

where widowed objects meet orphaned ideas



*met Sara Bachour, Anais Chabeur,
Emile Hermans, Kornel Janczy, Rokko Miyoshi,
Ingel Vaikla en Julita Wójcik*

18.11.2018 – 17.02.2019

In typografie zijn ‘weduwen’ en ‘wezen’ de eenzame regels die, gescheiden van een paragraaf, aan de boven- of onderkant van een pagina staan. De twee begrippen staan voor andere entiteiten die doelbewust of per ongeluk van hun originele context werden afgezonderd, waardoor hun betekenissen vatbaar worden voor interpretatie. In de kunsten kunnen de spreekwoordelijke weduwen en wezen zich verzamelen en worden er nieuwe of oude interpretaties gegenereerd, beproefd en besproken.

Het lijkt een natuurlijk fenomeen dat met het verstrijken van de tijd de connectie tussen dingen en hun originele betekenis afzwakt. Ondanks inspanningen om te herdenken, heeft vergetelheid het verleden nog steeds in een krachtige grip, waarbij data en biografieën door elkaar gehaald en uitgewist worden. Verstrengeld in deze strijd tussen temporaliteit en macht, worden onze ‘weduwen en wezen’ kwetsbaar voor allerlei soorten van manipulatie. Dit is het punt waarop de politiek het rijk van de herinneringen ontmoet en ethiek tegenover esthetiek komt te staan.

Het is belangrijk dat we kritisch kijken naar de herkomst van objecten en ideeën in circulatie, in een tijd waarin oude sentimenten vermomd als nieuwe concepten in onze hyper-mediale publieke sfeer infiltreren. De processen van herdenking, interpretatie en betwisting zijn alle emancipatorische elementen die het mogelijk maken om elke dag opnieuw betekenisvolle of zelfs zingevende beslissingen te maken.

Het domein van de kunst is de plek waar deze zogeheten weduwen en wezen zich kunnen verzamelen en waar oude en nieuwe interpretaties gegenereerd, uitgedaagd en bediscussieerd kunnen worden. Deze tentoonstelling brengt de aandacht naar verschillende artistieke posities die in dialoog gaan met elkaar en met de uitzonderlijke, symbolisch geladen ruimte van CIAP Kunstverein. De zeven kunstenaars namen elk een ander object als startpunt - gaande van een souvenir of alledaags voorwerp tot een symbolen van macht - en doordrenkten het met alternatieve, persoonlijke en symbolische betekenissen.

Alicja Melzacka

Deze publicatie presenteert teksten geschreven voor, met, en door de kunstenaars, waarin ze spreken over onderwerpen variërend van oriëntalisme, naoorlogse architectuur, curatoriale praktijk tot vervreemding en sentimentaliteit. Naast het verduidelijken van de tentoongestelde werken en het breder contextualiseren van de tentoonstelling, poogt deze verzameling van formats en onderwerpen ook inzicht te geven in de respectievelijke kunstenaars praktijken.

Sara Bachour

Wanneer je voor langere tijd weg bent van huis, begin je er op een andere manier naar te kijken en merk je details op die je voorheen niet waren opgevallen. Het doet me denken aan een theater set die je ook pas echt goed kunt zien op het moment dat alle acteurs het podium hebben verlaten. Eén van de dingen die ik zo begon op te merken, waren de leeuwen op de voordeur van mijn ouderlijk huis. De twee deurkloppers hadden de vorm van leeuwenhoofden met sterke, antropomorfsche kenmerken en met monden als sleutelgaten. Ken je dat gevoel wanneer je iets eenmaal gewaarwordt, je het plots overal lijkt te zien? Wel, ik zag leeuwen in heel de stad; getekend op de muren van palazzo's, gekerfd in steen, en geschilderd op zo'n karikaturale, onjuiste manier dat enkel kan wanneer je iets of iemand nooit effectief hebt gezien. De ambachtslieden die mijn deurklopper maakten, hadden waarschijnlijk enkel indirecte getuigenissen als referentie voor hun werk; ik heb zelf ook nog nooit een echte leeuw gezien.

De leeuw is een veelvoorkomend symbool dat gebruikt is door naties, dynastieën, sportclubs, banken en autofabrieken over heel de wereld, en zelfs door het naar een panter klinkende shampoo merk *Pantene*, dat een volumineus hoofd vol leeuwachtige manen voor mensen promoot. Is het omdat leeuwen geen natuurlijke vijanden hebben dat we ons zo graag met hen willen associëren? Of is het enkel een idee dat is overgedragen sinds de tijd van de Chauvet-grotschilderingen en zo ook mijn deurkloppers vormgaf? Is het enkel een idee waarvan de contextualisering zo ingeworteld is dat het steeds opnieuw doorgegeven zal worden zonder ooit te vragen *waarom*?

