

Information/Transformation

Over de expositie

Walid Raad / The Atlas Group
Walid Raad/The Atlas Group (°1967, Chbanieh, LB)

Walid Raad is een veelzijdig kunstenaar van Libanese origine die sinds het begin van de jaren 1980 leeft en werkt in New York, maar geregeld naar Libanon terugkeert om onderzoek te doen naar de geschiedenis van zijn land. Hij maakt onder andere theaterproducties, multimedia-installaties en films en is verbonden aan verschillende universiteiten. In 1999 richtte hij The Atlas Group op, een onderzoeks- en documentatiecentrum voor de hedendaagse geschiedenis van Libanon, maar tegelijkertijd een kunstenaarscollectief en theatergezelschap. Het opzet van The Atlas Group is het verzamelen en vervaardigen van artefacten en allerhande bronnenmateriaal dat kan helpen de politieke situatie in Beiroet te bevragen.

I Think It Would Be Better If I Could Weep.

Beiroets kustpromenade stond bij het Libanese regime bekend als de uitgelezen ontmoetingsplaats voor spionnen en samenzweerders. Daarom observeerde de geheime dienst deze omgeving vanaf 1993 vanuit busjes waar frisdranken werden verkocht. Iedere namiddag draaide de operator van camera 17 zijn toestel in de richting van de zonsondergang en liet zo zijn achttien meter brede zone van het strand onbewaakt. In 1996 werd hij ontslagen, maar hij mocht het beeldmateriaal, dat hij in weerwil van zijn functie draaide, houden. Het materiaal werd aan de Atlas Group bezorgd en vormt ongemonteerd het basismateriaal voor I think it would be better if I could weep.

Hostage: The Bachar Tapes. (18min 2000)

In de jaren 1980 en 1990 volgde de wereld met spanning 'The Western Hostage Crisis.' In Libanon werden westerse mannen door Islamitische militanten ontvoerd en gevangen gehouden. Walid Raad doctoreerde met een verhandeling over dit thema aan de universiteit van Rochester. In samenwerking met The Atlas Group registreerde Souheil Bachar een fictieve getuigenis als enige Arabische gijzelaar ten tijde van de gijzelcrisis. Zijn gevangenschap duurde tien jaar. Drie maanden lang zat hij opgesloten met vijf Amerikaanse mannen: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir,

Martin Jenco en David Jacobsen. Souheil Bachar vertelt in twee van de in totaal 53 tapes over de culturele en seksuele aspecten van zijn gevangenschap met de westerlingen. Tapes 17 en 31 zijn de enige tapes die vrijgegeven werden voor vertoning buiten Libanon.

Terrorisme, bezetting, collaboratie en verzet vormen de thematische bovenlaag van deze werken, maar er wordt geen duidelijk standpunt ingenomen. Het werk is dan ook niet zozeer ethisch als methodisch van inslag. Walid Raads films bevragen het documentaire genre en de verwerking van informatie. Zeker in een context als deze, die gewoonlijk met statistieken bevattelijk wordt gemaakt, zijn het inruilen van waarheidsclaims voor uitdagende ficties en het inzoomen op schijnbaar onooglijke feiten allesbehalve vanzelfsprekende keuzes. Er wordt niet echt iets beweerd en het werk is ook geen samenhangende kritiek, maar voor de matrix met data wordt een raamwerk geschoven waarin verhalen vorm krijgen.

Sven Augustijnen (1970): Panorama, 2005

Sven Augustijnen maakt gebruik van geijkte formats als documentaires, human-interest reportages en kranteninterviews en speelt met hun conventies zonder ze helemaal te perverteren. Augustijnen zet de beschouwer graag op het verkeerde been door onbelemmerd tussen fictie en realiteit te pendelen. In *Le Guide du Parc* (2001) volgt hij met zijn camera een fictieve rondleiding in het Parc Royal in Brussel. De gids heeft evenveel aandacht voor de bloeiende homoscène waarvoor het park bekend staat, als voor de geschiedenis van de locatie.

Hier stelt Sven Augustijnen een krant voor die een nieuw licht werpt op het ontstaan van de Europese Unie en de vestiging van haar zetel in Brussel. Etienne d' Avignon vertelt openhartig over de rol van de generale maatschappij bij de keuze van Brussel als Europese hoofdstad. In het gesprek komen verrassende verbanden aan het licht die in de overige tekstbijdragen worden geduid. Het interview vormt de spil van een hele reeks verhalen over de Leopoldwijk in Brussel en België's koloniale verleden.

