen toverachtige herinneringen zijn aan zijn tijd in Sydney. 'Cartoons for Joseph Selleny' is een poging om een werk te bouwen tussen het keizerlijke Wenen en het vroeg-koloniale Sydney, waarin materiële gebaren en historische verbanden elkaar allegorisch voorstellen.

Courtesy de kunstenaar en Josh Milani Gallery, Brisbane. Met de steun van het Australia Council for the Arts.

The work makes use of a Renaissance drawing technique: in preparing frescoes, large-scale preparatory drawings (known as 'cartoons') were perforated and then pounced with cheesecloth full of charcoal dust to transfer the dotted outline of an image on to a wall that would then be painted as a fresco. The process of the work's own making is bound with another story: that of a 1858 visit to Sydney Harbour by an Austrian frigate, the Novara, a ship sponsored by the Austrian Archduke Maximilian, later puppet emperor of Mexico, patron and friend of the Novara's official artist, Joseph Selleny. In Nicholson's work these two narratives pivot around the four versions of 'The Execution of Maximilian' painted by Edouard Manet between 1867 and 1869. Nicholson has produced preparatory drawings based on the silhouettes in the execution squads in Manet's painting. Perforated and pounced, placed in an array of positions across the wall, disfigured by the amount of charcoal that adheres to them, these cartoons produce a vast abstraction of exploding dark particles. Nicholson's work meditates on the indirect ways that pictures yield stories. The dense accumulation of traces, no longer revealing their 'source material' as images of violence and anti-colonial insurrection, sets into motion a procession of historical ghosts and acts of dispossession. It echoes the work of Selleny, Maximilian's artistic protégé, whose last paintings are strangely phantasmagoric recollections of his time in Sydney. 'Cartoons for Joseph Selleny' is an attempt to build a work between the context of imperial Vienna and early colonial Sydney, where material gestures and historical connection allegorize each other. A take-away artist's book consists of nine letters written by Nicholson, weaving together the evolution of the project itself and the Aboriginal objects taken on the ship from Sydney.

Courtesy of the artist and Josh Milani Gallery, Brisbane. With the support of Australia Council for the Arts.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Navid Nuur Mineralium, 2011–2012

Het werk bestaat uit een hoop zout, verschillende zeldzame aardmagneten en magnetisch poeder dat over de zoutberg is gegoten dicht bij de magneten. Deze materialen komen van dezelfde bron, uit verschillende lagen van de geologische tijd, en creëren samen contouren die doen denken aan een plant of een schimmel. Als we het werk beschouwen als een mechanisme, dan is zijn functie alle componenten onder controle te houden, hun aantasting en veroudering tot stand te brengen als antwoord op elkaar, op de uitwisseling van substanties en spanningen die ze verenigen, en op de omgevingscondities van de ruimte waarin het werk is geïnstalleerd. Een mineraal metabolisme waarin zout een korst krijgt en subtiel van kleur verandert, waarin de metaalelementen roesten met een snelheid die toeneemt door de absorptie van vocht door het zout.

The work consists of an accumulation of salt, several rare-earth magnets and magnetic powder that is poured over the salt mountain at the spots where the magnets are planted, to create outlines reminiscent of a plant or a fungus: all materials used come from different strata of geological time. If we think of the work as a mechanism, then its function is to hold all components in check, to produce their deterioration and aging in response to each other, to the exchange of substances and tensions that unite them, and to the ambient conditions of the space where the work is installed. A mineral organism where salt grows a crust and subtly changes colour, while the metallic elements rust at a rate accelerated by the absorption of humidity in the salt.

Miklós Onucsán

Unfinished Measurements, 2014

Miklós Onucsán graveert in een reeks stenen hun gewicht zoals dat was vóór het graveren. De bedrieglijke eenvoud van dit werk levert een commentaar op 'onmeetbaar' verlies: een kwantitatief verlies dat het resultaat is van de inscriptie zelf, maar ook het verlies dat wordt veroorzaakt door iets dat, in verhouding tot de huidige massa steen, een meting met een oneindig kleine fout is. Het onevenwicht tussen het vroegere en het huidige gewicht is een logische draaikolk, een Zeno-achtige paradox waarin twee verschillende grootheden, die van elkaar gescheiden zijn door het moment van 'kennis' en inscriptie, elkaar nooit kunnen inhalen.

Courtesy de kunstenaar en Plan B, Cluj/Berlijn.

A series of stones are engraved by the artist with an inscriptions of their weight, as this weight was recorded prior to the engraving. The deceptive simplicity of the work comments on 'immeasurable' loss: a quantitative loss resulting from the very inscription of weight into weighed body, but also the loss produced by something that is, in relation to the current mass of stone, an infinitesimally false measurement. The imbalance between former and current weight is a logical whirlpool, a Zeno-like paradox where two different quantities, separated by the moment of 'knowledge' and inscription, can never catch up with one another.

Courtesy of the artist and Plan B, Cluj/ Berlin.



Stenen bijbels fungeerden in de late 19de eeuw, vooral in Engeland, als christelijke amuletten voor de ongeliefden. De stenen misboeken waren gezegend door een priester. Ze waren materiële surrogaten voor de verheffende parabels in het boek en boden spirituele bescherming.

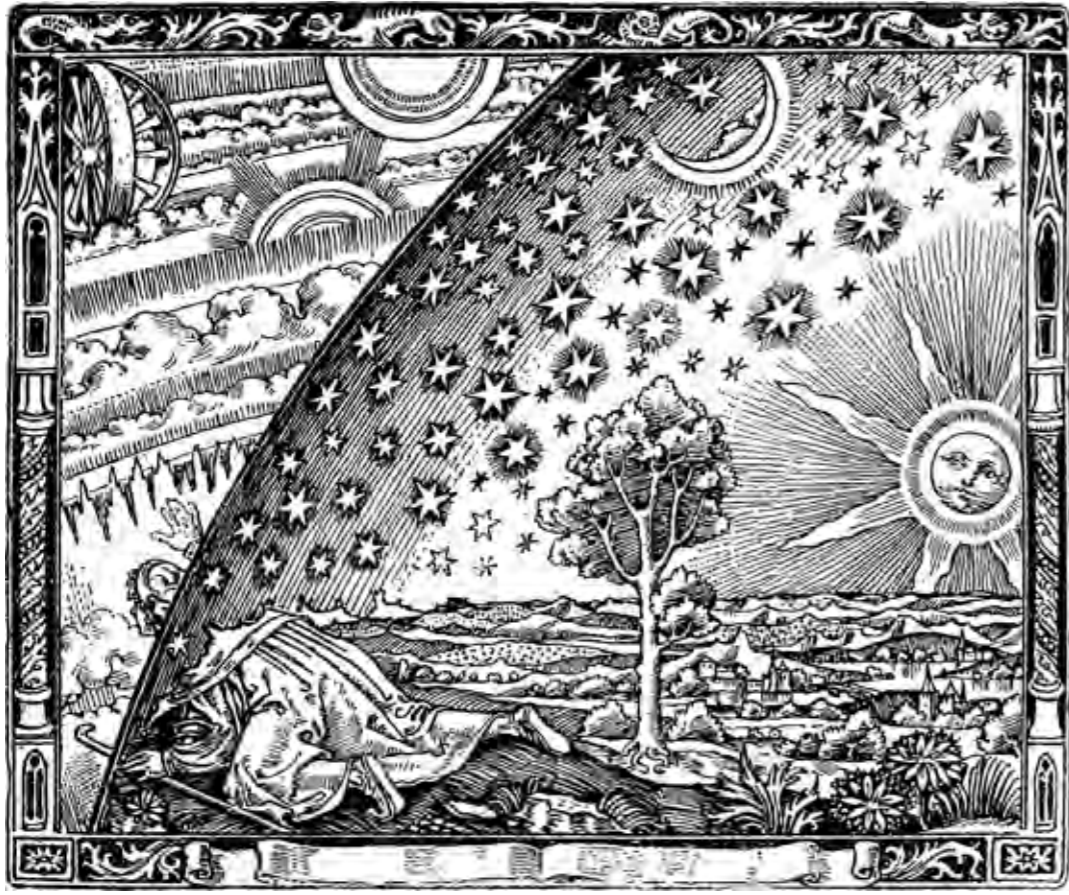
Used in the late 1800's, especially in England, stone Bibles functioned as Christian amulets for the use of the illiterate. Blessed by a priest, the stone missals were material substitutes for Christian parables.

Susan Schuppli

Can the Sun Lie?, 2014

"De vraag in de titel van film is gelinkt aan de intrede van foto's in gerechtelijke procedures als een nieuwe vorm van bewijsmateriaal. Konden chemie en licht de natuurlijke orde der dingen manipuleren, vroeg het gerecht zich bezorgd af, of waren de realiteiten die door foto's werden afgebeeld onweerlegbaar? Deze bezorgdheid duurde voort tot in het begin van de 20ste eeuw, toen fotografische praktijken meer gangbaar werden en men zich er steeds meer van bewust werd hoe gemakkelijk het was om beelden te manipuleren. Al gauw kwamen fotografische experts tegenover elkaar te staan in de rechtbank. Deze historisch controversiële kwesties over de objectiviteit van de fotografie, de getuigenis van niet-menselijke actoren en de tegenstelling tussen lekenkennis en wetenschappelijke kennis zijn niet verdwenen met de opkomst van de digitale technologie en de toenemende technologieën voor het meten en registreren van de natuurlijke wereld. Nergens komt dit duidelijker tot uiting dan tijdens debatten over klimaatverandering, vooral wanneer wetenschappelijke expertise in contact komt met inheemse verteltradities. In het Canadese noordpoolgebied stelden de Inuit vast dat de zon vele kilometers verder naar het westen ondergaat dan vroeger en dat de sterren niet langer staan waar ze stonden, wat tot controversie leidde. Het zonlicht gedraagt zich daar anders, doordat de opwarmende poollicht temperatuurschommelingen veroorzaakt en de ondergaande zon in de war brengt. Het 19de-eeuwse wantrouwen tegenover het vermogen van de zon om te misleiden, om stabiele realiteiten te veranderen in verwrongen versies van de echte, is van richting veranderd in dit 21ste-eeuwse uitvloeisel ervan: de klimaatveranderingen vormen nu het aardoppervlak om tot een enorme reeks fotografische platen, die elk op een andere manier de atmosferische chemie van veranderingen op aarde registreren. Voor de Inuit vindt de wereld die zij ooit kenden geen spiegelbeeld in de wereld die zij nu zien."

