

Museum of Display

Nr.3/ 2011

Neil Beloufa
Isabelle Cornaro
Josef Dabernig
Nico Dockx
Kris Kimpe
Jill Magid
Metahaven

Extra City _____ Kunsthall Antwerpen

Museum of Display
20.05.-03.07.2011

Samengesteld door/
curated by Mihnea Mircan

Met bijdragen van/contributions
by Neil Beloufa, Isabelle Cornaro,
Josef Dabernig, Nico Dockx, Helmut
Draxler, Jill Magid, Metahaven, Kris
Kimpe

Courtesies

Neil Beloufa:
Francois Ghebalı Los Angeles

Isabelle Cornaro:
Balıce Hertling Paris

Josef Dabernig:
Andreas Huber Vienna, Wilfried
Lentz Rotterdam, Mumok Vienna

Jill Magid:
Yvon Lambert New York

Extra City team

Algemeen directeur/
managing director
Katrien Reist - van Gelder

Productie/production
Caroline Van Eccelpoel

Communicatie/communication
Sarah Bruynoghe

Constructie tentoonstellings-
architectuur/construction
exhibition architecture
Christoph Van Damme & team

Technische assistentie/
technical assistance
Cas Goevaerts
Oscar Hugal
Gary Leddington
Bernd Lüttgerding

Stagiair/interns
Rob Ritzen
Sander Van Raemdonck

Met dank aan/thanks to

Teatske Burgerjon, Alexander
Hertling, Stephanie Jeanroy

Extra City krijgt steun van/
is supported by

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

Informatie/information

Deze hand-out en postkaarten
verschijnen in een oplage van 500
exemplaren ter gelegenheid van de
tentoonstelling Museum of Display,
Extra City Kunsthall Antwerpen,
20.05.2011 – 03.07.2011

These handout and postcards are
published in an edition of 500 copies
on the occasion of the exhibition
Museum of Display, at Extra City
Kunsthall Antwerpen, 20.05.2011 –
03.07.2011

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

Design
B & R Grafikdesign, Bern

Proeflezer/proofreading
Erik Empson

Druk/printing
Drukkerij Bulckens, Herenthout

copyright
All copyrights are with the artists
and/or their galleries.

Extra City Kunsthall Antwerpen
Tulpstraat 79
BE-2060 Antwerp
Belgium
www.extracity.org

Wat zou een 'museum of display' tentoonstellen? Zichzelf misschien, als overvolle spiegelzaal of als een reeks van onderhandelingen rondom vervagende (artistieke) objecten. Er zouden afbladderende lagen van analyse, structurering en extrapolatie kunnen te zien zijn, maar ook de fabricage van gelijkenissen en tegenstellingen, van afscheiding en overeenstemming tussen objecten en subjecten. Zouden deze processen, die de gestalte van kunst en het kunstinstituut bepalen, tastbaar worden, zouden ze wellicht de vorm aannemen van een projectiescherm voor sociabiliteit en haar 'cultural branding', van gemeenschapszin en zijn politieke claim. Men zou zich een dergelijke plek ook kunnen voorstellen als een parabel over orde en wanorde. Als een proces waar beide begrippen zich aan elkaar meten en elkaar indiceren, en waarbij het 'museum' wordt opgevoerd als één van de voornaamste plekken voor de manifestatie van de burgersamenleving, voor de totstandkoming van unanimiteit of verontwaardiging. Het 'museum of display' zou zowel een metafoor als een onderdeel van ideologische consonantie kunnen zijn. Een permanent gedemonstreerde afspraak tussen wat we ons kunnen verbeelden en wie we zijn, waarbij *identiteit*, als was het een retorische spel, wordt gedefinieerd en samengesteld vanuit een veelheid aan perspectieven of 'negatieven'.

Museum of Display is de tweede episode in een reeks van tentoonstellingen die de wederzijdse noties van 'kunst' en 'instituut' exploreren. De serie brengt het versnelde scenario van een fictief museum: van zijn ontstaan tot zijn zelfbevragingen en ultieme implosie of vernieuwing. De eerste episode, *Museum of Speech*, bekeek – of 'museificeerde' – het model van het kunstinstituut als een plaats van declamatie, waar uiteenlopende claims met elkaar wedijveren voor een centrale positie, of van polyfone spontaneïteit en symbolische deregulatie. De laatste episode, *A Slowdown at the Museum*, koppelt het model van het instituut dat zichzelf als verlengstuk en volwaardig lid van de 'echte wereld' ziet aan de hypothese van een staking. Hierdoor ontstaat een vertraging in de kunsthistorische tijd, een breuk in het archiveren van het heden.