SB

België is een leeuw
Nederland is een leeuw
Luxemburg is een leeuw
Denemarken is een leeuw
Verenigd Koninkrijk is een leeuw
Zweden is een leeuw
Noorwegen is een leeuw
Finland is een leeuw
Tsjechië is een leeuw
Bulgarije is een leeuw
Marokko is een leeuw
Tsjaad is een leeuw
Ethiopië is een leeuw
Kenia is een leeuw
Senegal is een leeuw
Gambia is een leeuw
Kameroen is een leeuw
Sierra Leone is een leeuw
Togo is een leeuw
Congolesische Republiek is een leeuw
Burundi is een leeuw
Malawi is een leeuw
Eswatini is een leeuw
Armenië is een leeuw
Georgië is een leeuw
Iran is een leeuw
Afghanistan is een leeuw
India is een leeuw
Sri Lanka is a lion
Burma is een leeuw
Bermuda is een leeuw
Paraguay is een leeuw
Singapore is een leeuw
is een leeuw

Volgens een theorie binnen de alternatieve Egyptologie komt de opstelling van de piramides van Giza overeen met de relatieve posities van de drie sterren die de Gordel van Orion in het gelijknamige sterrenbeeld vormen. De betekenis van deze correlatie blijft onduidelijk, alsook de manier waarop zulke precisie bereikt zou kunnen zijn. Voor sommigen is het Giza complex een belichaming van autocratie; voor anderen is het een bewijs van buitenaardse betrokkenheid. Emile Hermans gelooft dat zulke theorieën binnen de beeldende kunst het beste tot hun recht kunnen komen. In zijn werk *Templates* (2017) tekent hij een patroon dat de tentoonstellingsruimte verbindt met historisch erfgoed en astrologie door middel van een reeks gedurfde, maar methodische associaties.

Dit patroon bepaald door de drie zustersterren omvat elk element van de installatie. Het is gereproduceerd op een tweedimensionale kaart, waar het de ruimtelijke verdeling van de driedimensionale objecten – de exacte schaalmodellen van de Giza-piramides – indiceert. De kunstenaar verwerkt de sokkels in zijn werk op een karakteristieke manier, en vervaagt zo de grens tussen wat een kunstobject is en wat een *mise-en-scène*. Deze gelaagde opstelling van *Templates* doet dienst als een letterlijke illustratie van het oude, hermetische gezegde ‘zo boven, zo beneden’, dat de microkosmos portretteert als een reflectie van de macrokosmos.

De installatie functioneert in feite als een zelfrefererend, gesloten systeem, onafhankelijk van elke ruimtelijke context. Elk object refereert naar een ander en tegelijkertijd naar het astrale principe, en maakt op die manier deel uit van een universeel raster dat elk bijkomstige plan overheerst. Om het werk zo accuraat mogelijk te kunnen positioneren heeft Hermans een methode ontwikkeld waarbij hij houten patronen (wederom, ‘templates’) en een kompas gebruikt. De zorgvuldigheid en haast wiskundige precisie in de uitvoering van dit werk is opmerkelijk, zeker in contrast met de para-wetenschappelijke theorie die *Templates* als uitgangspunt neemt. Hetzelfde geldt voor de originele piramides, die zowel een technisch wonder als een esoterisch fenomeen zijn.

Al in zijn eerdere werken – in het bijzonder *The Sustainable Life* (2015) – problematiseert Hermans de verstrengelde dichotomie van wetenschap en spiritualiteit, en toont ons hoe de twee reeds verankerd zijn in de menselijke opvatting van kennis. Deze constructie van kennis is niet enkel gebaseerd op een wetenschappelijk denken maar, wordt eveneens beïnvloed door persoonlijke ervaringen en intuïtie.

In *Templates* laat hij het patroon, die we in de hemel vinden, de infrastructuur van de tentoonstelling bepalen. Emile Hermans lijkt hier zijn verantwoordelijkheid als kunstenaar te ontvluchten, waardoor het idee van artistieke vrijheid een (super)natuurlijk cachet krijgt.

Kornel Janczy

in gesprek met de curator

AM Kan je ons wat meer vertellen over het ontstaan van je werk, *Map of the Sky*?

KJ Het werk werd in 2015 gecreëerd voor de tentoonstelling *Mocne Stapanie po Ziemi (Keep Both Feet on the Ground)* in BWA Katowice in Polen, waar verschillende artistieke benaderingen van landschappen werden samengebracht. *Map of the Sky* is een opvolging van mijn eerdere interesses in wetenschappelijke motieven, vooral degenen afkomstig uit de astronomie en kosmische fenomenen. Ik maakte ooit objecten die niet gerelateerd waren aan een uitgevoerd werk, maar dienst deden als pseudo-wetenschappelijke modellen en meta-objecten en die me toestonden te spelen met beeldspraak en toegankelijke manieren van bemiddeling voor een niet-professioneel publiek. Deze waren voornamelijk gebaseerd op de illustraties van verscheidene kosmische fenomenen die ik op het internet of in populaire wetenschappelijke boeken vond en daarna verder uitgewerkt heb door het wetenschappelijke met het fantasierijke te combineren.

Map of the Sky neemt op zijn beurt een specifiek object als startpunt, namelijk de bekende *Ultra Deep Hubble*-foto, waarop Het zichtbare universum te zien is. Deze foto fascineerde me al een tijdje en vooral de manier waarop ze opgenomen is in de populaire canon. Ik had het concept in mijn hoofd, het moest enkel nog worden uitgevoerd.

AM Over die uitvoering – ik las dat de vormen van de individuele objecten voortkomen uit het repertoire van je andere gerealiseerde en niet-gerealiseerde werken.