"The question in the film's title arose when photographs first entered into juridical proceedings as a new form of evidence. Could chemistry and light manipulate the natural order of things, worried the court, or were the realities depicted by photographs incontrovertible? This concern continued into the early 20th century as photographic practices became more commonplace and an awareness of the ease of image manipulation grew. Soon photographic experts began to face each other in court. These historically controversial issues around the objectivity of photography, the testimony of nonhuman agents, and the opposition between lay and scientific knowledge have not gone away with the introduction of the digital and the development of an ever-increasing range of technologies for measuring and recording the natural world. Nowhere is this more apparent than within the context of climate change debates and especially so with regard to interaction between the different regimes of witnessing represented by scientific expertise and indigenous storytelling traditions. In the Canadian Arctic the Inuit have controversially observed that the sun is setting many kilometres further west along the horizon and the stars are no longer where they should be. Sunlight is behaving differently in this part of the world as the warming Arctic air causes temperature inversions and throws the setting sun off kilter. The 19th century suspicion directed toward the sun's capacity to mislead, to turn stable realities into distorted versions of the real, is refracted in this twenty-first-century corollary as climate change transforms the surfaces of the earth into a vast array of photographic plates, each of which is recording the atmospheric chemistry of terrestrial change differently. For the Inuit, the world that they once knew finds no mirror image in the world that they now see."



De juiste interpretatie van 'The Flammarion engraving', gepubliceerd in het boek 'The Atmosphere: Popular Meteorology' van Camille Flammarion uit 1888, is nog steeds niet helemaal duidelijk. Maar het beeld erop van de reiziger – waarschijnlijk Giordano Bruno – die het einde van de zichtbare wereld heeft bereikt en zijn hoofd door de begrenzing van het hemelgewelf steekt, scheidt een begin van waaruit een veelheid aan parallelle werelden mogelijk wordt.

While the attribution and interpretation of 'The Flammarion engraving', published in Camille Flammarion's 1888 book 'The Atmosphere: Popular Meteorology', are not settled, its image of a traveller – possibly Giordano Bruno – who has reached the end of one world-view and puts his head under the edge of the firmament – delineates a threshold from which a plurality of concomitant worlds becomes visible.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING



Paul Sietsema Anticultural Positions, 2009

"Herinneringen teisteren een plek. Deze film was mijn manier om de werktafels (en alle sporen, alle materiële overblijfselen) waarop ik gedurende tien jaar werken had gemaakt vast te pakken en ze eindelijk over te dragen aan een alternatieve geschiedenis, om eindelijk van al die herinneringen af te raken." Deze tekst die Sietsema gebruikt als tussentitels in zijn film komt uit het minder bekende 'Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques' van de Franse kunstenaar Jean Dubuffet, en dus niet uit diens manifest met dezelfde titel als de film. Lichtjes gewijzigde fragmenten uit de tekst snijden door de beelden en leveren vreemde scènes op. De beeldspraak van Dubuffet's eigen art brut, het primitief- worden ervan en zijn heftige afwijzing van academische conventies, weerklinkt in Sietsema's geduldig onderzoek naar werktafels, hun vormeloze en suggestieve resten verf, in een poging om tabula rasa te maken in de evolutie van zijn praktijk.

Courtesy de kunstenaar en Matthew Marks Gallery, New York.

"Memories infest a place. The film was my way of taking the work tables (and all the marks, all the material accretions) I had been making work on over ten years and finally hand them over to an alternative history, to finally get rid of all those memories." The text that Sietsema uses as intertitles between his images comes from Jean Dubuffet's lesser-known 'Landscape Tables, Landscapes of the Mind, Stones of Philosophy', and not from the French artist's manifesto bearing the same title of the film. A slightly altered string of phrases from that text cut through the sequence of images and produce a series of divergent scenes. The imagery of Dubuffet's own art brut, its becoming-primitive and vehement refusal of academic conventions, is echoed in Sietsema's patient inspection of work tables, their formless and evocative sediments of paint, in his attempt to create a moment of tabula rasa in the development of his practice.

Courtesy of the artist and Matthew Marks Gallery, New York.

In dit werk zoekt Jonas Staal naar de manieren waarop twee masterplannen van steden, de ene gebouwd en de andere etherisch, elkaars onwillekeurige politieke reflexen herhalen, elkaar 'besmetten' binnen dezelfde, schijnbaar emancipatorische, postkoloniale denkrichting, terwijl ze precies de ideologische verwantschappen die ze mogelijk maakten, verborgen houden. "In 1944 en 1956 werden in Brazilië twee stadsplannen ontworpen die kenmerken bevatten van de hedendaagse Braziliaanse maatschappij, die enerzijds de rol van de spiritistische cultuur en anderzijds die van de modernistische architectuur naar voren schoof. Het eerste van die stadsplannen is dat van Nosso Lar ('Ons Huis'), een stad die alleen in de geesten bestaat en die een centrale rol speelt in de omvangrijke spiritistische beweging van Brazilië. Het tweede stadsplan is dat van Brasília, de hoofdstad van het land, die gebouwd werd in een verlaten gebied in het centrum van Brazilië en een sleutelrol heeft gespeeld in de ontwikkeling van het land tot een groeiende, industriële natie. Hoewel het metafysische project van het spiritisme en de administratieve, geplande onderneming van de modernistische architectuur van nature elkaars tegengestelde lijken, is mijn stelling dat de twee blauwdrukken gelijkenissen vertonen, in die mate dat er een gemeenschappelijk project uit spreekt over het construeren van de maatschappij. Dat betekent niet dat het Braziliaanse spiritisme en modernisme doorengemengd mogen worden, maar wel dat beide bewegingen de hedendaagse Braziliaanse maatschappij hebben vorm gegeven door een beroep te doen op gelijkaardige, terugkerende kernwaarden en -principes. Ik beschouw deze twee steden als ideologische experimenten en culminatiepunten van dominante ideeën die doorheen de hele Braziliaanse geschiedenis gecirculeerd hebben. Hun concretisering in deze twee uitzonderlijke modellen biedt een unieke gelegenheid tot systematische vergelijking. Hier zien we de stad als ideologie in actie; ideeën en manifesten vertaald in concrete infrastructuur, die de alledaagse bewegingen van de inwoners bepaalt, die geboden inschrijft in de dagelijkse uitvoering van ideologie."

In samenwerking met de Biënnale van São Paulo 2014. Met steun van het Mondriaan Fonds.

Jonas Staal's investigation delves into the ways in which two city master-plans, one built and one ethereal, replicate each other's involuntary political reflexes, 'contaminate' one another within the same apparently emancipatory, post-colonial mindset, while dissimulating the very ideological affiliations that made them possible or permissible. "In the years 1944 and 1956, Brazil saw the creation of two city plans featuring characteristics of contemporary Brazilian society, which foregrounded the role of Spiritist culture on the one hand and modernist architecture on the other. The first of these city plans is Nosso Lar ('Our Home'), a city situated within the spirit world that plays a central role in Brazil's ample Spiritist movement. The second city plan is Brasília, the capital of the country, which was built in a deserted area in the centre of Brazil and has played a key role in its development into an ever-growing, industrialist country. Although the metaphysical project of Spiritism and the administrative, planned enterprise of Modernist architecture seem to be naturally in opposition, I argue that the two blueprints show similarities to an extent that articulates a shared project of engineering society. This does not mean that Brazilian Spiritism and Modernism may be conflated, but rather that both movements have shaped contemporary Brazilian society by appealing to similar, recurrent core values and principles. I consider these two cities to be ideological experiments and culminations of dominant ideas that have circulated throughout Brazilian history. Their concretization in these two exceptional models allows for a unique opportunity of systematic comparison. Here we see the city as ideology in action; ideas and manifestos translated into concrete infrastructure, governing the inhabitants' everyday movements, inscribing precepts in the day-to-day performance of ideology."

In collaboration with the 2014 São Paulo Biennial.
With the support of the Mondriaan Fund.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

