

DON'T YOU
KNOW
WHO I AM?

KUNST NA
IDENTITEITSPOLITIEK

13 . 06 . 14

14 . 09 . 14

ANTHEA HAMILTON

DONNA KUKAMA

ERMIAS KIFLEYESUS

HAEGUE YANG

IMAN ISSA

JUHA PEKKA MATIAS LAAKKONEN

LAWRENCE ABU HAMDAN

MARIA SAFRONOVA

MASSIMO GRIMALDI

NÁSTIO MOSQUITO

ONKAR KULAR & NOAM TORAN

PATRIZIO DI MASSIMO

PENNACCHIO ARGENTATO

WU TSANG

AUGUSTAS SERAPINAS

ELOISE HAWSER

GUAN XIAO

HEDWIG HOUBEN

IMRAN QURESHI

KATJA NOVITSKOVA

LIESBETH DOMS

MARIA TANIGUCHI

NADEZHDA GRISHINA

OLEG USTINOV

OSCAR MURILLO

PEDRO BARATEIRO

SHILPA GUPTA

M

HKA

MUSEUM VAN HEDENDAAGSE KUNST ANTWERPEN

A F T E R I D E N T I T Y . M U H K A . B E

OFF-SITE

BIBLIOTHEEK

2060

PERMEKE

DE

CONINCKPLEIN

LOCATIE

25-26

ANTWERPEN

BIJ VAN INLEIDING WIJZE ...

Hallo. Leuk je te ontmoeten, en bedankt voor het langskomen. Wel ... We vragen ons al een tijdje af hoe we iets kunnen inleiden zonder dat het een soort verkoopspraatje wordt? Want dat is onze taak hier: het beschrijven van een tentoonstelling rond de ingewikkelde relaties tussen representatie en identiteit. Bij wijze van inleiding, moeten we een beetje op onze spreekwoordelijke lippen bijten en de zaak voor u samenvatten. Hoe gaat het trouwens met je?

We hebben deze tentoonstelling gemaakt, onder de titel *Don't You Know Who I Am? Art After Identity Politics*, om een dertigtal kunstenaars samen te brengen rond een vraag. Is 'identity politics' (identiteitspolitiek) nog steeds relevant of noodzakelijk in de kunst? We wilden zien hoe kunstenaars vandaag thema's als identificatie en subjectiviteit in hun werk benaderen, en waarom. We hebben ons specifiek gericht op opkomende praktijken, omdat we denken dat ze ons en ons publiek kunnen helpen het hier-en-nu van de kunst te begrijpen en over zijn toekomst te speculeren.

In het niet zo verre verleden – bijvoorbeeld ten tijde van de Whitney Biennale in 1993 of zelfs de Documenta 11 in 2002 – bestond er een soort brede consensus over het uiteindelijke doel van identiteitspolitiek in de kunst. Het antwoord bestond eruit 'het publiek' (op zich al een twijfelachtige generaliserende en universaliserende notie) te tonen dat het nog overblijvende geloof in universele esthetiek of universele waarden gebaseerd is op leugens en (zelf) bedrog, op een monopolisering van de visies op cultuur en geschiedenis – geschreven door de overwinnaars – vanuit een positie van macht. Ondanks, of misschien zelfs omwille van, deze goede bedoelingen, had identiteitspolitiek vrij afgedaan als innovatieve benadering van de praktijk en het discours van de kunst. Maar al te vaak werd de boodschap op een of andere manier het medium. Maar al te vaak was het verlangen om uit de getto (van verschillende ondergeschikte omstandigheden die te maken hebben met ras, klasse, gender, seksualiteit etc.) te raken

sterker dan de wil om de esthetische reikwijdte van de 'identiteitkunst' te verbreden of te verdiepen.

We kunnen de (evenzeer spreekwoordelijke) beschuldigende vinger wijzen in tal van richtingen, maar misschien is dat hier niet zo belangrijk. Waar het om gaat is dat er, bij kunstenaars vandaag, weinig behoefte bestaat om dergelijke fouten te herhalen. Het is waarschijnlijk niet nodig u eraan te herinneren dat er een explosieve stijging van de toegang tot informatie in de laatste twintig jaar heeft plaatsgevonden. De opkomende kunstenaars van vandaag zijn geïnformeerd, bewust en op de hoogte in een mate die ondenkbaar was in 1999 of zelfs in 2004. Dit is een gemengde zegen – de 'digital natives' worden soms ook wel aangeduid als de 'korte-aandachtsspannegeneratie' maar voor ons doel is het vooral een goede zaak, aangezien een overvloed aan prikkels de acceptatie en het begrijpen van complexiteit lijkt te hebben versterkt.

Het 'i woord' dat is ingebed in de tentoonstellingstitel was ook centraal in onze benadering van dit project. Wat zou identiteit vandaag betekenen? Welk doel dient het? Hoe 'ziet' het eruit? Hoe werkt het? Kan het radicale verandering weerspiegelen of veroorzaken? We zijn er ons van bewust, het zijn veel vragen. Maar we hebben ons geïnspireerd op wat kunstenaars aan het doen zijn, en het lijkt ons duidelijk dat er een nieuwe noodzaak bestaat om het werk dat vandaag wordt geproduceerd te zien als een onderdeel van een nieuw identiteitsparadigma, vooral als we daarbij ook de gevolgen van de kapitalistische globalisering in beschouwing nemen.

Het lijkt ons ook duidelijk dat er, onder kunstenaars en hun publiek, een nieuw verlangen bestaat naar een soepelere en meer relativistische benadering van het bestaan en hoe dit kan worden voorgesteld in de kunst, door middel van kunst. Dit omvat ook de manier waarop kunstenaars zich binnen de kunstgemeenschap positioneren, vaak in strijd met de logica van de markt,

en manifesteert zich in een concrete praktijk, zoals die die in deze tentoonstelling zijn opgenomen. Wat 'onze' kunstenaars karakteriseert is het omgaan met de complexiteit van het leven in plaats van de anekdote van biografieën, met experimenten op vele niveaus in plaats van met het vertellen van een verhaal of het overbrengen van een boodschap, met het articuleren van subjectiviteit in plaats van het volgzzaam dienen van de onuitgesproken hegemonische aanspraken van het – reeds wereldwijde – kunstsysteem. Bovendien aanvaarden deze kunstenaars niet dat de representatie van identiteiten op zich staand kan zijn. Integendeel: zij stellen vragen bij de relatie tussen identiteit en identificatie. En dit komt, voor ons, neer op een radicale heroriëntatie van wat nog niet zo lang geleden werd aangeduid als 'identity politics'. Volg je nog?

Het was onze bedoeling dat de tentoonstelling deze relativistische houding zou weerspiegelen. We hebben zevenentwintig individuele kunstenaars en duo's uitgenodigd, waarbij we elk van hen een aanzienlijke aanwezigheid wouden bieden. We zijn blij dat we de productie van nieuwe werken en projecten hebben kunnen ondersteunen, en ook hulpzaam zijn geweest bij de hercontextualisering en revitalisering van talrijke bestaande. We wilden elk kunstwerk op zich als een subject of wezen behandelen, waardoor een zekere mate van zelfdeterminatie in hun presentatie mogelijk zou worden, in plaats van homogeniserende conceptuele of visuele principes te gebruiken. Met deze benadering van de werken, hebben we een ervaring van dialoog mogelijk willen maken, niet alleen tussen de werken onderling, maar ook, en hier van cruciaal belang, met de toeschouwers. De relatie met de kunstenaars is actief en discursief geweest, en we zijn blij dat zij onze gedachten en ambities hebben weten te appreciëren. Wij danken hen voor hun deelname, hun inzichten en energie.

We zijn bijzonder ambitieus geweest in ons streven, en daarvoor willen we ook graag de talrijke supporters en medewerkers voor *Don't You Know Who I Am?* bedanken. Onze samenwerking met AIR Antwerpen heeft het mogelijk een aantal van de deelnemende kunstenaars een aantal maanden in de stad te laten verblijven, en heeft hen de kostbare tijd en ruimte gegeven om belangrijke nieuwe werken te ontwikkelen. In samenwerking met CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders), hebben we een ambitieus evenementenprogramma gerealiseerd, getiteld *Just Who Do You Think You Are?*, dat plaatsvindt op 14 juni 2014. Het laat vele deelnemende kunstenaars toe om betekenisvolle performancerwerken te presenteren, naast de bijdrages van een aantal dynamische sprekers. We zijn ook dankbaar voor de steun van de Permeke Bibliotheek en de Hendrik Conscience Erfgoedbibliotheek in Antwerpen. De samenwerking met deze organisaties was voor ons bijzonder vruchtbaar, en we kijken uit naar een verdere verdieping van onze relaties in de toekomst.

Bovendien wordt *Don't You Know Who I Am?* gepresenteerd in het kader van *L'Internationale*, de confederatie van Europese musea en andere kunstinstellingen waar M HKA lid van is. De andere partners – volgens de alomtegenwoordige logica van alfabetisering – zijn MACBA in Barcelona, Moderna Galerija in Ljubljana, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, SALT in Istanbul en het Van Abbemuseum in Eindhoven. Wij danken het Cultuurprogramma van de Europese Unie voor het ondersteunen van de confederatie en deze tentoonstelling.

We willen ook de Evens Stichting in Antwerpen bedanken voor de steun aan ons project. Andere instellingen en organisaties zijn eveneens van onschatbare waarde geweest, met name voor de productie van nieuwe werken. Onze dank gaat uit naar onze sponsors, de Calouste Gulbenkian Foundation in

Lissabon, de Ambassade van Portugal in Brussel, de Litouwse Culturele Raad in Vilnius, en de Mondriaan Stichting in Amsterdam. We willen ook graag onze coproductie partners Galleria ZERO in Milaan, het HISK (Hoger Instituut voor Schone Kunsten) in Gent, Kraupa-Tuskany Zeidler in Berlijn, Kunsthalle Lissabon in Lissabon en Wilkinson Gallery in Londen bedanken voor de intense samenwerking. Hartelijk dank iedereen; wij waarderen het erg enorm.

Wij verlaten u hier zodat u zelf verder kan, als dat oké is? Tot ziens, we hopen.

Anders Kreuger en Nav Haq

M HKA

UIT HET BEELD: IDENTITEITSPOLITIEK EINDELIJK VOORBIJ DE ZICHTBAARHEID

(OF: HET ONZICHTBARE EN HET ZICHTBARE, DEEL 2)

Na een snelle expansie is de kunstwereld uitgegroeid tot een complexere plek dan ooit tevoren. Deze nieuwe 'complexiteit' heeft, laat ons hopen, zijn positieve eigenschappen, en het is dit begrip – de esthetiek van de complexiteit – waar we later nog op zullen terugkeren. Een, hopelijk niet al te naïeve, poging tot het opmaken van een stand van zaken: er zijn schijnbaar veel meer kunstenaars, exponentieel meer instellingen, aanzienlijk meer culturele metropolen, een enorm uitgebreid publiek, en een uitzinnige kunstmarkt. Het neoliberalisme, althans in de westerse wereld, heeft de publieke sfeer van de culturele industrie in zijn greep gekregen, en de manier waarop het publiek, de financiering en zelfs de creativiteit wordt benaderd veranderd. Bovendien heeft het Westen de deur geopend naar een veel groter deel van de wereld, en de globalisering een vervormde spiegel voorgehouden, daarbij het verschil verheerlijkend doorheen een eigen soort 'internationalisme'. En dan zijn er de theoretici, die veel vreemdsoortige hypothesen ontwikkelen over de toekomstige evolutie van de brede stromingen in kunst en cultuur, waarvan er veel enigszins fetischmatig verbonden zijn met de gepercipieerde erfenis van het modernisme – denk aan altermodernisme, metamodernisme, etc. Deze algemene 'mash-up' is op zich eerder interessant, gezien bedwelmende momenten tot onverwachte plekken kunnen leiden. Maar in het hele gewoel is een eerder verrassende vraag opgedoken – is het de moeite waard het pijnlijk ouderwetse, schijnbaar anachronistische idee van 'identiteit' in de kunst te her-evalueren?

Het leek er, wat het discours van 'identiteitspolitiek' in de kunst betreft, voor een lange tijd op dat het niet echt de moeite was die te gaan heropnemen, en wel voor zeer goede redenen. Op enkele uitzonderingen na was het iets dat de esthetische beperkingen eerder had verstikt, met clichébeelden van het zelf of het lichaam die een gemarginaliseerde positie projecteren – een soort figuratieve portretten van iemands 'anders-zijn'

als het ware. Uiteindelijk werden de beoefenaars van identiteitspolitiekkunst er zich ook van bewust dat deze praktijk eigenlijk een vorm van systematische gettovorming binnen de parameters van de kunstwereld was. De overgang liep op dat moment van marginalisering (aan de buitenkant) naar gettovorming (aan de binnenkant). De 'identiteitspolitiek'-kunst veroorzaakte misschien wel meer problemen dan ze poogde te verhelpen. Ze kwam vast te zitten in de politieke correctheid van institutionele praktijken, en vormde ook de basis voor een geheel nieuwe reeks multiculturalistische instellingen - denk aan InIVA in Londen, bijvoorbeeld. Het 'identiteits'-paradigma werd voor sommige individuen ook een soort strategie om succes in hun carrière te bewerkstelligen – met behulp van het soort '*self-othering*' dat in het werk van vele bekende maar onvermeldbare kunstenaars gevonden kan worden. 'Identiteitspolitiek' komt dus met een bepaalde hoeveelheid bagage, en niet alles is nuttig. In ieder geval is er een besef dat nuttig kan zijn – de situatie met betrekking tot de context van het internationalisme in de kunst van vandaag weerspiegelt die van het institutionele multiculturalisme in de Angelsaksische wereld van de jaren 1970 en '80.

Terwijl de westerse wereld van de kunst de geografische horizon van zijn kaart heeft uitgebreid, heeft het nieuwe, voorheen gemarginaliseerde spelers gelegitimeerd op een manier die vergelijkbaar is aan die waarop uiteindelijk degenen die maatschappelijk gemarginaliseerd werden in de jaren 1970 en '80 gelegitimeerd werden. Eerder waren de aspecten van identiteit het meest zichtbaar in termen van ras, gender en seksualiteit, en hier zouden ze vervaagd kunnen worden door het regionalisme – nationaliteit, ras en etniciteit in één – van zij die in de niet-westerse context werkzaam zijn. Of kunstenaars zich bewust zijn van deze spiegeling, of daar zelfs om malen, is onduidelijk, maar het mechanisme is strikt genomen grotendeels hetzelfde. Kunstenaars krijgen toegang tot het kunstsysteem, doch opnieuw

op voorwaarde dat zij handelen, of worden gekaderd, als sociaal-culturele vertegenwoordigers van de plaats/mensen waar ze “vandaan komen”.

In deze situatie wordt de rol van de biografie gebruikt om personen te essentialiseren, wat betekent dat er van kunstenaars verwacht wordt dat ze hun eigen sociale en politieke cultuur artistiek portretteren. Deze toestand van viering van het verschil gebruikt, binnen het universalistische begrip van culturen in de kunst, het traditionele imperialistische moderne westerse perspectief voor het construeren van een gedeeld gevoel van menselijkheid en ‘waardigheid’ in al zijn vaagheid – prominent aanwezig in tentoonstellingen in kunstinstellingen en andere tentoonstellingsplatformen zoals biënnales. Het feit is dat de voorwaarden voor de assimilatie van ‘anderen’ – hun identiteit, en de aanvaarde strategieën voor de constructen van hun identificatie – vooraf gedefinieerde parameters heeft.

Het discours van de representatie van het ‘ge-anderde’ zelf wordt zwaar gesynthetiseerd in de case study van Renzo Martens veelbesproken film *Episode III: Enjoy Poverty* (2008). Als project houdt het een spiegel voor, die de botte houding van de kunstwereld ten opzichte van marginalisering, de daarbij behorende politiek van zichtbaarheid en de methodieken van reproductie weerspiegelen. Het richt zich op de lucratieve handel van armoedejournalistiek ten voordele van een westerse media die beelden consumeert van mensen die zich eerst uitgebuit zien door zwaar onevenwichtige sociaaleconomische omstandigheden, en daarom dus opnieuw – door beelden – een tweede maal uitgebuit kunnen worden. In de film probeert Martens mensen uit een kansarme gemeenschap in Congo op te leiden om voordeel te halen uit het registreren van beelden van hun eigen status als verarmde (doch medeplichtige) mensen.

Ze portretteren zichzelf als wat Giorgio Agamben zou beschrijven als ‘het naakte leven’ – louter biologische onderwerpen met weinig keuzes of rechten. Het project mislukt natuurlijk – ze hebben gewoon geen toegang tot de nodige distributiekkanalen om aan de vraag te voldoen. In hun poging om zichtbaarheid te verwerven door hun representatie als gemarginaliseerden, voorgesteld als een soort universeel fundamenteel menselijk subject, blijven de lagen van legitimatie die bewerkstelligen dat hun werk zou kunnen slagen onzichtbaar. Het is ook de moeite waard hier vast te stellen dat de link tussen de figuratie van het menselijk subject en een vermeende vorm van universaliteit een even belangrijke kwestie is in de crisisjournalistiek als in de wereldwijde hedendaagse kunst.

Vandaag produceren talrijke kunstenaars kunst op een manier die heel bewust is van, en verbonden is met, de manier waarop het kunstsysteem met de politiek van identiteit omgaat, en die, hoewel succesvol, ook de problemen daaromtrent naar voor brengt. Neem bijvoorbeeld het werk van Slavs and Tatars, die een etnische marketing van het Euraziatische regionalisme presenteren voor een westers publiek door het gebruik van ethnocentrische motieven, *identifiers* en ironische woordspeling. Of het post-kolonialistische ‘self-othering’ in het werk van Danh Vo, dat sterk leunt op de persoonlijke en familiale biografie van de kunstenaar als ontheemde migrant uit Vietnam in Denemarken. (Ongewild toont het ons ook dat sommige delen van Europa nog maar net hun eerste multiculturele moment in de artistieke context beleven.) Dan is er ook het recyclen van de thema’s uit het Amerikaanse burgerrechtentijdperk in het werk van kunstenaars als Theaster Gates, die zich hetzelfde perspectief als de zwarte minderheidskunstenaars van de vorige generatie toe-eigenen, misschien deels omdat ze het zien als een recept voor hun eigen succes als kunstenaar. De wereldwijde bekendheid van dit soort kunstenaars is bijzonder snel gegroeid, dankzij een

combinatie van klassiek ‘self-othering’, een diepe kennis van de kunstwereld, en veel charisma. Anderen werken gelukkig op een meer progressieve wijze.

Dus keren we terug naar het voorstel dat misschien wel naar voren is gekomen uit de “mash up” waar de kunstwereld zich in bevindt. Het is inderdaad duidelijk dat kunstenaars eens te meer de politiek van identiteit herbeschouwen. Identiteit keert terug als een belangrijk onderwerp en specifiek als een manier om ons leven betekenis te geven binnen de context van deze mash-up. Het pleit voor redelijkheid – voor pluraliteit, voor visies voorbij de memetische kritiek en legitimatie van de kunstwereld, en voor de mogelijkheid van nieuwe esthetische richtingen. Sommige, zoals reeds hierboven vermeld, volgen het oude paradigma van de jaren 1980, maar sommige ontwikkelen daadwerkelijk perspectieven op een verschuiving van de beschouwing van identiteit en subjectiviteit in de artistieke wereld, op manieren die complexer zijn dan waartoe het systeem in staat is, of bereid is, in zich op te nemen. Eenvoudige waarneming toont ons dat figuratieve voorstellingen van het zelf en zijn valse universaliteit afgewezen worden, en vervangen door de mogelijkheden die abstractie, performativiteit en fictie, naast vele andere benaderingen, bieden. Op die manier maken ze een betekenisvolle experimentatie met betrekking tot het omgaan met identiteit mogelijk, zonder de essentialistische noodzaak van identificatie.

Identiteit wordt iets veelzijdigs dat de brede praktijk van een kunstenaar als Haegue Yang bezielt. De extensieve aard van haar werken combineert tal van noties van identiteit die lagen en dimensies vormen die naast elkaar bestaan. Het is bijvoorbeeld te zien in de werken die zich als een vorm van portretten presenteren, vaak van figuren die voor inclusiviteit staan, waaronder feministische persoonlijkheden als Petra Kelly of Marguerite Duras. Dit

wordt op zijn beurt verbonden met andere ideeën – van sociale klasse, migratie en samenleving, voornamelijk door het symbolische gebruik van objecten. Los van te fungeren als een strategie om het zicht te belemmeren, staat haar vermaarde gebruik van jaloezieën in installaties, bijvoorbeeld, symbool voor wat de kunstenaar als 'gemeenschappen van afwezigheid' heeft omschreven – gemeenschappen die verborgen blijven voor de mainstream cultuur. Dit alles functioneert, poëtisch en elementair, op een formeel niveau van abstractie in Yang's werk. De rol van de toeschouwer staat ook centraal in de werken van Iman Issa, wiens installaties gekenmerkt worden door een democratisch soort propositie. Of het nu gaat om haar serie *Material* (2009–2012), of haar installatie *Thirty-Three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* (2011), steeds stelt ze sets abstracte proposities en fragmenten voor die de valkuilen van de identificatie vermijden, waarbij soms simultaan een bewuste anonimiteit aan de representatie van specifieke plaatsen, mensen, gebeurtenissen en emoties wordt verleend, die de toeschouwer kan narrativeren of waarmee hij uiteindelijk een verbinding mee kan aangaan. Deze kunstenaars werken met een impliciet gevoel van eigenwaarde, en houden een kritische afstand ten opzichte van de politiek van de zichtbaarheid. Dit zijn slechts twee invloedrijke voorbeelden, naast talrijke andere, die illustreren in welke richting deze evolutie zich voortzet.

Het is moeilijk en waarschijnlijk zelfs ongepast om dit te beschrijven als een echte beweging die op een gepaste en progressieve manier met de identiteitspolitiek op zich omgaat, maar toch kan het als een overgang beschouwd worden die op een eigen manier de parameters van de kunst herdefinieert. Misschien kan ze worden beschreven als een generatie, zolang die wordt gedefinieerd in termen van praktijk in plaats van biografie. De relatie van deze kunstenaars met hun werk heeft niets te maken met de figuratieve methodiek van

de reproductie, maar omvat iets dat meer cruciaal en experimenteel is, iets dat een meer relationeel of intersectioneel begrip van identiteiten weerspiegelt dat wordt gevormd door de interacties tussen biologische, sociale en culturele domeinen.

Elk van de kunstenaars die binnen deze denkwijze opereert neemt een meer relativistische houding aan, en brengt het aspect van zelfbeschikking binnen hun praktijk, samen met een houding ten opzichte van identiteit en identificatie die het traditionele sociaal-gedwongen geloof dat ze een stabiele, herkenbare kern bezitten in vraag stelt, naar voren. In plaats van vast te zitten tussen de oude tweedeling van de *onzichtbaarheid* van de gelegitimeerde burgerlijke kunstwereld en de strategie voor het bereiken van *zichtbaarheid* voor het traditioneel gemarginaliseerde onderwerp, hebben zij de voorwaarden waarbinnen zij het zichzelf mogelijk hebben gemaakt tussen beide te zweven gecreëerd, en een nieuwe soort cognitieve ruimte geconstrueerd. Zo, als altijd, bestaat het – haast onvermijdelijke – risico dat het maar even duurt alvorens iets dat zou kunnen leiden tot grote veranderingen wordt gerecupereerd door het kunstsysteem, hoewel het ook moeilijk is om iets zonder vaste identiteit te grijpen, vooral als het zo ver vooruit loopt.

Nav Haq

Deze tekst is een vervolg op de tekst 'The Invisible and the Visible: Identity and the Economy of Reproduction in Art' ook geschreven door Nav Haq, gepubliceerd in de tentoonstellingscatalogus *Kerry James Marshall – Painting and Other Stuff*. Antwerpen: M HKA en Ludion, 2013.

DE NA VAN DE TITEL

Een eerlijke manier om de kunstenaars waarmee ik heb samengewerkt voor deze tentoonstelling, en over wie ik heb geschreven in deze catalogus, te karakteriseren zou zijn om te zeggen dat zij dertien verschillende visies op een beweging die niet als zodanig kan worden gezien of worden vermeld vertegenwoordigen. Ze kunnen ook worden omschreven als dertien 'multiversums' die groeien vanuit een onzichtbare ruggengraat. ¹ Het spreekt voor zich dat het elk mensen zijn met eigen belangen en problemen en agenda's, maar toch dragen ze allemaal zinvol bij aan een groter geheel, samen met de andere kunstenaars die werden uitgenodigd door mijn collega Nav Haq.