Tussen bovengenoemde episodien in ontvouwt zich het *Museum of Display*, een tentoonstelling die terugkeert naar de gevestigde kritiek dat iets tentoonstellen nooit onschuldig is, een praktijk die over zichzelf spreekt in de derde persoon, en doelstellingen en criteria verhuult. Eerder dan deze aanklacht te bevestigen, of de praktijk van het tentoonstellen te willen herleiden naar een oorspronkelijke, 'originele' staat, fungeert het element van display in de tentoonstelling als een platform waarop identiteiten performen en gereguleerd worden. Het is te begrijpen als een toneel dat gedeeld wordt door 'de bezoeker', een generieke verzameling van individuen – die in het 'museum' hun allegorische portret terugvinden – en het buigzame non-individu van het instituut. Maar ook door twee verschillende mechanismen, 'kunst' en 'het instituut', die hier proberen het ongrijpbare te organiseren – middels codering, decodering en het streven om elkaar te bevatten.

De tentoonstelling kadert uiteenlopende processen in een categorisch quid-pro-quo waarbij de drang tot re-presenteren van de kunstenaar amper te onderscheiden valt van deze tot verpersoonlijking van het instituut, overschrijding amper van wat overschreden wordt of artistieke intentie van institutionele trompe-l'oeil.

De tentoonstelling *Museum of Display* reflecteert over deze vragen in relatie tot visuele praktijken van de gepresenteerde kunstenaars, die ieder op eigen wijze breken met dat wat *display* probeert op te zetten, of de tekortkomingen van het *display* blootleggen en belichamen. Of dit zich nu vertaalt in omkeringen, weigeringen of onderbrekingen, het is steeds de 'identiteit' die de lijn vormt waarlangs de opposities zich definiëren - als een troep voor hun veronderstelde verzoening, of als een residu van wederzijdse corrosie. Wanneer we deze twist rondom identiteit zouden transformeren naar een model van *indisplay*, als plek waar geen coherente entiteiten getoond worden, maar waar er pauzes zijn, witte ruimtes, interludes en onzekerheid over 'wie' nu 'wat' is en over de verhaallijnen die normaal gesproken de 'wie' aan het

'wat' linken, dan zou identiteit begrepen kunnen worden als aanhangsel, een prothese die losse fragmenten verbindt aan denkbeeldige gehelen. De kunstwerken in *Extra City* onderzoeken de relatie tussen dit aanhangsel en het constitutieve, en de kameleonachtige mutaties die de twee met elkaar verbinden, door de functie en notie van de 'display' zodanig te compliceren of te corrumperen, waardoor ze zichtbaar wordt.

What would a 'museum of display' exhibit? Itself, perhaps, as a densely populated hall of mirrors, or as a sequence of negotiations and immaterial transactions, revolving around progressively nebulous (artistic) objects. On display, there would be exfoliating layers of analysis, framing and extrapolation, the production of synonyms and antonyms, of separation and symmetry between objects and subjects. Were these operations, demarcating the presence of art and the presence of the art institution, to intersect in something almost palpable, it would be a near tangible screen for the projection of sociability and its cultural branding, of belonging and its political ownership. Such a space could be imagined as a parable of order and disorder, a discursive process wherein they measure and demonstrate each other, allowing the 'museum' to pose as one of the primary sites for the manifestation of civic society, for the rehearsal of unanimity or indignation. A 'museum of display' would be both a metaphor and a fragment of ideological consonance, the permanently staged accord between what we can imagine and who we are, with *identity*, defined and composed from a multiplicity of perspectives or 'negatives', as rhetorical hinge.