Augustijnens krant blijft erg dicht bij het vertrouwde voorkomen en de gebruikelijke structuur van dagbladen, maar de verbanden die hij legt zijn ingegeven door hun betrokkenheid op een zelfde plek of door subjectieve associatie, eerder dan door causale relaties, thematische verwantschap of simultaneïteit, de principes die traditioneel bepalen wat er op een zelfde krantenpagina verschijnt. Bovendien lijkt Augustijnen, schijnbaar ongehinderd door journalistieke distantie, met zijn gesprekspartner te sympathiseren, terwijl zijn associaties net op samenzweringen lijken te wijzen.

Gerard Byrne (°1969, Dublin, IE)



Homme à femme, 2004.

Gerard Byrne is geen traditioneel videokunstenaar. Toch werkt hij bijna uitsluitend met dat medium. Bij de uitvoering van zijn projecten laat hij zich omringen door een klein productieteam, vergelijkbaar met dat van een reclamefilmje. Bovendien werkt hij met professionele acteurs. Iedere afwijking van de conventies die gelden in het traditionele filmcircuit is daarom een bewuste keuze. Onorthodox betekent bij hem nooit eigengereid. Als hij afwijkt van geijkte vormen, dan doet hij dat op een precieze, aanwijsbare manier. Byrne speelt graag met genreregels, maar zijn werk is erg gelaagd en gaat op zoek naar de manier waarop de media de recente geschiedenis vorm geven. Hij onderzoekt het verschuiven van de betekenissen die de westerse cultuur structureren en vertrekt daarbij van dialogen uit reclameboodschappen, dagbladinterviews, of de transcripties van een symposium. Stuk voor stuk zijn het formats die de eigen tijdelijkheid vooronderstellen, die in hun bepaling van de actualiteit ook steeds onmiddellijk voorbijgestreefd zijn. Anders dan boeken worden dagbladen niet opnieuw gedrukt, waardoor ze sterker afhankelijk zijn van een welbepaald klimaat.

Homme à femme is de reconstructie van een interview dat Catherine Chaîne van Jean-Paul Sartre afnam. Een transcriptie ervan werd in 1977 in *Le Nouvel Observateur* gepubliceerd. Opnames van het gesprek zijn er niet. Sartre verschijnt als de prototypische intellectueel. Hij is ijdel, chauvinistisch, en belijdt openlijk zijn solipsisme. Onderwerp van het gesprek is Sartres relatie tot vrouwen, de setting een onbemeubeld Parijs' appartement. De interviewer is een notoir feministe, en bovendien veel jonger dan de Franse existentialist. In Byrnes film komt ze niet één keer in beeld. De camera blijft op de oude man gericht, die zich tegelijkertijd gesterkt en ongemakkelijk lijkt te voelen door zoveel vrouwelijke aandacht. De twee bevinden zich ieder op hun manier in een machtspositie ten opzichte van de ander. Chaïnes stem weerklinkt achter de rug van de bezoeker. Ze lijkt Sartre zelfbewust en met een gezaghebbende stem toe te spreken uit een andere tijd, maar zo vreemd als Sartres denkcultuur is aan deze van zijn interviewer, zo vreemd is de hare ons.

Banu Cennetoglu (b. 1970, Ankara, Turkey)

Are there any palm trees in Grozny?

In a collage and a video projection Banu Cennetoglu documents a fragment from the cost line at Kalamis, which is one of the wealthiest neighbourhood at the Asian side of Istanbul. She focuses attention on a number of remarkable contrasts between the three zones that make up this very fragment. Are there any palm trees in Grozny? can be read as the geographic reflection of latent desires and social displacements: While each represents specific interests and projected wishes, together they become a spatial frame in which personal stories can be traced.

Zone 1 is a military camp; Cennetoglu draws attention to the absurdity of the official maps of the area. Of the three plans that are part of the collage, the middle one is the government's official version. The map displays deliberate errors that are designed to hide the location of the military zone, a strategic bulwark that is stable and where order reigns and time accumulates.

Zone 2 is a deserted site that accommodated a shopping mall, which has been demolished recently after 20 years of illegal presence. Since that moment a diversity of wishes have been projected on the parcel. First there were dozens of imported palm trees planted that were intended to give the coastline status. Since then plans to build a nightclub have been mooted.

Between the two extremes lies a dilapidated vacation colony for employees of the Turkish railways. While a part of it still fulfils that function, other parts of the complex serve as a camp for 160 Chechen refugees.