55



Bernard Voïta

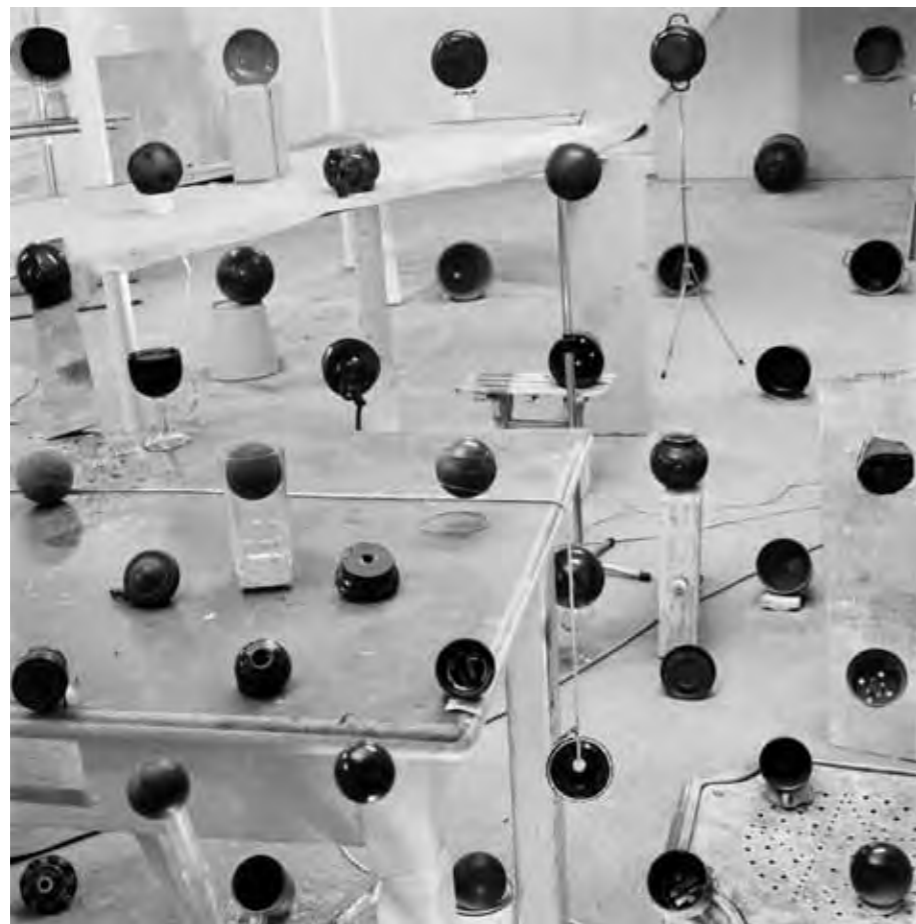
Melencolia, 2013 – 2014

Een selectie foto's uit de lopende reeks van de kunstenaar toont Voïta's strategieën voor het splijten en herstellen van het fotografische vlak, voor het benadrukken en verduisteren van de 'constructieblokken' en naden van de compositie, voor een veranderlijke geometrie van prisma's en perspectieven. Fotografie wordt expliciet gebruikt als een werktuig om werelden te maken – in plaats van werelden af te beelden – en om de ruimte van het beeld en het beeld van ruimte te omhullen. Voïta's reeksen van uiterst nauwkeurige, abstracte vanitasafbeeldingen plaatsen bescheiden voorwerpen in geraffineerde opstellingen die een 'perspectief' lijken te suggereren op de aard van de objecten zelf, op ons verlangen om overeenkomsten te herkennen en een coherent samengestelde scène te ontwerpen. De afbeeldingen zien door, in en met materie.

Met de steun van Pro Helvetia.

A selection of photographs from the artist's ongoing series evinces Voïta's strategies for fissuring and mending the photographic plane, for emphasizing and obscuring the 'construction blocks' and seams of composition, for a mutable geometry of prisms and perspectives. Photography is explicitly employed as a tool of world-making, rather than world-picturing, of enfolding the space of the image and the image of space. Voïta's meticulous, abstract Vanitas place unassuming artefacts in refined arrangements that suggest the opening of a 'perspective' into the very nature of objects, into our desire to recognize correspondences and map out a coherently constructed scene. The pictures see through, into and with objects, suspending decisions about how materiality and meaning could be disentangled.

With the support of Pro Helvetia.



Bernard Voïta, *Untitled*, 1988

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Phillip Warnell

Outlandish: Strange Foreign Bodies, 2009

De filosoof Jean-Luc Nancy, die een hart-transplantatie heeft ondergaan, overpeinst de geschiedenis en de integriteit van lichamen, hun vloeibaarheid en eigenaardigheid. "Bizar zijn de lichamen: ze zijn gemaakt van de buitenkant, van de extraneïtas die de buitenheid van de buitenstaander vormt ..." Een octopus en een filosoof reizen samen door de ideeën en protocollen van transplantatie en vreemdheid, door tekst en zeegezicht, terwijl hun spookachtige vaartuig voortbeweegt. Zoals de criticus Maeve Connolly schrijft: "Parallel met de voortdurende beweging van de boot op het water en van de octopus in het reservoir stelt Nancy's voice-over, geschreven samen met Warnell, vragen bij de onafhankelijkheid van 'een lichaam'. Terwijl de octopus duwt en trekt tegen het oppervlak van het reservoir, wijken ideeën over autonomie en concreetheid voor een begrip van 'lichaam' als gevouwen oppervlak, als buitenkant. Helemaal tot in zijn ingewanden, tot in zijn spiervezels en via zijn irrigatiekanalen geeft het lichaam zich bloot: het stelt aan de buitenkant de binnenkant bloot, die blijft ontsnappen, steeds verder weg, verder de afgrond in die het lichaam is."

Courtesy de kunstenaar en Big Other Films, Londen.

Philosopher and heart-transplant recipient Jean-Luc Nancy meditates on the history and integrity of bodies, on their fluidity and oddity. "Outlandish are the bodies: they are made of the outside, of the extraneitas that forms the outsider's outsidiness..." An octopus and a philosopher voyage together through the ideas and protocols of transplant and alien-ness, through text and seascape, as their ghostly vessel proceeds. As critic Maeve Connolly notes: "Paralleling the continual motion of the boat upon the water, and of the octopus within the tank, Nancy's voiceover, co-written with Warnell, questions the self-sufficiency of 'a body'. As the octopus pushes and pulls against the surface of the tank, notions of autonomy and concreteness give way to an understanding of 'body' as folded surface, as outside. All the way down to its guts, in its muscle fibre and through its irrigation channels, the body exposes itself: it exposes to the outside the inside that keeps escaping always farther away, farther down the abyss that it is."

Courtesy of the artist and Big Other Films, London.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

family, but even to different genera, and which interbreed in this way. And it doesn't matter how a "species" is defined; there will always be cases that don't fit. Taxonomy must be reviewed, replaced by another, less linear and more "cybernetic" (informative). This is urgent, given the existence of bio-molecular engineering. It is already possible to artificially introduce the genes of animals from different "phyla" into the genetic information of particular animals, including man, and to produce new, fertile "phenotypes". New species may emerge artificially by crossing different phyla. These are such fantastic things that the imagination fails.

To be sure: the problems dealt with by the article you sent are enthralling. But they pale in comparison to this: the challenge is not biological but epistemological; to rethink evolution not in "causal" terms or "finalistic" terms, but in "programmable" terms.

By the way: you did not confirm receipt of "Post-History"¹⁴. Did you receive and read it?

Dear Milton: it is pure pleasure to exchange ideas with you on terrain that has always fascinated me, but which we have seldom discussed. I remember the terrace in Itatiba. Let's repeat it. [...]

Robion 29/01/1981

My dear Dora,

[...] Please let me tell you of the project that moves me at the moment. Twenty or thirty years ago, a giant cephalopod was fished out of Pacific waters, of difficult taxonomic classification (among the octopi and decapods), which received the name *Vampyroteuthis infernalis*. (Consult your encyclopaedia). Here are some of the beast's characteristics: it has a spherical brain that surrounds the mouth, equal or superior in size and complexity to ours. It

¹⁴ Flusser, Vilém, *Pós-História*, 1983, Duas Cidades, São Paulo, Brazil. [T.N.]

You may laugh if you like, but later consider this: he is our antipode in several respects; however, he is "eucoelomate" as are we. The same blood pulsates in our veins (arteries would be more correct), the same genetic information informs him, we separated from him very late (at the stage of bilateral worms in the Cambrian), he took the route of segmentation and we of the spine. (annelids and chordates). The Devil in the depths is our brother. What for us is sublime, to him is infernal and vice-versa. Our astronomy is his geology. Our conscious mind is his subconscious. Our logic is his deep psychology, our sex his geometry. His "spoken language" (he speaks through the skin) has a sexual syntax. Our theory is his orgasm. Our culture is stored in manipulated objects; his memory (treacherous, that is: artistic) is ephemeral, and only stored in the cerebral memory of its participants. *Sursum corda*¹⁵ for him is to make it so that the heart drops down into the entrails of the Earth. For us the world is splendid (reflects sunlight). For him the world is made to shine by his luminescent organs. For us the "truth" is the discovery of the reality behind appearances. For him, it is the feat of making appear what the eternal night hides. For us "to think" is to organise concepts, that is: the contours of objects felt by the fingers (*begreifen des vorhandenen*). For him "to think" is to discriminate between the influences of the world, all of them experienced sexually, since *Vampyroteuthis* grasps, smells and absorbs by means of sex. Our thought is mechanical, his is cybernetic. Dear Dora, "dive" with me into this adventure. *On revient toujours à son premier amour*¹⁶, or rather, *sa premier crainte*¹⁷; the Devil. This is the backdoor of the sacred. St. Anthony knows something about it. And Bosch and Kafka [...]

¹⁵ Lift up your hearts. [T.N.]

¹⁶ It always comes back to his first love. [T.N.]

¹⁷ His first apprehension. [T.N.]

has two eyes identical to ours, and ten tentacles covered with toothed siphons and several sensory organs. It walks on its head with the belly elevated and inhabits the abysses between 3-8,000 meters. Its mouth, tongue and oesophagus are full of thousands of sharp teeth. It emits light and ink (sepia), can change colour, and can turn itself practically invisible. It moves backwards thanks to a funnel that emits a water jet, forwards thanks to fins, and it walks on two or six arms. The male has three phalli, one to penetrate the female's genital region, another to penetrate her mouth and caress her tongue and a third to caress her belly. The female (three times bigger than the male) lays eggs in clusters that are kept in spiral shells secreted by one of her arms and she holds them during gestation (the male aerates them constantly with oxygen). It is monogamous and lives up to eighty years of age. It can measure up to 20 meters in diameter. It eats by sucking water and secretes venom to paralyse its prey (crustaceans, but it also eats whales). Although it has a molluscan phylogeny, it is not covered by a shell (like the snail, its relative), but has a "secondary skeleton", that is, cranium and cartilaginous bones in the arms. When it secretes ink, it manipulates the sepia cloud with its tentacles to imitate in it the outlines of its own body and simultaneously becomes transparent. The lights that it emits and the skin colouration are articulations of "intimate" states, and serve as a code for intersubjective communication. Since the foot, mouth and anus have become fused in it (the ovary is elsewhere), the whole body is twisted into a coil. The coils of the spherical brain are also helicoids (like the snail's shell), and it thinks with a supra-tongue half and a sub-tongue half. It is an aggressive animal, armed with several pairs of pincers. Its internal pressure is more than 10,000 atmospheres, so that it explodes like a bomb when it is brought up to the surface. When kept in captivity under pressure, it commits suicide by devouring its own arms. There are none in aquariums, but its relatives can be found (that are for it like marmosets are for men). I am going to see them in Monte Carlo.