KJ Dat klopt; de vormen refereren aan de meer abstracte, kosmische objecten die ik zojuist vermeldde, waarvan sommigen zich nog in de schetsfase bevinden. Tegelijkertijd haal ik mijn inspiratie uit design van de jaren vijftig en zestig, specifiek het *Space Race*-tijdperk, waarin de hang naar verkenning van de ruimte sterk tot uiting kwam in het uiterlijk van alledaagse objecten, van auto's tot meubels. Ik heb veel van zulke prototypes gezien en ze hebben een sterke invloed op dit werk gehad.

Op deze manier probeer ik een contrast te creëren tussen verbeelde, fantastische vormen en het realisme van de Hubble-foto,

wat gezien wordt als een wetenschappelijk bewijsstuk.

AM Op dit moment zijn er ongeveer vijftig verschillende elementen van dit verdeelde universum die normaal gezien gezamenlijk tentoongesteld worden. Wat denk je dat er met het werk gebeurt wanneer deze eigenschap van eenheid niet langer aanwezig is?

KJ Ik ben zelf ook benieuwd naar het effect van dit 'experiment'... Ik ben er zeker van dat het een verschil zal maken, maar wellicht geen fundamenteel verschil. Er zal zeker meer aandacht worden geschonken aan de fragmenten van *Map of the Sky* als objecten die op zichzelf staan. Ik dacht er eerder aan dit werk op een andere manier te exposeren. Ik heb het altijd gezien als een flexibel werk, met de mogelijkheid om zich aan te passen aan een tentoonstellingsruimte, dus ik ben enthousiast over deze nieuwe presentatie. Voor mij is dit een werk dat oneindig kan uitbreiden, haast zoals het universum zelf. Af en toe komt een nieuw element tevoorschijn en verdwijnt er een ander.

AM Ik zou graag teruggaan en je aanpak van het landschap wat verder bespreken. In veel van je werken is er een opmerkelijke reductie of compressie van landschappen tot geometrische figuren te vinden...

KJ Ik ben altijd al gefascineerd door het fenomeen van populaire wetenschap en in het bijzonder door cartografie. Enerzijds functioneren populaire wetenschappen op basis van abstracte begrippen en specifieke conventies, anderzijds zijn ze voor haast iedereen begrijpelijk. Wat ik interessant vind aan wetenschappelijke illustraties is dat ze, net zoals kaarten, dienst doen als symbolische representaties die ons ruimtelijk inzicht verscherpen. Het universum is in essentie zo oneindig, dat we het moeten conceptualiseren om het te kunnen vatten. Mijn eigen ruimtelijke verbeelding is ingebed in dit soort logica. Dit gaat terug naar die poging tot bemiddeling, of 'een vertaling' van iets wetenschappelijks naar iets on-wetenschappelijks. Dit is een belangrijk proces voor wetenschappers die veelal steunen op de publieke opinie.

Na de Apollo-expedities, die zo famous een man op de maan zette, was het onbemande onderzoeksproject Voyager veel minder succesvol in het bereiken van publieke interesse. Opdat ze meer aandacht zouden genereren, voorzagen de wetenschappers het

Rokko Miyoshi

in gesprek met de curator

ruimteschip van twee *Golden Records* – een soort van tijds capsule ontworpen om informatie over mensen van een bepaald tijdperk te bewaren en over te dragen. Zo vormden ze de lancering in 1977 om tot een media-event. Dit voorbeeld laat duidelijk zien hoe wetenschap en politiek met elkaar verstrengeld zijn.

AM Wanneer we denken in termen van deze twee manieren om informatie over te dragen – wetenschappelijk en symbolisch – welke zou je dan aan jouw werk toeschrijven?

KJ In mijn werk combineer ik graag een zeker bijgeloof met wetenschappelijke feiten. We leven in een tijd waarin wetenschap zo ver is gekomen dat het onbegrijpelijk is geworden voor vele mensen die het woord van de experts maar voor waar moeten nemen. Hedendaagse wetenschap is daarom grotendeels gebaseerd op geloof, waardoor het haast parallel opereert met religie. Met het opkomen van complottheorieën - zoals deze die beweert dat de aarde alsnog plat zou zijn – moet de exacte wetenschap opboksen tegen het wantrouwen van velen. Ik ben er recent van overtuigd geworden dat mensen het mysterieuze verkiezen boven het feitelijke, en dat hoe meer je iets uitlegt, hoe minder aantrekkelijk het wordt.

Er is ook een vorm van romantiek dat mijn werk omvat. Aan de ene kant steunt het op de traditionele romantische landschapsschilderijen, aan de andere kant vergroot het de zaken uit en wordt het zo haast sentimenteel. Ik speel graag met deze conventies, en met *Map of the Sky* probeerde ik in de eerste plaats een werk te creëren dat visueel aantrekkelijk was. Aangezien de astrologische fotografie een object wordt van esthetische bewondering, wilde ik dit proces binnen mijn werk reproduceren, terwijl ik verder het potentieel van wetenschappelijke informatie benut als een middel om esthetische ervaringen op te roepen.

AM Zou je me wat meer kunnen vertellen over je installatie, zowel over de individuele onderdelen als hun onderlinge relatie?