Determined Barbara

September 19th 2002

I come to Banja Luka

I come with a bus from Belgrade

The distance between Banja Luka and Belgrade is 331km

In Banja Luka I meet Goca

She tells me about Determined Barbara:

A military training ground constructed in Glamoc for SFOR units

SFOR units are the international stabilization forces

Their mission is to keep the peace and the stability

Goca tells me about the kindergarten where Serbian refugees from Glamoc "stay "

The kindergarten is in Banja Luka

The distance between Banja Luka and Glamoc is 131km

March 12th 2004

I come to Sarajevo

I come with a plane from Amsterdam

The distance between Amsterdam and Sarajevo is 1309km

Latif picks me up from the airport

We drive

Sunday the 14th

We are in the car

We are in Glamoc

We see Barbara

Barbara is occupying the land of 704 pre-war inhabitants of Glamoc

In 1998 their land was expropriated for its construction

The distance between Glamoc and Sarajevo is 221km
The distance between Glamoc and Antwerp is 1369km

Willem de Rooij (°1969, Beverwijk, NL)
Index: Riots, Protest, Mourning, and Commemoration (as represented in
Newspapers, January 2000 – July 2002)

Willem de Rooij's werk *Index of Riots, Protest, Mourning and Commemoration* (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002) bestaat uit 18 monumentale panelen waarop krantenfoto's van de periode zoals vermeld in de titel werden gekleefd. De selectie van de beelden is gelimiteerd tot de themas van de titel. Het zijn allen beelden waarin emoties publiek worden geuit. De motieven achter deze vormen van agitatie of emoties kunnen niet rechtstreeks worden opgemaakt op basis van de info op de foto's. Alle credits, bronnen en onderschriften werden verwijderd, ze leiden een eigen leven als inhoudstafel in een sobere catalogus. Door de artikels en onderschriften weg te snijden, worden, vrijgemaakt van hun respectievelijke politieke of culturele contexten, de soms tendentieuze gelijkenissen tussen krantenbeelden zichtbaar. Rouwende vrouwen, betogende boeren, studenten en militaire demonstranten van verschillende nationaliteiten vestigen de aandacht op de complexiteit van beeldvorming in artistieke en gemediatiseerde beelden. De persfoto's, die zich concentreren op singuliere handelingen of voorwerpen, intensiveren de twijfel over de eenduidigheid van beelden. Ze stellen vragen bij onze cultureel beïnvloede condities waaronder een lezing van gebeurtenissen plaatsvindt, over hoe we beelden gebruiken en hoe ze ons beïnvloeden. De ambivalentie van het beeld, de scene en wat wordt afgebeeld komen op de voorgrond. De Rooij maakt zo voorbehoud bij de retorische toedracht van persfoto's. Hij bevraagt de manier waarop ze door het uitlokken van emotionele reacties de opinie sturen. Onwillekeurig verdwijnt de complexiteit van het conflict naar de achtergrond, omdat we ons tot medeleven laten verleiden.

Anita di Bianco (°1970, New York, VS)
Corrections and Clarifications (Apologies and Amplifications, Retractions and Refusals) 2001-2002

Anita di Bianco woont en werkt in New York. Haar *modus operandi* is het herwerken en hercontextualiseren van allerhande materiaal. Ze citeert uit literaire werken, persteksten en films en maakt gebruik van bekende personages. Dat resulteert in video's en drukwerk.

Di Bianco's werk stelt steeds hoge eisen aan de actieve kritische rol van het publiek. Als geen ander laat ze de onderhuidse ironie van alledaagse uitspraken op de voorgrond treden. Dat geldt zeker voor *Corrections and Clarifications* de krant die ze sinds 2001 geregeld uitbrengt. Het is een

verzameling van de rechtzettingen die wereldwijd in 39 Engelstalige kranten verschenen. De data worden genoemd, maar de krant waarin de fout werd gemaakt, wordt nergens gespecificeerd. De korte stukjes kunnen daardoor enkel gelezen worden in hun eigen recht. Veel van de errata lijken vooral ingegeven door een bekommernis om de politieke correctheid. De auteurs ervan sloven zich uit om te neutraliseren wat wel degelijk op een onbewaakt moment bedoeld werd.

Andrea Geyer (°1971, Freiburg, DE)
Parallax, 2003.

Andrea Geyer is een Duitse kunstenares die leeft en werkt in New York. Ze toont een vijftig minuten durende slideshow waarin foto's en krantenknipsels worden gecombineerd met tekstflarden uit de berichtgeving van verschillende persagentschappen. De foto's zijn genomen in 2003 in New York en Los Angeles.

De installatie werkt op verschillende niveaus. De encenering is zakelijk en afstandelijk, didactisch zelfs. In een eenvoudige rechthoekige ruimte verschijnen dia's in een raster op een diascherm. De foto's leggen noch emoties, noch gebeurtenissen vast en de teksten doen zich objectief voor. Hun toon is niet geladen of suggestief, maar hun voorwerp is vaak erg normbepaald. Alle houden ze verband met de constitutionele rechten en plichten van een Amerikaans staatsburger.