Museum of Display is the second episode in a series of presentations that look at definitions of 'art' and the 'institution' within the scenario of a fictional museum, accelerating from rise to self-interrogation, to collapse and possible renewal. It was preceded by *Museum of Speech*, which engaged – or museified – the model of the art institution as a site of declamation where divergent claims compete for a position of centrality, as a space of polyphonic spontaneity and symbolic deregulation. It will be followed by *A Slowdown at the Museum*, which pairs the model of the institution that sees

itself as continuous with – or indistinct from – the 'real world' and the hypothesis of a strike, resulting in a delay in art-historical time, a breach in the archive of the present. *Museum of Display* returns to the long-established critical point that display is never innocent, that it speaks of itself in the third person, in relation to undisclosed criteria and purposes. Rather than confirm an indictment, or propose to de-construct display into an anterior, 'natural' state, the exhibition at *Extra City* engages display as a stage for the performance and regulation of identities. A stage shared by the generic selves that find in the 'museum' their allegorical, reversed portraits, and the pliable non-self of the institution, by two forms of organizing the intangible – encoding, decoding and seeking to contain one another.

The exhibition frames divergent processes in a categorical quid-pro-quo where the drive to represent the artist is hardly distinguishable from that to personalize the institution, transgression from what is being transgressed, artistic intention from institutional trompe l'oeil. *Museum of Display* thinks through these questions in relation to visual practices that break what display mends, that embody the insufficiencies display diagnoses. Whether this translates into inversions, refusals or interruptions, identity persists as the boundary across which oppositions are played out, as a trope for their presumed reconciliation or as the residue of mutual corrosion. If a condition of identity unrest corresponded to a mode of *indisplay*, where no coherent entities can yet be presented, where – in their stead – there are pauses, blanks, interludes of uncertainty about 'who' is 'what' and about the fictions that normally link the 'who' to that 'what', then identity would become auxiliary, a prosthesis between fragments and imaginary wholes. The relation between the auxiliary and the constitutive, and the chameleonic mutations uniting the two, are examined in works where display becomes convoluted or cluttered, where it shows.





Josef Dabernig

De sculpturen en films van Josef Dabernig vertrekken vanuit de geometrie die disciplinaire ruimtes structureert en die ervoor zorgt dat op deze plekken orde wordt gecreëerd, maar ook dat controlemodaliteiten als circulatieassen en bevoorradingsystemen worden vermoed, en dat dwang samensmelt met gebruiksgemak. Dabernigs rasters en stellingen worden hier gerealiseerd volgens een vorm/achtergrond-organisatie: een setontwerp voor een disciplinair psychodrama waar de film *excursus on fitness* een onrustwekkende prelude op vormt.

In *excursus on fitness* zijn alle elementen hiervoor aanwezig: protagonisten en figuren, ruimtelijke settings die een desolate gymzaal en een disfunctionele kantoorruimte verenigen, en indicaties van

annexatie en hiërarchie. Twee van elkaar onderscheiden disciplines – de zelfdiscipline om fit te blijven en een absurde oefening in bewaking, het maken van aantekeningen en archivering – doorkruisen elkaar tijdelijk. De personages worden gechoreografeerd in een repetitie van hypnotische gehoorzaamheid, alsof de bureaucratie zelf, een abstract lichaam met levende ledematen, zich aan het voorbereiden was voor zijn dagelijkse routine van efficiëntie.

De slideshow *Proposal for a new Kunsthhaus, not further developed* komt over als een laconieke reflectie op museumarchitectuur en -functie. De verdere uitwerking van het voorstel werd niet verhinderd door de kafkaïaanse ondoordringbaarheid van het 'instituut'. Veeleer is het de retoriek van pluraliteit en gastvrijheid die wordt bekeken en terechtgewezen door de koppeling van de multiële discursieve

en sociale functies die kunst-ruimten zichzelf toewijzen aan een composiet van halve ruïnes en onuitnodigende vergezichten.