RM Ik besloot om *Rulers* (2017) te combineren met *Histogram* (2017) omdat ze beiden autoritarisme als onderwerp hebben. Epistemologisch gezien zijn ‘rulers’ (heersers) zij die overheersen, die controleren. In figuratieve zin kan ‘to rule’ (in het gareel houden) ook verwijzen naar het bewegen in een rechte lijn. Beide werken hebben ook eenzelfde oorsprong; het begon allemaal met tientallen objecten die ik vond op rommelmarkten, onder andere in Brussel. Een aantal jaar geleden merkte ik op dat alle linialen die ik verzamelde, lichtjes verschillen in lengte, ondanks dat ze nominaal precies een meter zouden moeten zijn. Ik veronderstel dat dit me deed afvragen hoe ideologieën bepaalde waarden en gedragingen normaliseren, en hoe we deze dingen te vaak als vanzelfsprekend beschouwen.

Het werk *Histogram* presenteert op zijn beurt onze hedendaagse strijd met macht, door middel van drie objecten of, zoals ik ze noem, ‘elementen van macht’. Net als de linialen, zijn al deze drie objecten op de een of andere manier gerelateerd aan de activiteit van het meten: het zichzelf omvattende stemhokje wordt gebruikt om stemmen uit te voeren en te tellen, en het muntbakje telt, natuurlijkerwijze, geld. Met de vaas zijn de connotaties dan wat meer associatief, maar voor mij representeert dit het idee dat ideologieën altijd in cirkels voorkomen. Het is een soort van reminder dat fascisme altijd kan terugkomen, en dat het dat vaak ook doet. Natuurlijk is de symbolische hiërarchie binnen *Histogram* het resultaat van mijn persoonlijke visie op het heden, maar ik geloof dat sommige socio-politieke fenomenen waar mijn werk over gaat, wijdverspreid zijn. Het is ook een beetje mijn ironische houding om een bepaald object - bij wijze van spreken - hoog of laag ‘in te zetten’.

Wanneer we denken aan een histogram, dan visualiseren we vaak een tweedimensionaal soort van tabel, maar ik vond het nuttig dit in drie dimensies te laten zien, en verschillende sokkels doorheen de ruimte te plaatsen. In dit opzicht levert het werk ook een commentaar op de conventionele

autoriteit van museale opstellingen.

AM Ik wilde je vragen wat meer te vertellen over Continuous Vessel wat enerzijds Mussolini's negatieve silhouet voorstelt en anderzijds een haast ornamenteel meubelstuk is. Ik vroeg me af, waarom je koos voor zo een symbolisch en historisch beladen beeld, en wat bracht je ertoe het te spiegelen.

RM Mijn vader was altijd politiek actief; in de jaren twintig behoorde hij zelfs tot de Zwarthemden in Italië, en later vocht hij in de Koninklijke Luchtmacht tegen de Asmogendheden. Ik heb van hem deze tweedehands ervaring van WOII geërfd en een nieuwsgierigheid voor politiek en kunst waardoor ik natuurlijkerwijze geboeid raakte door afbeeldingen van propaganda. Ik keerde terug naar Mussolini omdat het me fascineerde hoe goed de fascistische partij de kracht van propaganda begreep en hoe handig ze het gebruikten om diens visie over heel Italië te verspreiden. Fascisme en design gingen altijd al hand in hand; vanwege dit sterke karakter heeft de totalitaire esthetiek een invloed kunnen uitoefenen op de massa.

Ik bestudeerde tientallen verschillende representaties van Mussolini, en welke steeds terugkwam was Bertelli's *Profilo Continuo*, een sculptuur gecreëerd in 1933 en sindsdien massaal gereproduceerd. Gebaseerd op de afmetingen die ik nam in het Imperial War Museum in Londen, genereerde ik een digitale afbeelding en herwerkte ik deze verder in een reeks foto's (*Replicate, Reflect, Repeat*). Om de vaas te vervaardigen, vervormde ik de negatieve ruimte tot een positieve ruimte, gebaseerd op de principes van de klassieke giettechniek. Tot nu toe heb ik drie versies van dit object gemaakt met verschillende technieken; de versie tentoongesteld in deze tentoonstelling is 3D-geprint. Wanneer ik experimenteerde met de verschillende manieren van spiegelen en reproduceren van dit iconisch beeld, probeerde ik steeds dezelfde uitkomst te krijgen – het beeld dat zowel negatief als positief geprint zou kunnen worden en dat nog steeds de normen van het fundamentele propaganda-principe hanteert, namelijk dat het gemakkelijk te herkennen is.

Je bent niet de eerste die zegt dat de vaas haast decoratief overkomt, ook al was dit niet mijn bedoeling. Van het moment dat je een silhouet herkent in de schijnbaar robuuste vaas, krijg je het niet meer van je netvlies.

AM In je atelier heb ik een hoop tweedehands objecten gezien – van decoratieve hoofdba-

lusters tot houten deurstoppers. Kan je wat meer vertellen over je passie voor verzamelen en hoe je dit ziet binnen je praktijk?

RM Ik verzamel verschillende objecten, zo vond onlangs mijn fascinatie voor beelden en geschiedenis een uitlaatklep in het vergaren van oude persfoto's. Ik ben niet uitsluitend geïnteresseerd in oude voorwerpen maar, toegegeven, de verhalen die ze bevatten zijn moeilijk na te maken. In de meeste van mijn werken probeer ik *simulacra* te vermijden: ik ben meer geïnteresseerd in het échte. Hetzelfde geldt voor de foto's – ik zou ze zelf kunnen afdrukken, maar een reproductie zou nooit hetzelfde gewicht kunnen dragen als een origineel dat de tand des tijds heeft doorstaan.