De encenering wekt de verwachting van een samenhangend exposé, maar de volgorde waarin de verschillende dia's elkaar afwisselen, is schijnbaar willekeurig. Bovendien breekt ook de steeds weerkerende protagoniste met het onpersoonlijke karakter van de informatiestroom. De installatie schippert tussen fundamentele vragen over 'burgerschap' en 'nationaliteit' en de persoonlijke omgang met de informatie die de media daarover aanreiken. Geyer wil de bezoeker van deze abstracte noties vervreemden. Ze bereikt dit ondermeer door de protagonisten ondanks een conventioneel voorkomen als een buitenstaander te portretteren. De vrouw beweegt zich steeds in de marge van het tumult waarvan begrippen als 'burgerschap' de inzet zijn.

De dia's tonen de periferie van de massabetogingen tegen de oorlog in Irak enerzijds, en van een conformistische bureaucratische omgeving anderzijds: achtergelaten verfblikken waarmee een spandoek beschilderd werd, een verloren gelegde megafoon, horden politieagenten die het openbare domein militariseren in afwachting van oproer, de wachtkamers en gangen van een gerechtsgebouw.

De installatie lijkt bovenal een vorm van gesimuleerde stedelijkheid. Beelden van stedelijke ruimtes worden door de persberichten geduid met de politieke

krachten die er op ingrijpen. Haast zonder dat ze elkaar in de weg staan, waken een bureaucratische machine en een politieel apparaat over regelmaat, laten protestbewegingen hun stem horen en vervolgen anonieme individuen hun weg. De stad verschijnt als een klankbord en als een ervaringsruimte. Geyer onderzoekt de mogelijkheden die de stedelijke openbaarheid voor contestatie biedt.

Ivan Grubanov (°1976, Belgrado, CS)
Visitor, 2003

Ivan Grubanov is een in Belgrado geboren Servisch kunstenaar, die twee jaar lang het proces van Slobodan Milosovic voor het oorlogstribunaal in Den Haag volgde. Zijn onderzoek volgt meerdere parallelle sporen, waartussen soms verrassende thematische bruggen zijn te slaan. Enerzijds observeert de jonge kunstenaar nauwgezet de man waarvan het bewind zijn leven tekende, anderzijds is de figuur van zijn vader niet uit zijn werk weg te denken. Wanneer Grubanov, die tijdens het proces in Nederland woonde, naar Servië terugkeert, portretteert hij zijn vader als een doelloos man in een beklemmende kamer. De houding van het robuuste lichaam verandert nauwelijks in de opeenvolgende foto's. De man doet niets om zijn verveling te verdrijven. Zijn gelaat is steeds in schaduwen gehuld. Toch maakt hij een norse, gewelddadige indruk.

De portretten die Grubanov tijdens het proces van Milosovic maakte, zijn van een heel andere aard. Het zijn scherpe lijntekeningen van het hoofd en van de handen van de beklagde. Anders dan Grubanovs vader heeft Milosovic wel een gezicht. Het is op deze man, niet op zijn vader, dat Grubanov in Nederland wordt afgerekend. Steeds opnieuw tekent de kunstenaar vanuit eenzelfde hoek de man die zijn leven heeft beheerste, maar die hij nooit eerder ontmoette. Gaandeweg ontwikkelt hij een gevoeligheid voor de kleinste gebaren van Milosovic. De intimiteit van de tekeningen is verraderlijk, en staat in schril contrast tot de uitgebeende foto's die Grubanov van zijn vader maakte.

Een aantal schetsen getuigen van een sardonische humor. Grubanov schrijft bij zijn tekeningen flarden van zinnen, uitspraken van Milosovic en vragen van de aanklager. Bij een van de tekeningen staat geschreven "I believe it was done with an axe". De man in toga, die het woord voert, staat recht. Zijn hoofd wordt door de begrenzing van het beeldvlak afgesneden. Achter een gordijn staat een karretje met daarop het immense dossier, gespijsd met de meest lugubere details.

Grubanov maakte op het proces meer dan driehonderd tekeningen. In deze installatie worden ze een voor een geprojecteerd, waardoor het proces zich laat reconstrueren. De eerste schetsen tonen het interieur en veel van de

aanwezig. Zij zijn verwant aan de beelden van het tribunaal die wereldwijd op televisie te zien waren. Naarmate Grubanov zich meer en meer vastbijt in zijn onderwerp, vernauwt zijn focus. We zien enkel nog details van Milosovic' gelaat.

Jan Kempenaers (°1968, Heist Op Den Berg, BE)

In 2004 werkte ik samen met het Vlaams Architectuurinstituut aan een reeks van 61 landschapsfoto's. Het vertrekpunt voor deze reeks was een publicatie uit 1981, namelijk "Landschappen in Vlaanderen vroeger en nu" naar een idee van Leo Vanhecke. De oudste beelden in deze publicatie dateren van het begin van de vorige eeuw (1904 – 1911) en zijn een selectie uit een reeks van 166 foto's die de plantkundige/fotograaf Jean Massart maakte. Hoewel de beelden esthetische kwaliteiten hebben, werden ze gefotografeerd vanuit een wetenschappelijke interesse voor de plantengroei.