Vilém Flusser, brief aan/ letter to Dora Ferreira da Silva, 1981, uit/ from 'Vampyroteuthis Infernalis'. oorspronkelijk gepubliceerd in/ originally published in 1987

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

59

Khadija von Zinnenburg Carroll Ore Black Ore, 2014

"Misschien loop je niet warm voor stromatolieten en de cyanobacteriën, maar aangezien ze hebben opgedraaid voor de Nissan Patrols en de elektrische Miele-ovens van dit land, de tv's en de vakanties in de Provence, mogen de Australiërs op zijn minst eens een vriendelijke gedachte aan hen wijden in hun gebeden. Bijna een derde van de exportinkomsten van Australië komt van de verkoop van mineralen uit West-Australië, en die kleine micro-organismen waren zo'n 2,5 miljard jaar geleden rustig aan het werk ten behoeve van deze exportindustrie ..." – George Seddon, 'Time, Gentlemen, Please', Griffith Review, 2006. Cyanobacteriën leven in symbiose en schilderen zo de Bradshaw-grotten. Maar ze zijn ook de vonk in staal, het ijzererts (in het Engels 'iron ore') dat de Australische mijnbouwindustrie voedt. Deze economie tast het land en zijn rotskunst aan. Het project 'Ore Black Ore' is gebaseerd op interviews met een wetenschappelijk expert op het gebied van cyanobacteriën en zwarte schimmels: Anna Gorbushina, een deelnemer aan het Bradshaw-onderzoek dat werd opgestart door Jack Pettigrew. De camera van Khadija von Zinnenburg Carroll balanceert tussen een microscopisch leven en een kunstgeschiedenis van ekphrasis – van afbeeldingen die worden verteld, gehercodeerd als tekst – terwijl haar installatie zweeft tussen een scherm en wat het scherm afschermt. Het werk vertelt het verhaal van cyanobacteriën als een oer-kolonisatie van het Australische land.



Katharina Lommel die Aboriginalkunst kopieert. De expeditie van 1955, waarvan Andreas Lommel de initiatiefnemer was, vormde een keerpunt in het West-Europese antropologische onderzoek in Australië. Activisten die zich inzetten voor de rechten van Aboriginals zetten zich af tegen het kopiëren van Aboriginalkunst, omdat dit in strijd zou zijn met zowel de plaats van de afbeeldingen in kosmogische rituelen als met de territoriale claims van de stammen.

Katharina Lommel copying Aboriginal art. Andreas and Katharina Lommel's 1955 expedition was a pivotal moment for Western European anthropological research in Australia. For Aboriginal rights activists, such encounters triggered a militant stance against the practice of copying Aboriginal art: as the act of copying is insensitive to the place of these images in Aboriginal cosmological rituals, while the portability of the copy is at odds with the territorial demands of the tribes.

EXTRA CITY – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING

Allegory of the Cave Painting.
The Other Way Around
Braempaviljoen, Middelheimmuseum,
Antwerpen
25.10.2014 – 29.03.2015

Pavel Büchler
Dan Graham
Hans van Houwelingen
Alon Levin
Ann Veronica Janssens
Michèle Matyn
Dóra Maurer
Ciprian Mureşan
Navid Nuur
Miklós Onucsán
Erin Shirreff
Paola Yacoub

Pavel Büchler

Geometry, Physics and the Science of Life, Part III, 2014

"In deel III van een installatie die begint in Extra City wordt het licht van één enkele projector gefilterd door een glas dat gevuld is met antivriesvloeistof, wat resulteert in een onduidelijke blauwe glans op het projectieoppervlak. Naarmate de vloeistof opwarmt en verdampt, vermindert het niveau in het glas en komt er uit de blauwe glans geleidelijk een volmaakte schijf van wit licht tevoorschijn. Hoewel de verandering niet waarneembaar is als beweging in real time, staat het beeld niet stil. De geleidelijke transformatie ervan is een effect van een onstabiele verhouding tussen de bedoelde toepassingen en zijdelingse mogelijkheden die de drie onderdelen van het geïmproviseerde apparaat bieden."

"In Part III of an installation that begins at Extra City, the light from a single projector is filtered through a glass filled with antifreeze liquid, resulting in an out-of-focus blue glow on the projection surface. As the liquid warms up and evaporates, its level in the glass decreases and a perfect disc of white light gradually emerges from the blue haze. While the change is not perceptible as movement in real time, the image is nevertheless not still. Its slow transformation is an effect of an unstable relationship among the intended uses and lateral possibilities presented by the three components of the improvised apparatus."



Eduard Deeg, The Invention of Printing, 1832

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

4

5

Dan Graham Past Future Split Attention, 1972

Deze video, van een performance in de Lisson Gallery in Londen, documenteert Grahams project over het psychologisch herstructureren van ruimte en tijd. De kunstenaar schrijft: "Twee mensen die elkaar kennen, bevinden zich in dezelfde ruimte. Terwijl de ene voortdurend het gedrag van de andere persoon voorspelt, somt de ander (uit het geheugen) het vroegere gedrag van de ander op. Beide performers bevinden zich in het heden, dus er is kennis van het verleden nodig om voortdurend toekomstig gedrag af te leiden (in termen van een causaal verband). Opdat de een de ander zou kunnen zien in termen van het heden (aandacht), is er een spiegelreflectie of een gesloten feedback/feedahead-lus van verleden en toekomst. Het gedrag van de ene persoon weerspiegelt wederkerig dat van de ander en is ervan afhankelijk, zodat ieders informatie gezien wordt als een reflectie van het effect dat zijn eigen pas-verleden gedrag heeft gehad in omgekeerde tijd, zoals waargenomen vanuit hoe de ander hemzelf ziet."

This video of a performance held at London's Lisson Gallery documents Graham's project of psychologically restructuring space and time. The artist writes: "Two people who know each other are in the same space. While one predicts continuously the other person's behaviour, the other person recounts (by memory) the other's past behaviour. Both performers are in the present, so knowledge of the past is needed to continuously deduce future behaviour (in terms of causal relation). For one to see the other in terms of the present (attention), there is a mirror reflection or closed feedback/feedahead loop of past and future. One person's behaviour reciprocally reflects and depends upon the other's, so that each one's information is seen as a reflection of the effect that their own just-past behaviour has had in reversed tense, as perceived from the other's view of himself."

Courtesy of the artist and Galerie
Micheline Szwajcer, Brussels.

Courtesy de kunstenaar en Galerie
Micheline Szwajcer, Brussel.



Yutaka Matsuzawa, Bulletin 84 (Prevision 108 and Prevision 216), 1975

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

Hans van Houwelingen

XX Olympic Wintergames Monument, Turin, 2006

"Voor dit monument zal elk van de 2500 deelnemers aan de XX Olympische Winterspelen gevraagd worden een bloedmonster af te leveren. De monsters zullen voor eeuwig bewaard worden in een dertien meter lange zilveren schrijn, dat wordt opgesteld in het meer van Arata Isozaki's park, de Piazza d'Armi. Elk monster zal bewaard worden in een glazen flesje, opgeborgen in een zilveren koker." Hans van Houwelingen's onuitgevoerde voorstel voor een Monument van de Olympische Winterspelen van Turijn verwijst naar de zuiverheid en besmetting bij het gebruik van prestatieverhogende middelen, die de jongste decennia het Olympische ideaal hebben ontsierd; de grens waarop sportiviteit niet langer inspirerend is, maar verdacht wordt. Het ambigue monument speelt ook in op de vereerde en eindeloos betwiste lijkwade van Turijn, die het voorwerp is van zoveel theologische en wetenschappelijke speculatie dat ze de naam van 'vijfde evangelie' heeft gekregen. Van Houwelingen's monument is gericht aan ons eigen nageslacht, een boodschap met onze angsten en de grenzen van ons lichaam gecodeerd in bloed. Dit werk meet, of 'telt', de symbolische schaalloosheid van het monument: als een collectie van 2500 anatomische afdrukken, als een gedenkteken voor de levenden. Zoals alle monumenten wekt het de illusie van samenhang, het nastreven van één enkel doel, maar het plaatst dit tegenover de 2500 anonieme relikwieën: het monument als een duidelijk, politiek statement tegenover de aarzelende, veelvoudige, geïndividualiseerde lichamelijke sporen. De vaak brutale eenvoud van monumentale retoriek neemt hier de vorm aan van bloedvlekken voor een toekomstig forensisch onderzoek: gebalsemde sporen van zuiverheid, verontreinigd door hun aantal en opeenstapeling.

"For this monument, each of the 2 500 participants in the XX Winter Olympics will be asked to provide a blood sample. The samples will be preserved for eternity in a thirteen-meter long silver shrine, sited in the lake of Arata Isozaki's park, the Piazza d'Armi. Each sample will be preserved in a glass vial encased in a silver canister." Hans van Houwelingen's unrealized proposal for a Monument to the Turin Olympic Winter Games departs from a dialectic of purity and contamination that underpins many incidents, involving performance-enhancing drugs, that have marred the Olympic ideal over the recent decades, the border at which sportsmanship ceases to be inspiring and becomes suspect. From another perspective, Van Houwelingen's ambiguous monument refers to the revered and endlessly disputed Turin Shroud, the subject of so much theological and scientific speculation that it earned the name of 'Fifth Gospel'. The work addresses to our posterity a message, coded in blood, about our anxieties and the limits of our bodies. Yet its most significant operation is to measure, in fact 'to count', the monument's symbolic scalelessness as a collection of 2500 anatomical imprints, and consequently redraw the monument as a memorial for the living. The proposal telescopes between these extremes: the phantasm of communality, pursuing a single purpose, that monuments everywhere materialize versus the 2500 anonymous relics, the monument as a cohesive, definitive political statement versus the tentative, multiple address of these de-individualized, de-faced bodily traces, the often abrupt simplicity of monumental rhetoric versus the agglomeration of signifiers without signified, blood stains embalmed for a future forensics.