Mits geplaatst in de juiste context – in een andere ruimte, tijd, of naast een ander object – worden al deze verzamelde voorwerpen potentiële kunstobjecten. En dat is ook net waarom ik ze verzamel, niet enkel omwille van het voorwerp zelf, maar om ze als nieuw werk te presenteren. Daardoor voelt het soms alsof ik het werk van een curator doe, wanneer ik objecten en diens contexten verenig en soms een bepaald object of gegeven naar de voorgrond breng. Ik probeer zeer minimaal te zijn in de manier waarop ik werk. Ik geef de voorkeur aan simpele ingrepen aangezien ze vaak het meest effectief zijn.

AM Laten we teruggaan naar wat je zei over dat je werk een commentaar is op de museale opstelling. Hoe ga in je praktijk om met de conventies binnen de scenografie?

RM Vroeger had ik dit interne conflict steeds wanneer ik werkte met tentoonstellingsarchitectuur omdat we allemaal weten dat ze eigenlijk niet neutraal zijn. In eerste instantie probeerde ik elke vorm van sokkel, kader, etc. te vermijden, maar dat was te gemakkelijk. In plaats van het probleem aan te pakken, probeerde ik het te omarmen en deel van het werk te maken, zonder het kunstobject zelf opzij te schuiven. Wanneer ik bijvoorbeeld werkte met sokkels, paste ik ze op een subtiele manier aan, om zo te reageren op de architecturale context. Ditmaal komen de dimensies van de sokkels overeen met een rekwisiet die ik in de tentoonstellingsruimte vond en hergebruikt heb. Deze interesse in presentatievormen heeft zich steeds uitgebreid en recentelijk ben ik me minder gaan focussen op het produceren van nieuwe kunstwerken, en meer op het presenteren van wat ik reeds heb of wat ik interessant vind.

Anaïs Chabeur

An Understanding of Care

I learned much later that when a body is cremated, the metal prostheses are gathered for recycling, transformed, and repurposed. As her body was being burned and those metal pieces once again freed, I was driving away from Santiago, Chile where my brother lives. At that time, a forest fire had started nearby and a crushing heat took over. When I received the message letting me know it was happening, a rain of ashes was falling on us. Everything became white and grey, light shadows petrified together. Strangely, it wasn't the first rain of ashes I experienced. I knew its way of burning your eyes and irritating your throat. The warm and abrasive dust that doesn't dissolve in water, but stagnates and persists. I knew the beautiful orange light piercing through the cloud chasing us. The thrilling feeling of being part of a catastrophe. Back then, the ashes had changed my plans and I had to take a new path. But now, they brought me closer to the experience I was missing. The house is now empty. It once had been built according to the furniture it would shelter. Without it, its shape seems odd and meaningless. Her armchair ended up in my own room, a place that was not ready nor made to host it but somehow, it fits well as I learn the care and attention it needs. The furniture in the room followed her all her life. I see her, putting her make-up on in the morning, before the house is fully awake. She has her own way of sitting, one leg stretched on the side of the table and her pink towel laying on it. She is holding her round mirror in one hand as she applies a light blue eyeshadow with the other. Her stretched leg revealing a fragile ankle, marked with many cuts and bruises. Her skin was so thin, every time she bumped into something, it cracked open. The stone floor always reminded me of her skin. It was warm and marbled in shades of pink, like veins spreading across the house. Upstairs there was a beige carpet, she had a special device to clean it. As far as I can remember, that mechanic tool was there. She tried to keep everything functioning for as long as she could. Repairing, changing parts, reassembling. She cared for each object. She too, had been repaired and parts of herself had been changed. When she dropped me off at the airport, she couldn't pass through the metal detector and waved from the departures room to wish me goodbye. The fact that she had a bionic body made me laugh and feel special (I loved to tell my friends about it), but I also felt sad and scared to be left alone as I moved towards the plane, which too is made of metal parts assembled together.

AC

* *An Understanding of Care* was voordien gepresenteerd als een geluidsinstallatie in de solotentoonstelling *A computer does not hesitate* (2018) in Botanique, en gepubliceerd in *Quelle beauté, quel calme. J'ai vu les nuages et, au loin, leur ombre légère*, een publicatie door Wilfried Huet voor HISK.

Ingel Vaikla in gesprek met de curator

AM *The House Guard* vindt plaats in het Tallinn van nu, maar de locatie van de film neemt ons terug in de tijd. Kun je wat meer vertellen over het Linnahall-gebouw en je relatie ermee?

IV De officiële naam van het gebouw was het V.I. Lenin Paleis voor Cultuur en Sport, en ik denk dat dit eigenlijk al zeer veel zegt. Het werd afgewerkt in 1980 voor de 22e Olympische Zomerspelen in Moskou, en had een ijspiste met 3.000 stoelen, naast een concertzaal met 5.000 zitplaatsen – dat geeft alvast een idee van de grootte. Na de val van de Sovjet-Unie was Linnahall nog steeds operatief. Ik ging er vaak naartoe met mijn school, zo werd het gebouw deel van mijn kindertijd. Het is ook de plaats waar ik, tijdens een tapdances met mijn zus, mijn eerste publieke optreden had. Toen het gebouw in 2009 gesloten werd, maakte deze gebeurtenis me niet bewust verdrietig, want het voelde aan als een natuurlijk verloop van de dingen. Naast het officiële economische discours eromheen, denk ik dat er andere, meer onbewuste emotionele redenen waren voor die beslissing. De overheid wilde het centrum voor cultuur en ontspanning naar een meer hedendaags gebouw verhuizen dat de toekomstideeën van Estland beter zou weerspiegelen.