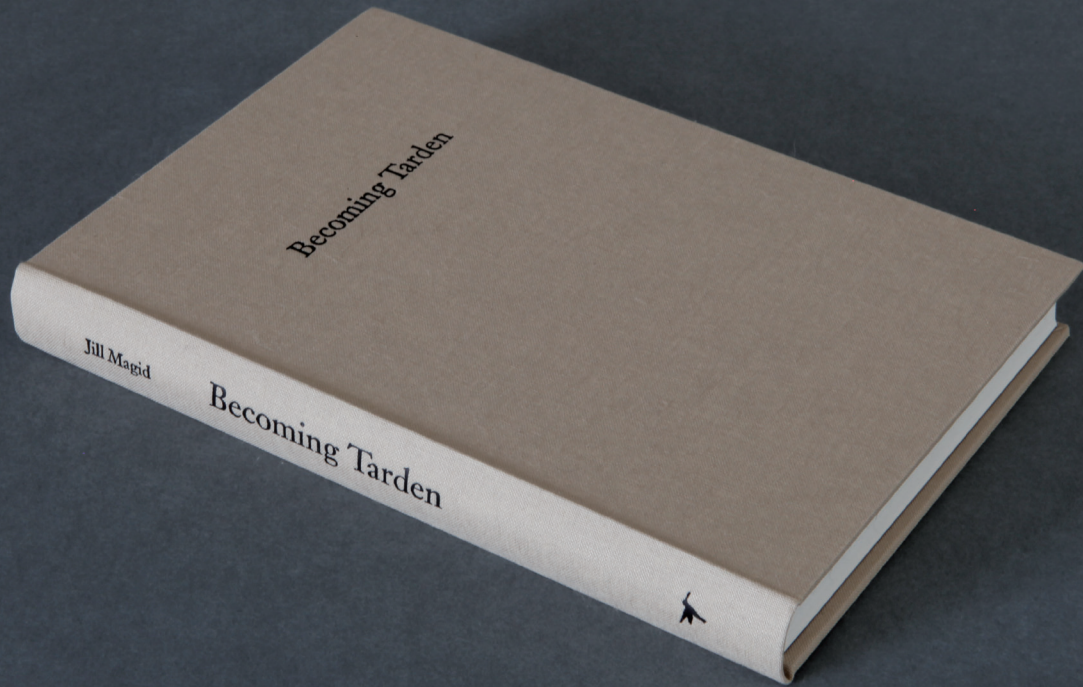
Josef Dabernig's sculptures and films depart from the geometries that structure disciplinary spaces, that allow these sites to invoke order, but also disguise their modalities of control as axes of circulation and systems of inventory, fusing coercion and serviceability. Dabernig's grids and scaffolding are here installed in a figure/ground relationship: a set design for a disciplinary psychodrama to which the film *excursus on fitness* is a disquieting prelude.

In *excursus on fitness*, all elements – protagonists and extras, spatial settings that conflate a desolate gym and a dysfunctional office, gestures of absorption and hierarchy – are present. Separate disciplines – the self-discipline of keeping fit and an absurd exercise of

surveillance, notation and archiving – temporarily intersect. The characters are choreographed in a rehearsal of hypnotic obedience, as if bureaucracy itself, an abstract body with living limbs, were preparing for its daily routine of efficiency.

The slide projection *Proposal for a new Kunsthhaus, not further developed* appears as a laconic reflection on museum architecture and function. The further elaboration of the proposal is not hindered by a Kafkaesque impenetrability of the 'institution': it is rather the rhetoric of plurality and hospitality that is engaged and deflated, by pairing the multiple discursive and social functions that art spaces assign themselves with a composite of half-ruins and unwelcoming vistas.

Josef Dabernig, *the death of the audience* (2009), Vienna Secession, courtesy the artist, Vienna Secession, Galerie Andreas Huber Vienna and Wilfried Lentz Rotterdam (Photo: Wolfgang Thaler)





Jill Magid

Een contract getekend door Jill Magid en Lifegem dat bepaald om de gecremeerde resten van de kunstenaar om te zetten in een diamant van 1 karaat, en een ring met lege zetting vormen, voorlopig, samen het werk *Auto Portrait Pending*. Het contract voor de begunstigde, dat deel uitmaakt van het werk, is de schakel tussen het leven van de kunstenaar en de post-mortale kristallisatie van haar lichaam: Jill Magid wordt verdreven uit haar lichaam in dezelfde mate als dat de begunstigde van de diamantin-wording gescheiden wordt van zijn object van verlangen. De aanhef van het Lifegem-contract klinkt als die van een liefdesbrief aan een object wiens doel het is eigendom weerstand te bieden.

