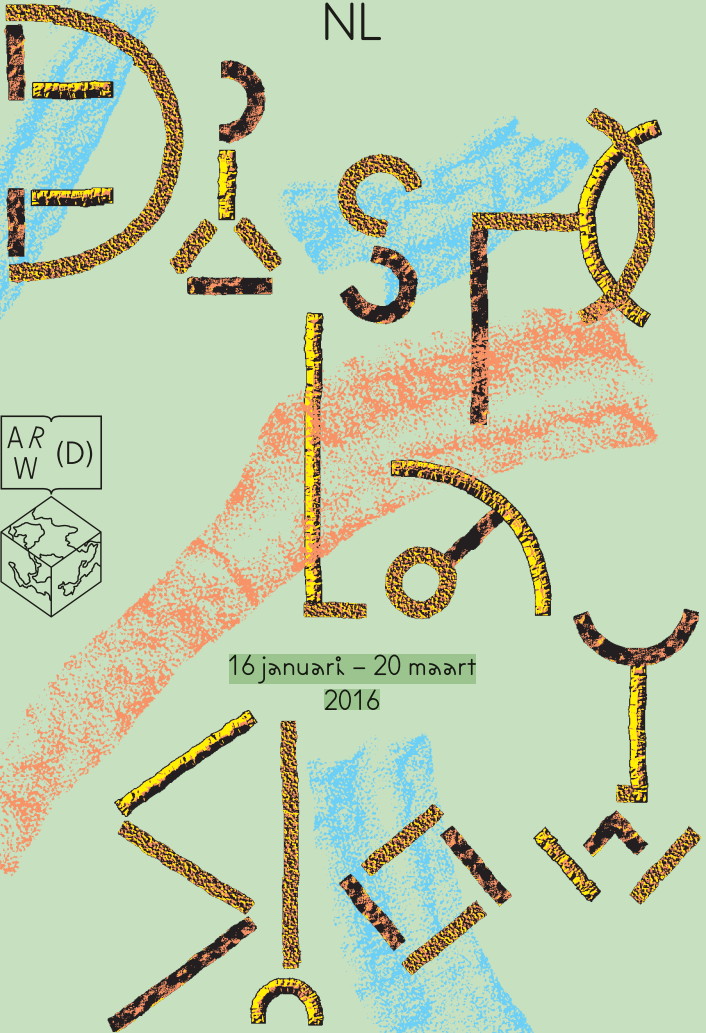


NL



AR  
W (D)



16 januari - 20 maart  
2016

WITH

Céline Condorelli

Cullinan & Richards

Koenraad Dedobbeleer

Flore Nové-Josserand

Goska Macuga

Rita McBride

Eilis McDonald

Natalie du Pasquier

Amalia Pica

Yelena Pirova

Haim Steinbach

Gavin Wade

Nicole Wermers

Christopher Williams

## Display Show

*Art is not exhibited, art exhibits.* 'Display' is bij uitstek een sociaal gebaar: iets wordt getoond aan iemand en de wereld. De manier waarop dat gebeurt is bepalend voor hoe je het ziet, interpreteert, ervaart, waardeert. *Display Show* onderzoekt precies dit proces en laat zien hoe 'display' een intrinsiek onderdeel is van de artistieke productie en interpretatie. *Display Show* trekt een lijn van iets-doen-om-iets-te-tonen (wat in de twintigste eeuwse kunsttheorie 'to display' is gaan heten) naar het idee dat dit niet alleen het karakter van het gepresenteerde verandert, maar ook onszelf en onze omgeving.

De tentoonstelling presenteert nieuwe en recente werken die zijn ingebed in, bepaald of veranderd door de manier waarop ze worden gepresenteerd. De radicale ideeën over presentatie van twintigste eeuwse architecten, ontwerpers en kunstenaars als Franco Albini, Lina Bo Bardi, Frederick Kiesler, Eileen Gray, Herbert Bayer, Adolf Krichanitz, El Lissitzky en Carlo Scarpa klinken door in interpretaties, reconstructies en kopieën.

Na presentaties in de Temple Bar Gallery (Dublin) en Eastside Projects (Birmingham) vindt de derde editie van *Display Show* plaats bij Stroom Den Haag. Bij Stroom ligt het accent op de ideeën van Lina Bo Bardi.

Na 20 maart transformeert *Display Show* langzaam in een tentoonstelling over haar werk.

Met *Display Show* introduceert Stroom Céline Condorelli als één van de vier kunstenaars met wie ze samenwerkt in het programma *Attempts to Read the World (Differently)*. Een programma waarin Stroom op zoekende, intuïtieve wijze de kantelperiode waarin de wereld zich bevindt probeert te lezen. Fernando Sánchez Castillo, Dunja Herzog en Neïl Beloufa zijn de andere drie kunstenaars. Zij zetten de eerste stappen in het anders lezen, interpreteren, verbeelden van de wereld, het herijken van een navigatiesysteem, het zoeken naar nieuwe vormen van kennis, informatie of communicatie.

## Attempts to Read the World (Differently)

“Al minstens 2500 jaar denkt iedere generatie dat nu het moment is aangebroken waarop de veranderingen niet meer te overzien zijn. De uitspraak van de Griekse filosoof Heraclitus ‘Alles stroomt, niets blijft’ is daar een voorbeeld van en alle generaties daarna hebben dat gevoel behouden. Maar al die tijd zijn er ook pogingen ondernomen om samen te navigeren in die onoverzichtelijke wereld.” Filosoof René Gude maakt duidelijk dat de fundamentele veranderingen en daarmee gepaard gaande onoverzichtelijkheid, die veel mensen nu ervaren, niet nieuw zijn. Maar er is meer aan de hand. Transitiedeskundige Jan Rotmans spreekt van een kantelperiode: onze tijd is niet een tijdperk van verandering maar we maken een verandering van tijdperk door, een paradigma wisseling. Een verandering van tijdperk is een bijzondere periode waarin bestaande structuren onomkeerbaar veranderen. Zo’n kantelperiode levert niet alleen kansen op maar wordt ook gekenmerkt door chaos, turbulentie en onzekerheid. Zeker nu omdat we, in de woorden van Rotmans, in de overgangsfase zitten. Zaken die vertrouwd waren, schudden op hun grondvesten en dit maakt dat we de wereld als onleesbaar ervaren.

De veranderingen die onze huidige tijd kenmerken variëren van welhaast onoverzichtelijk groot en wereldomvattend (financiële, economische en politieke

crises, klimaatveranderingen, medisch-technologische ethiek) tot aan klein en persoonlijk (het gebruik van sociale media, de manier waarop zorg plaatsvindt). Onze vertrouwde navigatiesystemen zijn aan herijking toe. Met het programma *Attempts to Read the World (Differently)* kijkt Stroom Den Haag op zoekende, intuïtieve wijze naar onze huidige wereld, de snelle ontwikkelingen daarin en mogelijke toekomst. We doen daarmee een poging om instrumenten te ontwikkelen en manieren te benoemen waarmee we deze kantelperiode kunnen lezen. Immers, vanuit een paradigmawissel is het lastig, zo niet onmogelijk, om ons een voorstelling te maken van de nieuwe wereld die zich aan het aftekenen is. Kunstenaars zijn bij uitstek de goede gidsen die we nodig hebben bij zo'n zoektocht. Hun antennes, gevoeligheid, open blik, onbevooroordeelde kijk (ze zijn immers niet dienstbaar aan bepaalde structuren) stellen hen in staat zich een voorstelling te maken van die nieuwe wereld.