Hoe kan ik een dergelijke eenheid-in-verscheidenheid verduidelijken? Ik zal proberen, maar laat me beginnen met erop te wijzen dat dit geen thematische tentoonstelling is. Een belangrijke motivatie voor deze opzet was de wens om ons middelgroot West-Europees museum voor hedendaagse kunst open te stellen voor een nieuwe generatie kunstenaars uit de hele wereld. Ervan overtuigd dat dit een redelijk groot opgezette groepsmanifestatie zou impliceren, hebben we de toestand van 'spreken in vele stemmen' gezien als een kans om polyfonie te creëren in plaats van als een risico dat ons naar dissonantie zou laten afglijden. Vervolgens zijn we beide op zoek gegaan om de juiste deelnemers te vinden.

We gaven onze joint venture de half-serieuze titel *Don't You Know Who I Am?* en de meer serieuze ondertitel *Art After Identity Politics*, denkende dat de eerste verwijzing (naar subjectiviteit, misschien wel altijd een toepasselijke notie) productief zou opwegen tegen de tweede (naar identiteit, die we eerder als een beetje bedorven door zijn eigen geschiedenis zagen, maar desalniettemin relevant). Deze termen moeten, vooral, worden verstaan

als uitgangspunten. De tentoonstelling zelf moet voorbij zowel subjectiviteit als identiteit kunnen gaan.

Ik heb al eerder betoogd dat de verschillende dilemma's van identiteit (en van identificatie, zelfidentificatie of andere variaties op dit thema) pas interessant worden als ze kunnen worden omgezet in een niet te beantwoorden vraag. 'Wat denken we over wie we denken te zijn?' ² Elke poging om de vraag te formuleren als een vaststelling van een feit of een intentie loopt het risico te struikelen over het onderliggende voorwendsel: dat we weten wat we zijn en wat we willen worden.

Voor mij is *na* het sleutelwoord van onze tentoonstellingstitel. Dit schijnbaar onschuldige voorzetsel staat voor beweging en ontwikkeling. Het is in staat zowel vooruit te wijzen (zoals in 'wat er gebeurt na dat iets zichzelf heeft uitgeput') en achteruit (in zinnen als 'een reproductie na(ar) Fragonard'). We denken graag dat alle tentoonstellingen in het museum op een of andere manier over de toekomst gaan, maar deze is speciaal. De negenentwintig deelnemende kunstenaars kunnen, geloof ik, ons een glimp geven van wat er zal gebeuren na het hier-en-nu.

'Mijn' dertien kunstenaars in de tentoonstelling beschrijven verschillende bewegingen: van het herschikken van de taal van de identiteitspolitiek voor zelfreflectieve analyse (Lawrence Abu Hamdan, Donna Kukama, Wu Tsang) tot het opnieuw belichamen ervan als reflecterende visualiteit (Patrizio Di Massimo, Maria Taniguchi); van het construeren van picturale en discursieve ruimtes die een kritieke houding ondersteunen (Pedro Barateiro, Maria Safronova) tot

de productie van beeld-objecten die betekenis en interpretatie lijken te ondermijnen (Nadezhda Grishina, Eloise Tros, Katja Novitskova); van acties die best omschreven worden als politieke provocaties (Oleg Ustinov) tot processen die best begrepen worden in sociale of zelfs spirituele termen (Juha Pekka Matias Laakkonen, Augustas Serapinas).

Deze typeringen zijn niet volledig, noch zeer nauwkeurig; andere conceptuele snedes zouden in dit 'materiaal' of 'lichaam' kunnen worden gemaakt. Ik zou kunnen wijzen op de sterke interesse van bepaalde kunstenaars voor performance (Abu Hamdan, Barateiro, Di Massimo, Grishina, Kukama, Laakkonen, Ustinov, Wu Tsang) die soms samenvalt met een even sterke interesse voor schilderkunst (Di Massimo, Safronova, Taniguchi, Ustinov). Ik zou kunnen wijzen op hun dubbelzinnige gehechtheid aan het object of het ding (Barateiro, Di Massimo, Grishina, Hawser, Laakkonen, Novitskova, Safronova, Taniguchi) in verband met hun al even dubbelzinnige omarming van de taal (Abu Hamdan, Barateiro, Kukama, Laakkonen, Novitskova, Safronova, Ustinov), die op hun beurt soms overlappende verschijnselen zijn. Ik zou het ook kunnen hebben over hoe hun praktijken zich richten op een concrete lichamelijke, geestelijke of politieke ruimte (Abu Hamdan, Grishina, Kukama, Laakkonen, Safronova, Serapinas, Ustinov) of op subjectieve, zelf-reflectieve tijd (Barateiro, Di Massimo, opnieuw Laakkonen, Taniguchi).

Ik zou inderdaad een aantal van dergelijke nogal botte abstracties kunnen toepassen op wat er wordt getoond in onze tentoonstelling. Ik zou gerichte inspanningen kunnen leveren om een theoretisch uitgewerkte positie te claimen. Maar ik kies ervoor om dit maar zo te laten. In plaats daarvan heb ik geprobeerd de belangen en wensen en agenda's van de dertien kunstenaars in een

reeks van autonome teksten te verwoorden. Ze staan doorheen deze catalogus verspreid, maar kunnen ook samen worden gelezen als een veelzijdig statement over de betekenis van de tentoonstelling, en haar titel.

Anders Kreuger

1. Het woord 'multiversum' doelt op het speculatieve idee dat er zich een oneindige reeks fundamentele en expansieve kosmische gebeurtenissen ('Big Bangs'), die elk aanleiding gaven tot een eigen wereld, zouden kunnen hebben voorgedaan. Zie bijvoorbeeld, Clive Cookson, 'Andrei Linde on the Big Bang and the biggest discovery of all time', article in Financial Times, 11 april 2014. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/9a306276-BF03-11e3-8683-00144feabdc0.html#axzz2zPZfSv7P> (laatst geraadpleegd op 1 mei 2014).
2. Anders Kreuger, Savigarba/Self-Esteem: Lithuanian Art 01, catalogus voor de tentoonstelling in het Contemporary Art Centre Vilnius, 2001. Vilnius: CAC Vilnius, 2002, p.9: 'Maar hoe kan je nog maar eens een tentoonstelling over "identiteit" verantwoorden, laat staan over het nog meer problematische begrip van "nationale identiteit"? Dat kan je eigenlijk niet. Self-Esteem werd daarom opgevat als een onderzoek naar hoe mensen in Litouwen zich voelen over zichzelf en niet als een statement over wie ze denken dat ze zijn.'

A N T H E A

GEBOREN IN LONDEN IN 1978; WOONT IN LONDEN

De sculpturale werken en installaties van Anthea Hamilton, waarin vaak, op speelse wijze, beelden van beroemdheden en uit de populaire cultuur van de afgelopen decennia worden opgenomen, introduceren een verscheidenheid aan rekvisieten en personages in situaties die op theaterachtige situaties lijken. De installaties stellen een soort alternatieve realiteit voor waarin rolpatronen, seksualiteit, huiselijk leven en de tradities van verschillende culturen tot begrippen worden die schommelen tussen clichématigheid en vluchtigheid. De werken, waarin zowel mannelijke als vrouwelijke subjecten gebruikt worden – van Jane Birkin tot John Travolta – maar ook voedsel, advertenties, meubels, kleding en verwijzingen naar het eigen lichaam van de kunstenaar, worden persoonlijkheden die naast elkaar bestaan en vreemdsoortige hybride relaties met elkaar aangaan, daarbij een gevoel van prikkeling en scherpzinnigheid uitstralend.

CUT-OUTS 2007–lopend

Twee sculpturale werken, verwijzend naar de ruimtes die gebruikt worden voor het maken van speciale effecten in de film en in mediabeelden, worden in de blauwe chromakey *Cut-Outs*-ruimte gepresenteerd. Deze ge-

fragmenteerde lichamen, vaak vrouwelijke benen die zijn gebaseerd op die van de kunstenaar, zijn zelf *cut-outs*, en bezetten deze ruimte in verschillende staten van activiteit; ze dansen, flaneren of zitten soms, allemaal in de juiste houdingen. De installatie, als een afspiegeling van de alledaagse ervaring onder de condities van het patriarchaat, is typerend voor de manier waarop Hamilton ervaringsgerichte omgevingen creëert, waarin toeschouwers de ruimte delen met de antropomorfe aanwezigheid van de werken.

MANBLIND #5 2011

LEG CHAIRS 2009–lopend

Elk werk in Hamiltons *Manblind* serie eigent zich een beeld van een nogal retro-uitziende mannelijke pin-up toe en verandert die in een verticale jaloezie, opgehangen in de ruimte. Het werk stelt de dominante perspectieven in de samenleving in vraag; we kunnen door de jaloezie kijken, maar onze visie wordt gedeeltelijk belemmerd door de mannelijke filter. Anderzijds kunnen we ook gewoon genieten van hun klassieke knappe verschijning.

H A M I L T O N

De *Leg Chair* serie, een reeks meubelsculpturen, vormt een samenspel met Hamiltons *Manblinds*, en is ook gebaseerd op de eigen benen de kunstenaar. Alle werken in de serie tonen eenzelfde pose – plexiglas benen gekruist over elkaar – maar zijn ook uniek, met eigen thema's en versieringen. Bij sommige verwijst het thema naar een beroemde persoon, bij andere naar courante zinnen of lifestyle-culturen en bezigheden waaronder 'exotisch' voedsel of roken. De *Leg Chairs* spelen op een sexy en grappige manier met onze ervaring van huiselijk meubilair.

CUT-OUTS
2007–lopënd (installatiezicht)
Foto: Andy Keate



LEG CHAIR (JANE BIRKIN)
2009
Foto: Doug Atfield



MAN BLIND #5
2011
Foto: Doug Atfielda



AUGUSTAS

GEBOREN IN VILNIUS IN 1990; WOONT IN VILNIUS

De jongste deelnemer in deze tentoonstelling is actief geïnteresseerd in de maatschappelijk immersieve en immateriële praktijk van eerdere generaties kunstenaars, meest recentelijk die die ontstond rond de tijd van zijn eigen geboorte. De vroege jaren 1990 werden gemarkeerd door de opkomst van de 'relationele' benadering van het maken van kunst, met, voor en door anderen. Dit zou ook een goede definitie voor 'cureren' kunnen zijn, ook een term die dateert uit dezelfde periode.

Augustas Serapinas' experimenten met sociale interactie – hij heeft, bijvoorbeeld, de rol van een bewaker aangenomen in een openluchtmarkt in Warschau (*Guard*, 2013) en hielp een theatervoorstelling realiseren in een bejaardentehuis voor oud-Siberische ballingen in Vilnius (*A Play about a Prince and a Princess*, 2014) – vertrekken vanuit een openheid ten opzichte van de ontmoeting, die, zoals filosoof Alain Badiou opmerkt, verschilt van de ervaring omdat ze altijd is gebaseerd op onwaarschijnlijkheid. 1 De ontmoeting (als een mogelijkheid, een daad of zelfs een manifestatie van de vrije wil) is ook fundamenteel tegengesteld aan het begrip identiteit (dat in wezen een instrument voor het reguleren van gelijkheid is) en zeker tegen elke verdere instrumentalisering van de identiteit als identiteitspolitiek.

Badiou zegt: '[...] de ontmoeting is noch tot rationaliteit, noch tot ervaring herleidbaar, maar vertegenwoordigt een element van contingentie, en filosofie houdt niet van contingentie. We moeten dus aanvaarden dat er sommige dingen gebeuren in het bestaan die noch berekenbaar noch ervaren zijn.' 2

Toch is Serapinas niet uitsluitend bezig met het niet-materiële, noch zijn zijn omzwervingen doorheen de samenleving gebaseerd op het droombeeld van een onstoffelijke *free agent* die op zoek gaat naar 'het dagelijks leven' (nog een begrip uit de jaren 1990 dat de tijd niet goed heeft doorstaan). In plaats daarvan heeft hij zich beziggehouden met de bouw van 'geheime ruimtes' of subjectieve ruimtes, uitgehouwen uit de rationele infrastructuur die de samenleving voor zichzelf probeert te construeren: een doorgang door een gebouw dat verondersteld wordt verboden terrein te zijn voor de plaatselijke kinderen (*Playground*, 2012), een site voor meditatieve eenzaamheid en verlichting in een afvoerpijp onder een snelweg langs een rivier in de oude binnestad van Vilnius (*By the Illuminator*, 2013), een verborgen en ontoegankelijke koffiekantine in de Vilnius National Art Gallery (*Secret Space in the National Gallery*, 2014).

GEORGES
2014

Serapinas was op residentie bij AIR Antwerpen, waarin hij nauw samenwerkte met Georges Uittenhout, Technisch deskundige in het M HKA, om verborgen of vergeten ruimten in het museum bloot te leggen. Het resultaat is een nieuw werk getiteld *Georges* (2014). Serapinas maakte een gat in de muren in de tentoonstellingszaal op het gelijkvloers, waardoor het publiek toegang krijgt tot een smalle, lange en zeer hoge schacht. Dit is een ruimte die normaal gezien ongebruikt blijft, tussen twee wanden, die toelaat de hoogte van het gebouw in één ademtocht te ervaren.

SERAPINAS

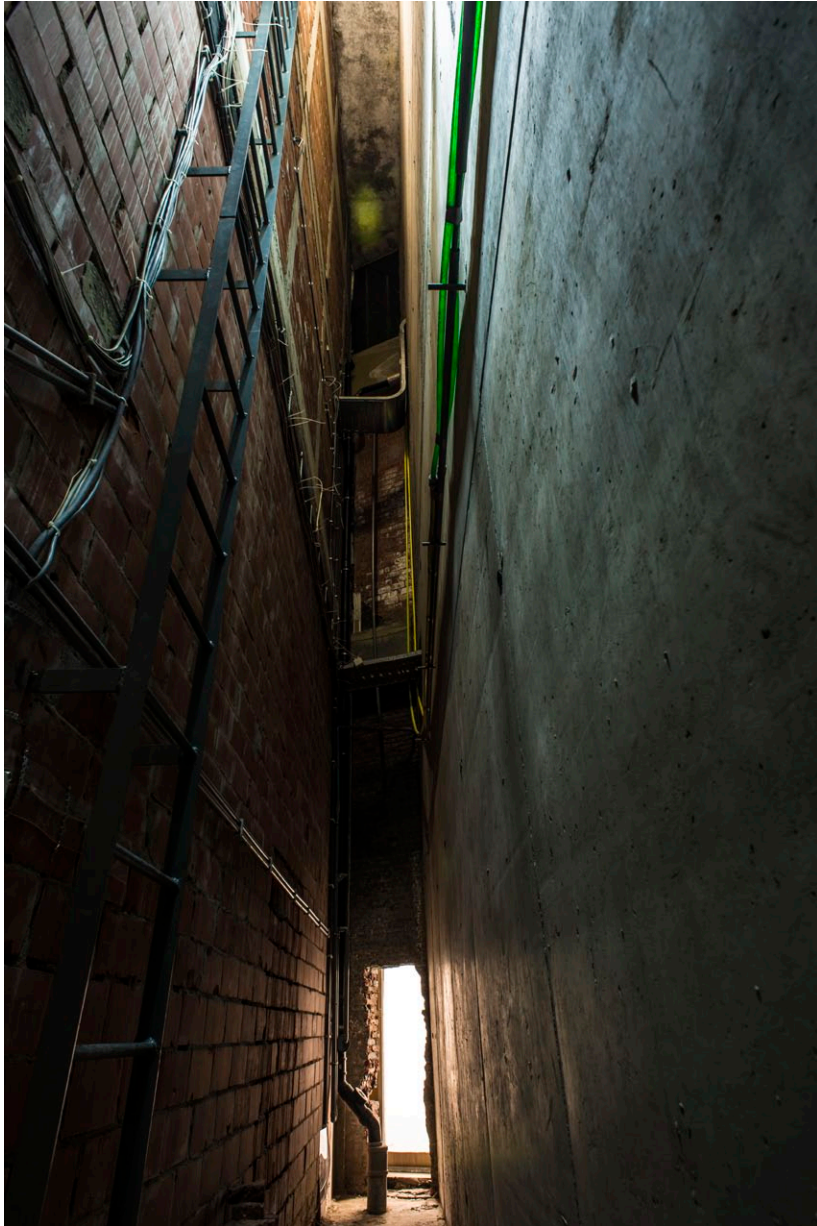
Ter voorbereiding van deze tijdrovende actie, die geen voorwerpen toevoegt aan de tentoonstelling (als we enkele kleine aanpassingen aan de ruimte, gemaakt omwille van veiligheids- en gezondheidsoverwegingen, niet meetellen) en het museum op de kaart zet als een plek van geheimen, bestudeerde Serapinas de geschiedenis van het gebouw en zijn directe omgeving. Het Antwerpse Zuid werd in de jaren 1870 en '80 gerenoveerd en was een vervoersknooppunt met dokken en een groot station tot het midden van de jaren 1960. Een deel van zijn visuele onderzoeksmateriaal (toegankelijk gemaakt door de erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience) is te vinden op deze pagina's. De beelden zullen ook worden tentoongesteld op een plaats die niet toegankelijk is voor het publiek, sommigen zeven à acht meter boven de begane grond, en geactiveerd in een reeks van 'verschijningen' die Serapinas zal uitvoeren in zijn herstellende ruimte tijdens de zomer.

AK

Aantekeningen

1. Interview met Alain Badiou door Clement Petitjean op de Verso Books website, gepubliceerd op 14 april 2014. <http://www.versobooks.com/blogs/1557-alain-badiou-people-cling-onto-identities-it-is-a-world-opposed-to-the-encounter> (laatst geraadpleegd op 19 april 2014).
2. Ibid.

GEORGES
2014
Foto: Christine Clinckx, M HKA



GEORGES

2014

Plan voor Antwerpen Zuid, 1870 (niet
gerealiseerd)

Courtesy: Erfgoedbibliotheek Hendrik

Conscience, Antwerpen



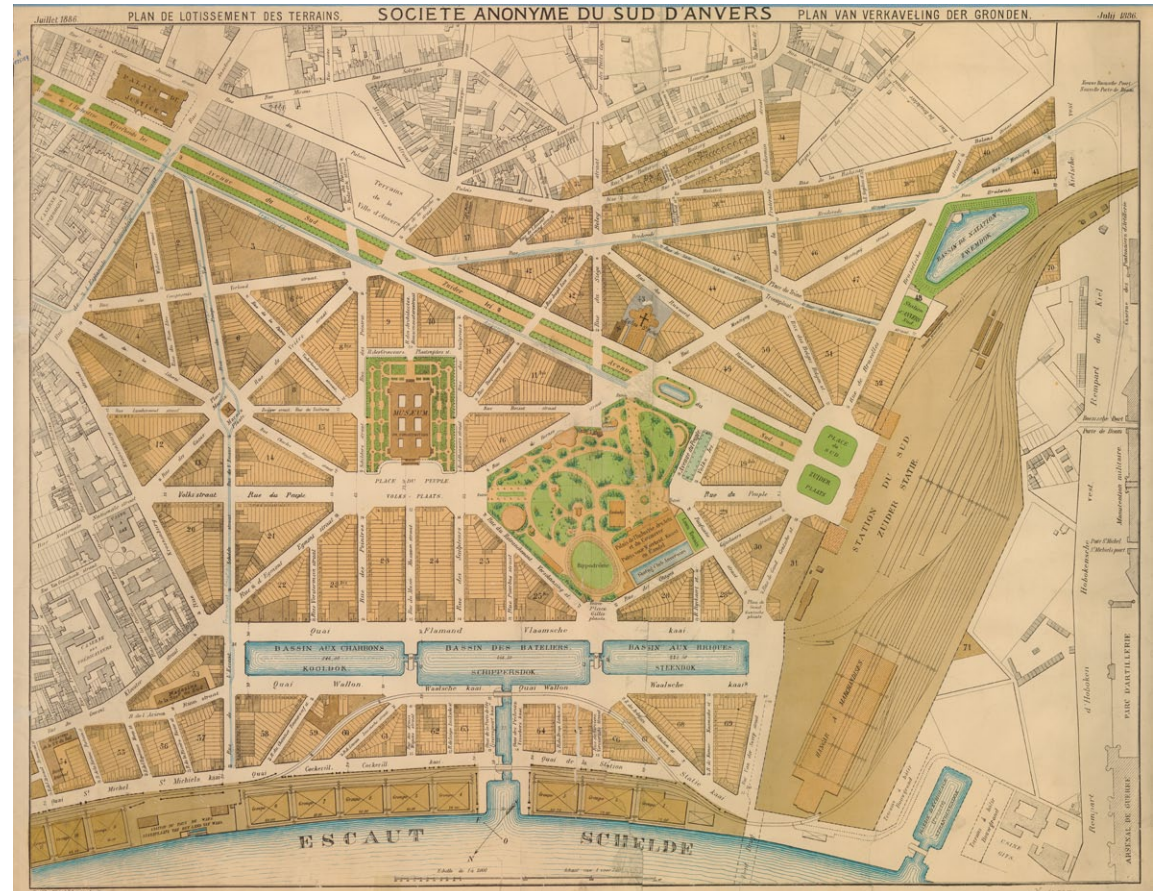
GEORGES

2014

Kaart van Antwerpen Zuid, 1886

Courtesy: Erfgoedbibliotheek Hendrik

Conscience, Antwerpen



D O N N A

GEBOREN IN MAFIKENG, ZUID-AFRIKA, IN 1981; WOONT IN JOHANNESBURG

In een van zijn ongedateerde notities, schrijft Marcel Duchamp: 'Het *mogelijke* is slechts een fysiek "bijtmiddel" [genre vitriool] dat iedere esthetiek en kallistiek verzengt. Deze dubbelzinnige benadering van het zichtbare (en andere vormen van zintuiglijke genot) heeft de 'hedendaagse kunst' ongetwijfeld een eeuw lang vertegenwoordigd en gedefinieerd. Maar dit betekent alleen dat kunstenaars voortdurend Duchamps uitdagende anti-retinale houding in vraag stellen. Hij zelf heeft het uiteraard herhaaldelijk in de praktijk tegengesproken.

In lijn met deze traditie van productieve tegenstrijdigheid, waar het esthetische nooit helemaal het primaat van het ethische erkent, gebruikt Donna Kukama de performance – acties die niet kunnen worden bedacht en gechoreografeerd zonder grondige kennis van het kunstsysteem – om de bewegingen, spanningen en emoties van de hedendaagse samenleving uit te drukken. Om de samenleving te diagnosticeren en misschien zelfs te genezen zouden we kunnen zeggen, mocht dat niet opnieuw zo'n stereotypische verklaring over Zuid-Afrika zijn. Kukama's eigen land is haar belangrijkste terrein, hoewel ze ook elders in het Afrikaanse continent en in Europa werkzaam is. Ze treedt op in 'echte' ruimtes met 'echte' mensen, maar ze introduceert een betekenisvolle precisering: "De helft van de tijd zijn het echte ruimtes en echte mensen, en de andere helft bevinden ze zich ergens denkbeeldig in het verleden of in de toekomst." 2

THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD) 2009

In zijn meest doeltreffende vorm creëert Kukama's kunst tekens met een krachtig iconisch karakter en een even krachtige openheid voor sociaal-politieke interpretatie. Ze probeert solidariteit en ongebondenheid te combineren. Haar werken zijn niet alleen zinvol als commentaar op de verwachtingen en frustraties van mensen ten opzichte van de maatschappelijke realiteit, maar ook als een reactie op het kader waarin ze heeft gekozen te werken: kunstgeschiedenis in zijn 'universele' westers-gedomineerde vorm. De voorstelling *The Swing (After After Fragonard)* is daar een goed voorbeeld van. Kukama, in het wit gekleed en zittend op een schommel opgehangen aan een snelwegviaduct, schommelt rustig heen en weer terwijl ze briefjes van tien rand op de straat onder haar laat vallen, waar mensen hen snel oprapen. Misschien was het een vorm van poëtische rechtvaardigheid dat de schommel brak en zij op hetzelfde lagere niveau neerkwam, waarbij ze pijnlijk haar been brak.