Deze voor hun tijd ongewone foto's werden in 1908 en 1912 reeds gepubliceerd door Massart.

In 1980 vatte Leo Vanhecke (Nationale Plantentuin) het idee op om de bovenstaande selectie weer in beeld te brengen en samen met fotograaf George Charlier werden de plekken opgezocht en opnieuw in beeld gebracht. Vorig jaar herfotografeerde ik deze landschappen. In tegenstelling tot mijn twee voorgangers, gebruikte ik kleurenfotografie. Ook ging ik minder strikt om met de afbakening van de te fotograferen lokaties. Net als Massart streefde ik een boeiende compositie na, waarbij het exacte 'copieren' van de vroegere beelden minder belangrijk was. De recente fotoreeks is dus veeleer een persoonlijke interpretatie van Massarts beelden. De reeksen van drie foto's (1904 – 1980 – 2004) tonen de evolutie van het Vlaamse landschap of net de inertie ervan. Een aantal sequenties bevestigt de verwachte schaalvergroting, verschraling en teruglopende biodiversiteit. In andere triptieken zijn de verschillen nauwelijks te bespeuren.

Het VAI wil met de fotoreeks het debat en het onderzoek over de transformatie van het Vlaamse landschap bevorderen. De vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent startte naar aanleiding van de fotoreeksen een onderzoeksproject onder leiding van Pieter Uyttenhove.

Robert Kusmirowski (°1973, Lodz, PL)

Robert Kusmirowski voert zijn werken uit met een aan waanzin grenzende precisie. De objecten die hij als een maniakaal modelbouwer vervaardigt, hebben zo'n hoog realiteitsgehalte dat de beschouwer onwillekeurig schrikt wanneer hij inziet dat het om dummy's gaat. Omdat het voorwerp van Kusmirowski's vervalsingen steeds historisch is, krijgen zijn installaties een

morbide trekje. Hij voert ze uit in papier, karton, kunstschuim, lijm en plaaster. Zijn replica's zijn doorgaans fragieler dan het origineel waardoor ze, anders dan duurzame reconstructies, de vluchtigheid van het geheugen evoceren. Kusmirowski lijkt geobsedeerd door wat aan de geschiedenis ontsnapt, maar richt geen monument op om het behoud ervan te bewerkstelligen.

Zijn bekendste installatie is een model op ware grootte van een kunstenaarsatelier uit de communistische periode. Het is een levensgroot gipsen souvenir. In de studio bevindt zich een kleine spiegel die het interieur reflecteert. Zo lijkt het althans, tot de waarnemer, op zoek naar zijn eigen spiegelbeeld, moet vaststellen dat zich achter een glazen plaat een identieke ruimte bevindt. In Kusmirowski's universum lijken soms alchemische krachten aan het werk. Hij zet vertrouwde noties van tijd en ruimte op de helling.

Kusmirowski is ook een meesterlijk vervalser van documenten. In 2004 werd een archief met gerechtsstukken van een nazi proces uit de jaren 1960 vrijgegeven. Een belangrijk bewijsstuk uit het dossier bleek te ontbreken. Kusmirowski merkte immers op een pak documentatiefoto's van het proces een Aan de hand van foto's vervaardigde Kusmirowski opnieuw het immense perspectief van het concentratiekamp met evenveel oog voor kleine beschadigingen en sporen van slijtage dan voor de potloodtekening. Hier is het niet zo zeer de substitutie van materialen dan wel het voorwerp van de reconstructie waaraan de installatie haar subversieve kracht ontleent. De gedachte dat het geheugen in deze materie te kort schiet, is onthutsend. Er zijn nog maar weinig taboes waarachter zoveel ingehouden angst schuilt.

Dustin Larson (°1976, St. Paul, VS)
Untitled, two flags and pole Chicago, 2002

Dustin Larson is een jonge Amerikaan die met zijn werk vaak schamper commentaar levert op zijn kunstenaar zijn en op de beperkingen die dat met zich meebrengt. Een wrang soort humor ligt aan de basis van zijn readymades, performances en foto's. Larson beperkt zich doorgaans tot kleine toevoegingen aan alledaagse situaties en objecten. Assemblage is zijn meest kenmerkende strategie. Larson maakt werk dat veelal zichzelf in vraag stelt of althans de plaats die het inneemt. Good for nothing toont een opeenstapeling van oud meubilair waarin Larson letters ontwaart. Hij markeerde die letters en stapelde de meubels zó dat de titel van het werk verscheen.