Een eerste aanzet tot dit programma werd in september 2014 gegeven met de *WeberWoche*, een programma waarvoor het gedachtegoed van socioloog Max Weber het uitgangspunt vormde. Weber beschreef in 1919 in *Wetenschap als beroep* hoe rationalisering steeds verder om zich heen grijpt en 'betoverde' vormen van kennis steeds verder uit het publieke domein duwt. Gedurende een aantal dagen ging Stroom met kunstenaars, performers, filmmakers, componisten en theoretici op zoek naar vormen van betovering en kennisproductie. Het veelstemmige programma bood reflectie en een breder kader en benadrukte het belang van het niet-rationele in onze hedendaagse geseculariseerde Westerse maatschappij.

*Attempts to Read the World (Differently)* wordt ontwikkeld in samenwerking met Fernando Sánchez Castillo, Céline Condorelli, Dunja Herzog en Neil Beloufa. Deze kunstenaars zetten de eerste stappen in het anders lezen, interpreteren, verbeelden van de wereld, het herijken van een navigatiesysteem, het zoeken naar nieuwe vormen van kennis, informatie of communicatie. Daarin staat niet de zoektocht naar een overkoepelende waarheid centraal maar juist naar een veelzijdigheid van mogelijkheden en interpretaties.

Het programma bestaat uit verschillende tentoonstellingen en diverse publieksactiviteiten, ook van andere kunstenaars. In 2015 werden reeds de tentoonstellingen *A Burning Bag as a Smoke-Grey Lotus* van Gareth Moore en *Counting on People* van Neil Beloufa georganiseerd. Het werk *Tank Man* van Fernando Sánchez Castillo, dat rond de jaarwisseling te zien was in de tentoonstelling *Om nooit te vergeten...*, maakte deel uit van het programma. Later dit jaar volgt nog een tentoonstelling van Dunja Herzog bij Projectspace 1646 in Den Haag.

# Tentoonstelling



**Céline Condorelli, *After image (Gray and Bayer), 2015***

Scheidingswanden, kamerschermen en gordijnen delen de ruimte in en geven uitdrukking aan de meezijdige en altijd veranderende verhoudingen tussen binnen en buiten, dag en nacht, publiek en privé. Ze kunnen iets bevatten of beschermen, maar tegelijkertijd ook onthullen, omlijsten, van een extra laag voorzien of in een breder perspectief plaatsen. De schermen van zowel Herbert Bayer als Eileen Gray fungeren als ruimtelijke instrumenten met een bijna sculpturale aanwezigheid, die hier door het gebruik van vorm, kleur, schaal en

oppervlakte met elkaar versmelten en worden blootgelegd. Het idee over de beste achtergrond voor een kunstwerk is in de loop der tijd voortdurend veranderend onder invloed van een steeds veranderende interpretatie van het begrip neutraliteit. Nog maar 150 jaar geleden werden door vertegenwoordigers van bijna alle Europese musea verhitte discussies gevoerd tijdens congressen en werden uitvoerige traktaten gepubliceerd over de beste manieren voor het tentoonstellen van kunst. Hierbij besprak men dezelfde vraagstukken, begrippen en eisen als vandaag de dag, maar in relatie tot totaal verschillende zaken, zoals gordijnen en behang, plafondrozetten en decoratieve kroonlijsten. Lange tijd was de kleur groen, en op een gegeven moment zelfs rood en geel, voor museummuren net zo algemeen geaccepteerd als het wit van tegenwoordig.



**Charlotte Cullinan & Jeanine Richards, *Abstract Mirror Paintings, 2015***

Het werk van kunstenaarsduo Charlotte Cullinan & Jeanine Richards richt zich op de relatie tussen schilderen en de structuur van de tentoonstelling. Ze benaderen een tentoonstelling vaak als een context waarbinnen zij afzonderlijke objecten steeds opnieuw kunnen arrangeren om het gevoel van de instabiliteit of vergankelijkheid van het materiaal en de betekenis ervan uit te drukken. Door steeds weer opnieuw

te onderhandelen over hun werk en de positie ervan binnen de tentoonstelling, bevragen ze de rol van de muren, de ruimte, de vloer, het plafond en de bedoelingen van de curator. Hun *Abstract Mirror Paintings* zijn ruimtelijke interventies bedoeld om geaccepteerde denkbeelden over vorm en functie ter discussie te stellen.

*“... in ons werk hebben wij ons nooit gericht op een definitieve ervaring. Het is bedoeld als een intermediaire ervaring en het idee daarachter is natuurlijk dat de rest van de wereld altijd aanwezig zal zijn. Het werk is bedoeld als gelijkwaardig object in die wereld in plaats van een SPECIAAL object in de wereld ... In theorie zijn we betrokken bij de muur, maar we beperken onszelf niet uitsluitend tot de muur”.*

**Koenraad Dedobbeleer,**  
*performance-lezing op 17-02-2016*

De werken van Koenraad Dedobbeleer blijken valstrikken voor de waarneming te zijn. Ze bieden een perspectief op de gelaagde relatie van objecten en hun verschijning: sculpturen die niet alleen zelf beeld zijn, maar ook dienen als voetstuk voor een ander beeld - of, beter gezegd, een object dat door de manier waarop het neergezet is in de ruimte gelezen kan worden als sculptuur. Het zijn soms uitvergroete ‘objets trouvés’ die verwijzen naar hun oorspronkelijke vorm, maar die tegelijkertijd een andere vorm aan hebben genomen. Ogenscheinlijk alledaagse objecten worden bevrijd van hun gebruikelijke functie en worden opnieuw gewaardeerd doordat zij in een nieuwe context geplaatst zijn. [www.georgkargl.com/en/artist/koenraad-dedobbeleer](http://www.georgkargl.com/en/artist/koenraad-dedobbeleer)



**Flore Nové-Josserand, *City Growth Blues*, 2015**

*De stad verandert in een ongewoon snel tempo. De stad moet zichzelf vernieuwen, sneller, sneller! Geen moment te verliezen. In razende vaart de toekomst in, het heden verslindend. “Jeeeeehheeeeeee!”* Met *City Growth Blues* creëert Flore Nové-Josserand ruimte door middel van gebouwde, getekende en gefotografeerde bouwomheiningen. Het werk refereert aan soortgelijke tijdelijke omheiningen die alom aanwezig lijken te zijn in de stad. Deze niet-specifieke en toch onmiddellijk herkenbare constructies komen op Nové-Josserand agressief over. Ze annexeren de publieke ruimte en leveren haar over aan krachten die de menselijke schaal overstijgen.



**Goshka Macuga, *Kabinett der Abstrakten***  
(*After El Lissitzky*), 2003

Goshka Macuga is geïnteresseerd in mensen die zich bezig houden met het ontwerp van een tentoonstelling, zoals Alexander Dorner die contextuele 'sfeerruimtes' maakte om kunst in te tonen. Het was Dorner die El Lissitzky in 1926 de opdracht gaf om het *Kabinett der Abstrakten* te maken, een houten kubusachtige 'wunderkammer' voor de Internationale Kunstausstellung in Dresden waar werk gepresenteerd werd van kunstenaars als Picasso, Leger en Mondriaan, werk dat in die tijd door geen enkel ander Europees museum getoond werd. In eerste instantie maakte Macuga een reconstructie van het 'Kabinett' voor een tentoonstelling in de Bloomberg Space in Londen in 2003 die bezocht werd door Wade en Condorelli toen zij samen hun werk en ideeën over *display* aan het ontwikkelen waren. In *Display Show* fungeert het kabinet als opslagplaats voor bronmateriaal, modellen en studies die gebruikt zijn voor de tentoonstelling.