Becoming Tarden is de voorlopige conclusie van een werk

in opdracht van de AIVD, de Nederlandse Algemene Inlichtingen- en Veiligheidsdienst, dat een nieuw hoofdkwartier van het agentschap moest inwijden. Vanuit de opdracht het 'menselijke gezicht' van de organisatie te vinden, verzamelde de kunstenaar persoonlijke gegevens over de agenten door te spelen met de professionele reflex tot geheimhouding en de veronderstelde of legaal vastgelegde limieten van wat gezegd kon worden. In een verdere episode verwerft de Inlichtendienst de status van coauteur: de verregaande en ingrijpende redactie van de gesprekken tussen de kunstenaar en geheime agenten en de inbeslagname van het manuscript voeren de complexiteit van het project paradoxaal genoeg steeds verder op. Ze breiden Magids pre-occupatie met bewaking en verleiding uit naar situaties waar het Panopticon zich manifesteert als een lichaam achter de alles-overziende blik.

A contract signed by Jill Magid and Lifegem to turn the artist's cremated remains into a one-carat diamond, and a ring with an empty setting constitute, for now, the work *Auto Portrait Pending*. The beneficiary contract accompanying the work hinges between the life of the artist and the post-mortem crystallization of her body: Jill Magid is expelled from her body to the same extent that the beneficiary of the diamond-to-come is separated from the object of desire. The love-letter tone of the Preamble to the Lifegem contract addresses an object whose purpose is to resist ownership.

Becoming Tarden is the provisional conclusion of a work commissioned by the AIVD – the Netherlands Intelligence Service, to inaugurate a new headquarters for the agency. Commissioned to find the 'human face' of the organization, the artist gathered personal data about the agents by playing around the professional

reflex of secrecy, the assumed or legally coded limits of the sayable. In a further episode, the Intelligence Service becomes a spectral co-author of the work: its heavy-handed redaction of the conversations between artist and secret agents and the confiscation of the manuscript further activate the complexity of the project. This work pursues the artist's preoccupation with surveillance and seduction, with situations where the Panopticon materializes as a body behind the all-encompassing gaze.

Jill Magid, *Becoming Tarden* (2009), c-print, 11 3/4 x 17 1/2 in (29.8 x 44.5 cm), Edition of 3 + 2 AP, courtesy the artist and Yvon Lambert New York





Isabelle Cornaro

Door het versluieren van realiteit en representatie, stelt Isabelle Cornaro's *Landscape with Poussin and Eye Witnesses (III)* de artistieke kunde van landschapsschilderkunst en de idee van een juridische getuigenis op de proef. De installatie comprimeert een verzameling van onsamenhangende gezichtspunten en afstanden, een overmatige groei van nuances en contextgerelateerde criteria, een rijkelijke demonstratie van de museologische methode. Het slaat ook begrippen als 'tentoonstelling' en 'collectie' neer: dat wat het 'museum' op bijna agressieve wijze ontoegankelijk houdt, de collectie in zijn depot (museums zijn, volgens Rem Koolhaas, economische entiteiten die systematisch hun goederen bevriezen) wordt hier het toneel van een excessief arrangement, van een bijna-tentoonstelling

zonder duidelijk onderwerp anders dan perspectief, gezichtsnormen en esthetische appreciatie.

De ooggetuige in Poussins landschap is bewapend met macht over de bemiddeling tussen het tweedimensionale beeld en zijn driedimensionale uitvoering. De observerende die dit proces van vertaling verifieert en zijn waarheidsclaims voortdurend ondermijnt, alsook de mogelijkheid van 'een waarheid'. Cornaro's films kijken naar dezelfde grens, maar vanuit een ander perspectief. *Money Filmed from a Side View and a Three-Quarter View* is een zorgvuldige compositie die verschillende lenzen en panoramische of close-upopnames gebruikt om de schaal en 'aard' van bankbiljetten en munten te vervormen, en om hun ogenschijnlijke solide materie aan het wankelen te brengen. *Blurred and Colored* begeeft zich op de grens tussen vormloze en duidelijk omlinnde

gedaantes of oppervlakken, die op het punt staan waarden te accumuleren.