Voor mij heeft dit gebouw een aantal fascinerende architecturale eigenschappen. Natuurlijk is het opgetrokken in de onmiskenbare, zogenaamd ‘sociaal modernistische’ of ‘brutalistische’ stijl; wanneer je er naar kijkt, zie je onmiddellijk uit welk tijdperk het komt. Dit is waar het echt interessant wordt, aangezien architectuur een fysieke manifestatie wordt van een bepaalde tijd. Terwijl herinneringen vaak vaag en abstract zijn, is architectuur concreet en solide, en doet het dienst als een constante herinnering aan iets. Getraumatiseerd door het verleden, is Sovjet-architectuur gestigmatiseerd geworden door de oudere generatie, en dat is ze niet kwalijk te nemen. Maar vervolgens, met de evidente komst van de jongere generatie – waarvan ik deel uitmaak – die opgroeiden in het onafhankelijke Estland, wordt deze architectuur haast iets exotisch.

AM Als de jongere generatie, ervaren we vaak een combinatie van fascinatie en vervreemding tot deze erfenis. Hoe ga je in jouw werk om met de problematiek van dit soort exotisme?

IV Op de een of andere manier heeft het ook een positief effect, omdat het belangrijk is afstand te nemen en daarbij zo goed mogelijk te proberen een beladen context op een neutrale manier te observeren. Tegelijkertijd kan dit leiden tot het romantiseren van de post-Sovjet esthetiek. Vooral wanneer je vanuit België naar Oost-Europa kijkt, dan wordt Oost-Europa de ‘Ander’, of gewoon ‘anders’, en mensen verwachten vaak dergelijk exotiseren van het Oosten in mijn werk. Rekening houden met de heersende perceptie en tegelijkertijd je eigen interesses ontdekken, is geen sinecure. Ik probeer mijn beweegredenen om binnen deze specifieke context te werken te bevragen, en een open en eerlijke dialoog met zowel mezelf als het publiek aan te gaan. Ik veronderstel dat dat gebeurt wanneer je ver van huis bent – je begint de ‘alledaagse’ dingen opmerkelijk te vinden.

AM In veel van je werken probeer je de relatie tussen mensen en hun opgebouwde omgeving te vatten. Hoe voelde het in dit werk om dit te documenteren?

IV In breder perspectief is het niet zozeer de architectuur die me interesseert, maar de mensen en hun gedeelde en persoonlijke herinneringen. Architectuur is het ruimer domein geworden waarin ik graag werk. Er is iets oneindig interessants aan het menselijke verlangen om fysieke sporen van ideeën en politieke standpunten achter te laten. In deze specifieke context waren er van begin af aan twee protagonisten; het gebouw en Peeter, de bewaker. De combinatie van deze twee is opmerkelijk – geen van beiden zou zichzelf zijn zonder de ander. Peeter kon me toegang verschaffen tot het gebouw. Het was echt fantastisch om te zien hoeveel hij er om geeft. Peeter en drie andere bewakers van Linnahall werken 24-uur durende diensten, de een na de ander. Zoals hij vermeldt in de film, is het rooster een jaar op voorhand bekend, maar zou het evengoed tot het einde der tijden vastgelegd kunnen worden.

Als je ergens maar genoeg tijd doorbrengt, wordt het een deel van je leven. Materiaal verzamelen voor dit werk duurde een jaar. In december verbleef ik in Tallinn. Ik herinner

me nog dat de hele stad leeg was en we samen Kerstavond doorbrachten in Linnahall, terwijl we wat aten dat Peeters moeder gekookt had. Wanneer we met dit project startten, dacht ik dat er tegen het einde misschien een soort oplossing zou komen, dat het gebouw zou ontwaken uit haar 'coma' en er een plotwending zou ontstaan. Maar nu het afgelopen is, lijkt dat best naïef; niets is veranderd, Peeter werkt er nog steeds, en alles is hetzelfde gebleven.

AM Linnahall representeert een bepaalde architectuur van overdaad die geen weerklank vindt in onze hedendaagse tijd. Denk je dat jouw werk een manier is geworden om om te gaan met dit soort problematische erfenis?

IV Dit was in eerste instantie niet mijn bedoeling, maar ik denk dat het gaandeweg gebeurd is. Ik denk wel dat mijn film hielp voor sommige mensen om hun relatie met deze erfenis op te pakken, of een nieuwe te beginnen. Nadat het op Estlandse televisie uitgezonden werd (ETV, februari 2015) heb ik vele brieven en e-mails gekregen van mensen die me bedankten voor de kans om dit verlaten gebouw nog eens te kunnen bezoeken.

Jij en ik, wij behoren tot de generatie die opgroeiden met al deze verhalen van Sovjet-tijden van onze ouders en grootouders. Maar de volgende generatie is wellicht de eerste die opgroeit in een stedelijk landschap vol met fysieke sporen van het verleden, maar met een gebrek aan persoonlijke verhalen. Ik ben nieuwsgierig naar hoe dit soort herinnering bewaard zal blijven en zal veranderen door de tijd heen.

AM Hoe zou je jouw praktijk positioneren in relatie tot de traditie van documentaire film en fotografie, specifiek gerelateerd aan het onderwerp van architectuur?