**Rita McBride, *Ways series*, 2004-2011**

Voor *Ways*, een serie romans die zich afspeelt in de kunstwereld, vroeg Rita McBride kunstenaars, curatoren, schrijvers, journalisten en museumdirecteuren om ieder afzonderlijke hoofdstukken te schrijven. Het resultaat is een herinterpretatie van diverse literaire genres en een tentoonstelling in de vorm van romans waarin steeds het werk van Rita McBride opduikt. Elk van de boeken sluit aan bij een literair sub-genre (misdaadromans, sciencefiction, soft-erotiek, zelfhulp etc.). De titels zijn *Westways*, *Heartways*, *Futureways*, *Crimeways* en *Myways*.

*Westways* volgt Mae West vanaf haar jeugd in Brooklyn, via haar avonturen met W.C. Fields tot een intieme ontmoeting met Leni Riefenstahl tijdens een safari in de jaren zeventig waarbij zij ook nog een gevechtspiloot, Salvador Dalí en Billy Wilder oppikken. *Heartways* is een pastiche op de liefdesroman en vertelt het bombastische, innemende verhaal van de jonge, onschuldige Genny O, een meisje dat gedoemd is eeuwig maagd te blijven. Ondanks al haar pogingen om het tegendeel te bewerkstelligen, blijft iedere defloratie haar eerste keer. We ontmoeten Genny O wanneer zij erachter probeert te komen wat zij mist in de armen van een door haar begeerde kunstenaar. *Futureways* is het verhaal van een kunsttentoonstelling in de verre toekomst met een bovennatuurlijke gemeenschap van buitenaardse 'gedaanteverwisselaars', robotachtige administrateurs en magiërs die demonen bezweren en wonen in ruimtehavens, denkbeeldige archeologische locaties, utopische steden met poorten, gerechtsgebouwen en bars. In essentie gaat het verhaal over de bijna tastbare wonderen van



de verbeeldingskracht en de rol van de kunstenaar als tijdreiziger: altijd vooruitdenkend maar daarbij nooit het verleden uit het oog verliezend.

Waar *Heartways* de liefdesroman behandelde en *Futureways* het sciencefiction-genre, pakt *Crimeways* met veel enthousiasme het detectivegenre aan met verhalen over politieagenten, privédetectives en voortvluchtigen uit de kunstwereld die gelijktijdig zowel binnen als buiten de detectiveroman werkzaam zijn.

*Crimeways* vertelt het verhaal van de belegering van de stad New York door een ondergrondse bende van esthetische criminelen; in naam van de kunsten dreigen zij met het vernietigen van een toeristische attractie. De held van het boek probeert de *Big Apple* niet alleen te verlossen van de artistieke fascisten, maar ook van de slechte smaak.

Het laatste boek in de serie, *Myways*, behandelt het zelfhulpgenre door middel van een collectie 'columnns' van Gina Ashcraft die 'adviescolumnnist' is bij een kunstmagazine. Deze amusante gids voor kunst en het leven drijft de spot met onze sjiekste instituten.



**Eilis McDonald, *Numinous Objects Collection, 2010-2015 (series)***

*Numinous Objects* (numineuze voorwerpen) is een digitale collectie van commerciële online productfotografie van 'objecten-tegen-een witte-achtergrond' die een groot aantal jaren en gigabytes beslaat. Het criterium voor selectie en opname in de collectie is numinositeit. *Het proces: gebruik je ogen als wichelroede in het netwerklandschap, scroll alsof je in trance bent en als je het ziet, dan weet je het. Het is net zoiets als de subtiele tinteling van een drukpunt, een triggerpoint, de opening van een minuscule chakra, een kant-en-klaar speciaal gevoel, een klein mysterie, omdat het beeld / object dat dit onderwerp overstijgt / raakt aan het onraakbare.*



**Nathalie du Pasquier, *paintings with no title, (schilderijen zonder titel) 2008, 2012, 2013***

Nathalie du Pasquier is een van de oprichters van Memphis (een Italiaanse design- en architectuurgroep opgericht in Milaan in 1981). Ze ontwierp talloze 'gedecoreerde oppervlaktes', textiel, vloerkleden en gelamineerd plastic, maar ook een aantal meubels en



objecten. Vanaf 1987 houdt ze zich voornamelijk bezig met schilderen.

“Ik ben op de 24e verdieping van een grijs gebouw en onder me bevindt zich een buurt vol kleine huizen en winkels vol met bedrijvigheid. Overal om me heen en voor zover het oog kan zien strekt het bos van gebouwen in allerlei vormen zich uit als een soort stillevens waarin ik de verschillende elementen niet kan verplaatsen. Dit is een landschap, het landschap van een zeer moderne stad. Behalve in de krankzinnige architectuur van deze gebouwen ben ik totaal gefascineerd door de duizenden bedrijfjes die de gaten opvullen of opgesteld staan in de traditionele straten die nog niet met de grond gelijk zijn gemaakt. Het zijn winkeltjes waar je van alles kan kopen, kleine laboratoria, maar voor mij zien zij er vooral uit als een soort installaties. De goederen in de winkeltjes zijn zo uitgesteld dat echt alles wat er te koop is zichtbaar is, opgestapeld als rare pyramides of op krakkemikkige planken. Af en toe is er een kamertje waar je wellicht de eigenaar van deze wonderbaarlijke kraam zou kunnen tegenkomen. Een stoel en bureau waarop, naast papier, een computer en vetvlekken, ook een dienblad staat met de restanten van een genoten lunch. Ik denk dat ik, te midden van al deze bedrijvigheid, ook toegang zou willen hebben tot een van deze hokken om mijn machines te maken en te verkopen en om bij de ingang te kunnen staan zodat ik kan zien of iemand de verleiding kan weerstaan. Dat zou een uitdaging zijn, en ook een mooie manier voor kunstenaars om zichzelf te presenteren in het midden van de samenleving in plaats van in een tentoonstellingsruimte. Ik denk dat er in dit gebied een heleboel kunst is, de kunst van het rondkomen.”