In Untitled, two Flags and Pole Chicago, richt Larson zijn monkelende blik op een nationaal symbool en levert daarmee een krachtig statement op. Larson toont vier foto's van een vlaggenmast, waaraan niet één maar twee Stars and Stripes zijn gehesen. In de eerste foto's blijft deze ontdubbeling verborgen, maar in het laatste beeld waaien de twee vaandels resoluut in tegengestelde

richtingen op. Het ligt voor de hand de foto's als een metafoor voor de politieke schizofrenie van de Verenigde Staten te interpreteren. Larson lijkt er op te willen wijzen dat de idealen die het zelfbeeld van de Verenigde Staten bepalen in schril contrast staan tot de politieke realiteit, die er het spiegelbeeld of negatief van vormt. Het werk van Dustin Larson ijkt de tentoonstelling door er de politieke en temporele context van aan te geven.

Alon Levin (°1975, Ramat Gan, IL)
The Power of Power, 2005

The Power of Power is een analytisch onderzoek naar de betekenis van symbolen en doet dit aan de hand van een case study over de Europese Unie. De relatie tussen de stabiliteit van een vlag en de tijdelijk van een democratische en dus wisselende regeringssamenstelling is complex. The Power of Power houdt die afspraken tegen het licht en trekt consequent een vergelijkend onderzoek door naar determinatie en afwijkend gedrag.

De basis voor The Power of Power wordt gevormd door een beschrijving van de vlaggen van 25 lidstaten van de Europese Unie. Over de beschrijving van de vlaggen worden vier verschillende rasters gelegd. Het eerste onderzoeksniveau biedt een beschrijving van de regerende coalities in het betreffende land. Vier pancartes tonen de verhoudingen tussen de verschillende coalities in hun nationale verschijningsvormen. De 4 volgende pancartes bieden een beschrijving van de vormelijke samenstelling van de vlaggen en combineert de resultaten ervan met de kleursamenstelling van de coalities die erachter schuilgaan. Vervolgens worden de politieke coalities van de landen in een comparatief onderzoek gereduceerd tot grondverhoudingen tussen de niveaus van het nationale (vormelijke) en het politieke. Op 8 tafels worden alle verhoudingen in drie dimensies en 13 kleuren (één voor elke bestaande coalitie of vlag), als een modulair systeem tentoon gespreid.

The Power of Power gaat over het maken van regels, het implementeren van systemen en de zelfdestructie die daar inherent aan is. Tastbaar uiteengezet worden machtsverhoudingen vertaald naar het niveau van een spel. De stapeling roept miniatuurslagvelden voor de geest en als uitgewerkt systeem is The Power of Power één groot bureaucratisch apparaat dat vormelijk een weerspiegeling is van wat het tracht uit te beelden: een confederatie van autonome maar intern geschakeerde entiteiten.

Gedreven door de overtuiging dat een band tussen symboliek en realiteit tot transparantie leidt, probeert Alon Levin representatieve vormen in te ruilen voor het visualiseren van informatie om zo een wereldbeeld vorm te geven dat niet door retoriek, maar door informatie en observatie wordt gevoed. De installatie legt getuigenis af van de beweeglijkheid van begrippen als identiteit en het opzet van een volstrekt democratische samenleving. Er is altijd een weg

tussen twee symbolen of twee uitersten: op twee televisieschermen toont “The making of a Symbol” hoe uit houten vierkanten door inkepingen langs verschillende zijden en hoeken te maken een symbool gemaakt wordt.

Boris Mikhailov (°1938, Charkov, UA)
TV-Mania, 2001

TV-mania is een scharnierwerk in Mikhailovs omvangrijke en gevarieerde oeuvre. Met Case History, een reeks ontluisterende portretten van sociale outcasts, lokte Mikhailov heel wat controversie uit. Zijn kritiek keert zich niet enkel tegen de ontredderde Russische samenleving, maar ook tegen de cultureel gevoede honger naar morbide beelden. Mikhailov bood dronkaards en daklozen geld aan om zich voor zijn camera te ontkleden. Zijn foto's zijn even weerzienwekkend als fascinerend en de manier waarop Mikhailov zijn beelden presenteert, is er vaak op gericht de toeschouwer op die tegenstrijdige emoties te betrappen.

TV-mania is nog nadrukkelijker een reflectie op het statuut van de waarnemer. Nadat hij in 1998 uit zijn geboortestreek naar Berlijn verhuisde, begon Mikhailov foto's te nemen van zijn televisiescherm. Hij nam snapshots van politici, pin-ups en antihelden als Monica Lewinsky. Mikhailov probeerde aan het westen te acclimatiseren door zich onder te dompelen in een onophoudelijke beeldenstroom. De groteske taferelen die hij in het hedendaagse Rusland op straat zocht, vindt hij nu in overvloed in zijn eigen huiskamer. Omdat Mikhailov zijn modellen in Case History duidelijk regisseerde, golden die foto's nog als een normoverschrijding. De beelden uit nieuwsberichten, pornofilms en kookprogramma's die hij hier toont, maken deel uit van onze alledaagse realiteit.