MIDDELHEIM — ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND



Alon Levin

Or Why Not Celebrate the Past Before the Future Will Come (Accounts of a happening I, II and III), 2010

Het werk is een expansief visueel archief, dat in abstracte bewoordingen het verhaal van de compositie en decompositie van een (verleden of toekomstig) werk vertelt. Het is horizontaal georganiseerd, in tegenstelling tot de verticale beweging van Levins installatie in Extra City. 'Or Why Not Celebrate...' is een reeks uitstekende vormen, geïnventariseerd zonder enige verwijzing naar specifieke culturele of politieke verhalen. De installatie classificeert nauwgezet afzonderlijke geometrieën die flirten met verschillende interpretaties, die vaandels en emblemen oproepen, of die – in hun combinaties – zouden kunnen dienen om een verzameling van monochrome schilderijen of sculpturen te maken. Zoals de kunstenaar stelt: "Er is geen bepaalde voor-, achter- of zijkant aan het werk. Als het gezien wordt als een tijdlijn op de muur, herhaalt en spiegelt het zichzelf in alle richtingen. Sommige oppervlakken zijn aan beide kanten beschilderd, andere laten een achterkant zien, maar als een volledige eenheid is het niet in één bepaalde richting georiënteerd. De wisselende kleurschakeringen zou je kunnen lezen als ingebouwde schaduwen, of – meer betekenisvol – als verval door blootstelling aan het licht."

Organized horizontally, as opposed to the vertical thrust of Levin's installation at Extra City, this is an expansive visual archive, telling in abstract terms the story of a work to come or a work just dismantled. 'Or Why Not Celebrate...' is a series of protruding shapes, inventoried without any indication that would anchor them in specific cultural or political narratives. The installation classifies geometries that flirt with different interpretations, that evoke models, banners and emblems, or that, in their permutations, could serve to produce an infinite collection of monochrome paintings or sculptures. As the artist notes, "there is no defined front, back or side to the work. If seen as a timeline on the wall, it repeats and mirrors itself in all directions. Some surfaces are painted on both sides, other expose a back, but as a complete unit it does not face any direction in particular. The varying tones of colour could read as inbuilt shadows, or, more significantly, as decay from exposure to light."

With the support of the Mondriaan Fund.
Courtesy of the artist and Ambach & Rice, Los Angeles.

Met steun van het Mondriaan Fonds.
Courtesy de kunstenaar en Ambach & Rice,
Los Angeles.



Günther Uecker, Small and Big Deserts, 1966

9

Ann Veronica Janssens

22 April, 2014

In '22 April' weerklinken echo's van een aantal thema's uit een ander werk van Janssens, dat permanent geïnstalleerd is in het Middelheimpark: één en hetzelfde materiaal wordt op twee manieren onderzocht, en veroorzaakt een breuk tussen sculpturale aanwezigheid en schijnbare functionaliteit. Ook '22 April' komt over als een geheel dat niet één is: een vergrootglas onderbreekt de vlakheid van een glasplaat en creëert een driedimensionaliteit, zowel binnen het volume van het werk als in de lichtjes gevormde realiteiten die door de transparantie zichtbaar worden. '22 April' sluit zo aan bij het onderzoek van de kunstenaar dat in haar meeste werken terugkomt, en dat nadenkt over andere vormen van perceptie en de verschillen tussen ruimtelijke ervaringen.

Courtesy de kunstenaar en Galerie
Micheline Sz wajcer, Brussel.

Within a different economy of scale and perception, '22 April' echoes some of the preoccupations in the work by Janssens permanently installed in the Middelheim park. Using in different ways the same material and producing a disruption between sculptural presence and the appearance of functionality, '22 April' too appears as a whole that is not one. An engraved magnifying glass interrupts the flatness of the glass plate, creating a three-dimensionality both within the body of the work, as well as in the realities – both fuller and slightly distorted – that its transparency offers to the viewer. It thus connects to a research present in the majority of the artist's works, that invite alternative perceptual states or function as thresholds between different modes of spatial experience.

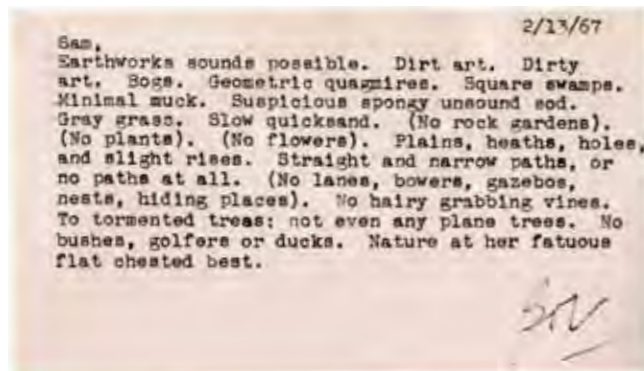
Courtesy of the artist and Galerie
Micheline Sz wajcer, Brussels.

Michèle Matyn

Les Faux, 2014

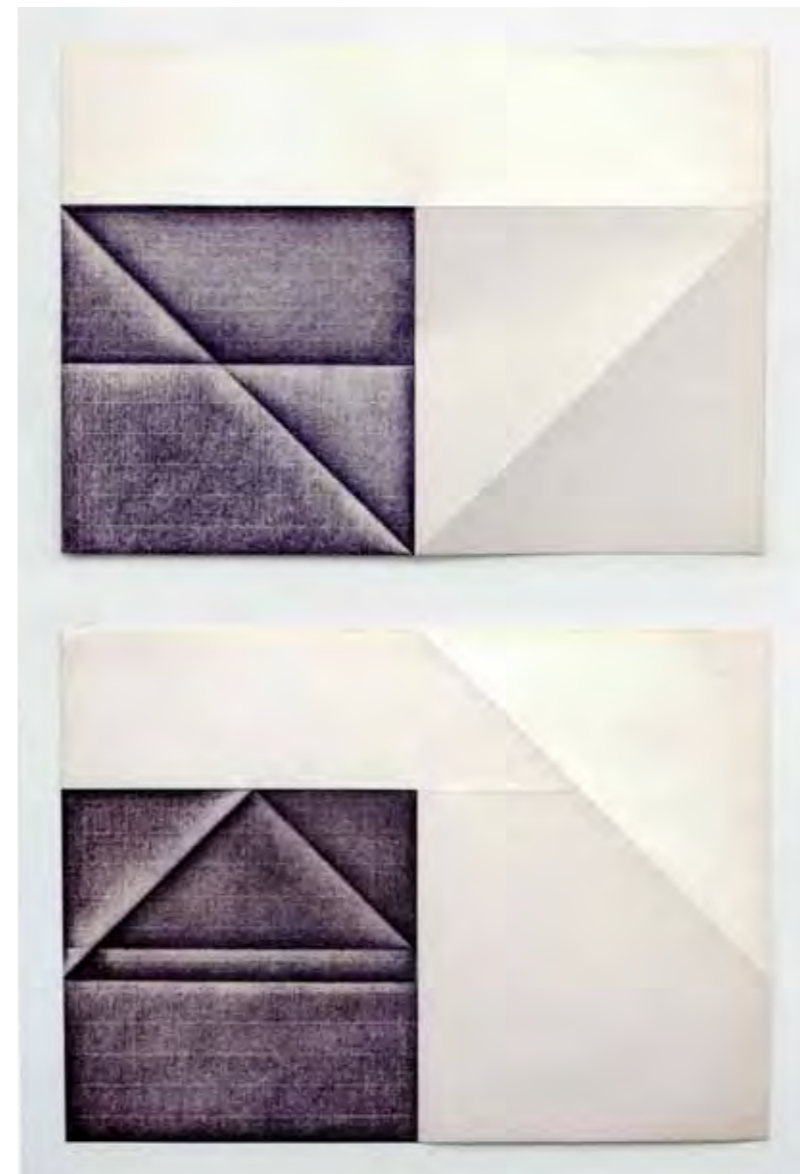
De titel van Matyns installatie roept associaties op aan zowel kunstmatigheid als vervalsing. Het werk vertrekt van een reeks recente foto's die de reizen van de kunstenaar (naar Sri Lanka, de Britse eilanden, Canada of het hoogste punt in België ...) documenteren, alsook haar performances, die draaien rond bijzondere vormen van denken over de natuur. Al deze uitvergroete snapshots, die de natuur weergeven op een fysieke, onstabiele manier, maken gebruik van de Impossible-technologie. Impossible is een pilootproject dat het ter ziele gegane Polaroid vervangt. Het behoudt het onscherpe surrealisme dat polaroids hun kenmerkende 'gevoel' geeft, maar voegt daar een hoge dosis chemische toevaligheid aan toe, die de kunstenaar leert controleren of beïnvloeden. Terwijl de beelden vorm krijgen, worden hun chemische samenstelling en hun stabiliteit beïnvloed door de omstandigheden waarin ze genomen zijn: in het ene geval "vervuild door hitte en vocht", in andere gevallen aangetast door zonlicht of door de warmte van de handen van de kunstenaar. De meest voorkomende beschadiging is de 'aanval van het zilverkristal', een 'virus' dat een vermenigvuldiging van kristallen veroorzaakt en het beeld van binnenuit aantast. De kunstenaar observeert dit en werkt ermee samen. In verschillende stadia van degradatie worden de beelden opgeslagen bij verschillende temperaturen, gescand en opnieuw gescand wanneer samenvalt wat is afgebeeld en hoe het is afgebeeld, wat ze visueel en chemisch aanduiden. Sommige beelden lijken zowel onder de echte zon te zijn gefotografeerd als onder een zilverachtige, halfcirkelvormige straling – als een materieel equivalent van de eerste zon – die vaak boven aan Matyns Impossible's verschijnt. In deze mengeling van materialen, tijden en temperaturen dramatiseren haar beelden haar idee van het "epifanische moment" in een ontmoeting met de natuur – de natuur van de natuur en de natuur van het beeld – de tijdelijke toestanden waarin begrip en affect volledig lijken samen te vallen.