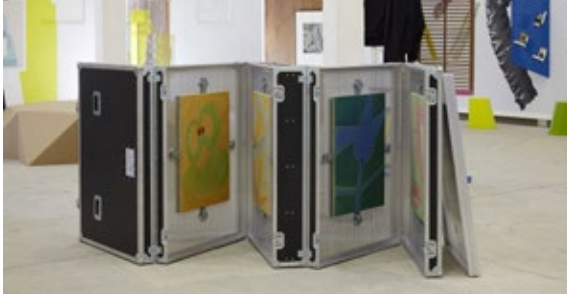
*(Nathalie du Pasquier)*



**Amalia Pica,**  
*Stage (as seen*  
*in Afghan*  
*Star), 2011*

Op televisiezenders over de hele wereld zijn met grote

regelmaat programma's te zien waarin aspirant popsterren met elkaar strijden om de steun van de kijkers. Zo ook in Afghanistan. *Afghan Star* werd voor het eerst uitgezonden in 2005 en ontwikkelde zich al snel tot een nationaal fenomeen. Tegen de tijd dat de finale van het derde seizoen werd uitgezonden, keken er 11 miljoen mensen. Elke finalist had zijn of haar eigen fanatieke fans; een man maakte bijvoorbeeld een rit van 14 uur om posters op te halen waarmee hij zijn favoriete zanger kon promoten, terwijl een andere zijn auto verkocht om campagne te kunnen voeren voor een andere deelnemer. Maar televisie kijken is in Afghanistan, waar elektriciteit schaars is en het netwerk onderhevig aan stroomuitval, niet altijd even eenvoudig. *Afghan Star – The Power of Pop*, een documentaire van de Britse filmmaker Havanna Marking, toont hoe een jonge fan bezig is met het aanleggen van een zelfgemaakt televisieantenne om een signaal te ontvangen. Het succes van het programma benadrukt de terugkeer van de westerse popcultuur naar het dagelijks leven in Afghanistan, waar muziek vanaf de jaren negentig verboden was door de Taliban. De kijkers konden via hun mobiele telefoon stemmen op hun favoriete deelnemer. Voor veel mensen was dit de eerste keer dat zij de mogelijkheid kregen om hun voorkeur kenbaar te maken in een publiek forum.



**Yelena Popova, *Cornelius: The Collectors Case*, 2015**

In 2011 vonden twee, ogenschijnlijk niet aan elkaar gerelateerde, gebeurtenissen plaats. In het hart van Londen, in het Sir John Soane's Museum aan Lincoln's Inn Fields, werd de *Picture Room* gerestaureerd en heropend. In de kleine, 4 vierkante meter grote, galerieruimte werden, voor het eerst sinds 180 jaar, 120 kleine en middelgrote schilderijen en tekeningen teruggeplaatst in hun oorspronkelijke, door Sir John Soane ontworpen, rangschikking. In datzelfde jaar vond een andere gebeurtenis plaats aan de Zwitserse grens waar een routinecontrole door de douane leidde tot de ontdekking van 1400 kleine en middelgrote schilderijen en tekeningen die verborgen waren in de 100 vierkante meter grote flat van Cornelius Gurlitt in München. In 1883 veranderde de verzamelaar, architect en filantroop Sir John Soane zijn neoclassicistische woning en zijn collectie antiquiteiten in een openbaar museum dat hij via een wet van het parlement schonk aan het Britse volk. De *Picture Room* werd in 1824 gebouwd (in hetzelfde jaar als de National Gallery) en was in feite de eerste galerie waar in het Verenigd Koninkrijk hedendaagse kunst getoond werd. Om het wandoppervlak te vergroten ontwierp Soane speciale gescharnierde pane-

len die wanneer ze werden opengemaakt schilderijen in geheime compartimenten onthulden. Cornelius Gurlitt woonde tussen en met de kunstschatten die door zijn vader onder verdachte omstandigheden in het nazitijdperk werden verworven. In zijn modernistische appartement hingen de schilderijen aan de muren of waren, tussen de conservenblikken, opgestapeld in zelfgebouwde stellingkasten. Zijn favoriete werken op papier, waar hij elke avond naar keek, bewaarde hij in een koffer. In de media wordt Gurlitt afgeschilderd als een kluisenaar die was blijven hangen in een andere tijd en wiens missie het was om zijn vaders schat te beschermen. Cornelius Gurlitt stierf in mei 2014 op 81-jarige leeftijd. Later werd in het ziekenhuis, tussen zijn bezittingen, een koffer gevonden met een lang verloren gewaand landschap van Claude Monet. De koffer was om onduidelijke redenen achtergelaten in het ziekenhuis. (*Yelena Popova, Nottingham 2014*)

**Haim Steinbach, *Infinity*, 1994**

Vanaf de late jaren zeventig richt Steinbach zich in zijn werk op het selecteren en arrangeren van, met name alledaagse, objecten. Om de wisselwerking tussen deze voorwerpen te versterken en hun weerklank te vergroten bedenkt hij er speciale constructies en omlijstingen voor. De objecten die Steinbach presenteert variëren van natuurlijk historisch tot alledaags en van artistiek tot etnografisch, waarmee hij vorm geeft aan kunstwerken die hun identiteit en inherente betekenis onderstrepen.

*Infinity* maakt onderdeel uit van een groep werken met de collectieve titel *Found Statements*. In zijn werk met

betrekking tot taal stelt Steinbach dat lezen een handeling van het zien is en zelfs als dit strikt genomen niet altijd het geval is, raken we door de grafische codes die zich in rap tempo verspreiden via onze huidige media-cultuur gewend aan het idee dat woord en beeld ons als pakket worden aangeboden. Steinbach verzamelt korte 'geobjectiveerde' beweringen. Steeds als hij een alledaagse uitdrukking, titel of motto tegenkomt dat hem treft als intrigerend of relevant voor zijn werk, knipt hij de tekst uit met behoud van zowel de woorden als het lettertype (de visuele presentatie ervan) en transformeert deze alledaagse zinnen vervolgens tot muurschildering, tekening of print.

**Gavin Wade,  
T-Type Display Unit (After Kiesler  
and Krischanitz), 2015**

8 Powder coated aluminium components in 6 colours, hard wood slatted panel 300x60x5cm, steel bolts, assorted various 'Tillandsia' (air plants).

In support of: Ellis McDonald, Numinous Objects Collection, 2010-2015 (series) Digital image collection, and code.

**Mobile Wall System with 6  
permanent pole positions  
(After Krischanitz & Kiesler)  
(For Christopher Williams),  
2016 (With Sophie von Hellermann)**

A Brief History of Civilisation, 2011, Pigment and acrylic emulsion on 2 mdf surfaces.)

6 powder coated aluminium poles 281.5x5x5cm, 1 hard wood slatted panel, 2 hard wood, plywood and mdf panels, each 281.5x197.5x5cm, stainless steel bolts, stainless steel & brass floor inserts.

Function by Gavin Wade.  
Execution by Queen & Crawford – Matthew Higginbottom, Matt Foster, Joseph Welden, Matthew Moore, Olly Jones, Plane Structure, Avonstar Trading, Johan van Gemert and Gavin Wade.

Kunstenaar en curator Gavin Wade werkt aan een alfabet van tentoonstellingsconstructies op basis van de modules 'L-Type' en 'T-Type' ontworpen door kunstenaar en architect Frederick Kiesler in 1924, die hij samenvoegt met het 'Secession Mobile Wall System' van Adolf Krischanitz uit 1986. Beide constructies kwamen tot stand in Wenen – die van Kiesler voor de 'Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik' in het Konzerthaus en die van Krischanitz werd geïnstalleerd als een mobiel muursysteem dat onderdeel uitmaakte van zijn verbouwing van de Wiener Secession.

De constructies van Wade zijn losjes gebaseerd op Kieslers pogingen om een nieuwe taal of vorm op het gebied van tentoonstellen te ontwikkelen door het bij elkaar brengen van een aantal vrijstaande, demonteerbare constructies. Elke module bestaat uit een uitgebalanceerd geheel van verticale, horizontale en diagonale balken, latwerken en sokkels of zitplaatsen dat aangepast kan worden aan de kunstwerken die erop getoond worden. De materialen en afmetingen van de modules van Wade zijn afgeleid van het mobiele muursysteem van Krischanitz dat gemaakt is van aluminium en hardhout met inzetpanelen van multiplex. In 2001 maakte Wade voor het eerst een nieuwe encensering van Kieslers T-Type en produceerde vervolgens een aantal radicaal aangepaste versies van zowel het T- als het L-Type. Ze bieden onderdak aan werk van andere kunstenaars en functioneert als een door een curator ingerichte microkosmos of als een volledige, op zichzelf staande tentoonstelling.