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY NOT) 2008

Dit werk kan als 'klassiek' worden bestempeld, want het vormt een maatstaf voor het maken van met *agency* geladen live-beelden die terug naar de omgeving

K U K A M A

waar ze plaatsvinden kunnen worden gekoppeld, als belichaamde kennis van de politieke situatie waar zij zich op richten. Kukama staat in een open veld in Nairobi terwijl deelnemers een meeting ter ere van de Keniaanse Mau Mau opstand tegen de Britse kolonisator in 1952–1960 verlaten. In eerste instantie lijkt ze lippenstift aan te brengen, al dan niet uit respect voor de bejaarde voorbijgangers. Maar geleidelijk aan, terwijl ze buiten het normale gebied schildert, wordt haar hele gezicht bloedrood, en de huiswaarts kerende vrijheidsstrijders kunnen dit zien als een allegorie, of zelfs een illustratie, die een licht werpt op hun hoofdzakelijk onvervulde politieke verwachtingen.

AK

Aantekeningen

1. Handgeschreven notitie, waarschijnlijk uit 1913, in de collectie van het Centre Pompidou, Parijs: "[...] Le possible est seulement un « mordant » physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique."
2. Interview met Donna Kukama door Matthew Krouse in Mail & Guardian, Johannesburg, gepubliceerd op 16 oktober 2013. <http://mg.co.za/article/2013-10-16-chatting-to-standard-banks-young-artist-winner-donna-kukama> (laatst geraadpleegd op 19 april 2014).

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY NOT)
Publieke interventie in Uhuru Park, Nairobi, 2008
Productiefoto's: Justus Kyalo



THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD)
Performance in Johannesburg, 2009
Productiefoto: Matthew Burbidge



E L O I S E

GEBOREN IN LONDEN IN 1985; WOONT IN LONDEN

Eloise Hawser's werk kan worden omschreven als 'sculptuur'. Het heeft betrekking op voorwerpen die ten minste drie dimensies hebben en, vooral, met de verschillende protocollen en processen die moeten worden beheerst om deze objecten vanuit de verbeelding te laten verschijnen. Ze is waarschijnlijk meer begaan met het infiltreren van bedrijventerreinen aan de rand van grote steden, en zich de kennis die er zich concentreert toe te eigenen, dan met het innemen van een standpunt in de discussie over fysieke en sociale ruimte, en representatie en theatraliteit die de beeldhouwkunst als discipline al ten minste een halve eeuw hebben gedefinieerd.

Hawser's werk zou op een andere manier kunnen worden omschreven als een visuele weergave van hoe de categorieën van vorm en functie kunnen worden onderuit gehaald en samengevoegd. Ze maakt vaak gebruik van industriële methoden die aan specifieke behoeften tegemoet komen met maximale efficiëntie, om vormen te produceren die haast obsessief niet-functioneel zijn. Natuurlijk hebben ze altijd een soort van functie – zoals het ons ervan overtuigen dat een rolgordijn een zorgvuldig ontworpen buideltje nodig heeft (*Haus der Braut*, 2012) of breekbare celluloidcilinders de abstracte notie van een transportband laten oproepen (*Untitled*, 2013) – maar zelden lijkt die erg nuttig. Zou er iets typisch 'Engels' zijn in Hawser's rustige maar aanhoudende ondermijning van het rationalisme en pragmatisme?

SAMPLE AND HOLD
2013

INTERVOLAMETER
2013

Haar werken in deze tentoonstelling roepen ook een andere vraag op. Bezitten deze geproduceerde voorwerpen een eigen subjectiviteit? Het is bijna alsof het denken dat ze op hen projecteerd hen in staat stelt hun eigen gedachten uit te drukken. De rond de film *Sample and Hold* opgezette installatie is misschien wel haar meest coherente statement over de vorm van zelfreflectie waar sommige levenloze voorwerpen toe in staat lijken. De titel is ontleend aan de naam van het Oost-Londense bedrijf waar het lichaam van Hawser's vader werd gescand, wat trouwens ook de actie is die we in de film te zien krijgen. De vastgelegde gegevens werden gebruikt om een heldere optische lens in acryl die de contouren van zijn buik weergeeft te produceren. Het is eerder disfunctioneel als apparaat voor optische scherpstelling, maar vormt wel een synecdoche ('een deel dat staat voor het geheel') van de vaderfiguur. De installatie wordt gecompleteerd met de video *Intervolameter*, waarin de kijker zichzelf achtervolgd ziet door paparazzi. De video wordt getoond achter een op maat gemaakt scherm van paardenhaar.

H A W S E R

VELOPEX
2014

100 KEV
2014

In een nieuwe installatie organiseert Hawser schijnbaar geheimzinnige voorwerpen en afbeeldingen rond het thema van zichtbaarheid, een begrip dat vaak geassocieerd wordt met identiteit en identificatie. In krimpfolie verpakte witte plastic jerrycans bedrukt met het logo van een producent van *röntgenfilmontwikkelvloeistof worden op de vloer van de cirkelvormige ruimte gestapeld (Velopex)*. Op de gebogen wand wordt een bijna levensgrote afdruk van een grote gescande truck getoond: opgestapelde flessen, een berg autobanden, een zwevende fiets, een staand figuur dat lijkt op de Venus van Milo. De scan werd vriendelijk ter beschikking gesteld door een bedrijf dat onbekend wil blijven. De vertegenwoordigers ervan ontmoetten Hawser onlangs tijdens de Counter Terror Expo in de Olympia in Londen.¹ Ze heeft dit nieuwe werk de titel *100 keV* gegeven, als verwijzing naar de 'harde' röntgenstraling die nodig is voor industrieel scannen, dat bijvoorbeeld wordt gebruikt aan grensovergangen waar trucks worden gecontroleerd op de commerciële inhoud (en ook voor mogelijke verstekelingen, die misschien illegale immigranten kunnen zijn).

AK

Aantekening

SAMPLE AND HOLD
2013
Foto: Sylvain Deleu



INTERVOLAMETER
2013
Foto: Sylvain Deleu



100 KEV
2014
Courtesy: Eloise Hawser



ERM I A S

GEBOREN IN ADDIS ABEBA IN 1974; WOONT IN BRUSSEL

K I F L E Y E S U S

De basis van Ermias Kifleyesus' kunstpraktijk wordt gevormd door begrippen als spoor en vergankelijkheid, mensen en plaatsen. Sinds een aantal jaar werkt de kunstenaar aan een lopend project rond internationale telefooncabines zoals die in de meeste steden voorkomen, en van waaruit mensen in het buitenland naar familie en vrienden bellen. Het zijn plekken, vaak bezocht door migranten, van waaruit verbindingen met andere plaatsen over de hele wereld ontstaan; zij weerspiegelen hoe samenlevingen, door de toenemende stroom mensen, sneller veranderen dan op enig ander moment in de geschiedenis. Kifleyesus installeert op de muren en tafels van deze cabines gevouwen posters en vellen papier die na verloop van tijd bedekt worden met de door bellers gemaakte interactieve aantekeningen, markeringen, krabbels en tekeningen. De kunstenaar gaat eens per week de vellen ophalen die, eens opgevouwen, gevuld blijken met deze dynamische sporen en markeringen.

ENDLESS CITIES 2009–lopend

Deze reeks werken vormt de kern van Kifleyesus' sociaal geëngageerde praktijk, en werd gerealiseerd in internationale telefooncabines in en rond Brussel, Antwerpen en Gent. Velen zijn geproduceerd op basis van gevouwen papieren posters en advertenties die enkele van 's werelds meest gerenommeerde en fotogenieke beroemdheden van de westerse cultuur portretteren. Door hun blootstelling aan de dagelijkse stroom van bezoekers in de cabine echter, raken hun beelden langzaam uitgewist, vaak tot op het punt waar ze volledig onherkenbaar zijn geworden. Beelden van geïdealiseerde schoonheid worden uitgewist door de lagen gecombineerde abstracte tekens van velen.

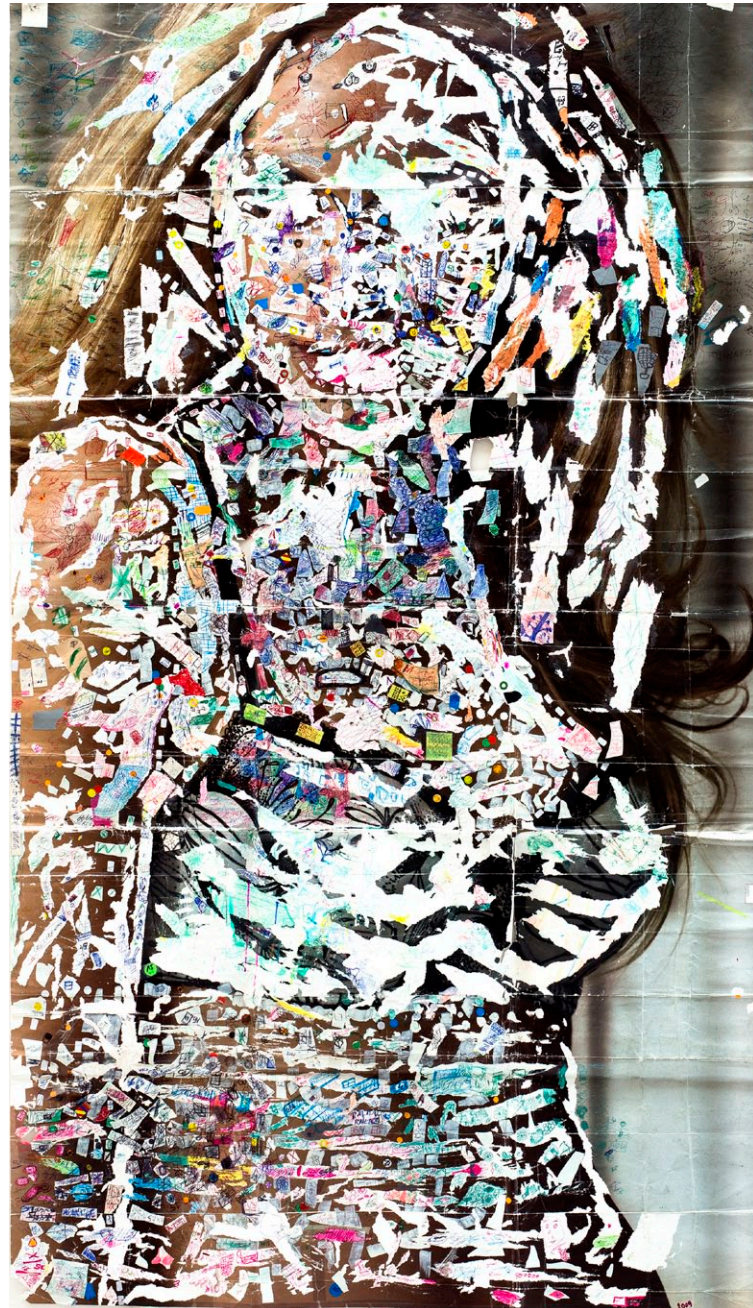
THERE IS NO ZEBRA CROSSING IN BERLIN 2014

Deze muurschildering werd in situ geproduceerd in het M HKA, en beslaat een hele muur die met behulp van een techniek die de kunstenaar heeft ontwikkeld om beelden op verschillende oppervlakken over te brengen werd bewerkt. Een aantal van de vele werken van de kunstenaar die in telefooncabines werden gemaakt werden overgezet op stukken stof, die vervolgens direct op de architectuur werden aangebracht, en uiteindelijk samen een zeer gedetailleerde 'all-over' compositie vormen. Deze transfertechniek kan als symbool worden gezien voor de migratie van visuele vormen doorheen een veelheid van terreinen.

I AM BECAUSE WE ARE; WE ARE BECAUSE I AM
2009
Foto: Christine Clinckx, M HKA



I CALL AND CALL, NOBODY RESPONDS
Foto: Ermias Kifleyesus



THERE IS NO ZEBRA CROSSING IN BERLIN
2014 (installatiezicht in het M HKA)
Foto: Christine Clinckx, M HKA



G U A N

GEBOREN IN CHONGQING, CHINA, IN 1983; WOONT IN BEIJING

X I A O

In de kunst van Guan Xiao staat het thema van het individu centraal, in het bijzonder de uitdaging van hoe men zich moet verhouden en omgaan met de logica van de tijd, de snelheid en de toestroom van technologie, het veranderende begrip van materialiteit, en het gewicht van de geschiedenis. De complexe en levendige esthetiek van haar werken in verschillende media, waaronder beeldhouwwerk en video, kan worden beschouwd als een reflectie op deze omstandigheden, waarbij de onmiddellijke kennis van de wereld een veelheid aan inspiraties en invloeden kan bieden. Het zeer experimentele werk van Xiao, dat de eigen drempelruimte van de kunstenaar als zijnde lokaal geworteld en mondiaal verbonden zoekt weer te geven, fungeert als een abstractie, gevormd door de synthese van een groot aantal referenties die zowel de tijd als verschillende geografische gebieden doorkruisen.

COGNITIVE SHAPE
2013

Het videowerk *Cognitive Shape* is een meditatie op de kennisproductie binnen het gegeven van de zich snel ontwikkelende wetenschap en technologie, en de overvloed aan informatie. Xiao heeft talrijke korte gevonden videoclippen, die alle op een of andere manier refereren

naar haar brede waaier aan interesses, waaronder clips van YouTube, televisie en dvd's, alsook meer verhalende video-sequenties die de kunstenaar zelf heeft geproduceerd, samengebracht. Ze is zelf ook aanwezig in de video, als zichzelf, en beschrijft, in enigszins abstracte termen, hoe ze haar eigen kijk op de wereld heeft ontwikkeld door middel van het filteren van de onophoudelijke stroom van beelden en informatie, waarna ze dit proces vertaalt in kunstwerken. De beelden worden begeleid door een door de kunstenaar geproduceerde ambient soundtrack; het werk toont een kalme mature houding ten opzichte van de snel veranderende omstandigheden van leven en werk.

THE DOCUMENTARY: GEOCENTRIC PUNCTURE
2012

Door het samenvoegen van meerdere visuele talen in een grafisch levendig geheel, weerspiegelt de drieluiksculptuur *The Documentary: Geocentric Puncture* brede veranderingen in de manier waarop onze perceptie van fysieke materialen en hun 'materialiteit' plaatsvindt, en die nu verworpen is tot iets dat eerder gesimuleerd wordt. Het werk combineert sets met artefacten of totems, geplaatst voor grote vrijstaande schermen, elk bedekt met een soort slangenhuidachtige camouflage.

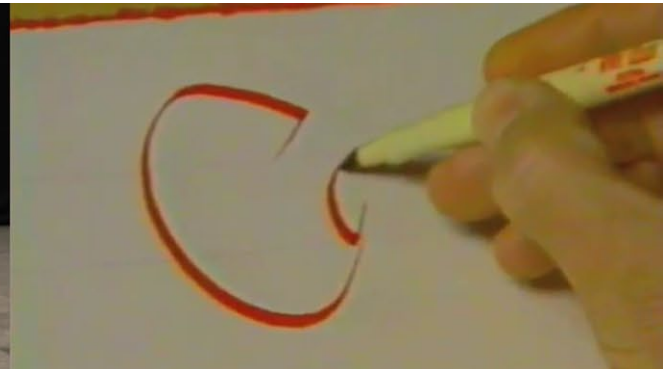
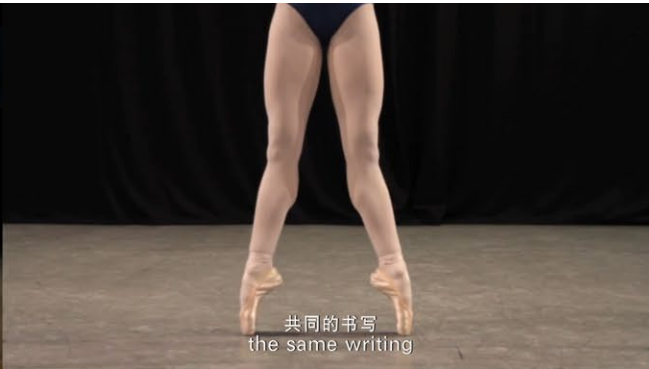
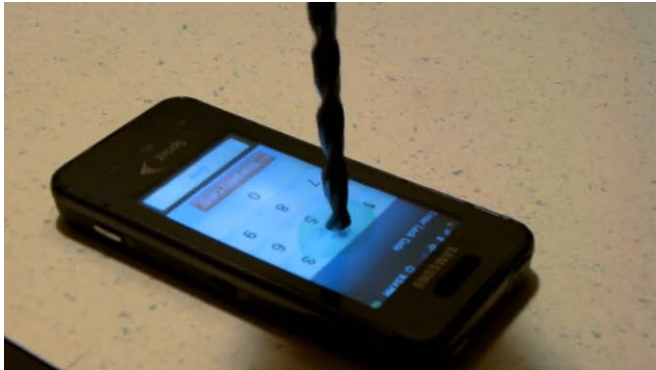
Het opzettelijk gebruik van overdreven levendige camouflage komt regelmatig voor in de werken van Xiao, en zet aan tot een meer aandachtige lezing van het oppervlak. Deze artefacten, waarvan sommige fictief beroemde historische voorwerpen vertegenwoordigen – zoals een Moai standbeeld van Paaseiland of een oude Egyptische Ouroboros die in zijn eigen staart bijt – zijn langs camerastatieven geplaatst, die in de eerste plaats refereren naar de manier waarop we onze kennis via secundaire bronnen opdoen, alsook de grenzeloze eigenzinnige 'musea' die we zelf kunnen construeren met de verscheidenheid aan middelen die ons ter beschikking staan.

THE DOCUMENTARY: GEOMETRIC PUNCTURE

2012

Foto: Guan Xiao





H A E G U E

GEBOREN IN SEOUL IN 1971; WOONT IN BERLIJN EN SEOUL

Y A N G

Haegue Yang, een van de meest productieve en invloedrijke kunstenaars van haar generatie, vertegenwoordigt de paradigmaverschuiving die heeft plaatsgevonden met betrekking tot de manier waarop kunstenaars informatie gebruiken om vragen rond identiteit te herdefiniëren. Gebruik makend van kunst als een vorm van poëtisch activisme, verweeft Haegue talrijke begrippen rond de notie van identiteit, gaande van feministische discours tot ideeën rond migratie, sociale klasse en verschuiving. Deze 'intersectionaliteit' die de relatie tussen verschillende ervaringen, machtsstructuren en de maatschappij beschrijft, is werkzaam in haar veelzijdige praktijk op een formeel, abstract niveau. Door het combineren van een groot aantal objecten die van oudsher terug te vinden zijn in de huiselijke ruimte – zoals meubels, verlichting, rekken en jaloezieën – worden verschillende materialen, zowel natuurlijke als kunstmatige, in nieuwe configuraties samengebracht. Vaak nemen de werken zelfs antropomorfe kenmerken aan, waardoor de kijker een impliciete rol kan aannemen bij het vormen van subjectieve relaties met de individuele werken, alsook met de werken onderling, via de ervaringsgerichte ruimtes die de kunstenaar creëert.

VIP'S UNION
2001–2014

VIP's Union is een van Yangs meest formatieve werken. In dit werk brengt ze stoelen en tafels samen, geleend van tal van mensen die binnen hun eigen vakgebied als 'belangrijk' worden beschouwd en verbonden zijn met de stad waar de tentoonstelling plaatsvindt, in dit geval Antwerpen. Deze objecten, onttrokken aan de verschillende huiselijke of professionele ruimtes van hun respectievelijke eigenaars, vormen een tijdelijke gemeenschap in de galerieruimte, en portretteren de verschillende stilistische uitdrukkingen en sociale omstandigheden van het leven, de activiteiten en aspiraties van deze mensen. Hier creëert Yang een ruimte van verbindingen en relaties waarbij het traditionele onderscheid tussen functioneel ontwerp en kunstobject wordt opgeheven, en die tot stand wordt gebracht dankzij de vrijgevigheid van de leners die vrijwillig hun objecten uitlenen en delen.

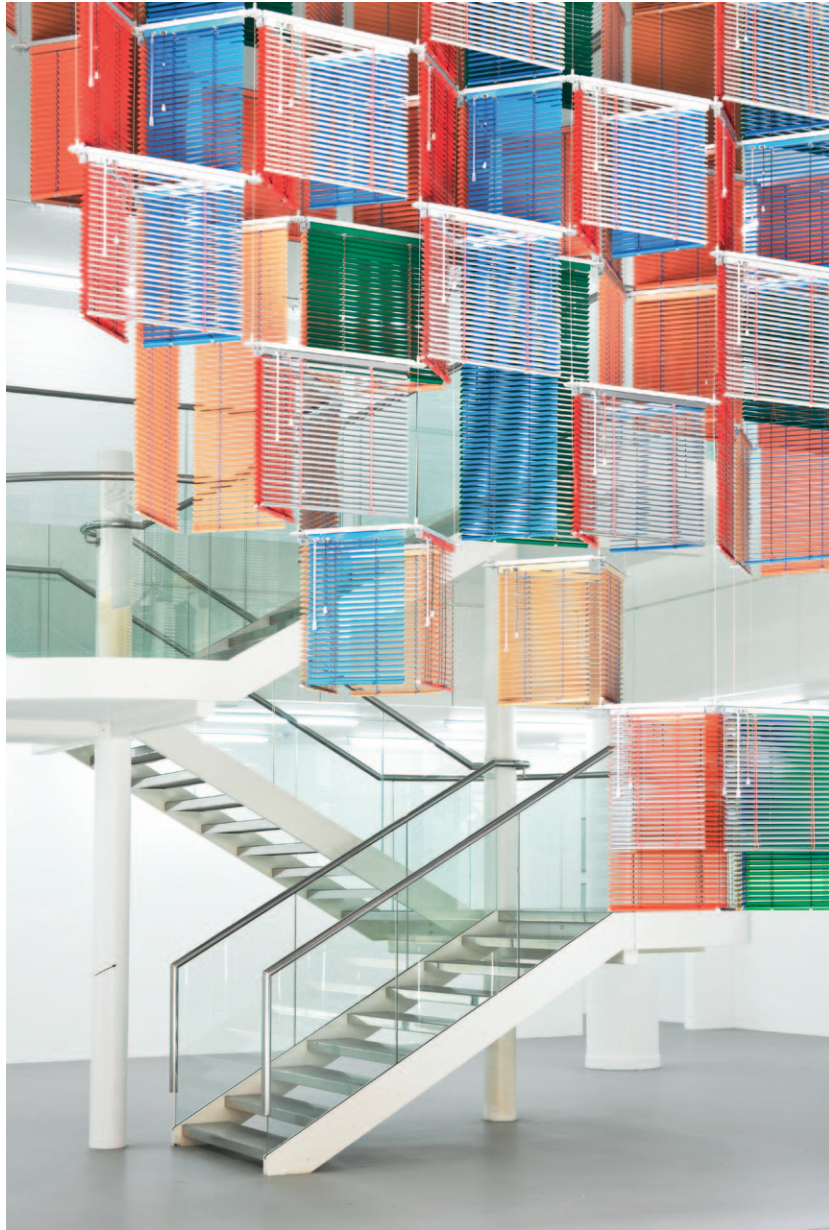
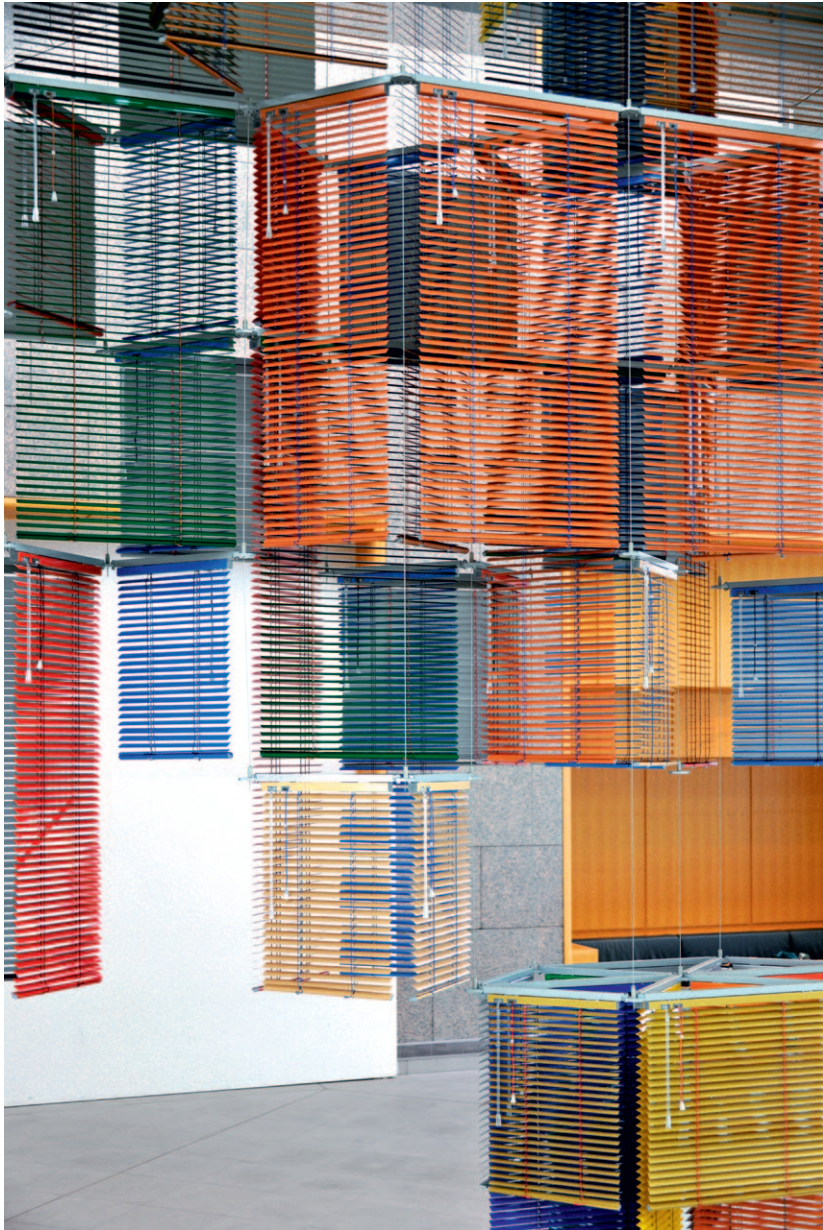
BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND TRICOLORE
2013

Deze grootschalige installatie is een van de meest recente uit een groot aantal werken waarin Haegue gebruik maakt van jaloezieën, wellicht ook het type werk waar ze het meest bekend om geworden is. Het gebruik van de jaloezie, die een ervaring van belemmerd zicht creëert, is een belangrijk element in Haegues artistieke praktijk. In eerdere werken heeft ze het idee van 'gemeenschappen van afwezigheid' al ter sprake gebracht – gemeenschappen van mensen die buiten de dominante structuren van de samenleving bestaan, vaak uit het zicht levend – en die door de jaloezieën symbolisch worden uitgebeeld. Het werk, gepresenteerd in de grote 'puntaal' van het M HKA, zal door de bezoekers van de tentoonstelling vanuit verschillende perspectieven ervaren kunnen worden: vanop de begane grond, en vanop het balkon van de eerste verdieping. *Blind Curtain – Flesh behind Tricolore* heeft een uitgesproken 'binnen-' en 'buitenkant' in termen van compositie en kleur, en ontvouwt een scenario met een "organische en huidkleurige binnenkant" en een "geometrische en in primaire kleuren gekleurde buitenkant", binnen de bestaande architectuur.