Isabelle Cornaro's *Landscape with Poussin and Eye Witnesses (III)* collapses artifice – that of landscape painting – and the idea of a judicial testimony, perhaps on the dissemblance between reality and representation. The installation compresses a collection of disjointed viewpoints and distances, a hypertrophy of nuances and ad hoc criteria, an abundant demonstration of museological method. It collapses exhibition and collection: what the 'museum' holds aggressively inaccessible (museums are, for Rem Koolhaas, economic entities that systematically freeze their assets) becomes the site of an excessive arrangement, of an almost-exhibition with no apparent subject other than perspective, the norms of sight and aesthetic appreciation. The eyewitness to Poussin's landscape is a foil that mediates

between the two-dimensional image and its three-dimensional rendition, the observer that verifies this process of translation and permanently undoes its claims to 'the truth', the possibility of 'a truth'. Cornaro's films look at the same threshold from a different angle. *Money Filmed from a Side View and a Three-Quarter View* is another meticulous composition, using different lenses, panoramic or close-up shots that distort the scale and 'nature' of banknotes and coins, that open infinitesimal breaches within their apparent solidity. *Blurred and Colored* operates at the border between the formless and definite shapes or surfaces, ready to accumulate value.

Isabelle Cornaro, *Homonymes 3* (2010) courtesy the artist and Balice Hertling Paris



Metahaven

Metahavens voorstel voor een Extra City-identiteit beschouwt het 'imago' van het instituut eerder als een adhesieve accumulatie van informatie, dan als een moment van uitzuivering. In plaats van de essentie uit een artistieke missie te puren, verzamelt en incorporeert de visuele communicatie aanwijzingen in relatie tot de politieke context waarin zij zich ontvouwt. Ze wordt mee bepaald door factoren die buiten de institutionele controle vallen en ondergedompeld zijn in contingentie. Het 'logo' wordt een aggregaat van bepalingen en het 'merk' een historisch verslag van wijze van handelen. Het project kan gekaderd worden binnen de ruimere context van de ontwerpers' onderzoek naar de strategieën en het speculatieve potentieel van een 'un-corporate identity'.

De wisselwerking tussen historiek en nieuwe impulsen, die definities, missies en visies structureert, zit verwickeld in een web van referenties naar topografische, architecturale, structurele en politieke condities. Een offerbroodje van extra's belichaamt de hypothetische identiteit van Extra City en verdaagt het moment waarop uit deze aan elkaar gerelateerde referenties een functioneel communicatie-apparaat kan worden gedistilleerd. Het voorstel neemt ook de identiteitsonrust die zich uitbreidt over Europa mee op – een mogelijke iconografie voor dit proces onderzoekend, dat op complexe wijze gelinkt is aan het iconografische deficit van de Europese Unie zelf –, maar ook wat, heden ten dage, een historische herziening zou kunnen zijn in de wijze waarop nationale grenzen worden bedacht, opgelegd en gehandhaafd.

Metahaven's un-commissioned identity proposal for Extra City treats the 'image' of the institution as a form of adherence rather than purification. Instead of essentializing an artistic mission, the visual communication picks up and incorporates clues to the political context where it unfolds, it is coproduced by factors beyond institutional control and submerged in contingency. The 'logo' becomes an aggregate of determinations, and the 'brand' a historical record of sorts. The project sits within the larger context of the designers' research into the strategies and speculative potential of 'un-corporate identity'.

The logic of genus and difference that structures definitions, missions and visions is tangled up in a web of references to topographic, architectural, structural and political givens. A host of extras flesh out the hypothetical identity of Extra City, delaying the moment when a functional

communication device can be extracted from these interconnected references. The proposal keeps an eye on the identitary unrest that is sweeping Europe – inquiring into a possible iconography for this process, in complicated tandem with the iconographic deficit of the European Union itself – as well as on what may well be, today, a historical revision of the way in which national borders are thought, enforced and maintained.

Metahaven, *Monopolis. A Europe Game* (2007), courtesy the artists





Neïl Beloufa

In de films van Neïl Beloufa worden cinematografische conventies niet gedeconstrueerd, maar af-gebouwd, getranscribeerd naar beeldhouwkundige vormen en termen en vervolgens in stukken versneden of getrokken. In de twee werken die hier te zien zijn, besproken de personages onstabiele podia, samengesteld om de camera-bewegingen te verhinderen of uit te breiden, en niet om plaats te bieden aan narratieven van verandering. Zijwaartse panning shots, dialogen, markeringsen en gesegmenteerde of gekloonde scenografieën fictionaliseren elkaar tot op een punt van filmisch zelfvertoon – het door de kunstenaar voorgestelde equivalent voor de verwachting van een climax.