**Christopher Williams,  
*Garten in Voigtmichelshof, Alpirsbach*  
June 7, 2010**

Archival pigment print on cotton rag paper  
Framed: 32 3/4 x 37 x 1 1/2 inches | 83.2 x 94 x 3.8 cm  
Image: 17 1/4 x 22 inches | 43.8 x 55.9 cm  
Edition 3 of 10, 4 AP  
Certificate of Authenticity WILCH0329

***TecTake Luxus Strandkorb grau/weiß***

Model no.: 400636  
Material: wood/plastic  
Dimensions (height/width/depth): 154 cm x 116 cm x 77 cm  
Weight: 49 kg  
Manufactured by Ningbo Jin Mao Import & Export Co., Ltd,  
Nigbo, Zhejiang, China for TecTake GmbH, Igersheim, Germany  
Model: Zimra Geurts, Playboy Netherlands Playmate of the Year 2012  
Studio Rhein Verlag, Düsseldorf, January 31st, 2013  
(Zimra resting), 2013  
Selenium toned gelatin silver print  
Framed: 33 7/8 x 37 1/4 x 1 1/2 inches | 86 x 94.6 x 3.8 cm  
Paper: 19 7/8 x 23 3/4 inches | 50.5 x 60.3 cm  
Image: 18 1/4 x 22 1/4 inches | 46.4 x 56.5 cm  
Edition 7 of 10, 4 AP  
Certificate of Authenticity WILCH0387

Het werkgebied van de Amerikaanse kunstenaar Christopher Williams bevindt zich ergens tussen dat van filmregisseur, beeldredacteur en kunsthistoricus in. Vanuit dat perspectief onderzoekt Williams fotografie als het medium dat doorslaggevend is geweest voor het modernisme. Zijn foto's maken deel uit van een groter systeem waarin hij met architectuur, tentoonstellingsontwerpen, boeken, posters, video's, vitrines en bewegwijzering het decor van de kunstwereld onderzoekt en de rol van publiciteit daarin.

“Met deze foto kan ik iets zeggen over het gebruik van bestaande beelden als modellen *to remake, to remodel*, om Roxy Music te citeren die het op hun beurt weer

hebben van Richard Hamilton. Ik probeer dingen te gebruiken die in eerste instantie al gemaakt zijn om iets te visualiseren. Dus in plaats van dat ik, laten we zeggen, een fotograaf ben die in dagboekstijl zijn privéleven in beeld brengt en het tentoon stelt, ben ik juist geïnteresseerd in dingen die al openbaar zijn, die in beginsel niet gaan over het persoonlijke, maar over het collectieve. Een van de redenen waarom ik samen werk met andere vakmensen is om mijn manier van zien te transformeren. In plaats van mezelf het beeld toe te eigenen, trek ik me juist terug en eigen me het productie zelf toe. Als ik een beeld uit de modewereld wil gebruiken, gebruik ik daarvoor een modestudio. En als ik een productfoto wil hebben, ga ik naar een productfotograaf.

Uiteindelijk ben ik de baas. Maar in feite wil ik van ze leren. In het geval van Zimra Geurts, de Playmate van het Jaar 2012, bijvoorbeeld, hebben we haar bij ons uitgenodigd. We wilden leren hoe, vanuit haar perspectief, een fotosessie van Playboy functioneerde. Het eerste wat we haar vroegen was “Zijn er standaard poses?” We zochten een topless model dat gewend was om voor de camera te poseren onder de omstandigheden die gebruikelijk zijn bij een mannenblad. En ik moest steeds denken aan: Koude Oorlog, jaren zestig, Playboy in de jaren zeventig. We maakten een overzicht van de poses en zochten er een stuk of zes tot acht uit. Daarna vroegen we haar om al die poses op een wat meer ongedwongen manier aan te nemen. Van iedere pose namen we een Polaroid. Vervolgens bespraken we waar de foto's in fysiek opzicht over gingen, wat ze van haar vroegen, wat ze van ons vroegen, wat we in technisch opzicht nodig hadden en waar zij toe in staat was. En natuurlijk dacht ik ook aan de betekenis ervan op het niveau van de fantasie of vanuit het perspectief van de

feministische kritiek. Ze had een erg aanstekelijke lach. Ik heb een reeks foto's die gaan over glimlachen en lachen – het is simpel, zo simpel zelfs dat ik het gênant vind, maar het komt bijna nooit voor dat een centerfold in een mainstream mannenblad lacht naar de camera en de toeschouwer. Dus, het idee om een Playmate te laten lachen naar de camera en daardoor ook naar de kijker was nog niet eens zo oninteressant.

Dit doet me denken aan twee andere dingen. Het ene is een groepstentoonstelling die in de jaren tachtig hier in New York gehouden werd, ‘The Revolutionary Power of Women’s Laughter’. En ik moet ook automatisch denken aan een film als ‘Gentlemen Prefer Blondes’ van Howard Hawks waar de lach van de vrouw een kritisch instrument wordt. Er is een mooi citaat van Siegfried Kracauer uit ‘The Mass Ornament’: “Haar glimlach zal voor altijd bij ons blijven, maar we zullen er nooit achterkomen wat er de aanleiding toe was”. En dat raakt aan de essentie van de fotografie en wat het kan laten zien.

Verder zijn er nog twee andere dingen met betrekking tot die foto interessant. Het is namelijk ook een montage waarin een verwijzing naar het werk van Daniel Buren is opgenomen door het gebruik van de strepen op de strandstoel. En er zit een nogal openlijke verwijzing in naar Harun Faroki's film ‘Ein Bild’ die gaat over een Playboy bunny-fotoshoot in München waarin hij de inspannende en vermoeiende productie- en arbeidsomstandigheden van softcore erotiek aan de orde stelt. De lichtbak die in de foto wordt getoond en het licht op de voorgrond zijn directe verwijzingen naar die film.

*(uit het interview Christopher Williams Stops Making Sense, 8 augustus 2014, door Scott Indrisek)*

## “Hortenkachel”

### Die Grossformatige Baukeramik

Manufactured by Keramag m.b.H., Ratingen | Kaufhaus Merkur, Neuss | Architects Prof. Dr. Ing. Hentrich und Dipl. Ing. Petsching, Düsseldorf Installation by Firma John Röschinger, Essen Distributed by 'Elemental' Baukeramik Vertriebsgesellschaft m.b.H., Ratingen Commissioned by Horten AG, Düsseldorf, Germany Studio Rhein Verlag, Düsseldorf, November 15th, 2012 (No. 5), 2013  
Inkjet print on cotton rag paper  
Framed: 33 1/2 x 37 x 1 1/2 inches | 5.1 x 94 x 3.8 cm  
Paper: 20 x 24 inches | 50.8 x 61 cm  
Image: 18 x 22 inches | 45.72 x 55.88 cm  
Edition 3 of 10, 4 AP  
Certificate of Authenticity WILCH0382