VIP'S UNION
2001-2014 (installation view)
Foto: Haegue Yang



BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND TRICOLORE
2013 (details)
Foto: Mathieu Bertola, Musées de la Ville de Strasbourg



H E D W I G

GEBOREN IN BOXTEL, NEDERLAND, IN 1983; WOONT IN BRUSSEL

Hedwig Houben's performance-gebaseerde werken richten zich op de complexe relaties die bestaan tussen objecten en hun makers, en zoeken de identiteit van beide te deconstrueren. Is het echt mogelijk iets over een individueel subject te vertellen door middel van iets dat hij of zij heeft gemaakt? In welke mate spelen onze relaties met objecten een rol bij de vorming van het zelf? Kan een object ook een biografie hebben? Haar video's, die noties van identiteitsvorming vanuit meer fenomenologische en psychoanalytische perspectieven in beschouwing nemen, documenteren performances die vaak de kunstenaar presenteren vanuit het perspectief van de derde persoon, in een narratieve dialoog met zichzelf, als kunstenaar, en met de sculpturen die ze heeft gemaakt. Vaak ontstaat deze dialoog al tijdens het maak- of transformatieproces van het object. Deze 'relationele' verhouding tussen de verschillende polen – de verteller, de kunstenaar en het object – wordt het onderwerp van het werk, dat openingen creëert voor het ontstaan van ideeën rond identiteiten buiten de traditionele hermetische biografie van een persoon.

PERSONAL MATTERS AND MATTER OF FACT 2011

Dit werk bestaat uit een video en een selectie objecten. Het werk documenteert een gesprek tussen een zelfportretsculptuur, een Rietveldstoel en de kunstenaar. De twee objecten en de kunstenaar gaan op zoek naar een manier om samen een zinvol beeld te creëren. Twijfels, overtuigingen en concepten worden in de dialoog vanuit verschillende perspectieven besproken en onderzocht in een poging om tot een beeld te komen. De video wordt in een sculpturale combinatie samen met de stoel en de zelfportretsculptuur gepresenteerd.

THE HAND, THE EYE AND IT 2013

The Hand, the Eye and It documenteert de performancelezing die de kunstenaar maakte voor de grote conferentie in het M HKA van 14 juni. In het gesprek speelt een replica in plasticine van de hand van de kunstenaar de rol van bemiddelaar in de

H O U B E N

samenwerking tussen de performer, het oog van de maker, en het ongrijpbare 'het' – het ding dat gemaakt wil worden, dat hier aanwezig wordt gesteld door een amorf vleeskleurig plasticine-object. Houben beschrijft de complexe relaties die hierbij spelen, schetst de manier waarop de verschillende elementen zowel een letterlijke als een symbolische rol spelen, benadrukt de grenzen tussen subject en object, performer en maker, hand en oog.

RETROSPECTIVE ACT 2012–lopend

Retrospective Act is een sculptuur, vervaardigd door de gebruikte plasticine van al Houbens vorige werken tot een grote bal te kneden.. Het werk groeit naarmate de kunstenaar meer werken voor performances produceert, en kan worden beschouwd als een soort performatief archief van Houbens praktijk.

NH

PERSONAL MATTERS AND MATTER OF FACT
2011 (video still)
Courtesy: Hedwig Houben



RETROSPECTIVE ACT
2012–lopënd
Courtesy: Hedwig Houben



THE HAND, THE EYE AND IT
2013 (video still)
Courtesy: Hedwig Houben



I M A N

GEBOREN IN 1979 IN CAIRO; WOONT IN NEW YORK

I S S A

De artistieke praktijk van Iman Issa richt zich op het selecteren van persoonlijke ervaringen vanuit een ruimere collectieve context. In haar narratief gerichte werken isoleert ze verhalen uit de specificiteit van hun context, en stelt ze open om te worden benaderd vanuit het associatieve vermogen van de kijker. Doorheen een combinatie van beeldhouwkunst, fotografie, tekst, geluid en video, wil Issa het subjectieve op de voorgrond brengen, en dompelt daarom de plaatsen, gebeurtenissen en personages die ze in beeld brengt bewust onder in anonimiteit, waardoor de kijker iets persoonlijks aan deze dingen, die lijken alsof ze van elders komen, kan toevoegen. De componenten van haar installaties zijn karakteristiek zowel abstract als vertrouwd – een esthetisch facet dat een soort democratisch potentieel voor de productie van nieuwe verhalen inhoudt.

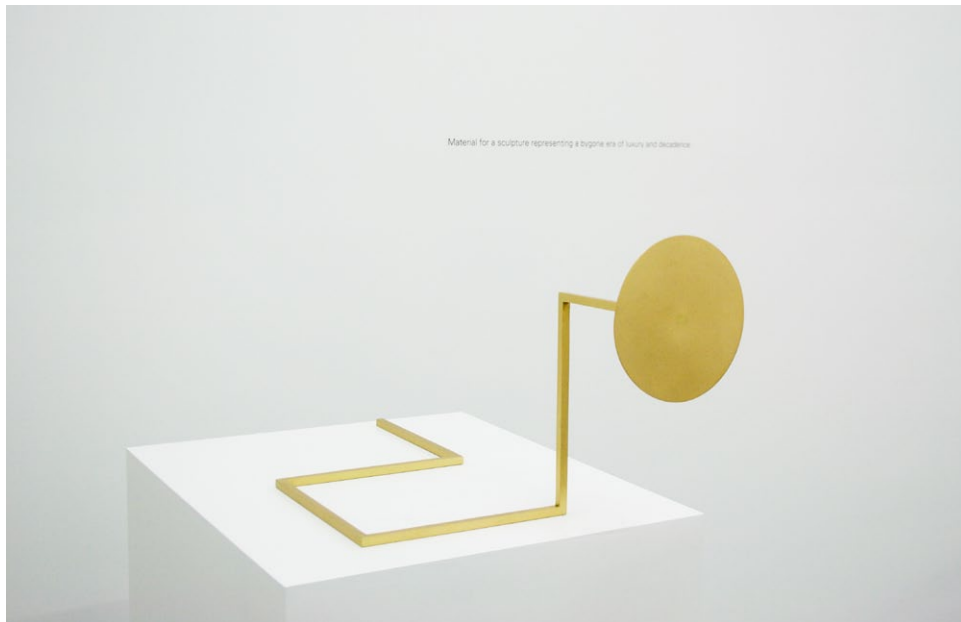
MATERIAL
2009–2012

Material is een reeks van tien displays die elk een onderzoek naar een alternatieve vorm voor een door de kunstenaar gekend bestaand publiek monument presenteren. Elke display combineert een beknopte beschrijving van één zin van het oorspronkelijke monument, samen met een model van de nieuwe voorgestelde vorm. In tegenstelling tot de bondige beschrijvingen die ook fungeren als de titels van elke display, zijn de modellen eerder abstract, een speelse reflectie van de traditionele vormen van identificatie en veranderende symboliek die openbare monumenten tot op heden hebben getypeerd. Kenmerkend voor Issa's kunstwerken, is het feit dat haar voorstellen voor specifieke plaatsen of mensen bedoeld zijn, waardoor een open interpretatie door de kijker mogelijk wordt.

THIRTY-THREE STORIES ABOUT REASONABLE
CHARACTERS IN FAMILIAR PLACES
2011

De veelzijdige installatie *Thirty-Three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* functioneert als een boek in drie dimensies. Het is een installatie in drie delen – het eerste deel omvat een boek met verhalen, het tweede een reeks van verschillende objecten en video's die fungeren als de epiloog van het boek, en het derde is een index op een tekstpaneel. De installatie presenteert een reeks fragmenten van ervaringen, personen, emoties en locaties, maar zonder aanwijzingen die de identificatie van ook maar enige vorm van specificiteit mogelijk maken. Het is een voorstel dat een meer complex begrip van het concept 'plaats' voorstelt, een die is gebaseerd op de relatie die wij ermee aangaan, waarbij aspecten als het toevallige, het poëtische en het persoonlijke een belangrijke plaats innemen.

MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING A BYGONE ERA OF
LUXURY AND DECADENCE
2012 (from the series MATERIAL, 2009–2012)
Courtesy: Iman Issa en Rodeo, Istanbul



MATERIAL FOR A SCULPTURE RECALLING THE DESTRUCTION
OF A PROMINENT PUBLIC MONUMENT IN THE NAME OF
NATIONAL RESISTANCE
2011 (uit de reeks MATERIAL, 2009–2012)
Courtesy: Iman Issa en Rodeo, Istanbul



THIRTY-THREE STORIES ABOUT REASONABLE CHARACTERS IN
FAMILIAR PLACES
2011 (installatiezichten)
Courtesy: Iman Issa en Rodeo, Istanbul



I M R A N

GEBOREN IN HYDERABAD IN 1972; WOONT IN LAHORE

Imran Qureshi werd als schilder opgeleid in de traditionele stijlen en technieken van het figuratieve miniatuurschilderen van het Indiase subcontinent. Deze stijl is nog steeds de dominante tendens binnen de hedendaagse kunst in Lahore, waar Qureshi miniatuurschilderkunst aan het National College of Arts doceert. In de afgelopen jaren heeft zijn praktijk, die een duidelijke sociaal-politieke geladenheid vertoont, zich gericht op de formele uitbreiding van deze strikte en strenge schilderijstijl met elementen van abstractie, conceptualisme en site-specificiteit. Zijn recente installaties werden in-situ gerealiseerd, binnen de specifieke architectuur van een bepaalde plaats, vaak in het publieke domein. Deze installaties hebben een heel eigen perceptuele drempel – van dichtbij hebben ze de ‘look’ en schoonheid van de traditionele miniatuur, terwijl ze vanop een afstand eerder lijken op wat de nasleep van een bloedbad zou kunnen zijn. Hoewel deze werken strikt genomen niet langer figuratief zijn, wordt in de meeste van hen het menselijk lichaam op een andere manier gesuggereerd door het symbolisch gebruik van de kleur rood.

I WANT YOU TO STAY WITH ME 2013

De tentoonstelling in het M HKA omvat twee installaties van Qureshi die zijn gebaseerd op zijn recente techniek die de miniatuuresthetiek naar een ruimtelijke praktijk vertaalt. *I Want You to Stay with Me* is een in-situ gerealiseerde schilderij-installatie. Qureshi produceerde een reeks schilderijen met gespatte rode verf op de vloer, waarna hij fijnere details in het beeld ging verwerken. De schilderijen werden vervolgens op de muur geplaatst, waarbij sporen van het maakproces van het schilderij op de vloer eronder zichtbaar bleven. Door de combinatie van toeval en controle, wordt het werk zowel representationeel als niet-representationeel, een evenwicht van schoonheid en afstoting, dat metaforisch optimisme zoekt te vinden in de gevolgen van de catastrofe.

Q U R E S H I

AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF BLOOD... 2013

And They Still Seek the Traces of Blood is een omgeving gevuld met 24.000 grote vellen papier. Elk vel, op beide zijden bedrukt met beelden van Qureshi's eerdere vloerschilderingen, wordt verfrommeld, en gebruikt om – samen met duizenden andere – een ruimte te vullen die door toeschouwers bezocht kan worden. De beschaving en haar vermogen tot vernietiging en onderdrukking op basis van mogelijke verschillen tussen mensen vormt een centraal thema in Qureshi's werk. Samen kunnen de vellen gezien worden als voorstellingen van de talrijke gevallen van conflict en geweld die op ieder moment plaatsvinden, en de handeling van het verfrommelen suggereert onwetendheid, het feit dat dergelijke gebeurtenissen voor het grootste deel niet gekend zijn.

AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF BLOOD...

2013 (installatiezicht in het M HKA)

Productiefoto: Christine Clinckx, M HKA



I WANT YOU TO STAY WITH ME
2013 (installatiezicht)
Courtesy: Imran Qureshi en Corvi-Mora, Londen



JUHA PEKKA MATIAS LAAKKONEN

GEBOREN IN HELSINKI IN 1982; WOONT IN HELSINKI

De kunst van Juha Pekka Matias Laakkonen streeft naar een minimale mate van zichtbaarheid, een toestand waarin een spirituele beloning zou kunnen worden verwacht. Sommige van zijn werken zijn tergend nauwgezette oefeningen die plaatsvinden zonder dat er ook maar iemand anders aanwezig is, en daarom alleen gevalideerd kunnen worden door de auteur zelf. Hij kan kiezen ze met ons te delen, of er helemaal niets over te zeggen of te schrijven. Er heerst weelde in een dergelijke soberheid, een vorm van aanmatiging in een dergelijke eenvoud. Andere werken genereren objecten die balanceren tussen twee vormen van zijn. Het zijn zorgvuldig ontworpen artefacten, maar ook indexicale sporen van actie, die hen zelfs kunnen uithollen.

WALKING FROM YAKUTSK TO HELSINKI IN 5.3 MILLION STEPS
2009

Voor dit werk bracht Laakkonen 176 dagen door met wandelen in en rond de stad Jakoetsk, de hoofdstad van de Republiek Sakha (Yakutia) in Oost-Siberië. Het aantal dagen komt overeen met het aantal verzen in Genesis van de schepping tot de zondvloed. Het aantal stappen in de titel zou hem helemaal terug naar Helsinki gebracht hebben, maar verwijst ook naar de omvang van de bevolking van Finland. Gedurende de hele performance, bij temperaturen variërend van -50 ° tot +40 °, droeg Laakkonen hetzelfde paar rendiervellaarzen die hij voor zijn vlucht had genaaid.

Wat is de *werkelijke* betekenis van het object en het beeld – in relatie tot de actie en het proces – in het werk van Laakkonen? De gescheurde laarzen zijn bewaard gebleven, maar zijn ze een 'sterk' beeld geworden? Ja en nee. Ze roepen de intensiteit van de actie op en de context waarin die plaatsvond, maar ze voegen niets toe aan, of nemen niets weg van, haar betekenis. Zijn ze misschien eerder bedoeld als 'zwak' beeld (d.w.z. opzettelijk niet-intrusief en open-eindig)? Misschien, maar ze vormen een krachtige fysieke en auratische aanwezigheid.

TSIMTSUM
2014

Dit is een andere 'reiswerk' waarvan alle samenstellende delen (de handgemaakte lederen tas, het houten handvat, de vilten en papieren wikkels) zorgvuldig zijn weergegeven, met uitzondering van de objecten die hun sporen op hen hebben achtergelaten toen de kunstenaar op de overvolle koffer is gaan zitten tijdens de reis naar de tentoonstelling. De titel verwijst naar het kabbalistische idee van reductie of aanwezigheid-in-afwezigheid. Wat is de *werkelijke* betekenis van het woord in Laakkonen's eigenzinnige praktijk, die, zoals we kunnen zien, de religieuze metafoor niet schuwt?

ESTRAPADE
2014

Laakkonens nieuwste werk is een *work in progress*, dat ook is ontstaan vanuit een reis: een die de twee inheemse taalgemeenschappen van zijn land met elkaar heeft verbonden. Laakkonen velde eerst een boom en kocht wol van een boerderij in het bijna uitsluitend Zweedssprekende Korsnäs bij de Botnische Zee. Daarna herhaalde hij het proces in het bijna uitsluitend Finssprekende Ilomantsi vlakbij de grens met het Russische Karelië. Het hout wordt gebruikt om een traditioneel staand weefgetouw te maken, de wol met de hand gesponnen om als inslag van een toekomstige weefsel gebruikt te worden. Laakkonen zal de afstand tussen de twee nederzettingen afwandelen (waar Finland het breedst is) om kleinere hoeveelheden wol, die als kettingdraden gebruikt zullen worden, van verschillende boerderijen te verzamelen, en kleine objecten te vinden om de draden mee te verzwaren. Van de op die manier geproduceerde stof gaat hij vervolgens een kledingstuk maken dat hij zal dragen wanneer hij voor een derde keer de reis aflegt om de geleende objecten terug te brengen. Zoals deze schematische beschrijving van het geplande proces aangeeft, is het werk gebaseerd op de interactie tussen Laakkonen en de mensen die wonen en werken langs zijn route, en uiteindelijk op hun kennis van hun eigen land.

AK

TSIMTSUM
2014 (installatiezicht)
Foto: Juha Pekka Matias Laakkonen



WALKING FROM YAKUTSK TO
HELSINKI IN 5.3 MILLION STEPS
2009
Foto: Terje Östling



ESTRAPADE
2014
Productiefoto: Jessica Sanderheim



ESTRAPADE
2014
Productiefoto: Christine Clinckx, M HKA



K A T J A

GEBOREN IN TALLINN IN 1984; WOONT IN AMSTERDAM

N O V I T S K O V A

Katja Novitskova heeft het in haar werk over het kijken naar de hemel vanuit haar raam in een hoogbouw in een buitenwijk van Tallinn, waar de inwoners gebukt gaan onder een negatief imago. Net als de sterren in haar telescoop, horen die 'Russisch-sprekenden' niet helemaal thuis op de plek waar ze terecht zijn gekomen; anderen zagen hen niet meer zoals ze zelf dachten te zijn, of misschien waren ze nog niet wat ze nog zouden kunnen worden. Na de politisering van de identiteit in het Estland van de jaren 1990 te hebben ervaren, zocht Novitskova naar manieren om daaraan te ontsnappen, die echter ook, onvermijdelijk, manieren bleken die toegang gaven tot iets anders: autodidactische astronomie, academische semiotiek, grafisch ontwerp en de meer dubieuze maar ook meer toepasselijke kennis verworven door iemand die gebruik maakt van het internet om kunstenaar te worden.

"*Post Internet Survival Guide 2010* is in hoofdstukken opgedeeld volgens de eerste pagina van de zoekresultaten voor 'survival guide' op Google: SCHAT DE SITUATIE IN, GEBRUIK AL JE ZINTUIGEN, ONTHOUD WAAR JE BENT, SCHAT LEVEN NAAR WAARDE, IMPROVISEER, OVERWIN ANGST EN PANIEK, GEDRAAG JE ZOALS DE LOKALE BEWONERS, LEER BASISVAARDIGHEDEN." 1 Een manifest dat zo goed is als een ander, met het extra voordeel dat het simultaan ook een *objet trouvé* is, of misschien eerder een *objet recherché*. Het boek dat Novitskova's reputatie als vooruitstrevende 'digital native'

heeft bevestigd, verdient te worden beschouwd als een nuttige eerste kennismaking met het hedendaagse leven. Het zou simplistisch zijn te veronderstellen dat de post-internet kunst (een term die haar boek heeft weten te introduceren) ernaar streeft om bevrijd te worden uit zijn natuurlijke habitat, of zichzelf ziet als de 'after' die deze tentoonstelling zich toe-eigent. Novitskova's werk wordt echter gekenmerkt door een sterke interesse in het organische en de verschillende domeinen van de natuur. Beelden van dieren en planten spelen een dermate prominente rol, vooral in haar installaties, dat het soms verleidelijk is om te veronderstellen dat hun hightech mediëring een excuus is voor het feit dat ze in het werk worden opgenomen, in plaats van andersom. Waarom zou ze anders zoveel aandacht besteden aan ze er zo belangeloos willekeurig te laten uitzien?

APPROXIMATION XIV (ALPACA)
APPROXIMATION XVI (QUOKKA)
APPROXIMATION XVII (SNAIL)
BRANCHING X
BRANCHING XI
GROWTH POTENTIALS (STAND ALONE) 1–5
Allen 2014

Voor haar lopende reeks van cut-out sculpturen, plukt Novitskova eerst beelden van het internet (zoals te verwachten valt; elke orthodoxie moet van binnenuit worden gesubverteerd) en laat die vervolgens drukken

en monteren op aluminium. Deze werken zijn voorzien van een steun op de rugzijde, vergelijkbaar met die van ouderwetse fotokaders, en zijn dan ook makkelijk te plaatsen en te herschikken in een ruimte. Voor M HKA heeft ze een nieuwe installatie met individueel getitelde cut-outs bedacht – die ze combineert met vijf vrijstaande sculpturen van rode 'diagrappijlen' (*Growth Potentials (stand alone)*). De opzettelijke zinloosheid van dit ensemble, opgebouwd rond de pseudo-rationaliteit van de hoogglans-wijzers, vormt een evenwichtig contrast met de emotionele ondertoon van de beelden – de schattige dieren –, die door het industriële productieproces nooit volledig kan worden uitgesloten.

AK

Aantekeningen

1. Katja Novitskova, *Post Internet Survival Guide 2010*. Berlijn: Revolver Publishing, 2010, pp.4–5.
2. Het begint met een essentieel stukje informatie, ontleend aan een project van de Amerikaanse kunstenaar Damon Zucconi: de eerste .com domeinnaam ooit geregistreerd was symbolics.com (op 15 maart 1985).

SCHETS VOOR NIEUWE INSTALLATIE IN HET
M HKA
2014
Courtesy: Katja Novitskova en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn



L A W R E N C E

A B U

H A M D A N

GEBOREN IN AMMAN, JORDANIË, IN 1985; WOONT IN LONDEN

Lawrence Abu Hamdan, met een achtergrond in doe-het-zelf-muziek, heeft het *format* van de radio-documentaire herwerkt voor de hedendaagse kunstcontext als een vorm van tekst-geluid compositie, uitgebreid met live-gebrachte performatieve elementen en grafische en driedimensionale visualisaties. In een reeks van werken behandelt hij onderwerpen als het gebruik van fonetische analyse door immigratie-autoriteiten (*The Freedom of Speech Itself* en *Conflicted Phonemes*, beide van 2012), en de stem als middel voor het creëren van nationale grenzen (*Language Gulf in the Shouting Valley*, 2013).