Matyn's installation, whose title connotes both artificiality and forgery, departs from a series of photographs documenting the artist's travels and performances. All the snapshots enlarged in the installation employ Impossible technology. A pilot project, Impossible is a replacement for the now-defunct Polaroid, preserving the blurry surrealism that gives Polaroids their distinctive 'feel', but adding a high dose of chemical contingency, one that the artist is learning how to control or influence. The installation thus critically enfolds modes of representing nature and the physical, unstable nature of that representation. As the images form, their chemical compositions and their stability are influenced by the very conditions under which they are taken: "infected by heat and moisture" in one case, imprinted by sunlight in others, registering the warmth of the artist's hands into their very visual constitution. The most common form of deterioration of Impossible pictures is the 'silver crystal attack'. A 'virus' produces a multiplication of crystals and eats the image from within, and this is a process that the artist observes and collaborates with. In various states of degradation, the images are stored at different temperatures, scanned and rescanned when their visual and chemical distortions seem to correspond to each other. Some images seem to have been photographed both under the real sun and under a silvery semicircular radiance, like a material substitute for the first one, that often appears at the top of Matyn's Impossible's. In this mix of substances, times and temperatures, her images dramatize her idea of the "epiphanic moment" in encountering nature – the nature of nature and the nature of the image –, the temporary state where comprehension and affect appear to coincide.



Robert Morris, postcard to Samuel Wagstaff, 1967

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND



Dóra Maurer

Relative Swingings, 1973 – 1975

Maurer's film, geproduceerd in de experimentele filmstudio Balázs Béla in Budapest, werd opgenomen met twee camera's. De ene creëerde een mobiel gezichtspunt en de andere stond in een vaste, 'documentaire' positie. Deze 'uitgebreide cinema' reflecteert over biografie en historiografie, via voorwerpen, rekwisieten, lenzen en de bewegingen die ze veroorzaken. 'Relative Swingings' experimenteert cinematografisch met versnelling en vertragingen, met een 'hier' en 'daar', een 'nu' en 'toen', in verhouding tot elkaar. De bewegingen in de film lijken een subjectieve zwaai te maken in en uit het historische continuüm, een labyrint van persoonlijke en collectieve tijdlijnen. Dit werk is een filmisch en kinetisch experiment in circulaire beweging en vertraagde climax.

Produced at the experimental film studio Balázs Béla in Budapest, Maurer's film was shot with two cameras, one creating a mobile viewpoint and one standing in a fixed, 'documentary' position. This 'expanded cinema' delegates a reflection on biography and historiography to objects, props, lenses and the whirlpools of motion they create or record. Experimenting with acceleration and slow-downs, with cinematic shifters that define a 'here' and 'there', a 'now' or 'then', a 'subjective' and 'objective', in relation to one another, the movements in 'Relative Swingings' appear to reproduce those of a subjectivity swaying in and out of the historical continuum, a labyrinth of private and collective timelines. This work is a cinematic and kinetic experiment in circular motion and delayed climax.

Dóra Maurer, Hidden Structures I, 1977

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

Ciprian Mureşan

Dead Weights, 2012 – 2014

Antonello da Mesina, 2013

Het werk is een persoonlijke graveerpers, die sculpturaal volume en massa, vorm en zwaartekracht ineen doet vallen. Een selectie sculpturen uit de collectie van het Middelheimmuseum is geïnstalleerd bovenop geïmproviseerde voetstukken: MDF-platen, waartussen vochtige gravures van Mureşan tegelijk drogen en zich verbergen. Druk en onzichtbaarheid worden twee krachten van het beeldmaken, terwijl de sculpturen zowel getoond worden als functioneel gereduceerd tot hun druggewicht. De sculpturale volumes en de onzichtbare gravures 'privatiseren' de ruimtes van het museum; ze transformeren wat zuivere transparantie en esthetische gemeenschappelijkheid had moeten zijn tot een vreemd, persoonlijk laboratorium, een surrogaatatelier waar productiewijzen geïmproviseerd kunnen worden zonder noodzakelijk het visuele bewijs ervan te leveren. Mureşans tekenkunst wordt wel zichtbaar in een werk dat in het verlengde ligt van dit 'antimuseum'. In deze tekening, een soort van anticollectie, zijn alle bladzijden van een boek van de renaissanceschilder Antonello da Mesina bovenop elkaar gekopieerd, tot een document met schijnbaar tegenstrijdige bedoelingen en perspectieven op en tussen de meedogenloos op elkaar gestapelde reproducties.

The work is an idiosyncratic engraving press, that collapses sculptural volume and mass, form and gravity. Selected sculptures from the Middelheim Museum collection are installed to weigh down on their makeshift pedestals: sheets of MDF, between which damp engravings by Mureşan both dry and hide. Pressure and invisibility become interchangeable forces of image-making, while sculptures are both shown and functionally reduced to their gravitational pull. Between these regimes where images can exist and create meaning, the thing-ness of sculptural volumes and the invisible engravings 'privatize' the space of the museum, transform what should be been transparency and communality into a strange personal laboratory, an ersatz studio where modes of production can be rehearsed without necessarily engendering their visual proof. Mureşan's draughtsmanship is visible in a second work presented here, that carries forward this thought of the 'anti-museum'. In the drawing, an anti-collection of sorts, all pages of a book on the Renaissance painter Antonello da Mesina have been copied on top of each other, in a palimpsest of seemingly contradictory intentions, perspectives and depths.

Drawing courtesy of the artist and Rodica Seward collection, Paris.

Tekening courtesy de kunstenaar en collectie Rodica Seward, Parijs.

12

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

13

European Commission : CORDIS : News and Events : Cleani...

http://cordis.europa.eu/news/rcn/33491_en.html

Community Research and Development Information Service - CORDIS

- [European Commission](#)
- [CORDIS](#)
- [News and Events](#)
- [Cleaning up masterpieces with ... bacteria?](#)

Cleaning up masterpieces with ... bacteria?

For most people the word bacteria will conjure up either images of nasty microorganisms that we fight against daily by cleaning the spaces around us, or the type of 'good' bacteria doctors advise us to consume to keep our digestive system's ticking over.

But who would have gu...

For most people the word bacteria will conjure up either images of nasty microorganisms that we fight against daily by cleaning the spaces around us, or the type of 'good' bacteria doctors advise us to consume to keep our digestive system's ticking over.

But who would have guessed that bacteria could be of use in the world of art restoration?

Well now, a team of art restoration experts from Spain and Italy have successfully shown that it is possible to clean up masterpieces with bacteria in a fast, targeted and careful manner. To boot, they have also shown that as well as being respectful to the paintings, these handy microorganisms are also kind to the restorers themselves and the surrounding environment. Until now the options were either restoration by aggressive, non-selective and toxic chemicals or erosion of the crust by often damaging mechanical means.



Through collaboration between the Institute of Heritage Restoration (IRP) at the University of Valencia, Spain, and experts working on the restoration of wall paintings at the Campo Santo di Pisa, Italy, these new methods have been tried and tested.

The collaboration came about while restorers from the IRP were working on the murals in the Church of Santos Juanes, Valencia, Spain. These murals were nearly completely destroyed after a fire in 1936 before becoming victim to a bad 1960s restoration job. The team from the IRP began experimenting with new techniques for 'filling' with transferred printed digital images in spaces without painting. However, salt efflorescence, the white scabs present on the paintings caused by a build-up of crystallised salts and gelatin glue, proved to be a major stumbling block.

'By the action of gravity and evaporation, the salts of organic matter in decomposition migrate to the paintings and produce a white crust hiding the work of art and sometimes can also cause the loosening of the painting layer,' comments Dr Pilar Bosch, one of the restorers from the IRP.

To investigate other options, the researchers from the IRP then travelled to Italy to learn about the pioneering work being carried out there in the Campo Santo di Pisa.

Under the guidance of microbiologist Gainluigi Colalucci, restorers there were using bacteria to remove the hardened glue that conventional methods found so difficult to shift.

The bacteria used are a strain of Pseudomonas bacteria which literally eat the saline efflorescence that gathers in the arches where the paintings sit, normally where Pigeons like to reside.

Thanks to the collaboration between the two countries, the restorers were able to share best practices and find out what works best on different types of painting.

'In Italy they use cotton wool to apply the micro-organisms,' comments Dr Bosch. 'We, however, have developed a gel that acts on the surface, which prevents moisture from penetrating deep into the material and causing new problems.'

As bacteria only thrive in wet environments, Dr Bosch explains how important the drying process is: 'After an hour and a half, we remove the gel with the bacteria. The surface is then cleaned and dried.'

Europe's greatest masterpieces have always been fragile; the ropes and museum cabinets separating us from our favourite pieces are evidence of this delicate nature. But now thanks to this research, ancient masterpieces could be kept 'young' for many years to come.

'After the good results of the tests we will continue the studies and improve the technique with the aim of transferring it to

'Study (The Eye Codex of the Monochrome)', 2010 – 2011

Nuur's 'Studies ...', waarvan de volledige titels de Pantone-code bevatten van de industriële verf die erin gebruikt wordt, vertrekken vanuit een bijzondere intuïtie: misschien, dacht de kunstenaar, was de toegang tot de grot de eerste menselijke ervaring van het monochrome. Dit bracht Nuur ertoe om opnieuw te gaan nadenken over abstracte kunst, de recuperatie van het primitieve en primordiale in de moderne schilderkunst in verhouding tot de duistere flikkeringen van een grot, de toegang tot een schuilplaats of tot een angst-aanjagende afgrond, het omslagpunt tussen bekende en onbekende werelden. Deze intuïtieve inzichten vinden een overeenkomst in de waarnemings-'trillingen' die de schilderijen teweegbrengen: gezien vanop een afstand leiden ze tot een gewaarwording van gelijkvormigheid en van dichtbij onderzocht tot een systematische instorting van het picturale veld; de verschillende glinstering die ze uitsralen en de hardnekkigheid waarmee ze op het netvlies blijven hangen wanneer ze frontaal of met halfgesloten ogen worden bekeken; de afwisseling tussen de gewaarwording van gelijkheid en van verschil. En ten slotte het 'geheimschrift' van hun uit elkaar gehaalde patroon, dat ofwel zorgvuldig werk ofwel een computer algoritme suggereert; schilderijen gemaakt in het digitale tijdperk en het visuele gezoem van de beeldschermen waartussen het hedendaagse leven zich ontvouwt.

Nuur's 'Studies...', whose full titles include the Pantone code of the industrial paint they employ, started from a particular intuition: perhaps, the artist thought, the entrance to the cave was the humans' first experience of the monochrome. This led Nuur to reconsider abstraction in relation to the dark flickers of a grotto, gateway to a shelter or to a terrifying abyss, tipping point between known and unknown worlds. These intuitions find their correspondent in the perceptual 'oscillations' triggered by the paintings: a sensation of uniformity when seen from a distance and that of a methodical breakdown of the pictorial field when inspected up-close, the different glint and retinal persistence they produce when looked at frontally or with eyes half-closed, the mildly irritating alternation between sameness and difference in observing their patterning.