“*Brune Renault* is een verhaal die zich afspeelt in

een auto, versneden in vier delen, steunend op kleine wielen – eigenlijk een sculptuur. Aangezien we de auto kunnen openen, bewegen onmogelijke camera shots in en uit het object. Mijn doel was om de sculptuur te muteren in een functioneel object op het moment dat de kijkers het verhaal begonen te volgen”, merkt Beloufa op. De film registreert de totstandkoming van vertrouwen in relatie tot een verhaal dat zichzelf voortdurend als dusdanig verraadt.

Untitled baseerde zich op een verhaal over een terroristische groepering die in de jaren '90 gedurende drie jaar een modernistische glazen villa nabij Algiers bezette, hier ‘op klaarlichte dag’ samenzweringen hield en het huis nadien intact en proper achterliet. Beloufa interviewde de eigenaar en burens en reageerde op hun verschillende percepties op het gebeuren, alsook op het

terrorisme dat stilgezwegen wordt in Algerije, door een papieren model van het huis te bouwen en acteurs in te huren om het verhaal, met name daar waar het onduidelijk wordt, opnieuw op te voeren.

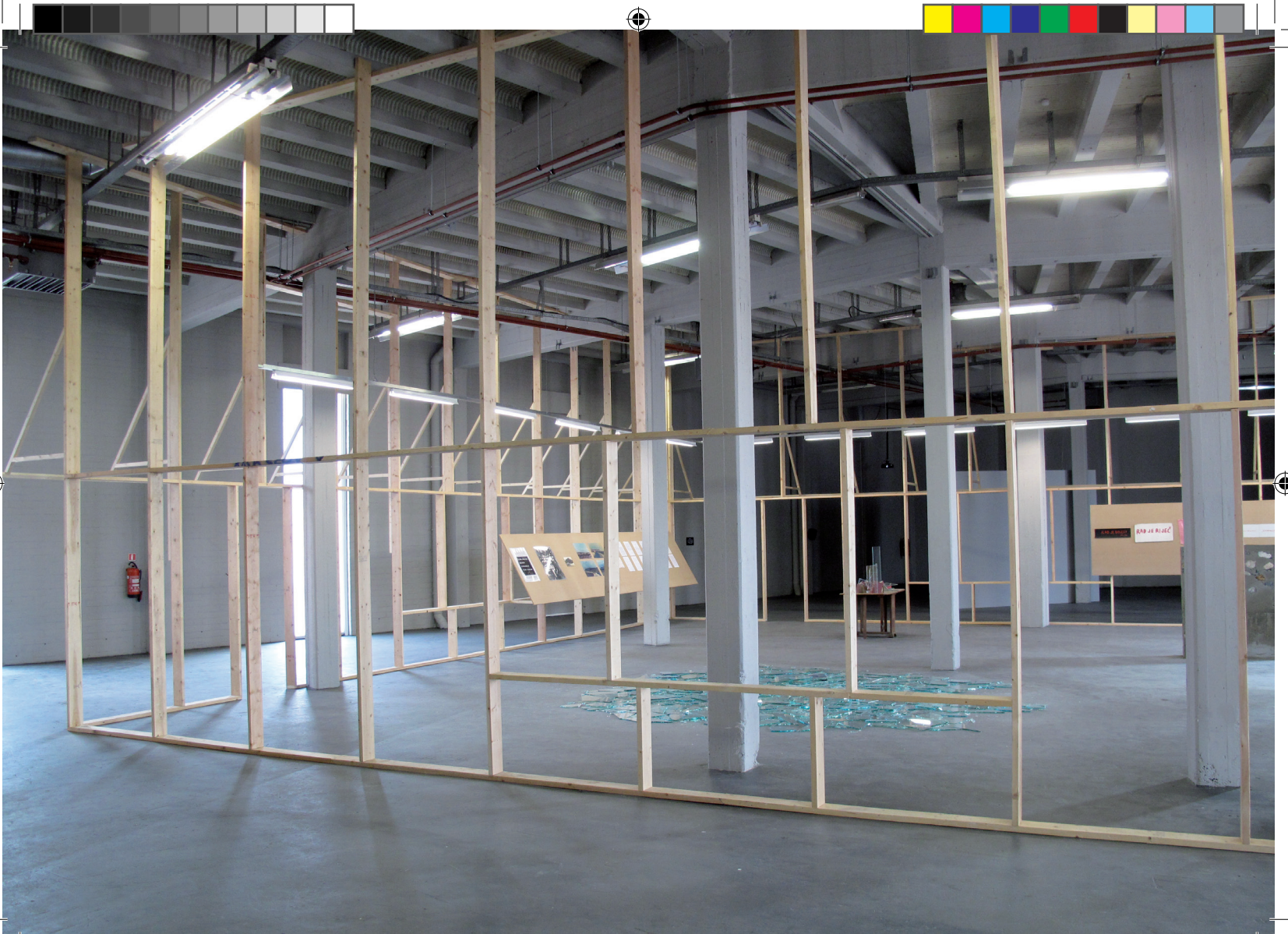
Neïl Beloufa's films do not deconstruct cinematic conventions, but un-build them, transcribe them in sculptural forms and terms and proceed to cut or tear them apart. In the two works presented here, the characters haunt unsteady stages, assembled to obstruct or extend the movements of the camera, and not to accommodate narratives of transformation. Panning shots, dialogues, traces, segmented or cloned scenographies fictionalize each other to a point of cinematic self-display, the artist's proposed equivalent for the expectation of a climactic moment.