Thematisch zijn beide fotoreeksen niet dissonant, maar zowel de waarnemer als de fotograaf komen er anders uit naar voor. Het verschil in hun houding ten opzichte van de realiteit is enkel door de afwijkende maatschappelijke context te verklaren. In Case History regisseert Mikhailov weerloze mensen. Hij oefent macht uit op zijn modellen en misbruikt ze in zekere zin. Voor TV-mania verlaat hij zijn woning niet. Zijn handelingen grijpen niet in op de levens van anderen. De foto's zijn duidelijk herkenbaar als televisiebeelden. Mikhailov kan bezwaarlijk als de auteur ervan worden beschouwd. Hier zijn het de toeschouwer en de kunstenaar en niet de geportretteerde die machteloos lijken. De voorheen clandestiene fotograaf bevindt zich plots in een context waar er van beelden geen enkele dreiging uitgaat.

Kirsten Pieroth (°1970, Offenbach am Main, DE)

Kirsten Pieroth leeft en werkt in Berlijn. Haar strategie is verwant aan deze van de vroege conceptuele kunstenaars, maar haar oogmerk is heel anders. Ze

onderzoekt niet het institutionele kader dat objecten als kunstwerken identificeert, maar bevraagt conventies met betrekking tot plaats en authenticiteit die ook buiten de tentoonstellingsruimte werkzaam zijn. Bovendien zijn haar objecten in een strikte zin geen readymades. De manipulaties en verplaatsingen die die voorwerpen hebben ondergaan, bepalen de interpretatie ervan. Wanneer het werk wordt getoond, heeft het al een zeker parcours doorlopen. Het moment waarop het in een geconditioneerde omgeving wordt gepresenteerd, is ondergeschikt aan de levensloop ervan buiten de museumruimte.

Pieroth is er zich van bewust dat het museum geen patent heeft op conventionele relaties. De wereld is ervan doordrongen. Ze onderzoekt de institutionele bepaaldheid van de werkelijkheid zelf. De noties die ze aanvecht, zijn de fundamenteën van het sociale en maatschappelijke verkeer. Ze zet die referentiekaders die zo met ons wereldbeeld zijn vervlochten dat we ze als vanzelfsprekend ervaren op de helling. Door kleine verschuivingen in de betekenisstructuur die alledaagse situaties en voorwerpen omgeeft, toont ze hoe zeer onze ervaring door aangeleerde noties wordt bepaald.

Atlas en Die Farbe der Meere vullen elkaar in zekere zin aan. In het eerste werk ondergraaft Pieroth een van de meest onwrikbare modellen die ons begrip van de wereld bepalen: de geografische logica. Haar kaarten suggereren een alternatieve, maar evenzeer wetenschappelijke systematiek. Bij nader inzien blijkt de ordening quasi willekeurig. De schijn van een duidelijke hiërarchie slaat om in het beeld van een nauwgezet georchestreeerde wanorde.

Voor Die Farbe der Meere plaatste Pieroth vier flessen naast elkaar, ieder gevuld met water uit een andere zee. De stalen komen uit de Zwarte-, Witte-, Rode- en Gele zee, maar de kleur van het water verschilt natuurlijk niet. Pieroth speelt op een humoristische manier met het verband dat tussen geografische specificiteit en culturele identiteit wordt gelegd. De inhoud van de flessen is niet te onderscheiden. De herkomst ervan kan enkel worden afgeleid uit de merken en labels op de lokale frisdrank- en waterflessen.

Tommy Simoens
non_fiction, 2005

Het begrip “index” is een afkorting van het oorspronkelijke “index locorum communium” (index van gemeenplaatsen). De afzonderlijke luiken die een index of inhoudstafel doorheen een boek optrekt, zijn dan eenvoudigweg plaatsen in de tekst en tegelijk ook plekken in het denken.

Het werk dat Tommy Simoens voor Information/Transformation realiseerde vertrekt van gelijkaardige uitgangspunten. Het biedt een ruimtelijke

wedersamenstelling van de organisatie van het atelier van Simoens als zou de installatie een index zijn van een artistieke praktijk of methodiek.

Het vastleggen van plaatsen/onderwerpen in het keurslijf van de gedrukte inhoudstafel had als effect dat gemeenplaatsen werden gestandaardiseerd en vastgelegd in taal maar ook in het denken en in de reproductie van ideeën. Wanneer we die vaststelling projecteren op non_fiction dan kunnen we een merkwaardige verschuiving vaststellen: door een installatie op te bouwen die gedachten en structuren in een fysieke ruimte en in woorden en beelden tracht herop te bouwen vindt er een communicatiecrisis plaats. Wat overblijft is de installatie zelf als een zelfstandige organisatiestructuur die werd losgemaakt van zijn initiële model.