Deze foto maakt deel uit van een kleine serie werken van Williams waarin steeds een karakteristieke keramieken tegel, die ook gebruikt wordt op de gevel van diverse Duitse warenhuizen, wordt afgebeeld. De tegel werd ontworpen door Egon Eiermann in de jaren zestig en werd met identieke 'bakstenen' toegepast in een functioneel én decoratief rasterpatroon ten behoeve van ventilatie zonder ramen. Williams presenteert de geïsoleerde tegel in een monochrome, zwarte ruimte en wijkt hiermee af van zijn recente gebruik van witte 'infinity' achtergronden. Door ze op te hangen aan een speciaal daarvoor ontworpen draaiend platform, verwant aan Laszlo Moholy-Nagy's kinetische licht-ruimte modules uit de late jaren twintig, verandert hij het perspectief voor ieder werk in de serie. Het scherpe contrast tussen de lichte en donkere gebieden maken een formele, bijna abstracte indruk, maar door de slijtage van de keramiek en het zichtbaar aanwezige stof wordt de aandacht gericht op de architecturale details. De foto benadrukt het functionele en het formele van de tegel, het industriële en het decoratieve. Daarin vindt het werk ook aansluiting bij Williams' bredere belangstelling voor 'kapitalistisch realisme' en de relevantie daarvan voor fotografie als medium.



### Nicole Wermers, *Carpets and Glass #4 #6 #7 #8 #9 #10, 2012*

Nicole Wermers ontwerpt sculpturen, collages en installaties waarin zij de manier waarop de consumentencultuur zich kunst en design toe-eigent onderzoekt. De getoonde werken maken onderdeel uit van een lopend project waarin Wermers de steeds veranderende etalage van een tapijtwinkel, vlakbij Piccadilly Circus (Londen) fotografeert. De foto's tonen de met tapijten ingerichte etalage en een gedeelte van de context en de mensen die ernaar kijken. De foto's worden getoond in klemlijsten die zij zelf heeft ontworpen; een hernieuwde verkenning van een simpel tentoonstellingsmedium.

“Dingen hebben een structuur, maar ze hebben niet allemaal een infrastructuur; het materiële of immateriële, zichtbaar of onzichtbaar, elementen van waaruit dingen geproduceerd kunnen worden, georganiseerd en gesystematiseerd.

Infrastructuur is ook een netwerk van verbanden, een organisatie – het functionaliseert dingen, maar instrumentaliseert ze daarnaast ook. Als er binnen een infrastructuur goederen en diensten, zoals natuurlijke bronnen, transport, ruimte telecommunicatie en informatietechnologieën, geproduceerd en gedistribueerd worden is het ook een ondersteunende structuur. We kunnen die structuur ook omschrijven als een regulerende of disciplinaire structuur omdat daarin door middel van wetten, de economie, onderwijs, planologie, cultuur etc. sociale verbanden tot stand komen en opnieuw worden aangehaald, en er uit de combinatie van beide aspecten variabele waarden systemen ontstaan.”

*(Uit een tekst door David Bussel, gepubliceerd tijdens Nicole's tentoonstelling Infrastructure, Herald St, Londen, 2015)*

#### **Afters**

“De *Afters* zijn voortgekomen uit de noodzaak, het verlangen om de stemmen en objecten die wellicht niet fysiek toegankelijk zijn, op te nemen, niet alleen in ons onderzoek, maar ook in de totstandkoming van onze tentoonstellingen. En er zijn verschillende manieren om dat te doen, die we allemaal aan het uitproberen zijn, bijvoorbeeld door citaten of verwijzingen te gebruiken, maar ook door datgene wat ‘mist’ tevoorschijn te toveren door middel van kopieën, spiegels, geestverschijningen, herhalingen en bezweringen. Uit deze methodes, of tactieken, komen inderdaad ‘monsters’ (dingen die gemaakt zijn van andere dingen) voort, maar die transporteren daardoor ook fragmenten naar het heden die vervolgens opnieuw gelezen en ervaren kunnen worden.”

*(fragment uit interview, zie pag 33)*

# You Display, I Display, We Display

Gavin Wade  
interviewt  
Céline Condorelli

**(Met gastoptreden van James Langdon)**

In haar werken onderzoekt en ondersteunt Céline Condorelli een breed scala aan sociale en artistieke methodes, geschiedenissen en architecturale vormen die intrinsiek afhankelijk zijn van hoe ze getoond worden. Condorelli produceerde in de afgelopen jaren een dubbel marionettenspel dat zowel in fascistisch Italië speelde als ten tijde van Karel de Grote's oorlogen tegen de moslims, maakte van reddingsdekens semitransparante, als kwallen bewegende gordijnen, bedacht een concert waarbij muzikanten haar functionele kunstobjecten bespeelden als muziekinstrumenten, nam een twintig-minuten-durende soundtrack op van haar atelier met de deuren open ‘om de stad binnen te laten’ - een tentoonstellingscontext die ook al van groot belang was voor Frederick Kiesler - en ontwierp het café van de Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig.



Condorelli doopte het café om tot 'bau bau' en bracht er een reeks historische en juridische verhaalstructuren, in de vorm van meubelstukken, porselein, licht en binnenhuisarchitectuur, bij elkaar. Ieder element vertelt iets over hoe de aard van de objecten bepaald wordt door de manier waarop ze worden toegepast, toegeëigend, getoond, bejegend en geordend – processen die Condorelli omschrijft als *support structures*. Tot 1846 werden deze in het Engelse gewoonterecht ook wel 'deodandi' genoemd, die betrekking hadden op bij juridische bewijsvoeringen gebruikte objecten. Dit is de complexe realiteit van Condorelli's dwingende objecten en draaiboeken voor tonen, ondersteunen, vriendschap en het vertellen van verhalen.

**Gavin Wade**

Wat betekent het om tonen (*display*) als een medium op zichzelf te beschouwen?

**Céline Condorelli**

Het plezier in het tonen van dingen begint vanuit een zeer materiaalgerichte benadering, door iets de ruimte te geven, een plek, en het te plaatsen in relatie tot andere dingen, zoals objecten, licht, zwaartekracht, informatie, politiek. Over het algemeen wordt dit proces gezien als iets dat losstaat van het werk in kwestie en dat uitgaat van een zekere mate van autonomie wat voortdurend ondermijnd wordt door de gevoelde noodzaak om het werk in te lijsten, vast te houden, te beschermen, te repareren, uit te leggen, ten tonele te brengen, te verzekeren. Ik wil de rol van het tonen, de betekenis van het laten zien van dingen, als een essentieel onderdeel integreren in het ontstaansproces van 'het werk'. Het tonen is inherent aan artistieke productie en interpretatie, als een vormgevingsproces dat opvattingen over werk en tentoonstellen opnieuw definieert.

Ik ben me ervan bewust dat deze uitspraak ook raakt aan heel gespecialiseerde vakgebieden, zoals filosofie, recht, kunstgeschiedenis en sociologie, en ik zou mijzelf in geen van die gebieden een expert willen noemen! Maar ik denk dat een dergelijke specifieke manier van kijken contra-intuïtief is. Het zou weleens zo kunnen zijn dat bepaalde manieren van tonen de ontologie van het object of de aard van de context ervan niet op de juiste wijze aan de orde stellen, maar wel ingaan op hun onderlinge verwantschap. En dat is te complex om slechts vanuit één discipline bekeken te worden. Het vraagstuk van het tonen wordt dus benaderd vanuit een voor de hand liggend perspectief dat niet voortkomt uit een gespecialiseerd kunstbeschouwelijk inzicht, maar vanuit het inzicht van de kunstenaar, de maker van kunstobjecten en tentoonstellingen, van iemand die juist gespecialiseerd is in het maken en tonen van dingen.