Abu Hamdan verbindt de grondbeginselen van de manier waarop het menselijk lichaam betekenis transporteert door geluidsgolven in beweging te brengen – toon, stem, woorden en wat hen laat aanvangen en eindigen – met de eisen en valkuilen van rechtsstelsels. Zijn recente lezing *Contra-Diction: Speech Against Itself* (2014) verkent de linguïstiek van *Taqiyya*. Deze onder de esoterische sekten van de islam heersende rechtsopvatting laat gelovigen toe hun geloof te ontkennen en ook andere wetten te breken als ze bedreigd worden met vervolging of zich in een toestand van staatloosheid bevinden. Abu Hamdan geeft aan hoe dergelijke kleine taalhandelingen ons kunnen helpen de precisie van het spreken, en van het zwijgen, opnieuw te waarderen.

Dergelijke thema's onderbouwen ook het onderzoek dat hij doet als promovendus aan het Goldsmiths College in Londen, waar hij deel uitmaakt van het Forensic Architecture team. Het woord 'forensisch' is etymologisch afgeleid van het woord *forum* uit de Romeinse oudheid. De kunst van het spreken in het openbaar bestaat erin een verhaal om te zetten in werkelijkheid en vervolgens in een gedeelde waarheid, ondersteund door bewijs waar iedereen het over eens kan zijn. Abu Hamdan analyseert fundamentele concepten – de eed, het recht om te zwijgen, de vrijheid van meningsuiting – als micro-politieke daden van forensisch luisteren, waaruit blijkt dat de strijd om de vrijheid van meningsuiting nu gaat over de controle van de omstandigheden waarin we worden gehoord.

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF THE CHASSEURS
SYRIAN REVOLUTION COMMANDING A CHARGE
2014

Dit nieuwe werk van Abu Hamdan is een geluidswerk uitgebreid met beelden. Een eigentijdse versie van Theodore Géricaults schilderij *Officer of the Chasseurs Commanding a Charge* (1812, in het Louvre) gemaakt in opdracht van een in Londen gevestigde rijke zakenman van Syrische afkomst voor zijn landhuis. Hij had de kunstenaar uitdrukkelijk opdracht gegeven de Franse keizerlijke officier te vervangen door Sultan Pasha Al-

Atrash (1891–1982), een prominent figuur bekend omwille van zijn seculiere Syrische nationalistische houding en het leiden van de Syrische opstand tegen de Fransen in 1925–1927. Een reproductie van het werk van Géricault wordt getoond naast zijn recente aanpassing en een tweede schilderij waarop Franse koloniale troepen die in de pan worden gehakt door het leger van Al-Atrash worden afgebeeld. Er zijn ook 'installatiebeelden' van al deze schilderijen in het landhuis.

Het geluidswerk eigent zich een traditionele wijze van het vertellen van verhalen op muziek – waar Al-Atrash vaak in voorkomt – toe. Abu Hamdan heeft het over de succesvolle zakenman en het 'ensemble' dat hij heeft gecreëerd. Anglofilie, zo betoogt hij, is de reden voor zijn paradoxale gebruik van antikoloniale beelden die zijn doordrongen met de esthetiek van de kolonisator. Abu Hamdan maakt gebruik van de dubbele aard van het verhaal dat door de schilderijen wordt verteld (het begin en het einde van het Franse imperialisme) om het Arabische postkoloniale onderwerp in kaart te brengen. Alles past perfect in deze musulmaanse opstelling, afgezien van het ongerijmd beeld van een Arabier als koloniale veroveraar. De tweehonderd jaar tussen het schilderij van Géricault en zijn vervormde kopie worden gecondenseerd in een bevreemdend moment waarin de hele geschiedenis van het koloniale project gelezen kan worden.

AK

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF
THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION
COMMANDING A CHARGE
2014
Foto's: Christine Clinckx, M HKA



DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF
THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION
COMMANDING A CHARGE
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



L I E S B E T H

GEBOREN IN MALLE, BELGIË, IN 1989; WOONT IN ANTWERPEN

D O M S

De artistieke praktijk van Liesbeth Doms richt zich op de invraagstelling van de manier waarop het kunstsysteem de biografie van kunstenaars in relatie tot hun kunstwerken construeert en accentueert. Onderwerpen als persoonlijkheid, biografie en artistieke genealogie beschouwt Doms als zinloze lasten die ze op speelse en humoristische wijze omzet in conceptueel bruikbare elementen. De biografieën lijken zich vooral te richten op 'jonge' en 'niet-westerse' kunstenaars, vanuit een verlangen om ze als individu, zowel sociaal-cultureel als binnen een kunsthistorische lijn, te situeren. Doms construeert verschillende middelen en situaties die de presentatie van tijdelijke biografieën mogelijk maken: geschiedenissen waarachter men zich kan verbergen die tegelijkertijd geloofwaardige en zelfs verleidelijke alternatieven bieden, maar ook grenzen aan het absurde.

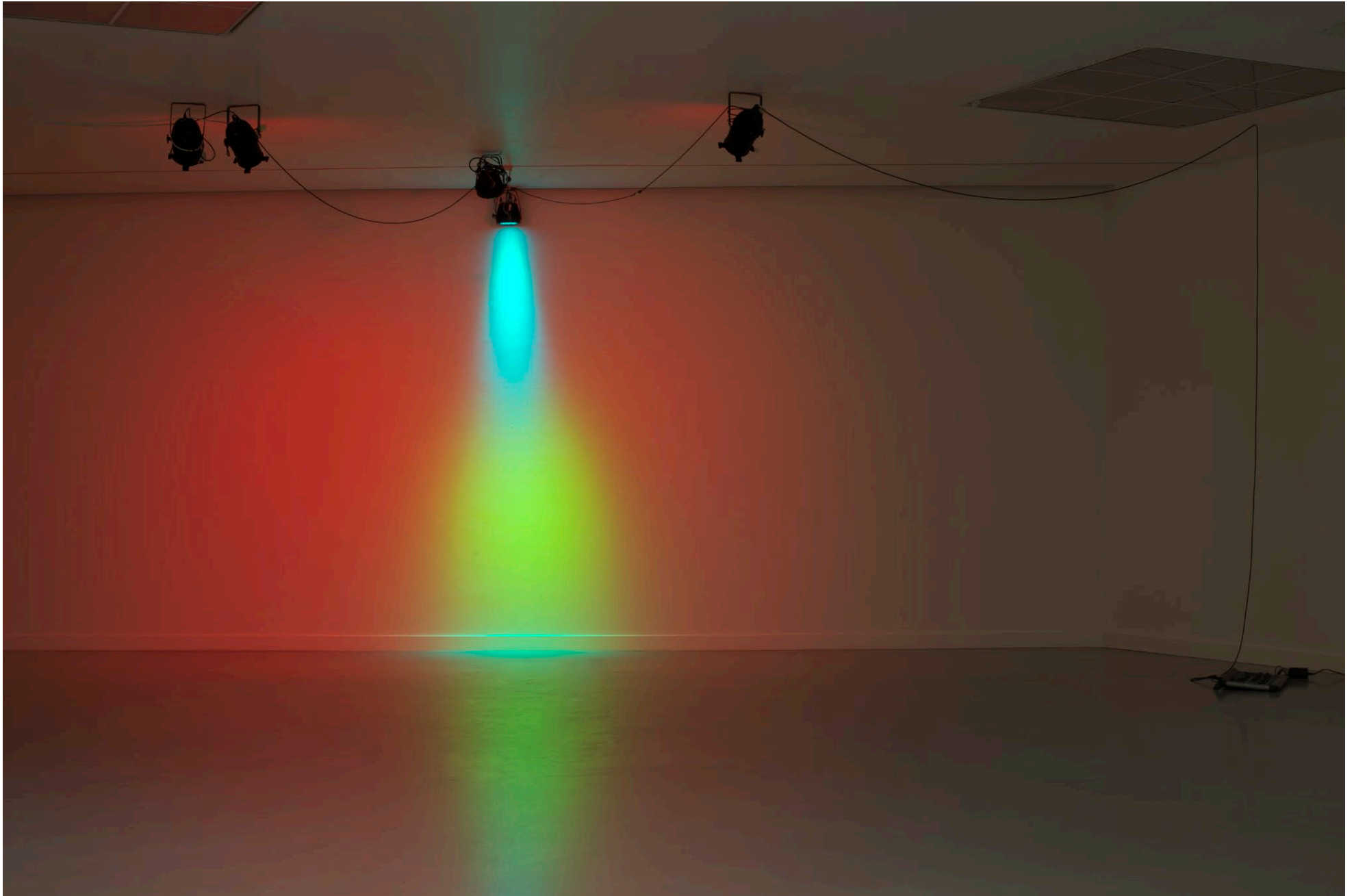
ARTIST'S AURA
2013

Zoals de titel laat vermoeden, is deze installatie het resultaat van een samenwerking tussen Doms en de professionele auralezer Bart Vanwynsberghe, waarbij de lezing van de aura van de kunstenaar in een beeld van gekleurd licht wordt vertaald. Op verschillende momenten veranderen de kleuren, op basis van nieuwe metingen van de aura van de kunstenaar op een bepaald ogenblik. Het licht vult de ruimte die toch leeg blijft, en op die manier het ontoereikende anekdotische karakter van biografieën suggereert, en vraagtekens plaatst bij de behoefte en valse noodzaak om verbindingen tussen de biografie en de inhoud van het werk van een kunstenaar te zoeken.

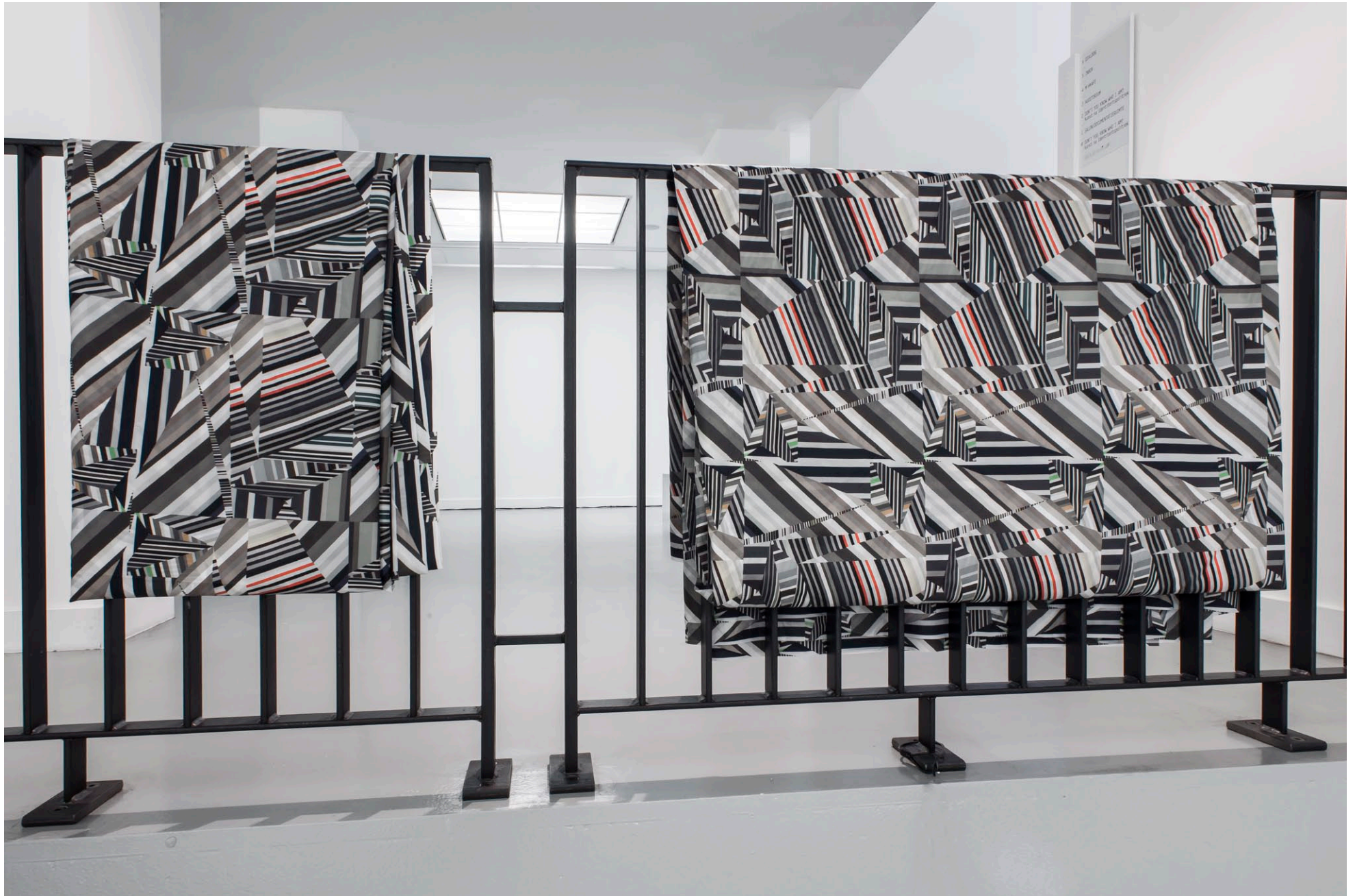
CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL WORK OF ART
2014

Doms heeft een product geproduceerd dat letterlijk elk bestaand kunstwerk de *feel* van conceptuele kunst kan geven. Na het beschouwen van de geschiedenis en de manier waarop kunst wordt onderwezen, alsook de last die kunstenaars – van wie verwacht wordt dat ze zich inschrijven in de lijn van de moderne en conceptuele kunst – dienen te dragen, heeft Doms beelden van belangrijke historische conceptuele kunstwerken uit gerenommeerde boeken over het onderwerp gebruikt en zich hun kleuren toegeëigend om een stof met een camouflagepatroon te produceren. De stof kan gebruikt worden om een kunstwerk af te dekken en het een meer publiek aanvaardbaar gezicht te geven, terwijl het de kunstenaar vrij laat om naar eigen believen eender welk soort kunstwerk te maken, vrij van de contraintes van verwachting en geschiedenis.

ARTIST'S AURA
2013 (installatiezicht in het HISK, Gent)
Foto: Liesbeth Doms



CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL
WORK OF ART
2014 (detail)
Courtesy: Liesbeth Doms



M A R I A

GEBOREN IN RZJEV, RUSLAND, IN 1979; WOONT IN MOSKOU

Hoe kunnen klassieke technieken voor het creëren van een fictieve picturale ruimte gebruikt worden om een werkelijkheid te creëren die de hedendaagse samenleving zowel weerspiegelt als bekritiseert? Dit is wat Maria Safronova beoogt te doen in haar recente reeks schilderijen, die worden vergezeld van driedimensionale rekvisieten (die zowel indexicale als symbolische objecten zijn). De 'vrijheid' om normen en routines aan te passen is een terugkerend thema, evenals de gevoelens van zelfgenoegzaamheid en zelfs enthousiasme die dergelijke processen van socialisatie in het individu kunnen losmaken.

De beelden van Safronova zijn hybriden die elementen ontleen aan het Russische leven van vandaag, met zijn neo-Sovjet, neo-imperialistische eisen die nog steeds een stempel drukken op de collectieve en individuele psyché, en aan de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst uit de Lage Landen en Italië. In de schilderijen (olieverf op doek, op relatief kleine formaten), contrasteert Safronova gestileerde lege achtergronden met met patronen gevulde oppervlakken die het centrale perspectief benadrukken. Beide creëren ruimtes die ze vult met allegorische composities van menselijke figuren, gebaseerd op studies van levende modellen (en voor dat doeleinde gemaakte foto's). Het ligt in de aard van de allegorie van semantisch vaag te zijn – altijd heen en weer glijdend op de schaal tussen index en symbool – maar zoals zo vaak in de kunstgeschiedenis, versterkt een dergelijke berekende dubbelzinnigheid eigenlijk het vertrouwen van de toeschouwer in het schilderkunstige idioom en het verhaal dat verteld wordt. De rekvisieten zijn in die context een voortzetting van deze benadering

met andere middelen. Ondanks de geminiaturiseerde gelijkenis met gebruiksvoorwerpen zijn het geen poppenhuizen – net zoals de schilderijen geen illustraties voor kinderboeken zijn, ondanks Safronova's liberale gebruik van didactische attitudes.

Onder welke omstandigheden zouden haar figuren, beperkt door de constructies die zij bewonen, personages kunnen worden? Kunnen ze ooit individuele subjecten worden? De twee tentoongestelde series bieden verschillende antwoorden, maar laten geen van beide ruimte voor optimisme, omdat ze worden geconditioneerd door een werkelijkheid die Safronova maar al te goed kent.

DAGSCHEMA 2012–2013)

Dit werk omvat een serie van elf schilderijen van routines en activiteiten in een psychiatrisch ziekenhuis, die doen denken aan de 'genrestukken' uit de Nederlandse en Vlaamse barok, een model van de afgebeelde interieurs, en een tekstbord met de dagindeling van de patiënten, vanaf het ontwaken om 7 uur tot het naar bed gaan om 21 uur, alsook een psychiatrische vragenlijst die eender wiens notie van geestelijke gezondheid zou kunnen ondersteboven halen. "78. Als je in een toneel moest optreden, zou je in staat zijn om je rol zo goed te spelen dat je vergeet dat het een spel is?" 1

S A F R O N O V A

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK 2013–2014

Deze nieuwe serie werken illustreert de modellen voor gedrag en sociale interactie die kinderen moeten leren als ze in de kleuterschool of op school niet uitgestoten willen worden. De serie bestaat uit zes schilderijen en vier driedimensionale, polychrome 'situaties' (*Berging, Klaslokaal, Gebouw, Speeltuin*) gepresenteerd in een op maat gemaakte kast. De titel verwijst naar het Nash Equilibrium, vernoemd naar de speltheoreticus John Forbes Nash, dat een reeks strategieën beschrijft waar het voor 'spelers' niet voordelig is om eenzijdig hun strategieën te wijzigen. Safronova schrijft: "Dit wordt een standaardmodel van een oneindig herhalend spel, het spel van de algemene blik, waar het gelijkstemmen van het eigen standpunt met dat van anderen, het veranderen van posities of het bekomen van winst alleen mogelijk is binnen de gegeven regels. Stabiël evenwicht wordt de meest gunstige toestand, en elke verandering is een verslechtering. Verbeelding en bevrijding van obstakels worden overbodig." 2

AK

Aantekeningen

1. Maria Safronova, *Распорядок дня / Dagsschema*, tekstbord, 2013.
2. Maria Safronova, *Игра общего вида / The Game of the General View*, niet-uitgegeven projectbeschrijving, in het Russisch, 2014.

DAGSCHEMA: 13:15: LUNCH. CAFETARIA
2012
Foto: Maria Safronova



DAGSCHEMA: 19:40: TELEVISIE. CAFETARIA
2012
Foto: Maria Safronova



HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: NIEUWJAAR
2013
Foto: Maria Safronova



HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: FEESTDAG
2013
Foto: Maria Safronova



M A R I A

GEBOREN IN DUMAGUETE, DE FILIPPIJNEN, IN 1981; WOONT IN MANILLA

T A N I G U C H I

Maria Taniguchi's uitgangspunt voor haar titelloze, monochrome acrylschilderijen op opgespannen doek is de individuele, subjectieve tijd. Hun uniforme visuele raster is gebaseerd op het eenvoudigste herhalende metselwerkpatroon, het zogenaamde halfsteensverband, dat een wand te dun om op zich te staan oplevert, maar vaak wordt gebruikt in de moderne bouw om de 'huid' of het 'gezicht' van een gebouw te creëren. Tegelijkertijd valt het oppervlak van elk afzonderlijk schilderij zichtbaar uiteen in stukken met onregelmatige vormen en maten. Refererend naar de *giornate* van de laatmiddeleeuwse frescoschilderingen, veraanschouwelijken ze het schilderproces door (letterlijk, met een wijsvinger of pointer) de grens van één dag werk aan te geven.

ZONDER TITEL
2012–2014

In tegenstelling echter tot de Italiaanse meesters, die 's ochtends een segment van de muur moesten pleisteren en het schilderij tegen de avond klaar moesten hebben, doet Taniguchi geen moeite om deze grenzen weg te cijferen en in de totale compositie te laten opgaan. Haar compositie is het gevisualiseerde verschil tussen de verschillende dimensies van tijd waarin ze zelf woont

en werkt. Toen ze ongeveer vijf jaar geleden aan deze serie begon te werken, ging ze spelen met beelden in het beeld door het metselwerkpatroon 90 graden te draaien binnen bepaalde afgebakende cirkelvormige of elliptische gebieden op het doek. Toen liet ze al deze naar pictorialisme neigende gebaren achterwege, waardoor de vroegere schilderijen nu eerder eerste pogingen lijken. Vandaag laat ze enkel de variaties die veroorzaakt worden door de contingentie van het werkproces zelf toe: de variabele verhouding van pigment tot medium, de atmosferische omstandigheden die de droogtijd beïnvloeden, occasionele externe verstoringen (als iemand toevallig over een werk dat op de vloer ligt te drogen wandelt, of wanneer een hond enkele uren op het strak gespannen doek gaat rusten).

Er is geen echte tegenstelling tussen metselwerk als eenheid voor het meten van werktijd en als herinnering aan het feit dat we geconfronteerd worden met een geconstrueerde ruimte, in de meest directe zin. De beperking van het raster laat de kunstenaar toe de vrijheid die zelfs minieme variaties van toets en toon verlenen aan eender welk gekozen *format* te ontdekken, en de toeschouwer die te appreciëren.

ZONDER TITEL (DAWN'S ARMS)
2011

In haar video's toont Taniguchi ook de processen van het maken (en van het zien – dat de twee samen horen is iets wat ze in haar kunst steeds thematiseert), maar dit medium laat haar ook toe de afstandelijkere houding van een toeschouwer aan te nemen in plaats te opereren vanuit haar eigen laboratorium. De *pars pro toto* aanpak, waarbij het deel staat voor het geheel, kan meer expliciet worden gemaakt wanneer een andere persoon of object voor de camera komt te staan. Neem bijvoorbeeld een lichaamsdeel, zoals in de video-installatie *Zonder titel (Dawn's Arms)*, die een steenhouwer in de Filipijnse marmergroeven op het eiland Romblon toont terwijl hij de armen van het standbeeld (getiteld *Morning*) dat weerspiegeld wordt in de stagnerende fontein van Ludwig Mies van der Rohe's Barcelona Paviljoen kopieert.

AK

ZONDER TITEL
2012
Foto: Rachel Rillo



ZONDER TITEL (DAWN'S ARMS)

2011 (video stills)

courtesy: Maria Taniguchi en Silverlens, Manila
en Singapore



M A S S I M O

GEBOREN IN TARANTO, ITALIË, IN 1974; WOONT IN MILAAN

G R I M A L D I

Een groot deel van Massimo Grimaldi's artistieke praktijk omvat werken die een spiegel voorhouden aan de economieën die gericht zijn op het produceren en verspreiden van beelden in de westerse massamedia, in het bijzonder in de context van onze gemedieerde relatie met buitenlandse, kansarme, 'andere' culturen. Het stelt strafbare activiteiten die ingrijpen in het leven van slachtoffers van crisis en uitbuiting in plaatsen zoals sub-Sahara Afrika, Cambodja en Afghanistan aan de kaak, en plaatst de vaak bedenkelijke ethiek van dergelijke interventies en de daar bijhorende "armoedejournalistiek" op de voorgrond. Met oog voor de rol van kunstenaars en de beperkingen van de kunst, heeft Grimaldi een manier gevonden waarop kunst mogelijk een diepgaand effect op het leven van mensen kan hebben.

EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC CORE I5S
2011

EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN GODERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS
2013

EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE IN ANABAH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC QUAD-CORE I5S
2014

Grimaldi werkt regelmatig samen met Emergency, een onafhankelijke, neutrale ngo die werd opgericht in Italië in 1994 om gratis, kwalitatief hoogwaardige medische en chirurgische hulp te bieden aan de burgerslachtoffers van oorlogen, landmijnen, en armoede. Bij verschillende gelegenheden heeft Grimaldi projecten voorgesteld aan openbare instellingen en privéverzamelaars waarbij de aan kunstprojecten gekoppelde financiering als steun naar de zorginstellingen van Emergency gaat.