Beloufa notes that “*Brune Renault* is a looped fiction that

happens in a car sliced in four parts, resting on small wheels – basically a sculpture. Since we can open the car, impossible camera shots move in and out of the object. I wanted the sculpture to mutate into a functional object, once viewers were starting to follow the fiction.” The film registers the making of belief in relation to a fiction that permanently betrays itself as such.

Untitled developed out of a story about a terrorist group who occupied a Modernist glass villa near Algiers for three years in the 1990s, conspired ‘in broad daylight’ and left the house intact and clean. The artist interviewed the landlord and neighbors and responded to their different takes on the occurrence, as well as the silenced issue of terrorism in Algeria, by building a paper model of the house and employing actors to reenact the slippages in the story.

Neïl Beloufa, *Documents are flat* (2010), installation view, courtesy the artist and François Ghebaly Los Angeles





Kris Kimpe

In zijn initiële fase functioneerde Kris Kimpes architecturaal project voor de 'museumreeks' ergens tussen een verdubbeling van de ruimte, haar architecturale mal, een architecturale maquette die buiten proportie werd opgeblazen en een sculptuur die verwickeld is in een fysieke competitie met zijn omgeving. De ambiguïteit wordt in deze tweede fase behouden en tevens gedeeltelijk herbepaald. De structuur ontwikkelt zijn functie van een 'huis', een uitgekleepte versie van een verblijfplaats als zinnebeeld voor de abstractie van het 'museum'. Maar ook verdeelt ze de tentoonstellingsruimte door middel van een diagonale muur in twee compartimenten met strijdige perspectieven die elkaars verdwijnpunt als blinde vlek hanteren. De ruimte die gecreëerd wordt

voor de kunstwerken, staat daardoor ook open voor contradictie. Het 'thuisgevoel' coëxisteert bij de kijker oncomfortabel met een vorm van afscheiding, met een afstandelijk instituut. In relatie tot de werken die het huisvest of bewaakt, onderhandelt de structuur de regels betreffende 'binnen' en 'buiten' – als twee manieren waarop men de plaats van de kijker zou kunnen begrijpen of inordenen, namelijk als bewoner of als bezoeker. Het resultaat voelt aan als een enorm uitgestrekte toonkast, als een vitrine voor ruimtelijke gedragingen, of als een representatie van contemplatieruimte.

In its initial stage, Kris Kimpe's architectural project for the 'museum' series worked between a doubling up of the space, an architectural mold of it, an architectural maquette blown out of proportion and a sculpture engaged in a physical competition with its surroundings. The ambiguity is both preserved and re-coded in this second phase as the structure develops its function as a 'house', a stripped-down version of a dwelling made to correspond to an abstraction of the 'museum', but also segments the space of display. A diagonal wall divides the latter into competing perspectives, each treating the other's vanishing point as a blind spot. The space created for the artworks is thus also opened to contradiction; making the viewer feel 'at home' coexists uncomfortably with a form of separation, with the institution of distance. In relation to the works it hosts or guards, the structure negotiates the rules of being 'in' and 'out',

two ways of conceiving of and accommodating the viewer. The result feels like an expanded display case, like a vitrine for spatial behaviors, or as a representation of the space of contemplation.

Kris Kimpe, *Museum of Speech* (2011)
Extra City Kunsthal Antwerpen,
courtesy the artist