**G.W.**

Hoe benader je een tentoonstelling als sociale context?

**C.C.**

Ik denk echt dat in iedere definitie van tonen de gedachte dat er iemand bij moet zijn, of bij zou kunnen zijn, impliciet is! Of dat nu is als bezoeker of als iemand die werkt aan een tentoonstelling. Het is dan ook in eerste instantie het publieke aspect, het vermogen om een vertrek te transformeren tot publieke ruimte, die doorslaggevend is voor tentoonstellingen. Voor mij is een tentoonstelling altijd een soort collectieve productie, een collectieve verwoording.

Het werken in de context van een tentoonstelling moet zo breed mogelijk opgevat worden, als een territorium dat juist is ingericht om dingen openbaar te maken (ook al is het alleen in de vorm van kennis). Bij Eastside Projects voeren we vaak gesprekken over de immense hoeveelheid dingen die allemaal onder de noemer

tentoonstellingsprogramma kunnen vallen en over hoe wij vooral geïnteresseerd zijn in het publieke aspect ervan. Het lijkt me interessant om te horen hoe jij daar over denkt.

**G.W.** Ik denk en werk al een tijd rond het idee dat tentoonstellen onderdeel is van het leiden van een publiek bestaan. Tentoonstellen heeft altijd betrekking op mensen, tenzij het natuurlijk een tentoonstelling van dieren of planten betreft. En iedereen kan het zelf doen; het openen en sluiten van je gordijnen thuis kun je zelfs zien als een tentoonstelling. Ik ben altijd geïnteresseerd in tentoonstellingen die voortkomen uit functionaliteit, uit noodzaak, en op die manier gaan wij ook te werk als curatoren bij Eastside Projects. We beschouwen het als een plek die gebruikt kan worden en van waaruit het idee dat kunst nuttig is voor de samenleving uitgedragen en uitgewerkt kan worden. De context is de helft van het werk en de andere helft is de tentoonstelling! Daarom zijn we al onze tentoonstellingen en projecten 'publieke projecten' gaan noemen, of ze nou in de galerie plaatsvinden of daarbuiten. Die collectieve verwoording waar je het over had is zo belangrijk, zo productief, maar ook hard werken om vol te houden! Hoe benader jij, vanuit het thema vriendschap, die collectieve praktijk?

**C.C.** Het is een manier om eer te betuigen aan de stemmen van denkers uit heden en verleden, verwijzingen en vriendschappen die mij de mogelijkheid gaven om expliciet te denken, om mijn werk vanuit een helderder perspectief te beschouwen. Hiermee wordt iets van de mythe van de eenzame kunstenaar tenietgedaan en tegelijkertijd ontraadseld.

**G.W.** We delen een gemeenschappelijke manier van werk maken 'naar' andere kunstenaars, ontwerpers en architecten. Op verschillende manieren hebben we ons

ieder afzonderlijk, en gezamenlijk, beziggehouden met het hergebruiken, naspelen, opnieuw opstellen, soms verfijnen en soms misbruiken van al eerder getoond en tentoongesteld werk. Van de baanbrekende werken van El Lissitzky en Frederick Kiesler uit de jaren twintig, via het werk van Adolf Krischanitz uit de jaren tachtig, dat ik nu aan het verkennen ben, tot het meer recente werk van Lina Bo Bardi en Carlo Scarpa, dat jij onderzoekt, proberen we kunst te maken waarin ook de stem van anderen is opgenomen. In de manier waarop wij ieder deze werken benaderen speelt ook een element van fictie mee. En er is een relatie met design fictie waar onze medecurator James Langdon onderzoek naar heeft gedaan met zijn School for Design Fiction, een faculteit waar wij allebei deel van uitmaken. Om te omschrijven wat we ongeveer gedaan hebben, gebruik ik weleens de term 'upcycling'. Wat zijn jouw gevoelens bij de *Afters* die je maakt en de term 'monsteren' waarnaar we hebben verwezen in relatie tot ons huidige *Display Show* project?

**C.C.** In een praktijk die a-historisch is, is het erover spreken in de tegenwoordige tijd heel effectief aan het worden. De *Afters* zijn voortgekomen uit de noodzaak, het verlangen om de stemmen en objecten die wellicht niet fysiek toegankelijk zijn op te nemen, niet alleen in ons onderzoek, maar ook in de totstandkoming van onze tentoonstellingen. En er zijn verschillende manieren om dat te doen, die we allemaal uitproberen, bijvoorbeeld door citaten of verwijzingen te gebruiken, maar ook door datgene wat 'mist' tevoorschijn te toveren door middel van kopieën, spiegels, geestverschijningen, herhalingen en bezweringen. Uit deze methodes, of tactieken, komen inderdaad 'monsters' (dingen die gemaakt zijn van andere dingen) voort, maar die transporterend daardoor ook fragmenten naar het heden

die vervolgens opnieuw gelezen en ervaren kunnen worden. De benadering van James is, in verband met de handelingen die wij zelf uitvoeren, bijzonder interessant. Laten we hem vragen wat hij bedoelt met 'tonen als gebaar'.

### James Langdon

Ik gebruik 'tonen' als werkwoord om grafisch ontwerp samen te voegen met andere tentoonstellingsvormen. Het is een woord dat in verschillende stijlregisters een betekenis kan hebben – kostbare kunstvoorwerpen, commerciële producten en persoonlijke bezittingen kunnen allemaal probleemloos getoond worden. Tonen is een elementair gebaar – een voorstelling, een overdracht, een *hantering*. Zoals je weet verzamel ik beeldmateriaal van amateur archeologen die op welke manier dan ook dit gebaar overbrengen. Er is een bepaald archetypisch beeld waar ik vooral in geïnteresseerd ben – een foto die gemaakt is bij een archeologische opgraving waarin een hand een opgegraven object presenteert voor de camera. Deze beelden zijn uitzonderlijk vanwege de afwezigheid van elke vorm van abstractie. Ze laten een object zien – waarvan impliciet is vastgesteld dat het bijzonder is omdat tonen altijd waarde suggereert – en ze laten iets zien van degene die het gevonden heeft, en wanneer, en hoe. De hand geeft ook de schaal van het object aan en biedt een indicatie van het gewicht en de vermoedelijke context. Zo doet een stuk bewerkte vuursteen dat tussen duim en wijsvinger wordt vastgehouden vermoeden dat het gebruikt werd als werktuig. In de context van een tentoonstelling kan het tonen van iets ook een lichamelijk gebaar zijn dat plaatsvindt in de ruimte, bijvoorbeeld wijzen of leiden. We hebben gekeken naar Herbert Bayer's grafische tentoonstellingsafbeeldingen die uitdrukkelijk zijn ontworpen om te anticiperen op specifieke bewegingen en bepaalde standpunten te benadrukken. En we hebben gespro-

ken over de tentoonstellingsrondeleiding als interessant format - als een uitbreiding van dat gebaar, of als een tegengebaar waarmee subjectief verslag wordt gedaan van hetgeen is opgebouwd in de ruimte. Alles bij elkaar roept dit een beeld op van de macht en aantrekkingskracht van het tonen. Het is een sociale uitwisseling – *ik toon dit aan jou*.