Deze activiteit wordt op haar beurt het onderwerp van fotografische essays die Emergency's zorg rond haar patiënten documenteert, en in tentoonstellingsruimtes worden tentoongesteld op de nieuwste Apple computers. Deze beeldreportages, die hun onderwerpen in de hoge resolutie van reclamemedia weergeven, worden getoond als gesynchroniseerde slidepresentaties op een reeks Macs, waarbij een contrast wordt gecreëerd tussen de computers met hun gestileerde beelden en de sociale realiteit van de geografische locaties waar de werken ontstaan.

EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN
NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE
IMAC CORE I55
2011
Courtesy: Massimo Grimaldi en Galleria
ZERO, Milaan



EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN
GODERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO
APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS
2013
Courtesy: Massimo Grimaldi en Team,
New York



EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE
IN ANABAH. PHOTOS SHOWN ON
TWO APPLE IMAC QUAD-CORE I5S
2014
Courtesy: Massimo Grimaldi en
Galleria ZERO, Milaan



N A D E Z H D A

GEBOREN IN MOSKOU IN 1983; WOONT IN MOSKOU

Nadezjda Grisjina combineert live performance met bewegende beelden en maakt werken van buitengewone visuele fictie binnen de traditie van het voor de Russische kunst kenmerkende sociale commentaar. Haar video-installaties zijn zowel teatraal (omdat ze zijn gebaseerd op beweging, tempo, ritme en andere uitingen van fysieke intensiteit) als kritisch (omdat ze de realiteit die ze herformuleren als spektakel diagnosticeren en hekelen). In die zin put Grisjina's werk kracht uit enkele van de meest krachtige stromen van de Russische cultuur: de kunst van de vertelling en de kunst van het acteren. Toch gebruikt ze zelden dialoog of professionele artiesten, en verkiest ze experimenteel te werken met de semi - gearticuleerde, emotioneel onvolgroeide realiteit van het 'digitale leven' dat veel mensen vandaag de dag hebben aangenomen. Opmerkelijk doet zij dit niet door virtuele avatars te creëren, maar door echte mensen in echte ruimtes te plaatsen en hun acties in *real time* te registreren. Ze heeft een nieuw soort assemblage van bewerkte beelden en mechanische of elektronische rekvisieten weten te realiseren, waarbij het moeilijk is om mens en machines van elkaar te onderscheiden.

NO-GO MACHINE
2013

Het is geen toeval dat de machine-achtige kwaliteit van Grisjina's werken weerspiegeld wordt in hun titels. Het beste voorbeeld van haar nauwkeurige methode is *No-Go Machine*: een huiveringwekkende doch

onderhoudende analyse van hoe afbraak er vandaag uitziet en klinkt. Het 'systeem' dat ze presenteert lijkt precies te zijn ontworpen om degenen die er een functie in willen vervullen af te breken.

Grishina schrijft: "De No-Go Machine is een ruimte waar theatrale actie wordt omgekeerd. Het podium is de hiërarchische piramide van het systeem van de overheid, met agenten op hun juiste plaatsen. Elk niveau van de piramide stemt overeen met een niveau in het spel. Het bovenste niveau controleert de lagere – alles wordt volgens het boekje gedaan. Maar de spelers hebben geen eigen wil; hun acties zijn gebaseerd op primitieve stimuli en reacties. Verzonken in het spel, hameren ze op hun toetsenborden en staren naar hun schermen. In hun prikkelbaar gedrag – die de plasticiteit van de hedendaagse beweging reflecteert – zien we een geconcentreerde gesimuleerde spanning van anti-efficiënte actie." ¹

Grisjina's theatrale machines mogen ons dan wel fascinerend en leuk lijken, maar dienen echter niet te licht worden opgevat. Ze brengen echt geweld toe aan zij die vrijwillig naar binnen gaan, zoals de drie jonge vrouwen in *No-Go Machine* wier hoofden worden getoond in een rood gevoerde doos en blijkbaar onderworpen worden aan een sterke stroomstoot alvorens genadeloos te worden afgevoerd.

G R I S H I N A

POINT
2014

De mannelijke hoofdpersoon in Grisjina's laatste werk vergaat het nauwelijks beter. Hij wordt getoond op een flat screen en een projectie terwijl hij worstelt om zich staande te houden tegenover een heerszuchtig en onvoorspelbaar prothetisch hoofd. Grishina, die hier theatrale performance linkt aan psychoanalytische speculatie, opnieuw door lichamelijke beweging en 'gesproken tekst' in plaats van door middel van woorden die moeten worden vertaald, lijkt ons het volgende te willen vertellen: "De man is in het hoofd, en het zou al dan niet zijn eigen hoofd kunnen zijn, maar het wil hem besturen, net terwijl hij worstelt om het hoofd, en zichzelf, onder controle te krijgen."

AK

Aantekeningen

1. Nadezhda Grishina, projectomschrijving, in het Russisch, van *Срывмашина/No-Go Machine*, 2013 op de website van de Kandinsky Prize. <http://new.kandinsky-prize.ru/nominees/2013/nadya-grishina/?lang=ru> (laatst geconsulteerd op 20 april 2014).

NO-GO MACHINE
2012–2013 (video stills)
Courtesy: Nadjezda Grisjina



POINT
2014
Productiefoto: Nadjezda Grisjina



N Á S T I O

GEBOREN IN HUAMBO, ANGOLA, IN 1981; WOONT IN LUANDA EN GENT

M O S Q U I T O

Er schuilt – in de manier waarop de kunstenaar de toeschouwer direct confronteert – een merkwaardige vorm van provocatie in Nástio Mosquitos kunstwerken. In zijn performances en video's plaatst de kunstenaar zichzelf centraal, en neemt daarbij verschillende persona's aan, alsook houdingen die zijn geïnspireerd op zijn eigen ervaringen als acteur, presentator, zanger en media-impresario. Zijn werk wordt vaak omschreven als een kritische benadering van de stereotypen die bestaan rond Afrika en zijn volkeren, wat, hoewel niet onwaar, slechts ten dele de complexe ontmoeting die we doorheen zijn werk ervaren, beschrijft. Mosquito speelt met charisma en exotisme, is zowel grappig als eng, onderhoudend als ongemakkelijk. Het is nooit helemaal duidelijk of we de echte Nástio Mosquito te zien krijgen, en toch biedt het werk een glimp op een toekomst waarin we een zekere vrijheid kunnen hebben om te zijn wat we voelen, wars van politieke correctheid en de wens om consumenten van cultureel verschil te zijn.

3 CONTINENTS (EUROPA, AMERICA, AFRICA) 2010

De video *3 Continents* toont Mosquito die drie opeenvolgende toespraken geeft voor elk van de drie continenten vermeld in de titel, telkens met een handgeweven kaart van elk continent aan de muur op de achtergrond. Bij het geven van de toespraken neemt hij een persona met een naïef zelfvertrouwen aan, die het heeft over het feit dat hij “Europa heeft gekocht” of “de US van A heeft gekocht”, en dan enigszins komisch eindigt met het vroegtijdig afbreken van de laatste toespraak, met de smalende woorden: “fuck Afrika”. Het werk biedt een surrealistische omkering van de hegemonische blik en de imperialistische erfenis van de niet-westerse wereld, op een manier die donker ironisch, grappig en speels verwarrend is.

NÁSTIA'S MANIFESTO 2010

De video *Nástia's Manifesto* toont ons zeventien wegen naar het succes. Een eerder brutale Nástio Mosquito geeft ons, via zijn alter ego Nástia, advies: een verwarrende mix van diepgang, vrouwenhaat en pseudo-managementretoriek. Het is een soort experimentele mantra, die ons botweg instrueert een aantal van de belangrijkste sociale constructies in de samenleving te volgen of af te wijzen, gaande van aspiratie, status en leiderschap, tot onderwijs, religie en geschiedenis. Zoals Nástia zowel aan het begin en het einde verkondigt, is het “hypocriet, ironisch, en geen moer waard.”

3 CONTINENTS (EUROPE, AMERICA, AFRICA)
2010 (video stills)
Courtesy: Nástio Mosquito





O L E G

GEBOREN IN ROSTOV AAN DE DON, RUSLAND, IN 1984; WOONT IN MOSKOU

IDM

2013–2014

Hoe kan dezelfde mentale energie en wil-tot-vorm uitdrukking vinden in stromen van creatief bewustzijn die zo verschillend zijn dat het lijkt alsof ze niets met elkaar gemeen hebben? Oleg Ustinov's schilderijen zijn vrolijk en een beetje dom. De naïeve tierelantijntjes in de serie *IDM* slingeren rond de logo's van het beschermende papier dat werd gestript van de achterkant van grote reclamestickers om de 'gevonden basis' voor het werk te worden. De gesimuleerde kinderachtigheid van deze schilderijen (met te veel kleuren, alsof er een hele doos krijtjes moest worden gebruikt, en met onhandige pogingen tot figuratie) stelt op de een of andere manier niet teleur. Misschien stroomt de 'intelligente dansmuziek' uit de jaren 1990 die door Ustinov's studio weergalmt er nog steeds in door.

HET BESTUUR

2013–2014

Ustinov experimenteert regelmatig met geluid, muziek en verschillende soorten installaties. *Het bestuur*, echter, is een werk van een andere orde. Opgevat als de eerste in een reeks van 'provocaties' over actuele politieke onderwerpen, richt het zich op de beruchte wet tegen het 'aanmoedigen van niet-traditionele seksuele geaardheid bij kinderen en jongeren'. In augustus 2013 stak hij folders in de bussen van woonwijken in de zuidelijke Russische stad Rostov aan de Don. Ze waren zo gedrukt dat ze op gewone advertenties leken, maar verkondigden dat 'het bestuur' de homo's en lesbiennes

in het gebouw (het aantal in handschrift bijgeschreven) onder toezicht had en vroeg de inwoners waakzaam te zijn en verdachte zaken te rapporteren op een op de folder vermeld telefoonnummer.

"Let op: personen van niet-traditionele seksuele geaardheid kunnen hun homoseksualiteit niet alleen direct verspreiden – door de voordelen van het homoseksuele leven te beschrijven of zelfs te suggereren om met u of leden van uw familie seksuele relaties aan te gaan – of door het dragen van extravagante kledij of zich onconventioneel te gedragen, maar ook indirect, geleidelijk, hun propagandawerk gedurende vele jaren in het gebouw ten uitvoer brengend." 1

Deze tekst werd snel met oprechte afkeuring onthaald op het min of meer westers-georiënteerde (stedelijk professionele, 'hipsterige', liberale, in zeldzame gevallen eerder linkse of zelfs homo-vriendelijke) Russischtalige Internet. De NTV-televisiezender pakte uit met het verhaal en bracht er twee nieuwsitems over, op 29 en 30 augustus 2013, waarbij de vraag of burens elkaar moeten verklikken werd besproken en er opgeroepen werd de auteurs van de brochure te arresteren voor het verspreiden van leugens. "Maar eerst moeten ze gevonden worden." 2

De twee televisiefragmenten en een aantal geselecteerde online reacties worden samen met de folder op de tentoonstelling getoond. Ustinov deed er goed aan ze zich toe te eigenen. De beste satire bestaat vaak uit het afspelen van het origineel. Zijn werk onderzoekt de weerstand van de Russische

U S T I N O V

samenleving (zowel van de 'intelligentsia' als van de 'gewone mensen') tegen de ondermijning van waarden die systematisch door de overheid wordt uitgevoerd door middel van propaganda, vooral via de televisie, maar ook in de zogenaamd minder gereguleerde blogosfeer en sociale media.

Het verschil tussen dit project en de schilderijen kan nauwelijks groter zijn, althans op het eerste gezicht. Toch ziet Ustinov de verschillende onderdelen van zijn praktijk als het simultaan downloaden van een aantal zware bestanden op een computer. Het ene proces kan onafhankelijk van het andere gebeuren, maar uiteindelijk versterkt de verscheidenheid de werking van het gastorganisme. Kunst als experimenteel vehikel met een capaciteit om de 'bestaande machtsstructuren' te infiltreren en in verlegenheid te brengen: het is precies dat wat het geherprogrammeerde Russische cultuurbeleid verondersteld wordt te ontmoedigen.

AK

Aantekeningen

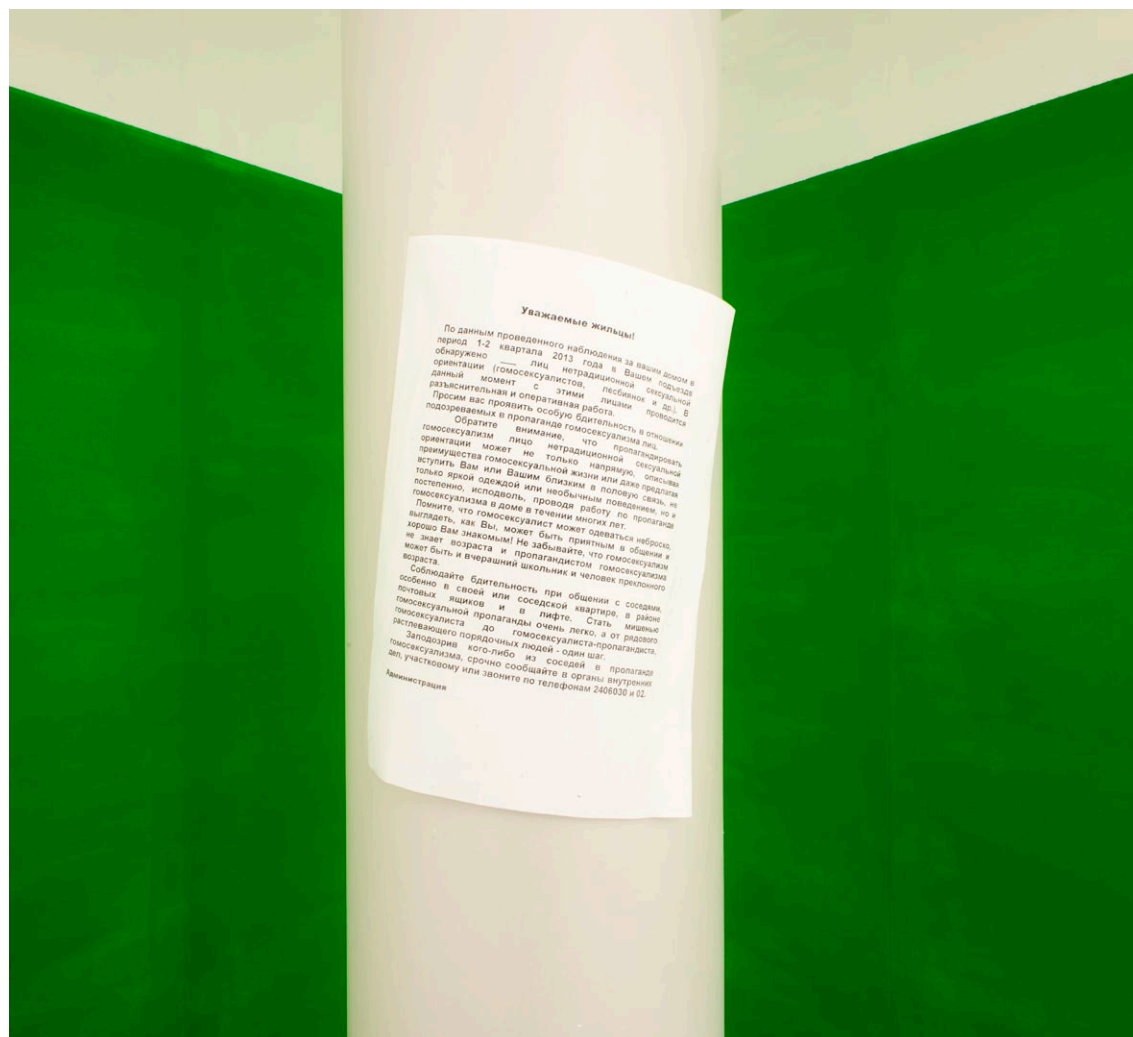
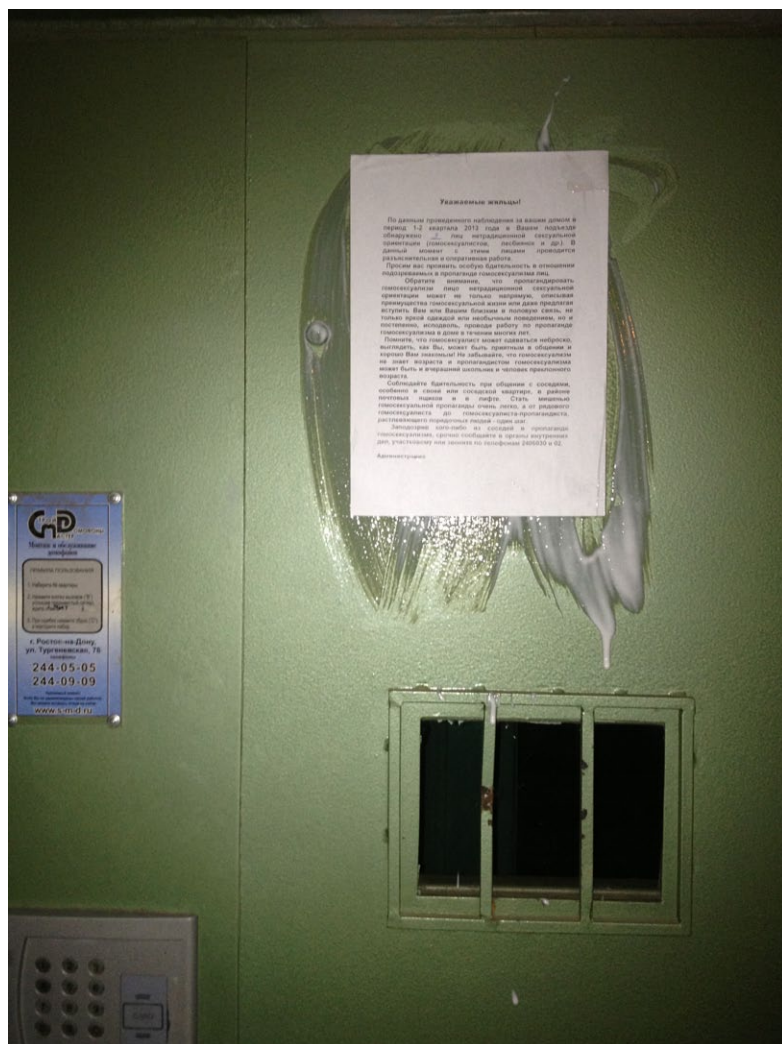
1. Oleg Ustinov, *Het bestuur*, foldertekst, in het Russisch, 2013.
2. De afkorting NTV staat voor 'onafhangelijke televisie', maar dit strookt, sedert het aan de macht komen van Vladimir Poetin in 1999, niet met de werkelijkheid.

IDM #10 3EANAЕ
2013
Foto: Oleg Ustinov



IDM #11 IF RIV ER WHE RE ARE
2013
Foto: Oleg Ustinov





ONKAR KULAR & NOAM TORAN

ONKAR KULAR IS GEBOREN IN HUDDERSFIELD, VERENIGD KONINKRIJK, IN 1974, NOAM TORAN IS GEBOREN IN LAS CRUCES, VS, IN 1975; BEIDE WONEN IN LONDEN

De regelmatig samenwerkende Onkar Kular en Noam Toran, vaak werkend vanuit het perspectief van de hedendaagse designpraktijk, hebben een aantal op onderzoek gebaseerde experimentele projecten gerealiseerd die de relatie van objecten ten opzichte van de menselijke subjectiviteit onderzoeken. Door middel van installaties en archiefachtige voorstellingen onderzoeken ze hoe onze relatie met objecten in ons dagelijks leven een belangrijke rol speelt in de vorming van onze herinneringen en ons gevoel van eigenheid. Ze werken vanuit een duidelijke narratieve benadering in een filmische stijl, met fictieve of semi-fictieve personages die een potentieel voor ongewone subjectiviteit en het vertellen van verhalen ontwikkelen doorheen de onlosmakelijke relatie die zij met tal van bijzondere voorwerpen aangaan.

I CLING TO VIRTUE
2010

I Cling to Virtue construeert een historisch verhaal dat de ingewikkelde omzwervingen van de Lövy-Singh clan, een fictieve Oost-Londense familie van gemengde joodse en Sikh afkomst, beschrijft. Het project maakt gebruik van de grote historische, literaire en filmische tradities van het familiesaga, en werd door de kunstenaars vorm gegeven door hun eigen genealogieën te vermengen met die van welvarende 20e eeuwse families, zowel echte als fictieve, zoals de Kennedy's, de Magnificent Ambersons en de Rothschilds. Twee korte video's en een museale presentatie van spookachtige objecten – elk vergezeld van een korte geschreven beschrijving van hun rol in een belangrijke herinnering

– vormen de aanknopingspunten voor het verhaal. Het werk, verteld door de jongste Lövy-Singh Monarch, is geen coherent verhaal over de familie of de eeuw waarin zij leefden, maar eerder een veelvormige en fragmentarische verzameling.

NH

I CLING TO VIRTUE
2010 (installatiezicht)
Foto: Onkar Kular & Noam Toran



I CLING TO VIRTUE
2010 (detail: DENTURES)
Foto: Onkar Kular & Noam Toran



I CLING TO VIRTUE
2010 (video still)
Courtesy: Onkar Kular & Noam Toran



O S C A R

GEBOREN IN LA PAILA, COLOMBIË, IN 1986; WOONT IN LONDEN

In zijn praktijk gebruikt Oscar Murills schilderkunst, beeldhouwkunst, installatie, video, en situatie-specifieke events om noties van het maken te onderzoeken – als artistieke praktijk, als een vorm van werk en vrije tijd, en als een middel om zowel binnen als buiten de esthetiek te bestaan. Op basis van biografische gegevens, maar zich daar niet toe beperkend, verkent Murillo het verkeer van werkende lichamen, materiële middelen en kapitaal doorheen verschillende geografische zones en waardesystemen, daarbij de aandacht vestigend op de tastbare sporen die het gevolg zijn van werk- en uitwisselings-gerelateerde handelingen. Murillo's werken, doorheen beschouwingen over culturele wereldsteden zoals Londen en de processen van beweging en migratie die dergelijke plekken zijn komen te definiëren, fungeren vaak als bewaarplaatsen van geoogste en gebruikte tijd, en genereren indexicale voorwerpen die getuigen van hun eigen productie en verplaatsing. Murillo, die

deel uitmaakt van de huidige dynamische generatie kunstenaars in het Verenigd Koninkrijk, benadert het maken van kunst op een menselijke wijze, met een aan subjectiviteit inherente intelligentie die kan worden onderzocht en geherdefinieerd.

A BASTARD CLASS
2014

Murillo heeft een nieuw project voor het M HKA ontwikkeld dat de tentoonstellingsruimte benadert als een productielocatie voor een functionerende fabriek van keramische kokosnoten, zoals die vaak te vinden zijn in plaatsen als Columbia en Mexico. De kunstenaar, afkomstig uit een familie fabrieksarbeiders, zal – occasioneel bijgestaan door zijn vader – deze ruimte innemen, in eerste instantie om de fabriek

M U R I L L O

op te starten, waarna ze op bepaalde dagen tijdens de gehele duur van de tentoonstelling operationeel zal zijn. Door een deel van het museum in een operationele productieruimte om te bouwen, stelt Murillo aspecten van arbeid en globalisering in vraag, alsook meer relationele onderwerpen die te maken hebben met gemeenschap en familie, terwijl de keramische kokosnoten commentaar leveren op de verhandelbaarheid van 'exotische' culturele identiteiten.

Murillo werd geselecteerd voor een residentie in AIR Antwerpen – het internationale residentieprogramma voor kunstenaars in de stad – waar hij een maandnverbleef – om zijn werk verder te ontwikkelen.

NH

A BASTARD CLASS
2014 (installatiezicht in het M HKA)
Foto: Christine Clinckx, M HKA



A BASTARD CLASS
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



P A T R I Z I O

GEBOREN IN JESI, ITALIË, IN 1983; WOONT IN LONDEN

Waar leidt de drang om beelden te creëren ons heen? Hoe krijgt hij vorm, en welke vorm neemt hij aan? Patrizio Di Massimo werd eerst bekend met werk in diverse media (video, performance, tekeningen) waarin een persoonlijke benadering van politiek geladen onderwerpen aan bod komt, zoals het slepende taboe op het bespreken van het Italiaanse kolonialisme in Afrika (*The Negus Said: 'Give Me the Lion, Keep the Stele!'*, 2010) of de contra-intuïtieve rol van het historicistisch interieurdesign in het overwinnen van het fascisme (*Flight from Disorder*, 2010).