IV Enerzijds is het populaire beeld van architectuur geïntegreerd in het genre van de documentaire. Voor mij is dit vrij problematisch; ten eerste – fotografie en film zijn nooit zuiver objectief. Ze kunnen overkomen als een neutrale registratie, terwijl ze in feite erg krachtige, subjectieve media zijn. Ik denk dat elke filmmaker zijn materiaal met uiterste zorg moet raadplegen en moet nadenken over de impact dat het zal hebben op de kijkers. Anderzijds doemt de groeiende populariteit van de zogenaamde 'ruin porn' op. Er is iets zo romantisch, gevaarlijk en sexy aan ruïnes dat ze vaak eindigen als een verheerlijkt ob-

ject. Ik heb geen direct antwoord op je vraag, maar ben me bewust van beide extremen en probeer ze steeds in een goede balans te brengen.

Wat film voor mij zo een fantastisch medium maakt is dat het een publiek naar ruimtes en mensen brengt die ze normaal gezien nooit zouden bezoeken en ontmoeten. Vrienden uit Tallinn sturen me soms nog steeds berichten als "Ik zag Peeter bij het tankstation en wilde met hem praten omdat ik het gevoel had dat ik hem zo goed kende, tot ik besepte dat hij geen idee zou hebben wie ik ben."

Dertig jaar lang
Volksrepubliek van
Polen was de naam van een bestaand woonwijk in Gniewino, Noord-Polen. Het was gebouwd in de jaren tachtig om de werkers van de opkomende kerncentrale in de nabijgelegen stad Zarnowiec te huisvesten, en om het beeld van efficiëntie en vooruitgang te promoten. Daarop volgde eerst de ramp van Tsjernobyl en vervolgens de economische crisis en politieke transformatie, waarna de bouw van de centrale met een lokaal referendum werd stopgezet. Door het fiasco van dit utopische, Koude Oorlog-project werden de bewoners van het afgelegen Gniewino geconfronteerd met isolatie en werkloosheid.

Tot nu toe is de socio-politieke situatie in Gniewino er nog niet veel op verbeterd maar in 2016, negen jaar nadat Wójcik haar werk maakte, slaagde het lokale bestuur in iets dat ze een symbolische overwinning noemden. In de decennia volgend op de teloorgang van de Sovjet-Unie en de satelliet communistische staten, werden intense anti-communistische strategieën geïmplementeerd in de landen van het voormalige Oostblok.

In Polen werden vele namen van straten en gebouwen veranderd om de propaganda van communisme of andere totalitaire systemen te vermijden. In dat opzicht werd, op 1 april 2016, de naam van de woonwijk eindelijk veranderd naar de Kashubian Wijk.

Vanuit dit perspectief
werk als kritiek op het feit dat het discours over de herinnering continue wordt toegeëigend door de autoriteiten en ingezet wordt voor andere, urgente sociaal-politieke problemen. Wanneer we rekening houden met de geschiedenis van de woonwijk, is de keuze voor het medium hier niet zonder betekenis; terwijl grotere wooncomplexen van die tijd op fameuze wijze met snel gemak gebouwd werden, weten we dat breien inherent veel tijd en geduld vraagt. Het flexibele materiaal verzacht het rigide karakter van de geprefabriceerde architectuur en de vervormingen die ontstaan tijdens het breien geven elk 'gebouw' een gevoel van individualiteit.

De materialiteit van het kunstwerk functioneert zodoende als een fysieke manifestatie van arbeid, maar ook van toewijding waardoor dit voorbeeld van een problematisch verleden omgevormd wordt tot een voorwerp van onschatbare waarde. Het feit dat de gebreide huizen zo klein zijn in verhouding tot de bestaande woonwijk doet eveneens afbreuk aan diens status. Deze methodes weerspiegelen de evolutie van architectuur als collectief symbool naar iets wat bemiddeld wordt door persoonlijke herinneringen. Wójcik staat bekend om haar verzoeken om activiteiten en objecten van het alledaagse leven in het veld van de hedendaagse kunst te implementeren, en om tegelijkertijd dat bereik van de beeldende kunst te demystificeren.

Na nauwkeuriger onderzoek krijgen deze alledaagse objecten vaak een rijkdom aan ingewikkelde betekenissen. Dat geldt ook voor dit wooncomplex. Echter, wat in een plaats gezien wordt als banaal, kan in een andere context gezien worden als ongewoon. Zelfs de architectuur zoals ze herwerkt is door Wójcik voelt enkel binnen een bepaalde context vertrouwd; plaats je het in contrast met het pittoreske Vlaamse landschap dan lijkt het haast buitengewoon, een archipel van kleine, dystopische eilanden. Tegelijkertijd heeft dit werk betrekking op de universeel sociale functie die architectuur heeft, wat inhoudt dat het beschutting en veiligheid biedt, en het ons toont hoe het medium van architectuur inherent verstrengeld is met geheugenwerk en het scheppen van identiteit.