Het witte platform biedt een podium voor één poster die een overzicht biedt van geclasseerde fotokopies. De kopies werden van op afstand gefotografeerd, vanuit het perspectief van de toeschouwer. Over het witte platform kruisen twee projectiebundels. De ene projectie creëert een decor waarin het platform zich situeert op de wand naast het platform. Ze toont een aftiteling waarop titels van kunstwerken de revue passeren tussen namen van plaatsen en woorden en ideeën. Aan de andere zijde loopt een projectie op en naast een gemonteerde kopie van een berglandschap. Ook deze projectie toont een generiek van merendeels kunstenaarsnamen als betrof het een longlist van een tentoonstellingsproject. Deze projectie zet een mentaal kader uit voor een op zich staand tentoonstellingsontwerp.

Non_fiction ontvouwt zich in de tijd. Het platform en de generieken zijn een fragmentair kader voor wisselende content. In die optiek laat het lege platform en de lege film die enkel door een generiek wordt aangekondigd of afgesloten ruimte voor invullingen en presenteert deze zich als een mogelijkhedenkader.

Reinaart Vanhoe

Le 11e arr. est près du 12e arr.

Reinaart Vanhoe vertrekt vaak van tekstflarden en woorden die hij in zijn omgeving, in kranten of ergens in het straatbeeld opmerkt. Het werk beperkt zich ook vaak tot diezelfde tekstflarden om de geënceneerde stunteligheid van de kunstenaar in relatie tot zijn leefomgeving te documenteren. Niets is zondermeer aannemelijk.

Le 11e arr. est près du 12e arr. is een video die in 2004 gerealiseerd werd. Vanhoe werd uitgenodigd voor een tentoonstelling in een Parijse galerie en vertrok zonder tentoonstellingsmateriaal naar de Franse hoofdstad. De stad zelf zou voldoende materiaal of stof voor werk en tentoonstelling opleveren. Het resultaat was een erg summiere presentatie. Twee monitoren waarop registratiemateriaal uit de Franse straten speelde werden afgewisseld met

zwarte en witte sequensen. De video die in de context van Information/Transformation getoond wordt is een registratie van die presentatie, gemonteerd met de footage die Vanhoe in Parijs eerder draaide. Le 11e arr. ontwikkelt zich als de registraties van een seismograaf. De schommelingen zijn klein tot minimaal. Toch nemen ze voor de aandachtige lezer/kijker monumentale proporties aan.

Een klein notitieboekje naast de video draagt dezelfde titel. Het werk vertrekt van hetzelfde procédé als de video: het is een lege schrijfbundel die suggereert dat er genoeg materiaal is om bladzijden met losse of gerelateerde ideeën mee te vullen, als een notitieboekje van een restaurant.

Een tweede werkje belicht de stedelijke complexiteit op een heel andere manier: op een kattedelletje heeft Vanhoe straatnamen geschreven. Een aantal ervan zijn doorstreept. De namen zijn ontleend aan gezagsdragers of aan grote industriële groepen, maar het ligt niet voor de hand er meer dan een vage verwantschap in te onderkennen. Toch zijn ze alle terug te vinden in het stedelijk weefsel van de stad Luik. De hoop die spreekt uit de oplistings van zoveel macht en invloed bij elkaar staat in schril contrast tot de reputatie die Luik als stad vandaag heeft.

Vanhoe's werken zijn anarchistisch in de meer algemene zin van het woord. Ze bieden weerstand aan de dwang de gegeven context voor lief te nemen en zich achteloos te bewegen binnen de grenzen van een keurslijf. Algemeen belicht Vanhoe met zijn werk dingen die weinig aandacht krijgen, maar impliciet betekenisvol zijn. Het documenteert zondermeer de wereld waarin we ons bewegen en brengt omgevingen in kaart.

Wanneer en waar

■ Expositieperiode was t/m 4 dec 2005

Extra City Kunsthall

Eikelstraat 25-31

B-2600 Antwerpen-Berchem

+32-3-6771655

open: wo t/m zo 13.00-18.00, entree gratis



Kunstenaars

[Sven Augustijnen](#)

[Anita Di Bianco](#)

[Gerard Byrne](#)

[Banu Cennetoglu](#)

[Andrea Geyer](#)

[Jef Geys](#)

[Ivan Grubanov](#)

[Jan Kempnaers](#)

[Robert Kusmirowski](#)

[Dustin Larson](#)

[Alon Levin](#)

[Boris Mikhailov](#)

[Kirsten Pieroth](#)

[Willem de Rooij](#)

[Tommy Simoens](#)

[Reinaart Vanhoe](#)