Blackest is the new black: Scientists have developed a material so dark that you can't see it...

... but you'll have a long wait for the ultimate cocktail dress

Ian Johnston

Sunday, 13 July 2014

Puritans, Goths, avant-garde artists, hell-raising poets and fashion icon Coco Chanel all saw something special in it. Now black, that most enigmatic of colours, has become even darker and more mysterious.

A British company has produced a "strange, alien" material so black that it absorbs all but 0.035 per cent of visual light, setting a new world record. To stare at the "super black" coating made of carbon nanotubes – each 10,000 times thinner than a human hair – is an odd experience. It is so dark that the human eye cannot understand what it is seeing. Shapes and contours are lost, leaving nothing but an apparent abyss.

If it was used to make one of Chanel's little black dresses, the wearer's head and limbs might appear to float incorporeally around a dress-shaped hole.

Actual applications are more serious, enabling astronomical cameras, telescopes and infrared scanning systems to function more effectively. Then there are the military uses that the material's maker, Surrey NanoSystems, is not allowed to discuss.

The nanotube material, named Vantablack, has been grown on sheets of aluminium foil by the Newhaven-based company. While the sheets may be crumpled into miniature hills and valleys, this landscape disappears on areas covered by it.

"You expect to see the hills and all you can see ... it's like black, like a hole, like there's nothing there. It just looks so strange," said Ben Jensen, the firm's chief technical officer.



Asked about the prospect of a little black dress, he said it would be "very expensive" – the cost of the material is one of the things he was unable to reveal.

"You would lose all features of the dress. It would just be something black passing

Miklós Onucsán

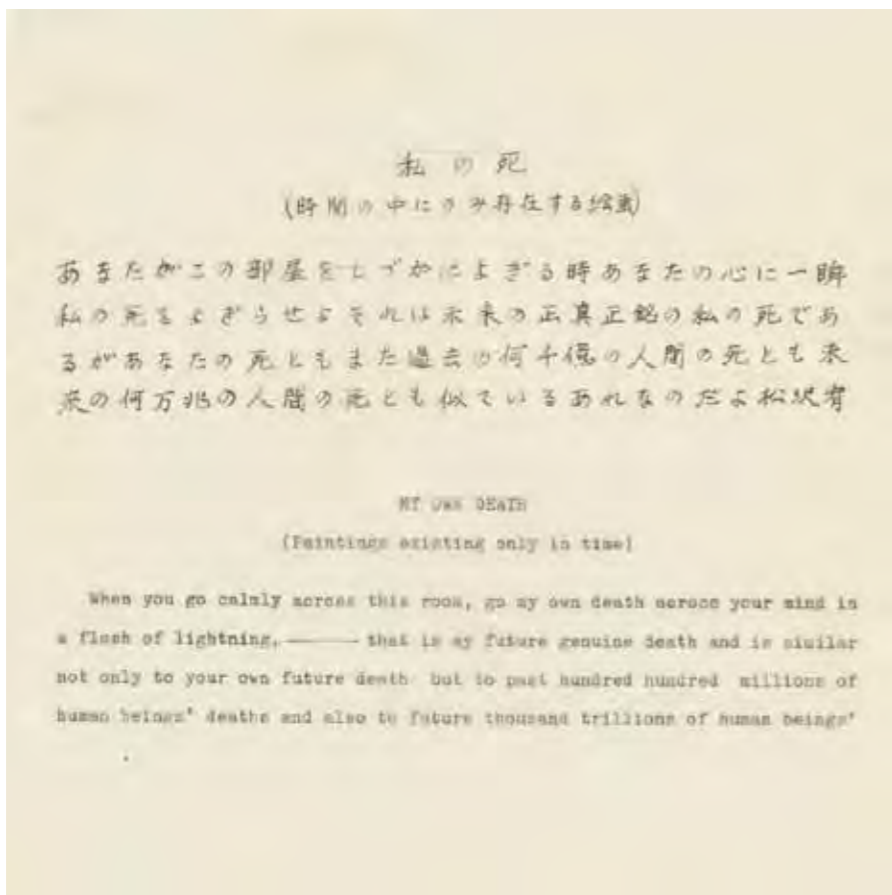
Post-Fire Wood, 2014

De twee panelen waaruit dit werk bestaat, brengen interesses samen waar Onucsán in zijn praktijk al lang mee bezig is. Hij gebruikt materialen die een complete transformatie hebben ondergaan. Hij onttrekt transformatie – metaforisch of op een andere manier – aan het werk zelf, en werkt met de onduidelijke grenzen tussen beeld en niet-beeld, het potentieel van het niet-beeld om de mentale of verbeelde projectie van 'elk beeld' te bevatten. Vergelijking is wellicht de eerste reflex die dit werk oproept. De twee panelen bevatten een dikke laag as van verkoold hout, die de kunstenaar de laatste tien jaar uit zijn kachel heeft verzameld. Aan de ene kant is er de 'wetenschap' dat de twee panelen dezelfde moeten zijn, aangezien ze gebaseerd zijn op hetzelfde productieproces. Aan de andere kant is er ook de onverifieerbare 'zekerheid' dat ze niet identiek kunnen zijn, dat de miljoenen asdeeltjes bestaan in heimelijk verschillende configuraties. De twee panelen weigeren verificatie en zijn rug aan rug geïnstalleerd; zo openen en bewonen ze twee verschillende perspectieven en interpretatie in de tentoonstelling.

The two panels that compose the work emphasize a long-term concern in Onucsán's practice: the indistinct limits between image and non-image, the non-image's potential to contain the mental or imaginative projection of 'any image'. Each panel stores a thick layer of wood ashes, collected by the artist from his stove over the last decade, while the doubling of the object triggers a comparison between the 'knowledge' that the two panels must be the same since they rely on the same process of fabrication and, on the other hand, the unverifiable 'certainty' that they cannot be identical, that millions of ash particles must exist in secretly different configurations. Installed back to back, the two panels and their disrupted identity open distinct perspectives within the exhibition.

Courtesy of the artist and Plan B, Cluj/Berlin.

Courtesy de kunstenaar en Plan B, Cluj/Berlijn.



Yukiko Matsuzawa, My Own Death, 1979

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND



Erin Shirreff

Medardo Rosso, Madame X, 1896, 2013

Shirreff's video in loop heeft als onderwerp een catalogusreproductie van Medardo Rosso's bekende sculptuur 'Madame X'. Rosso fotografeerde vaak zijn eigen werk, maar deze specifieke afbeelding werd gemaakt in de jaren 1950, na zijn dood. Het stelt 'Madame X' op een voetstuk voor, die vanuit de duisternis naar buiten gluurde. Shirreff heeft dit beeld herdrukt op papieren met verschillend afgewerkte oppervlakken, en net zoals in eerdere video's heeft ze deze secundaire beelden opnieuw gefotografeerd met behulp van een verzameling handlampen en elementaire analoge studio-effecten. Vervolgens heeft ze een choreografie voor een video gemaakt door de beelden in een bepaalde volgorde aan elkaar te hechten. 'Madame X', wier identiteit altijd een vraagteken is gebleven, verschijnt in en uit beeld: ze zit gevangen onder het stippenpatroon van de originele zwart-witproductie, om vervolgens te verschijnen onder de opwekkende gloed van een flitslicht. Rosso beeldhouwde op zo'n manier dat het materiaal tot leven kwam onder natuurlijk licht. Hij was zich bewust van het onderscheid tussen een indruk van vormeloosheid die zijn beelden konden wekken wanneer ze haastig werden bekeken, en een 'fotografisch' gezichtspunt van waaruit ze hun genuanceerde vormen onthullen. Op die manier is Shirreff's videoweergave van 'Madame X' een voortzetting van deze bedoelingen – een poging om de resonantie van haar blik te verlengen.

Shirreff's looped video takes as its subject a catalogue reproduction of Medardo Rosso's well-known sculpture 'Madame X'. Rosso often photographed his own work but this particular image is taken in the 1950s, after his death. It depicts 'Madame X' atop a pedestal, peering out from the gloom. Shirreff reprinted this image on papers with varying surface finishes and, like in earlier videos, re-photographed these secondary images while using a collection of hand-held lights and basic analogue studio effects. She then choreographed a video by sequencing and suturing the resulting images. 'Madame X', whose identity has always been in question, comes in and out of presence as the work progresses: she sits trapped beneath the half-tone dot pattern of the original black-and-white reproduction, to then emerge beneath the animating glow of a flashlight. Rosso sculpted so that material would come alive under natural light and was keenly aware of the distinction between an impression of formlessness his sculptures could produce if hastily inspected and, on the other hand, a single, 'photographic' viewpoint to which they would reveal their nuanced shapes. In this way Shirreff's video rendering of 'Madame X' is a continuation of these aims – an attempt to prolong the resonance of her gaze.

Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins, New York.

Courtesy de kunstenaar en Sikkema Jenkins, New York.

Erin Shirreff, afbeeldingen uit/ plates from 'Book of Knives', 2008

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

Paola Yacoub

Anti-monochrome, 2014

Yacoub's diaprojectie speelt in op het architecturale principe van het Braempaviljoen – dat ontworpen is om zo veel mogelijk natuurlijk licht te absorberen voor het tentoonstellen van kunst – en creëert een opstelling van vormen die het gevolg zijn van de breking of buiging van het licht. 'Kaustieken', zoals de gebogen lijnen van geconcentreerd licht die verschijnen op de bodem van een zwembad of gereflecteerd worden door een glas water, zijn bestudeerd en geclasificeerd door onder andere de wiskundige René Thom. Dit project put uit uiteenlopende bronnen: van de niet-menselijke activiteit die de Bradshaw-schilderingen in stand houdt over archeologische theorieën die de rol van schaduwen en schaduwtekenen in de Europese rotskunst onderstrepen en die stellen dat de grot als een camera obscura werd gebruikt, tot onderzoek in de optica. Deze elementen worden verbonden in een onderzoek, wetenschappelijk en artistiek, naar het 'niet-gemaakte beeld', van afbeeldingen die non-manufactum of acheiropoieta zijn. Volgens Ernst Kitzinger wordt geloofd dat non-manufactum beelden niet door menselijke handen werden gemaakt, maar door mechanische of miraculeuze handelingen. Het model is niet afgebeeld, het is de energie ervan die zichzelf inprent als afbeelding. Het project 'Anti-monochrome', dat omhulsels van lichtstralen archiveert die doen denken aan de paradoxen van mirakels en mechanica van die verschijningen, brengt twee vormen samen waarin beelden kunnen ontstaan zonder – en voorbij – menselijke interventie.