AM

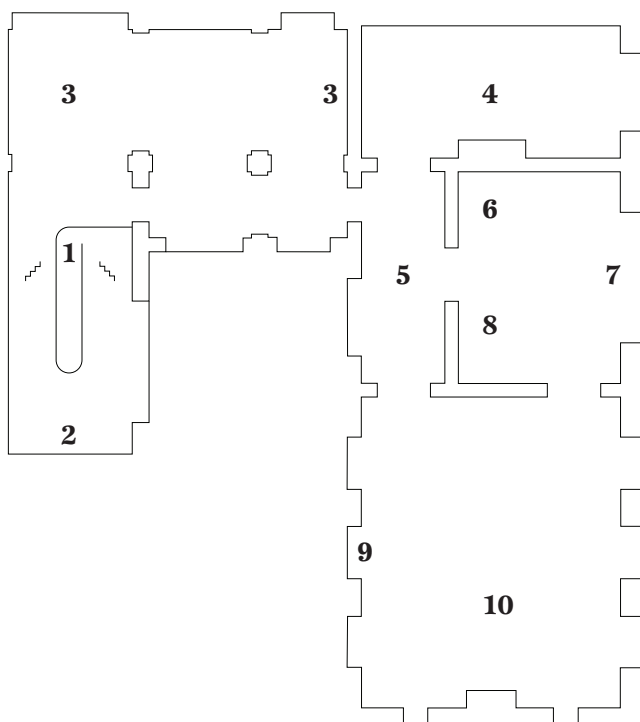
Did we not go too far in negating Poland's communist reality post-1989? Did we not abandon, in the process, positive social change brought about by post-war emancipation and modernization that have since become part of our identity? Why do we allow others to undermine our faith in the myth of modernity? Have we cast away the goal of building an egalitarian society as embodied, for example, in modernist architecture [...]?

Julita Wójcik in *Sunday Afternoon*, 2018, PGS, Sopot.

Lijst van werken

- 1 Sara Bachour, *Leon Passant II*, 2018, acht verschillende visies op heraldische leeuwen volgens Wikipedia, verf op textiel.
- 2 Sara Bachour, *Right Romance*, 2013, audio collages van retorische expressies en metaforen geknipt uit vier politieke speeches.
- 3 Emile Hermans, *Templates*, 2017, houten sokkels, plexiglas, messing schroeven.
- 4 Ingel Vaikla, *The House Guard*, 2015, video HD, 26'.
- 5 Kornel Janczy, *The Map of the Sky*, 2015-2018, *Ultra Deep Hubble Field*, foto op karton.
- 6 Rokko Miyoshi, *Histogram*, 2017, houten sokkels, 2001 Florida opvouwbaar stemhokje, geschilderde 3D-geprinte vaas, muntbakje.
- 7 Anaïs Chabeur, *The Auction*, 2018, video HD, 36'03".
- 8 Rokko Miyoshi, *Rulers*, 2017, hout, plastic en aluminum linialen.
- 9 Rokko Miyoshi, *Untitled*, 2018, persfoto, glas
- 10 Julita Wójcik, *30 Years of the People's Republic of Poland Housing Estate*, 2007, gesteven takjes en garen, werk uit de regionale collectie van de Zacheta Contemporary Art Association in Szczecin.

* Anaïs Chabeur, *An Understanding of Care*, 2018, tekst in tentoonstellingsbrochure.



Colofon

De volgende kunstenaars namen deel aan de tentoonstelling en droegen bij aan de publicatie:

Sara Bachour (1988, IT) — leeft en werkt in Maastricht. Ze behaalde recentelijk haar Master in Beeldende Kunsten aan het MA-FAD, Maastricht. **Anaïs Chabeur** (1992, FR) — studeerde af aan de afdeling Stedelijke Ruimte (MA), La Cambre, Brussel. Momenteel volgt ze het postgraduaat programma aan het HISK, Gent. **Emile Hermans** (1988, NL) — momenteel gebaseerd in Maastricht, studeerde Vrije Kunsten (MA) aan LUCA, Brussel. Hij is lid van het kunstenaarsinitiatief Nowhere Collective. **Kornel Janczy** (1984, PL) – woont en werkt in Krakow, waar hij in 2010 afstudeerde aan de Academie voor Beeldende Kunsten. Hij werkt momenteel aan zijn doctoraat voor de Vrije Kunsten afdeling van de Pedagogische Universiteit te Krakow. **Rokko Miyoshi** (1980, BE/JP) — een alumni van Vrije Kunsten (MA) aan LUCA, Brussel. Hij woont in Brussel, waar hij recentelijk het kunstenaarsinitiatief en atelier-ruimte SB34 opstartte. **Ingel Vaikla** (1992, EE) — studeerde fotografie aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Estland (BA) en film aan de Academie voor Vrije Kunsten in Gent (MA). Momenteel volgt ze het postgraduaat programma aan HISK, Gent. **Julita Wójcik** (1971, PL) — een welbekende visuele en performance kunstenaar gevestigd in Gdansk. In 1997 studeerde ze af binnen de afdeling Beeldhouwen aan de Kunstacademie van Gdansk. Haar werken zijn deel van meerdere publieke verzamelingen.

De curator wil graag alle kunstenaars bedanken voor hun engagement en ondersteuning. Veel dank ook aan Louise Osieka, Julie Peeters, Frederik Vergaert, Pieternel Vermoortel, Agata Zbylut, Zacheta Contemporary Art Association in Szczecin en het Nationale Museum te Szczecin.

Deze publicatie is mede geschreven door curator Alicja Melzacka, vertaald door Laurence Scherz, en geredigeerd door Alicja Melzacka en Louise Osieka.

Met de steun van de Vlaamse Overheid, de stad Hasselt en de leden van CIAP.