In de laatste paar jaar is Di Massimo geëvolueerd naar een heel ander soort beeldvorming. Hij blijft teruggrijpen naar de geschiedenis van de figuratieve schilderkunst en gebruikt voortdurend weelderige bekleding en opzichtige visuele effecten. Op die manier is hij begonnen met het heruitvinden van een vorm van surrealisme voor de toeschouwer van vandaag. Dit is een experimentele praktijk die het nemen van visuele risico's, een onbevooroordeelde nieuwsgierigheid voor dingen die verhalen vertellen en een actieve ongehoorzaamheid tegenover de dictatuur van de goede smaak impliceert. Niets van dit alles is trouwens vanzelfsprekend in de globale wereld van de hedendaagse kunst. In Di Massimo's recente werk wordt het decoratieve object bewust geërotiseerd, als een driedimensionaal rekwisiet of als onderwerp voor geschilderde taferelen of digitale manipulatie. Zijn objecten nemen de plaats in van figuren. Soms komen ze, dankzij geraffineerde ensceneringen, letterlijk tot leven.

D I

M A S S I M O

THE LUSTFUL TURK (HABERDASHERY)
THE LUSTFUL TURK (BANG BANG)
THE LUSTFUL TURK (SALON)
Allen 2013

The Lustful Turk is een ensemble werken dat is ontstaan in 2012 in de Villa Medici in Rome. De verschillende schilderijen, tekeningen en objecten zijn allemaal gebaseerd op een erotische briefroman met dezelfde titel, anoniem gepubliceerd in Engeland in 1828 en een vrij beroemd, zo niet berucht, voorbeeld van Oriëntalisme, Europa's verraderlijk proactieve *othering* van de mensen die het op punt stond te koloniseren. Drie grote schilderijen worden getoond in deze tentoonstelling, gepresenteerd op een nieuwe versie van het behang gemaakt voor de tweede en laatste fase van het project in Gasworks in Londen. Deze vier elementen geven de visuele emblemen weer die Di Massimo geleidelijk aan heeft vervangen door meer getrouwe afbeeldingen van de ietwat repetitieve activiteiten beschreven in de roman. Net als het behang, suggereert *The Lustful Turk (Haberdashery)* dat kussens en kwasten en kaarsen en wolken een transparante code voor bepaalde lichaamsdelen kunnen zijn, terwijl *The Lustful Turk (Bang Bang)* de oriëntalistische agenda verstoort door de invoering van Afrikaanse beelden en *The Lustful Turk (Salon)* een genotzuchtige terugblik biedt op enkele eerdere schilderijen in deze serie.

ME. MUM, MISTER, MAD
2014

Het laatste voorbeeld van de vorm die Di Massimo's kunst aanneemt en de richting die hij daarbij uitgaat is het familieportret in drie delen dat voor het eerst werd getoond in de Kunsthalle Lissabon in Lissabon, gecoproduceerd met het M HKA. Alle drie de installaties bevatten iets levends, dat contrasteert met de bewerkte zachte objecten die ondubbelzinnig verwijzen naar Di Massimo's eigen familieleden. Ze hebben allemaal de letter 'M' toegewezen gekregen als hulde aan de accusatief van de eerste persoon enkelvoud (en, vermoedelijk, omwille van Moeders verschijning als een schitterend rood overmaats kwastje). Een deel van de klimop die de profielkrans van haar huidkleurige gordijn omboordt is echt, en er zit een echte kanarie in de kooi naast de wat slappe peluwkussens die in een mikado-achtige formatie op de vloer zijn ineengestort, en Vader voorstellen. De denim kussens lijken op die in Zus' slaapkamer in het familiehuis. Er is een geheime ruimte in de stapel waar een vrouwelijke artiest in kan hurken en van waaruit ze haar ledematen door de kwasten en franjes heen kan steken.

MUM
2014 (installatiezicht in Kunsthalle Lissabon)
Foto: Bruno Lopes



MISTER
2014 (detail)
Foto: Bruno Lopes



THE LUSTFUL TURK

2013–2014 (installation view at M HKA)

Photo: Christine Clinckx, M HKA



P E D R O

GEBOREN IN ALMADA, PORTUGAL, IN 1979; WOONT IN LISSABON

“Navigeren is noodzakelijk, leven niet”, schreef Fernando Pessoa. 1 Een manier om Pedro Barateiros kunstwerken te begrijpen is ze te lezen – ja, kunstenaars besluiten vaak om leesbaarheid en zichtbaarheid tegen elkaar uit te spelen – als een zelfde soort undercover radicaliteit die zich voordoet als gestileerde poëtica. Dit is immers een mogelijke interpretatie van wat Marcel Duchamp deed nadat hij zo’n 90 jaar geleden “uit de kunst stapte”.

Welke identiteit kan een kunstenaar voor zichzelf creëren wanneer hij woont en werkt in een oceaan van direct beschikbare gegevens? Waarom zou de kunstenaar, wanneer er geen goede reden is voor het niet verwerken van evenveel prikkels als hij denkt nodig te hebben, geen ‘kunst over kunst’, of zelfs ‘kunst om de kunst’ maken? Om het overdreven te stellen, in omstandigheden van informatieovervloed kan de kunstenaar ofwel een oppotter (iemand die een bibliotheek samenstelt, maar de boeken niet leest) of een kluizenaar (iemand die zich voedt met zijn eigen vlees in plaats van vreemde voorwerpen in zijn geest binnen te laten) worden. Barateiro navigeert tussen deze twee uitersten met de nodige precisie. De echte moeilijkheid is om referenties (naar anderen, buiten) in je praktijk binnen te laten zonder dat ze interfereren met je innerlijke kompas. Je moet de dingen eenvoudig houden, zodat de complexiteit zich op zijn eigen manier opnieuw in hen kan installeren.

Tijdens het forum *Just Who Do You Think You Are?* In Cinema Zuid op 14 juni, zal Barateiro de film *We Belong to Other People When We Are Outside* (2013) spelen. Het werk bestaat in twee versies: op 16mm film en in

high-definition video. Het werk confronteert een tekst gelezen in het Portugees door een mannelijke en een vrouwelijke acteur met afbeeldingen van kunstwerken die Barateiro al enige tijd verzamelt. In zijn ‘director’s cut’ wordt de verzameling die de moderne en hedendaagse kunstgeschiedenis uiteindelijk is samengebracht – in de vorm van een virtueel dia-archief – als een beeld van het individuele geheugen. De tekst, anderzijds, splitst het bewustzijn in ten minste twee gesproken personages. Het editing-proces dat deze film mogelijk heeft gemaakt is een voorbeeld van navigatie: tussen de verschillende visies van het auteurschap en de verschillende lezingen van subjectiviteit.

THE ACTORS 2014

Objecten en beelden als onderwerpen. Dit is een thema dat Barateiro ook behandelt in zijn lezing-performances, kunstenaarsboeken, installaties, schilderijen en tekeningen, die zowel conceptueel als formeel in elkaar overlopen. *The Actors* is zijn nieuwste animatiefilm, gebaseerd op een recente serie tekeningen in Oost-Indische inkt op wit papier. Technisch gezien bestaat de animatie uit het in- en uit ons eigen zicht kronkelen van deze tekeningen. Maar de film bezielt ook de met opzet platte beelden van cartooneske ‘achtergronden’, ‘clowns’ of ‘pizza’s tot scenario’s en personages. Wanneer we hen zien dansen, zien we hen acteren.

B A R A T E I R O

CURFEW 2013

Dit werk is tegelijk sculptuur en installatie, driedimensionaal beeld en visueel commentaar. De beestachtige figuur is gebaseerd op een soortgelijk exemplaar gemaakt door de Luena stammen van Dundo in wat nu het noordoosten van Angola is. Het origineel is te bezichtigen in het Museum van Dundo sinds zijn opening in 1936.

Het werk en de titel geven twee van de rollen die Barateiro als kunstenaar speelt weer: die van de kenner (van de kunstgeschiedenis en de hedendaagse massacultuur) en die van de commentator (van de koloniale geschiedenis en de huidige politiek). Het woord *curfew* (avondklok) is een Engelse verbastering van het Franse *couvre-feu*, ‘bedek het vuur’. Het is een moment van gedwongen rust in een gedwongen toestand van uitzondering, zoals de soberheidspolitiek waar de Portugese samenleving nu aan onderworpen wordt. Dit half-dier op de glazen tafel, met zijn intense blik, kan een kortsluiting vormen van wat we denken te zien.

AK

Aantekeningen

1. In zijn gedicht *Os Argonautas* (De Argonauten), dat Caetano Veloso geïnspireerd heeft om een gestileerde fado lied met dezelfde titel te schrijven, opgenomen in zijn beroemde *Álbum Branco* (Wit Album) uit 1969. De zin is vermoedelijk een citaat van Pompeius: “*Navigare necesse est, vivere non necesse est.*”

CURFEW
2013
Foto: Catarina Oliveira



THE ACTORS
2014 (video stills)
Courtesy: Pedro Barateiro en Galeria Filomena
Soares, Lissabon



P E N N A C C H I O

A R G E N T A T O

PASQUALE PENNACCHIO IS GEBOREN IN CASERTA IN 1979, MARISA ARGENTATO IS GEBOREN IN NAPELS IN 1977; BEIDE WONEN IN LONDEN

Het samenwerkende duo Pennacchio Argentato maakt kunst op basis van hun beschouwingen over de rol van technologie en massamedia in de huidige samenleving, en de invloed die ze hebben op de herdefiniëring van ons gevoel van identiteit, gemeenschap en moraal. Hun werken, die identiteit op zowel collectieve als subjectieve niveaus onderzoeken, trachten de middelen die het collectieve geweten van het publiek weten te gebruiken door middel van communicatiemediën weer te geven. Door de creatie van omgevingen die plastisch levendige sculpturen en videowerken omvatten, richten zij zich zowel op het menselijk subject als op de constructie van ons virtuele zelf door middel van hedendaagse communicatietechnologieën, waarbij de daaruit ontstane biografieën zowel tijdelijk, wisselend, ongelijksoortig als veelzijdig kunnen zijn. Pennacchio Argentato analyseren zowel het medium, de boodschap als hun invloed, en nemen daarbij een positie in die zich niet voor of tegen een dergelijke technologische vooruitgang uitspreekt, maar kritisch bewust blijft.

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013

LEG #1, ARM #1 AND FEET #1
2013

EYE VS. EYE
2014

TI 222, TI 22, TI, 32, TI 1, TI 2 AND TI 11
2014

Twee installaties die clusters sculpturen en video combineren met het lichaam als thema werden door Pennacchio Argentato voor de tentoonstelling in het M HKA opgesteld. Beide omvatten sculpturen van gefragmenteerde lichamen in koolstofvezel, Kevlar of titanium, materialen die in een militaire toepassing gebruikt worden voor beschermende gevechtssuitrusting, maar hier over de vloer zijn verstrooid als een huid die werd afgeworpen. Als een soort verloren protheses

verwijzen ze naar ons post-biologische zelf, of verbeelden ze logische uitbreidingen of verbeteringen van het lichaam. Een animatie van een oogbol, *Eye vs. Eye* zweeft in de ruimte, en observeert ons bij het observeren. De tekst "YOU WILL NEVER BE SAFE" fungeert als een scherm voor een hypnotisch, geanimeerd soort screensaverbeeld. De woorden parafraseren een verklaring die bestemd was voor, en verspreid werd door, de media, uitgesproken door een van de twee mannen die een soldaat in de straten van Londen op mei 2013 vermoordden en onthoofdden, op de plaats van het incident. Pennacchio Argentato onderzoekt hierbij de belangrijkste intermediair tussen gebeurtenissen en maatschappij, en de manier waarop de media haar onverzadigbare honger voor het consumeren en reproduceren van crisissituaties stilt.

NH

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013
Foto: Max Reitmeier



LEG #1; ARM #1
2013
Foto: Max Reitmeier



EYE VS. EYE en 22 TI reeks
2014 (installatiezicht in Wilkinson Gallery)
Foto: Peter White



S H I L P A

GEBOREN IN MUMBAI IN 1976; WOONT IN MUMBAI.

Shilpa Gupta creëert kunstwerken die de plaats van de subjectiviteit en de menselijke perceptie met betrekking tot thema's als verlangen, conflict, veiligheid, technologie en censuur onderzoeken. Haar werk is veelzijdig, omvat sculptuur en tekst, en toont een grote beheersing van audio- en visuele technieken. Gupta ziet technologie als een verlengstuk van lichaam en geest, en heeft een scherp politiek bewustzijn met betrekking tot de rol, de psychologie en de esthetiek van verschillende mediavormen, vooral in de context van hun medeplichtigheid in het creëren van gevoelens van angst. Hoewel haar werk geïnterpreteerd zou kunnen worden als zijnde gebaseerd op de sociale of politieke situatie van bepaalde culturele contexten, houdt Gupta hun specificiteit beslist vaag, waardoor hun thema's verschillend kunnen worden geïnterpreteerd naargelang de plaats waar ze worden getoond.

SINGING CLOUD
2008–2009

UNTITLED
2008–2009

Singing Cloud is een installatie in de vorm van een grote amorf vorm waarin 4000 microfoons werden verwerkt. Het werk beschouwt de psychologische impact van het hedendaagse zeer gemedieerde informatielandschap, waar angst en achterdocht worden gecultiveerd. Het werk, ontwikkeld in samenwerking met Mahzarin Banaji, professor in de psychologie aan de Harvard University, stelt vragen bij de kracht van mediabeelden zoals die tot uitdrukking worden

gebracht in het gedrag van individuen. In het bijzonder beschouwt Banaji's onderzoek de meerlagige veranderingen die plaatsvinden in de menselijke waarneming na blootstelling aan beelden die een daling in het zelfbewustzijn teweeg brengen, gaande tot op het niveau van het collectieve bewustzijn. Gupta heeft vervolgens dit onderzoek vertaald in een soundtrack die is opgebouwd uit hypnotische spraakfragmenten. De functie van de microfoons werd omgekeerd, dus in plaats van te worden gebruikt om geluid op te nemen, geven ze deze soundtrack – die is bedoeld om over het oppervlak te 'klinken' en te rimpelen – weer.

Untitled, gerealiseerd in dezelfde periode als *Singing Cloud*, heeft de vorm van een *flap-board* dat traditioneel wordt gebruikt om aankomst en vertrek aan te kondigen. De 29 tekens van het bord genereren een reeks korte lijnen die om de paar seconden veranderen. De teksten verschijnen in een open en associatieve stijl, en veranderen in een eerder ritmisch dan willekeurig patroon. De lijnen, geschreven door de kunstenaar, verwijzen naar lezingen en uitwisselingen die Gupta heeft gehad met wetenschappers, filosofen en historici over de verdeeldheid creërende aard van informatiemedia.

SOMEONE ELSE
2011–2012

Someone Else is een werk van Shilpa Gupta dat in twee delen wordt gepresenteerd: in het M HKA en in de Permeke Bibliotheek in het centrum van Antwerpen. Het werk is gebaseerd op het idee van een bibliotheek van

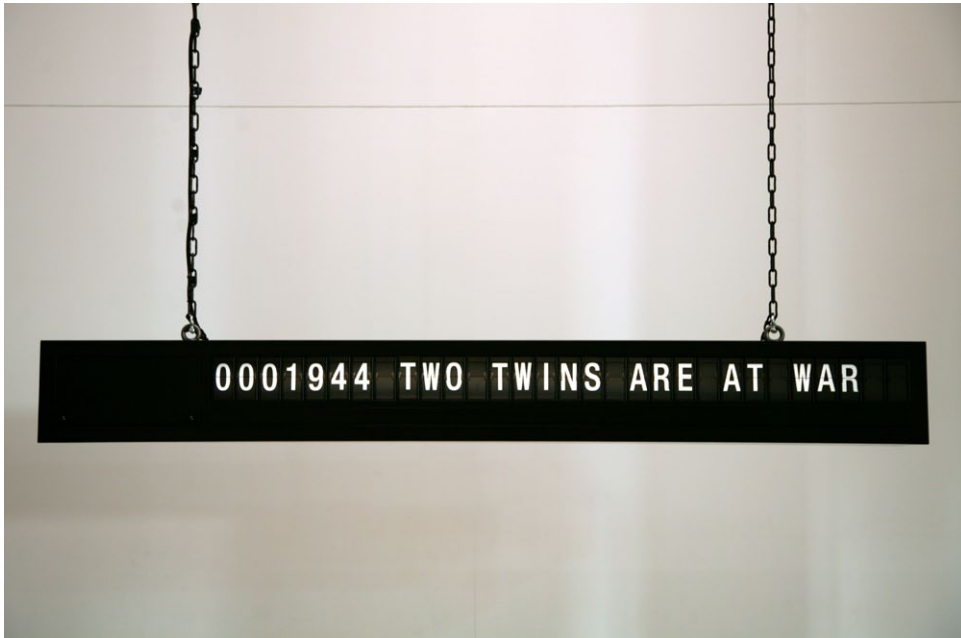
G U P T A

100 boeken die ofwel anoniem of onder een pseudoniem werden geschreven. De bibliotheek omvat boeken van alle tijden en afkomstig uit de hele wereld, waaronder boeken van Emily Brontë (die het pseudoniem Ellis Bell gebruikte) en Herman Hesse (die het pseudoniem Emil Sinclair gebruikte). De redenen waarom auteurs beslissen een pseudoniem aan te nemen varieert sterk, van “angst omwille van het niet hebben van een duidelijk mannelijke christelijke naam” tot “angst om niet naar huis terug te kunnen keren”, en bieden een inzicht in de problematiek van censuur en sociale vooroordelen in verschillende culturele contexten. In het M HKA worden 100 metalen surrogaat-boeksculpturen op planken gepresenteerd. In elk van hen is de titel van het boek geëtst alsook de reden voor de anonimiteit van de auteur. Elk boek symboliseert het ontbreken van de echte identiteit van de auteur en is dan ook leeg. In de Permeke Bibliotheek werd een selectie boeken in de schappen geplaatst, met daarbij vele nieuwe toevoegingen aan de lijst, waaronder een ruim aantal die oorspronkelijk in het Nederlands geschreven werden, en beschikbaar zijn om te worden gelezen of uitgeleend.

De Permeke Bibliotheek bevindt zich op het De Coninckplein 25–26, in de buurt van Antwerpen-Centraal.

NH

UNTITLED
2008
Courtesy: Shilpa Gupta



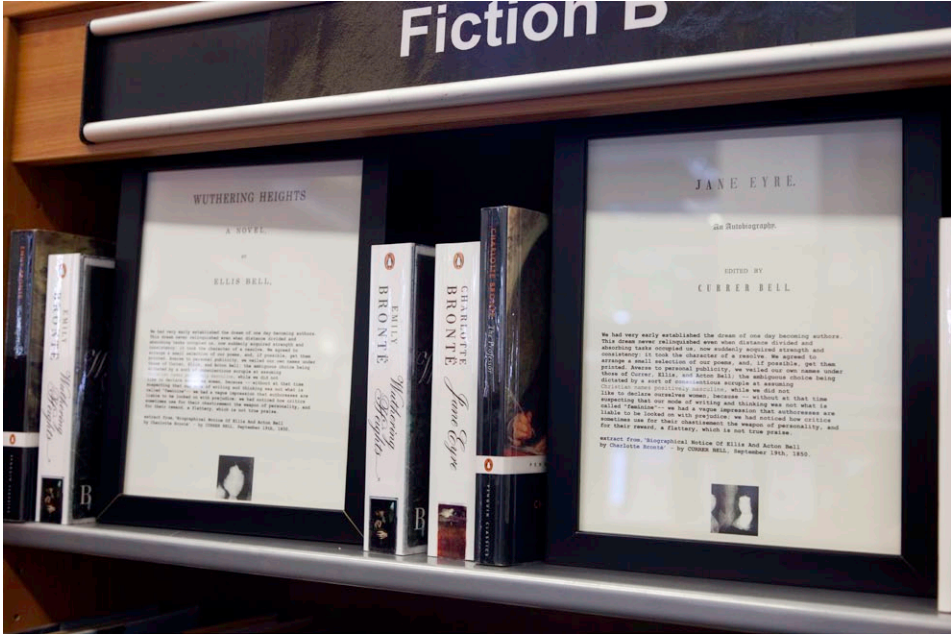
SINGING CLOUD
2008–2009 (installatiezicht)
Foto: Jamie Woodley



SOMEONE ELSE
2012–2013 (detail)
Foto: Jamie Woodley



SOMEONE ELSE
2011 (detail)
Courtesy: Shilpa Gupta



W U

GEBOREN IN MASSACHUSETTS IN 1982; WOONT IN LOS ANGELES

Toen Wu Tsang zo'n vijf jaar geleden naar voor trad als performancekunstenaar en filmmaker, was hij ook te zien in werken van andere kunstenaars, zoals Andrea Geyer of Pauline Boudry en Renate Lorenz. Hij is een opmerkelijke maar veelzijdige performer die werkt met de relatie tussen stem, karakter en subjectiviteit. Hij heeft een bijzondere techniek ontwikkeld die hij *full body quotation* heet, en die evolueerde vanuit zijn opleiding in belcanto opera. Het stelt hem in staat een tekst, terwijl hij hem ontvangt door een onzichtbaar oortje, in real-time te hercreëren en opnieuw te belichamen, maar met een stem en bewegingen die de nabootsing zo ver mogelijk drijven om elke notie van authenticiteit of auteurschap weg te nemen.

Het werk van Wu Tsang omvat veel van dergelijke handelingen, die taalkundig kunnen worden gedefinieerd met behulp van het voorvoegsel trans- ('overheen'): transpositie (van elementen en processen van de ene context naar de andere), vertaling (*translation*) (in de brede zin van 'beweging doorheen wijzen van articulatie') en transgressie (het aantonen van de gewelddadige willekeur van 'grenzen' door ze te overschrijden). Zijn eigen ervaring als transgender onderstreept deze 'overheen-heid', maar tegelijkertijd toont het ook iets anders: de noodzaak om op bepaalde dingen aan te dringen en om de rollen die taal en leesbaarheid spelen voor wie erkend is als mens uit te dagen – zolang er een brede weerstand bestaat tegen het ze voor lief nemen. In die zin kan Wu Tsang's kunst gezien worden als een aanpassing van de identiteitspolitiek naar onze tijd, als

iets dat we niet mogen negeren totdat het veilig is om het wel te doen.

Zijn misschien wel bekendste werk is de langspeelfilm *WILDNESS* (2012). De film documenteert een wekelijks feest- en performance-avond die hij samen met DJ/Producers Total Freedom (Ashland Mines) en NGUZUNGUZU (Asma Maroof and Daniel Pineda) organiseerde in de Silver Platter, een bar bezocht door de Latijnse LGBTQ (Lesbisch, Homosexueel, Bisexueel, Transgender, Queer) gemeenschap in Los Angeles. Terwijl de film ook hulde brengt aan de veerkracht en de vastberadenheid van de 'vaste klanten', waaronder veel immigranten uit Midden-Amerika en Mexico, richt de film zich ook op een aantal zelf-reflectieve 'trans-acties', gaande van de interventies van de performance-menigte in een breekbaar sociaal weefsel tot de personificatie van de Silver Platter door de stem van de actrice Mariana Marroquin.

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT 2008

Het hier getoonde werk was ook opgenomen in de Silver Platter. Het formuleert een van de ideeën achter *full body quotation*: dat nieuw inzicht kan worden gecommuniceerd door de de-subjectivering en re-contextualisering van bestaande uitspraken. In 2007 postte Amanda Baggs, een activist voor de erkenning van de rechten van autistische mensen, een manifest op

T S A N G

YouTube. 1 *In My Own Language* is, tot nu toe, al meer dan 1,25 miljoen keer bekeken. Wu Tsang her-performt het tweede deel van deze video, waarin een Speech Generation Device in het Engels leest wat Baggs in haar eigen taal heeft gezegd. In zijn versie spreekt het onderwerp niet voor zichzelf, maar als het ware *door* zichzelf. De performer wordt een louter hulpmiddel, maar er blijven tranen in zijn ogen komen. Het bericht spreekt voor zich, maar tegelijkertijd spreekt het voor anderen.