J.H.W. Tischbein, Polyphemus, 1802

Tischbein's schilderij 'Polyphemus' uit 1802 lijkt iconografisch niet overeen te komen met de mythologische bronnen van het werk. Terwijl cyclopen eenogige wezens zijn, suggereert dit portret dat Polyphemus' diepte-zicht werd afgenomen en dat hij bevestigd is met een andere manier van zien, een andere visuele relatie tot de wereld.

Tischbein's painting appears as a case of iconographic incongruity in relation to its mythological sources. While Cyclops are one-eyed creatures, this portrait suggests stereoscopy was abandoned by or withdrawn from Polyphemus, in favour of another way of seeing: another visual relation to the world, perhaps a more immediate connection between sight and thought.

Responding to the architectural principle of the Braem pavilion – conceived to absorb as much natural light as possible for the display of art –, Yacoub's slide projection is a typology of forms that result from the refraction or diffraction of light. 'Caustics', such as the curves of concentrated light that appear on the bottom of a swimming pool or are reflected through a glass of water, were studied and classified by mathematician René Thom, among others. The project draws on disparate sources, from the non-human agency that sustains the Bradshaw paintings, to archaeological theories that underscore the role of shadows and shadow-tracing in European rock art, positing the cave as a camera obscura, and to research in optics. These strands are connected in an investigation, both scientific and artistic, of the 'non-made image', of pictures that are non-manufactum or acheiropoieta. For Ernst Kitzinger, non-manufactum images are believed to have been made by hands other than those of ordinary mortals or are claimed to be mechanical, though miraculous, impressions of the original: the model is not depicted, it is its energy that engraves itself on a support as resemblance. The 'Anti-monochrome' project, archiving envelopes of light rays that recall the paradoxes of miracle and mechanics of those apparitions, brings together two forms in which images can come into being without – and beyond – human intervention.

MIDDELHEIM – ALLEGORY OF THE CAVE PAINTING, THE OTHER WAY AROUND

Boekvoorstelling in Cinema Zuid

Book Launch at Cinema Zuid

Bij de tentoonstelling verschijnt een reader met bijdragen van Haseeb Ahmed, Christian Bök, Ignacio Chapela, Justin Clemens, Jonathan Dronsfield, Christopher Fynsk, Sean Gurd, Adam Jasper, Anders Kreuger, Landings (Vivian Zihel en Natasha Ginwala), Brenda Machosky, Alexander Nagel, Rosalind Nashashibi, Tom Nicholson, Jack Pettigrew, Raphaël Pirenne, Susan Schuppli, Adam Staley Groves, Jonas Tinius, Marina Vishmidt, Christopher Witmore en Khadija von Zinnenburg Carroll. Deze publicatie, samengesteld door Mihnea Mircan en Vincent van Gerven Oei, wordt uitgegeven door Mousse Publishing.

To accompany this exhibition, a reader with contributions by Haseeb Ahmed, Christian Bök, Ignacio Chapela, Justin Clemens, Jonathan Dronsfield, Christopher Fynsk, Sean Gurd, Adam Jasper, Anders Kreuger, Landings (Vivian Zihel and Natasha Ginwala), Brenda Machosky, Alexander Nagel, Rosalind Nashashibi, Tom Nicholson, Jack Pettigrew, Raphaël Pirenne, Susan Schuppli, Adam Staley Groves, Jonas Tinius, Marina Vishmidt, Christopher Witmore and Khadija von Zinnenburg Carroll, is forthcoming from Mousse Publishing. It is co-edited by Mihnea Mircan and Vincent van Gerven Oei.

De boekvoorstelling wordt begeleid door een performance en een filmvertoning. De exacte datum wordt nog meegedeeld via de nieuwsbrief en website van Extra City.

The book presentation will be followed by a performance and a screening. Date to be communicated via the Extra City newsletter and website.

Jeremiah Day, performance

Day werkt met herdenkingspraktijken om de rol van kunst in het openbare leven in vraag te stellen. Via fotografie, taal en bewegingsimprovisatie, die hij verwerkt tot een gemengde vorm van realisme, zet Day historische gebeurtenissen in als allegorie en voorbeeld. Zijn bijdrage aan 'Allegory of the Cave Painting' is geïnspireerd op zijn onderzoek naar het werk van Hannah Arendt. Tijdens een bezoek aan Extra City ontdekte Jeremiah Day de nabijgelegen kapel in de Generaal Drubbelstraat 4; hij zag deze verscholen plek als een geheimzinnige lokale aanvulling op de insteek van deze tentoonstelling. Het uitgangspunt van zijn performance is de afstand tussen deze onopvallende, alledaagse site en de 'onzichtbaarheid' van prehistorische totems op andere continenten.

Tacita Dean, JG, 2013

'JG' is geïnspireerd op Deans correspondentie met de Britse auteur J.G. Ballard (1930-2009) over de verbanden tussen het kortverhaal 'The Voices of Time' (1960) en Robert Smithson's iconische 'earthwork' en film 'Spiral Jetty' (beide uit 1970). De overeenkomsten tussen Ballards kortverhaal, dat eindigt met het hoofdpersonage dat een mandala maakt in een opgedroogd zoutlandschap, en Smithson's werk in het Great Salt Lake worden onderzocht in de allegorische archeologie van de film. Dean schrijft: "Terwijl Smithson's pier in de

Day works with practices of commemoration as methods for questioning art's role in public life. Employing photography, speech and improvisational movement in a hybrid form of realism, Day appropriates historical incident to serve as allegory and example. His research on the work of Hannah Arendt informs his contribution to 'Allegory of the Cave Painting'. On a site-visit to Extra City, Jeremiah Day discovered the nearby chapel at Generaal Drubbelstraat 4, and found this almost hidden structure to be an uncanny local counterpart to the pretext of the exhibition. His performance will take the distance between this inconspicuous quotidian site and the 'invisibility' of prehistoric totems continents away as a point of departure.

'JG' is inspired by Dean's correspondence with British author J.G. Ballard (1930-2009) regarding connections between the short story 'The Voices of Time' (1960) and Robert Smithson's iconic earthwork and film 'Spiral Jetty' (both 1970). The correspondences between Ballard's short story, which ends with its main character building a mandala in a dried saline landscape, and Smithson's earthwork in the Great Salt Lake, are explored in the film's allegorical archaeology. Dean notes: "While Smithson's jetty spiralled



Tacita Dean, 'The Book End of Time' en/ and 'The Tail End of Film', 2013, courtesy de kunstenaar/ of the artist en/ and Frith Street Gallery, London.

Een kopie van 'The Voices of Time' van de Britse auteur J.G. Ballard en het laatste stuk van een spoel van een 35 mm film, voor zes weken in zilt, stromend water geplaatst, waar ze geleidelijk aan bedekt raakten met een schild van zoutkristallen.

verbeelding van de kunstenaar in een spiraal naar beneden ging doorheen lagen van sedimentatie en prehistorie, kronkelend onder het oppervlak van het meer naar het begin van de tijd in de kern van de aarde eronder, is de mandala in 'The Voices of Time' de virtuele spiegel daarvan, die zich caleidoscopisch opwaarts beweegt naar een kosmische integratie aan het uiteinde van de tijd." 'JG' werd opgenomen in de zoutlandschappen van Utah en Californië met behulp van een systeem dat Dean recent ontwikkelde. Ze schermte de lensopening met verschillende vormen af, een proces dat lijkt op stencilen, waardoor het negatief binnen één enkel beeldraam wordt belicht en opnieuw belicht. De onbelichte film moet hiervoor meerdere keren door de camera lopen, zodat die, net als Ballards fictie en Smithson's 'earthwork', tijd en plaats doorkruisen. Een reeks abstracte en organische vormen die doen denken aan berghorizonten, planeten, poelen en pieren lijken met de hand geschetst. Door te verwijzen naar tekeningen en collages streeft 'JG' ernaar om film terug te brengen naar het fysieke, artisanale medium dat het oorspronkelijk was. Dit proces, dat binnen in de camera en volledig op locatie gebeurt, dient om de spontaniteit en vindingrijkheid te herstellen die de vroege cinema kenmerkten, vergeleken met het relatieve gemak van digitale postproductie, wat de kunstenaar beschrijft als "het einde van het risico".

downward in the artist's imagination through layers of sedimentation and prehistory, coiling beneath the surface of the lake to the origins of time in the core of the earth below, the mandala in 'The Voices of Time' is its virtual mirror, kaleidoscoping upwards into cosmic integration and the tail end of time." 'JG' was shot in the saline landscapes of Utah and California using Dean's recently developed system of aperture gate masking: a process similar to stencilling, which allows her to use differently shaped masks to expose and re-expose the negative within a single film frame. This requires running the unexposed film through the camera multiple times, giving each frame the capacity to traverse time and location in ways that parallel the effects of Ballard's fiction and Smithson's earthwork. A range of abstract and organic forms that suggest mountain horizons, planets, pools or jetties appear to have been traced by hand. Referencing drawing and collage, 'JG' strives to return film to the physical, artisanal medium it was at its origin. Made inside the camera entirely while on location, this process serves to restore the spontaneity and invention that distinguished early cinema in comparison to the relative ease of digital postproduction, that the artist describes as "the end of risk".

MIDDELHEIMMUSEUM
(BRAEMPAVILJOEN)

Allegory of the Cave Painting. The Other Way Around

26.10.2014

29.03.2015