### G.W.

Ik denk dat dit ook aansluit bij het zeer specifieke gebruik van materialen en maakprocessen in jouw werk, Céline, en hun relatie tot de manier waarop ze getoond worden. Hoe past het verhalende binnen het functionele en sociale materiaalgebruik in jouw werk?

### C.C.

Veel komt uiteindelijk neer op de zeggingskracht van iets, op wat een tentoonstelling communiceert en hoe een werk spreekt – en ja, ik werk inderdaad met specifieke materialen die naar mijn mening de mogelijkheden tot spreken verhogen. Dat vormt bijvoorbeeld ook de basis van mijn interesse in marionetten die niet alleen kunnen bewegen, door middel van scharnieren, maar ook nog de mogelijkheid tot spreken hebben. Als je in die context denkt aan een sculptuur wordt het al helemaal wonderbaarlijk. Maar het kan ook door middel van rekwisieten. De manier waarop ze gemaakt worden vereist een bijzondere aandacht voor hoe iets lijkt te zijn (en niet wat het is) en je moet heel efficiënt te werk te gaan om het gewenste effect te bereiken. Je weet dat rekwisieten op de snelst en goedkoopst mogelijke manier gemaakt moeten worden om te kunnen functioneren, of hun rol te vervullen, en dat is best een prettige manier om te werken. Het is heel direct en het heeft een bijzondere esthetiek. Het materiaal zelf spreekt ook boekdelen. Reddingsdekens, of 'ruimtedekens' in de letterlijke vertaling uit het Engels, waar ik totaal door geobsedeerd ben, zijn bijvoorbeeld luidruchtig (ze zijn goud of zilver,

erg glimmend en schreeuwerig) en vertellen over ruimtevaart en overleving – wat je er ook mee doet, er blijft altijd een element van science fiction aanwezig.

**G.W.** Kortgeleden refereerde je aan objecten die op een bepaald moment in de geschiedenis behandeld werden als personen, objecten die te maken kregen met het rechtssysteem in verschillende samenlevingen. Wat bracht je op het pad van deze ogenschijnlijk vreemde situaties?

**C.C.** Ik werd me bewust van hoe, gedurende de geschiedenis, aan objecten uit menselijke samenlevingen bepaalde intenties, temperament, neigingen, soms talen en af en toe krachten toegeschreven werden. Dat klinkt misschien als een krankzinnige veronderstelling, maar is het resultaat van eenvoudige observatie en is nieuw noch radicaal. Zo hebben de meeste mensen wel een bijzondere band met bepaalde voorwerpen uit hun dagelijks leven, kunnen sommige mensen standbeelden of kerken laten spreken, terwijl aan objecten in musea complexe verhandelingen en intenties toegeschreven worden als gevolg van de levenslange toewijding van wetenschappers. Als je alleen al kijkt naar de fascinerende publicatie en tentoonstelling over het thema ‘herkomst’ bij Henie Onstad Kunstsenter (Oslo, Noorwegen) - waar ik gelukkigwijs een bijdrage aan mocht leveren – wordt het overduidelijk dat het leven van een object, wat er mee gebeurde, waar het naartoe ging en waarom, de betekenis, het belang en de oorspronkelijke functie voor ons totaal kan transformeren. Alleen al gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw had je dezelfde objecten tegen kunnen komen op totaal verschillende plekken en contexten waar ze uiteenlopende meningen en betekenissen uitlokten. En we moeten niet vergeten dat er een gemeenschap van zeer gerespecteerde gediplomeerde mensen bestaat wiens werk het is om het belang van

kunstwerken, antiquiteiten en andere niet-terugpraten-de entiteiten, zoals bomen, dieren en bezittingen, vast te stellen.

**G.W.** In een recente tekst merkte je op dat wanneer een kunstenaar zich gaat bezighouden met tonen, het gevaar ontstaat dat hij helemaal buiten de aandacht zal vallen van verschillende invloedrijke gebieden binnen de kunstwereld. Hoe ga jij hier mee om?

**C.C.** Jij weet zelf maar al te goed hoe lastig dat kan zijn. Het duurde bijvoorbeeld een hele tijd voordat mensen ons project *Support Structure 2003-2009* konden begrijpen. Deels vanwege het gecompliceerde auteurschap en daarnaast omdat het over zoveel verschillende dingen tegelijk ging: curatorschap, het maken van kunst, museumstudies, maar ook constructie, marketing, advies, productie. Maar nu zie je overal *support structures* ... Zoals ik al eerder zei, wil ik niet beweren dat ik ook maar iets afweet van specifieke disciplines maar ik ben geïnteresseerd in de verbanden tussen dingen, ideeën, mensen en hoe dat allemaal tot stand komt in een ruimte, maar ook in het innemen van mijn eigen positie, met nog voldoende bewegingsruimte, daarbinnen. Voor mij is het vooral van belang dat ik het tonen, of ondersteunen, kan gebruiken als spreekbuis en hiermee de mogelijkheid krijg om werk te ontwikkelen dat niet alleen relevant is voor de dialoog over objecten, maar ook voor de dialoog over de ‘verpakking’. Het is een manier om een brandende kwestie aan de orde te stellen die nu leeft binnen het kunstdiscours met betrekking tot ideologiekritiek (denken *of* doen), een mogelijkheid om een kunstpraktijk te wijden aan het opnieuw aan elkaar verbinden van twee factoren die volgens Martin Beck beschouwd worden als elkaars tegenpolen: de vorm en het maatschappelijke.

*Verschenen in CURA., Issue 20, Fall 2015*

# Colofon

## Display Show

*Curatoren:* Céline Condorelli,  
James Langdon, Gavin Wade  
*Installatie and productie:* Stroom  
Den Haag

*Teksten:* Céline Condorelli, Gavin  
Wade en Stroom Den Haag

*Vertaling:* The Art of Translation,  
Marie Louise Schoondergang  
*Grafisch ontwerp cover en poster:*  
James Langdon

*Ontwerp gids:* Stefan van den Heuvel

*Basis ontwerp gids:* Thonik

## *Met dank aan:*

Galerie David Zwirner, Londen/New  
York (werk Christopher Williams)  
White Cube, Londen (werk Haim  
Steinbach), Colección Patricia  
Phelps de Cisneros, New York  
(werk Amalia Pica), Arts Council  
Collection, Southbank Centre,  
Londen (werk Goshka Macuga)

In samenwerking met Eastside  
Projects (Birmingham)  
[www.eastsideprojects.org](http://www.eastsideprojects.org)

De tentoonstelling en de Stroom  
School worden mede mogelijk  
gemaakt door Mondriaan Fonds en  
gemeente Den Haag.

Eastside  
Projects  
makes  
art  
public

AR  
W (D)

M  
mondriaan  
fund



Den Haag

CURATED BY

Céline Condorelli  
James Langdon  
Gavin Wade

AFTER

Franco Albini  
Lina Bo Bardi  
Herbert Bayer  
Eileen Gray  
Frederick Kiesler  
Adolf Krischanitz  
El Lissitzky  
Carlo Scarpa



# Stroom Den Haag

Hogewal 1-9, 2514 HA Den Haag

T. +31 70-3658985 / E. [info@stroom.nl](mailto:info@stroom.nl)

[www.stroom.nl/](http://www.stroom.nl/)