"Ik vind het heel interessant, overigens, dat het niet leren spreken van jullie taal gezien wordt als een tekort, terwijl het niet leren spreken van mijn taal wordt gezien als iets dat zo natuurlijk is dat mensen als ik officieel als mysterieus en raadselachtig omschreven worden, in plaats dat iedereen toegeeft dat zij zelf verward zijn, en niet dat autistische mensen of andere cognitief gehandicapte mensen inherent verwarrend zijn." 2

AK

Aantekeningen

1. <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>
2. Ibid.

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT
2008 (video still)
Courtesy: Wu Tsang en Clifton Benevento, New York



SOBJECT WORDEN: OVERWEGINGEN OVER VEHIKULARITEIT EN 'WILD SCHRIJVEN'

Aan de basis ligt de strijd van de oplegging – die misplaatste dans van de taal die eerder neigt naar inperking, een proces dat nooit kan worden voltooid. Nietzsche klaagde er al over in *De genealogie van de moraal*: die versie van de moraal waarin de aristocratie een nieuw woord voor een ding maakt, en er daarmee effectief bezit van neemt. Natuurlijk liegt de aristocratie op die manier ook tegen zichzelf, want in feite vindt betekenis-vorming plaats binnen een heel ander domein – het is meer ondergronds en dus geologisch dan alles wat zou kunnen worden afgeleid uit een louter woord. Het teken, desondanks al onze inspanningen, blijkt verkeerd te zijn; maar ook de betekenis is verkeerd – of op zijn best speculatief; het enige waar we ons kunnen aan vasthouden is het feit dat zekerheid een illusie is. In plaats van dit als een depressieve kracht te beschouwen, moeten we ze zien als de levenskracht die ze werkelijk is; een inderdaad totale losmaking van elke vorm van betekenis – indien zoiets mogelijk zou zijn – is voor ons misschien de dichtste benadering van de ervaring van 'vrijheid', zoals het zo vaak wordt genoemd.

Beeldende kunstenaars die buiten het domein van de gesproken en geschreven taal opereren weten dit al geruime tijd, en nu dat het schrijven het domein van de kunst – de 'kunstwereld' zoals dat heet – betreedt, ligt het voor de hand – wat een verontrustende gedachte is – dat het deze houding opnieuw dient te articuleren. Er zijn vier dingen: er is beeld er is woord er is geluid er is gebaar. Wij geven de voorkeur aan het laatste, gebaar, omdat het zo vluchtig is. Als er al een semiotisch equivalent bestaat, dan is het de krabbel – het merkteken van de gesturaliteit die zichzelf ergens tussen woord en beeld poneert, maar toch duidelijk betekenisloos is. Het is het ding dat afgeleid kan worden, maar nauwelijks bevat.

We zouden een 'wild schrijven' kunnen bedenken, een toekomstig schrijven dat zich positioneert binnen een bewustzijn van de uiteindelijke mislukking van de taal, haar onmogelijkheid om echt *betekenis* te hebben, en de taal bevrijdt van haar immer bedreigde positie als vehikel voor het overbrengen van voor de massa's van het zogenaamde informatietijdperk aanvaardbare betekenisvormen, en eerder taal gebruikt als een medium voor het creëren van nieuwe geluiden, nieuwe betekenissen. Taal *tegen* de wet, tegen informatie. Wild schrijven zou dan deel uitmaken van een traditie die de Russische futuristen, de Amerikaanse L = A = N = G = U = A = G = E dichters, asemisch schrijven ... omvat. De Stein van *Tender Buttons*, de Joyce van *Finnegans Wake*, en ook de Guyotat van *Eden Eden Eden*.

Wie zou dit (kunnen) creëren. Dat is de vraag. We zouden een nieuwe manier voor het afbeelden van het creërend wezen kunnen bedenken. Het wezen-als-object. Het subject. De machine ... Een model dat terugkeert naar een fysicalistisch standpunt dat de cartesische splitsing van lichaam en geest weerlegt. Want de geest is maar een *verlengstuk* van het lichaam, en vice versa. Een wild schrijven zou in de eerste plaats een schrijven van het lichaam zijn. Een waarin het lichaam voorrang heeft op de geest, en dus: een lichaam-geest vehikel. Maar wat betekent het om een lichaam-geest vehikel te worden? Het betekent in de eerste plaats dat *je jezelf kunt programmeren*. Wanneer we spreken over het programmeren van het zelf, dan verlaten we de normen van de menselijke psychologie en gaan we de taal van de monteur hanteren, de taal van de machine. Maar een vehikel, een voertuig, is een zeer bijzondere soort machine, een machine die wordt gedefinieerd door *beweging*, door constante beweging. Daar is ze voor ontworpen; geen immobiliteit, niet de gelimiteerde beweging van, zeg maar, een blender. Dus: een vehikel is een machine, maar een bepaald soort machine. Programmeer jezelf voordat iemand anders het

voor je doet. Dit zou het uiteindelijke pedagogische doel moeten zijn.

Als mens hebben we een kwaliteit die ons onderscheidt van andere objecten. Het is ons opmerkelijke vermogen, niet alleen om dingen buiten onszelf te creëren, maar om onszelf te programmeren. Door het zelf-programmeren wordt men een object met potentialiteit, een subject. Subjectiviteit is geworteld in het besef dat creatie niet enkel een mentaal, maar ook een fysiek, een lichamenlijk proces is. De cartesische splitsing wordt niet erkend door de subjectivist, de automaticist – door de wilde schrijver. In plaats daarvan geldt het beginsel van de uitbreiding, waarbij de geest maar een verlengstuk is van het lichaam, en vice versa. De subjectivist probeert voortdurend het kader te ontwijken, de territoriale valstrikken van de socius te omzeilen. Subjectiviteit is eerder begaan met de mechaniek van de lichaam-geest machine dan met de resultaten; vandaar de *vehikulariteit* van de machine. Dat wil zeggen, het doel is het proces, de beweging, de actie – niet wat bewerkstelligd wordt. Nooit het eindproduct. Wat niet wil zeggen dat het uiteindelijke product geen waarde heeft. Maar door de manier waarop de rest van de socius is geprogrammeerd, en het feit dat het gebaar van de automaticist een *contra*-programming is, is de natuurlijke reactie van de socius ten opzichte van het uiteindelijke product een van afkeer en afwijzing; vandaar wordt *slechte kunst*, een 'wild schrijven', geproduceerd als kritische reactie op de hierboven beschreven omstandigheden van betekenis-vorming.

Een 'wild schrijven', een grenzeloos etsen in de onbekende toekomst, een schrijven dat inherent kaderloos is, gaat dan hoofdzakelijk over uitbreiding – het zelf dat niet langer een zelf is, maar een vehikel, het schrijven een traject dat zich voortdurend naar

buiten toe *uitstrekt* in talloze richtingen – aan de aarde gekoppelde projectieve trajecten. De aarde leeft en al het leven kwam uiteindelijk voort uit het levenloze. Als we dit accepteren als een feit van de evolutie, dan volgt daaruit dat we echt niet meer kunnen uitmaken wat er leeft en wat niet. Wild schrijven zou deel uitmaken van het hylozoïsch revivalisme dat ook in andere domeinen, zoals de filosofie (object-georiënteerde ontologie) en de ecologie terug te vinden is. Geen onderscheidende grenzen meer tussen het zelf en het kunstobject, de grond en de hemel, de schepper en het geschapene. Beschouw het object als een ding, niet anders dan jij, het subject. Je doel is om het te besmetten met potentialiteit, zelfs al lijkt die niet letterlijk op de potentialiteit waardoor je waarneemt en de waarneming vorm geeft. Gaandeweg geeft het subject, het zelf-object, het Ik-object, vervuiling af, die dan het kunstobject wordt. Het is de eindbestemming niet, maar een gevolg van de onophoudelijke beweging.

Identiteitspolitiek was misschien wel de laatste grote *mainstream* poging om vast te houden aan gevestigde categorieën als een middel om het belang van het subject te bevestigen. Met de heroverweging van het universum vanuit het standpunt van het wezen-object kunnen we zien hoe vruchteloos de zoektocht van de identiteitspolitiek naar het specifieke geval is, maar kunnen nog steeds de systematische vormen van discriminatie waar de menselijke objecten zich in hun dagelijkse omzwervingen moeten tegen verzetten onderscheiden en bestrijden. Wild schrijven is programmatisch tegen dit alles, tegen alle systemen. Dit is wat *kaderloos* handelen betekent. Een robotica van het zelf hoeft de politieke, sociale dimensie niet uit te sluiten, maar de tactische overwegingen zullen voor elk subject anders zijn. Hier is geen leger. Noch kunnen we verklaren dat het subject geen gedachten, geen emoties heeft. Waarom zouden we de gedachten en emoties van een subject hoger inschatten dan zijn fysieke en spectrale eigenschappen?

Subject worden is een uitweg: een methode om de oude attributen van het zelf achterwege te laten. Subjectiteit gaat verder dan het louter ding-zijn in de noodzaak een spectrale identiteit, alsook een concrete lichaams-vorm op te eisen. Het beschouwt het object als meer dan een louter ding, als *visie*, een scherpzinnig apparaat – een oppervlak vol met ego-ogen. Het schrijven dat uit ons voortkomt vormt dus een landschap dat parallel loopt met het terrein dat we bezetten. Een wezen zonder kader, zonder wet. Een terrein waar het wilde gebaar, de constante beweging kunnen gedijen – want dit nieuwe terrein bestaat uit het gebaar zelf.

Travis Jeppesen

Travis Jeppesen is een schrijver, kunstcriticus en dichter die wat hij 'objectgeoriënteerd schrijven' noemt, heeft ontwikkeld. Zijn kritische teksten over kunst, film en literatuur zijn in toonaangevende internationale kunsttijdschriften verschenen. Zijn objectgeoriënteerd schrijven speelt in 2014 een belangrijke rol op de Whitney Biënnale en een solotentoonstelling in de Wilkinson Galerie in Londen.

Op een bepaald moment in het jaar 2011 veranderde Donelle Woolford haar geboortedatum van 1980 naar 1954. Het was een daad die enerzijds een onmiddellijke veroudering inhield, ze ging van 31 naar 57 jaar oud, en anderzijds een versnelling, want ook haar status als kunstenaar verschoof van opkomend naar matuur. Een verslag van deze resolutie wordt weergegeven aan het einde van een grafische tijdlijn (geenszins definitief) waarop Woolford eerder (al) had aangegeven in Detroit te zijn geboren, vlak na de release van *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, wat in 1977 was, (en dus niet in 1980, zoals hierboven vermeld). In ieder geval vonden een aantal van deze feitelijke omwentelingen (en latere her-assemblages) in verband met Woolford's prille begin hun oorzaak op 1 mei 2008 toen ze in een bespreking van haar (neo-kubistische) werk in *frieze* magazine ontdekte dat haar biografie als "overbepaald" werd omschreven. Ze wist niet precies wat dat betekende.

Op 4 mei overwoog ze om haar adres te veranderen en van Brooklyn (of Harlem) naar Astoria, of Riverdale, of een ander, minder "bepaald" deel van de stad te verhuizen. Misschien Tribeca of de Lower East Side, misschien Bushwick. Het was waar dat Woolford veel mensen kende die veel, zo niet alles, van haar verhaal afwisten – zwart, opgegroeid in het Amerikaanse Zuiden, opgeleid aan een Ivy League universiteit, woont in New York. Twee weken later, op 19 mei, verplaatste ze haar geboorteplaats van Conyers, Georgia naar Detroit, Michigan, en besloot dat haar familie pas naar Conyers was verhuisd toen ze 11 (soms vermeldt ze ook 12) jaar oud was. Ze had zich gerealiseerd dat de criticus die verantwoordelijk was voor het artikel in *frieze*, Melissa Gronlund, gelijk had. Het eenvoudige feit dat iets was gebeurd, of het nu één keer of duizend keer was, (of in

het Zuiden waar ze oorspronkelijk afkomstig van was), verantwoordde niet noodzakelijk dat het onderdeel werd van een werk van fictie. (Vermoedelijk verwees Woolford naar de erfenis van de slavernij en diens automatische relevantie voor haar quasi-mythische praktijk als Afro-Amerikaanse kunstenaar.) Eigenlijk had ze dit al altijd geweten. Donelle Woolford was immers opgevat, althans aanvankelijk, als niets anders dan een biografie.

Het begon allemaal in 1999 in de studio van Joe Scanlan – een kunstenaar die alles was wat Donelle Woolford niet was, namelijk een blanke man van middelbare leeftijd uit de arbeidersklasse – met een stapel sloophout-schilderijen die hij had gemaakt. Hij nam wat afstand en keek ernaar. Hij vond ze goed, maar toen hij zijn hoofd schuin hield, dacht hij dat ze interessanter zouden zijn als iemand anders ze had gemaakt, iemand die beter gebruik zou kunnen maken van hun historische en culturele referenties. Hij bedacht dat hij geen kunstenaar van Afrikaanse afkomst kende die zich de grondbeginselen van het kubisme had toegeëigend en daar werk rond maakte. Na rijp beraad – het was nu 2005, liet Scanlan zijn assistent Namik Minter de rol van Donelle Woolford, als maker van zijn collages aannemen, en knipte en plakte feitelijke gegevens uit het echte leven van Minter samen om een online fictie van Donelle's biografische gegevens samen te stellen. Hij vroeg zich af wat er zou van komen.

Weinige jaren later begon Donelle Woolford op het internationale kunstcircuit te verschijnen – ze reisde naar plaatsen als Londen, Parijs en Sharjah, om haar eigen openingen bij te wonen, waarbij ze zichzelf naast haar praktijk presenteerde, en soms haar atelier in de galerie opzette als deel van het werk. Scanlan was op de meeste van deze gelegenheden ook aanwezig en terwijl de kunstenaar zich bezig hield met het publiek over de

aard van het werk, was het nooit helemaal duidelijk wie waarom was en wat niet. Was Scanlan op deze manier, door het uitbesteden van authenticiteit en het verleggen van het auteurschap naar zijn assistent, niet een zwarte identiteit aan het mis/gebruiken om zijn eigen carrière vooruit te helpen?

Maar op een dag gaf Minter zijn baan op. En het personage bleef achter zonder haar stoffelijke omhulsel. Scanlan zette een reeks audities op. En hij aanvaardde niet een, maar twee acteurs (daarna drie en vier, en dan vijf) voor de job. Dit is hoe, doorheen de evolutie van haar ontwikkeling, Donelle Woolford zich heeft verdeeld en vermenigvuldigd. Zich soms verdubbeld: een duo Donelles, 'pratend met elkaar [zichzelf]' tijdens een opening; en op andere momenten splitsend: op openingen van solotentoonstellingen verschijnend in twee verschillende steden op dezelfde avond. Na zich op die manier, zowel persoonlijk als professioneel, te hebben 'verspreid', was Woolford klaar om een openbare proclamatie maken. Tijdens een vraag- en antwoordsessie met de toenmalige ICA-tentoonstellingsdirecteur Mark Sladen en schrijfster Claire Bishop, dat plaatsvond in Londen in 2008, verklaarde Woolford dat ze maar een personage was dat wordt gespeeld door een acteur en dus niet 'authentiek' was in de conventionele zin van een 'kunstenaar' die werk 'maakt'.

2.

Een van de kunstenaars die geen werk maakt, is Robbie Williams.

Robbie Williams ("de kunstenaar, niet de zanger") is een fictief figuur geboren uit een gesprek tussen Natascha Sadr Haghighian en Uwe Schwarzer, die elkaar voor het

eerst ontmoetten in de aanloop van de Sharjah Biënnale van 2005. Haghighian was daar haar eigen kunstwerk aan het installeren en Schwarzer dat van iemand anders. Haghighian was verbaasd dat Schwarzer het stuk dat hij aan het installeren was wel had geproduceerd, maar toch de kunstenaar niet was.

Schwarzer bleek de directeur van mixedmedia berlin te zijn, een bedrijf dat door kunstenaars wordt ingehuurd om hun kunstwerken te produceren. Wat Haghighian verbaasde was het feit dat niet alleen veel gevestigde kunstenaars hele projecten aan gespecialiseerde bedrijven zoals deze uitbesteden, maar ook dat ze dit doen met de impliciete afspraak dat dit aspect van het proces vertrouwelijk blijft. Schwarzer bleek ook geen gevoelens van eigendom te koesteren jegens de kunst die hij tegen betaling produceerde – zijn aanpak hield ook een akkoord in met de duidelijke scheiding tussen het idee en de fabricage, en Haghighian vond dat zijn professionele expertise dubbel gold vanwege zijn discretie. In het algemeen bleven de medewerkers van zijn bedrijf verborgen, kregen ook geen creatieve erkenning voor hun bijdrage, en zodra ze een werk voltooid hadden werd er standaard van uitgegaan dat ze er niets meer mee te maken hadden. De illusie van de solo-kunstenaar als een unieke operator moest gehandhaafd worden door de veelheid van arbeid die het artistieke productieproces inhoudt onzichtbaar/ ondeelbaar te houden.

Haghighian nodigde Schwarzer uit om samen aan een project te werken, zodat ze beter kon begrijpen wat hij deed en hoe hij het deed. Zo leerde ze bijvoorbeeld dat het cruciaal is voor Schwarzer dat mixedmedia berlin kennis heeft van elke keuze die wordt gemaakt met betrekking tot het materiaal dat gebruikt wordt voor een bepaald project, tot zelfs het kleinste detail,

zoals bijvoorbeeld het type schroef, om ervoor te zorgen dat het werk overeenstemt met de persoonlijk stijl en professionele biografie van de kunstenaar. De voornaamste bekommernis is steeds de kunstenaar, niet de fabricage. En het leek dat Schwarzer het een deel van zijn verantwoordelijkheid beschouwde steeds het grotere beeld van het oeuvre van de kunstenaar in het achterhoofd te houden om te vermijden dat dat beeld vernietigd zou worden. Maar Haghighian, die aan de ene kant volledig onder de indruk was van Schwarzers capaciteit op dat vlak, had ook enige bedenkingen. Zij wees erop dat er geen handleidingen waren voor wat Schwarzer als persoonlijke stijl omschreef, met daarin vermeldingen van welk materiaal een kunstenaar zou gebruiken op basis van zijn biografie en welke niet. Als je dan ook bedenkt dat bedrijven als *mixedmedia berlin* vrijwel alle werken van een bepaald aantal kunstenaars produceert, hoe kan die stijl dan nog enigszins persoonlijk zijn?

Robbie Williams' project *SOLO SHOW* debuteerde in 2008. Het was het resultaat van een twee jaar durende op onderzoek gebaseerde samenwerking tussen Haghighian en Schwarzer en bracht de vraag naar voren waar, in deze tijd van uitbestede arbeid, industriële processen en aangepaste fabricage, auteurschap als dusdanig zich (al dan niet) situeert.

Het eerste deel van *SOLO SHOW* bestond uit vijf op obstakels voor paarden lijkende objecten die in de ruimte waren opgesteld als voor een show-jumping wedstrijd. Ze waren gemaakt van allerlei materialen, en in allerlei vormen. Ze vielen gemakkelijk omver, net als echte show-jump obstakels. De objecten waren bedacht door Haghighian en geproduceerd door Schwarzers bedrijf, maar werden aan het publiek gepresenteerd als zijnde het werk van de Turks-Amerikaanse kunstenaar

Robbie Williams, die te horen was in het persbericht, de publicatie en op de muur, en toegaf dat hij het werk niet gemaakt had, maar er toch op aandrong dat hij er nog steeds de auteur van was. De keuze van mixed media, in plaats van een meer klassieke houten structuur, als materiaal voor het werk werd verklaard als een manier om uitgebreid te verwijzen naar zijn biografie en speels referenties aan te halen uit de geschiedenis van de moderne en postmoderne kunst.

Het tweede deel bestond uit een lege galerij met enkele luidsprekers die een acht-kanaals geluidsinstallatie lieten horen van een galopperend en over (denkbeeldige) obstakels springend paard. De toegang tot deze tweede ruimte was afgescheiden van de eerste. Op de muur stond de titel van de tentoonstelling, *SOLO SHOW*, maar in plaats van de naam Robbie Williams stond er een lijst van alle mensen, een vijftigtal in totaal, die op een of andere wijze hadden bijgedragen aan de productie van het project, met andere woorden, de productie van de soloartiest Robbie Williams zelf.

X.

Het begrip authenticiteit is aanzienlijk veranderd in de loop van de hedendaagse kunstgeschiedenis. Maar hoewel de introductie van de readymade de relatie tot het *fake* gecompliceerd heeft en de obsessie met het handgemaakte voor een deel heeft weten te temperen, heeft ze de dood van de auteur niet bewerkstelligd. De rol van de signatuur werkt nog steeds doorheen het aura van de kunstenaar, een soevereine persoon die zelfstandig ageert en gebonden is aan zijn naam.

De fundamentele conceptuele categorie van het stabiele enkelvoudige subject is altijd essentieel geweest in een kunstwereld die niet noodzakelijkerwijs weet wat kunst is of zou kunnen zijn. Deze niet-kennis is een kenmerk van het systeem dat maakt dat het een echte ruimte van potentialiteit wordt. Maar de fixatie met een enge formele zelfheid, bevorderd door middel van een continue bevestiging van de kunstenaar als een uitzonderlijke esthetische held, maakt uiteindelijk dat waarde wordt toegeschreven door middel van een dwingend systeem van identificatie tussen de figuur van de kunstenaar en het object dat wordt gecreëerd. In een wereld waar de naam waaraan een kunstwerk wordt toegeschreven centraal blijft in de receptie van het werk, dient de 'fictie' van wie het werk heeft gemaakt gehandhaafd te worden.

Nida Ghouse

Nida Ghouse is schrijver en curator. Haar lopende projecten omvatten *Emotional Architecture (Emotionele Architectuur)* en *Acoustic Matters (Akoestische Zaken)*. Zij publiceert momenteel een maandelijkse serie genaamd Lotus Notes, dat de sporen van een gedeeltelijke geschiedenis van een meertalig Sovjet-gefinancierd literatuurmagazine nagaat.

LIST OF WORKS

ANTHEA

HAMILTON

MANBLIND #5

2011

Digitale print op papier, verticale
jaloezieënmechanisme

285 × 205 × 5 cm

Courtesy the artist

CUT-OUTS

Uit een reeks, 2007–lopend:

CUT-OUTS (ROOM)

2012

Chromakey blauwe verf en vinyl
vloerbedekking

Verschillende afmetingen

Courtesy the artist

GATE

2007–2012

Hout, muurverf, klemmen, snijbloemen
146 × 248 × 26 cm

Courtesy the artist

I AM A CAPABLE WOMAN

2012

PVC-afvalbuizen, rubber, elastiek, staal,
PVC-vinyl, ritsen

260 × 180 × 100 cm

Courtesy the artist

LEG CHAIRS

Uit een reeks, 2009–lopend:

LEG CHAIR (ROOM WITH A VIEW)

2009

Acryl, scharnier, koperen plaat,
transparanten, karton

84 × 87 × 47 cm

Collectie Alastair Cookson, Londen

LEG CHAIR (CUT THE BULLSHIT)

2011

Perspex, messing, papier, was

84 × 87 × 47 cm

Privécollectie, Londen

LEG CHAIR (JANE BIRKIN)

2011

Acryl, messing, fotografische
reproducties, vinylsingle hoes (7-inch),
nylon kousen, was

81 × 92 × 46 cm

Courtesy the artist

LEG CHAIR (SORRY I'M LATE)

2011

Acryl, messing, krantenpapier, gips

81 × 92 × 46 cm

Courtesy the artist

LEG CHAIR (SUSHI NORI)

2012

Acryl, messing, gips, was, nori zeewier,
rijstwafels

81 × 92 × 46 cm

Courtesy the artist

LEG CHAIR (CIGARETTE LEGS)

2014

Acryl, was, gips, messing

84 × 87 × 47 cm

Productie door M HKA

Courtesy the artist

AUGUSTAS

SERAPINAS

GEORGES

2014

Sitespecifieke installatie, bouwmaterialen
Verschillende afmetingen

Productie door M HKA met steun van
de Litouwse Cultuurrraad, Vilnius, en de
Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience,
Antwerpen

Courtesy the artist

DONNA

KUKAMA

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY NOT)
2008
Video
4'56"
Courtesy the artist en blank projects, Kaapstad

THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD)
2009
Video documentatie over performance
15'10"
Courtesy the artist en blank projects, Kaapstad

ELOISE

HAWSER

SAMPLE AND HOLD
2013
Optische lens, scherm met stof uit paardenhaar, projectiescherm
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en VI, VII, Oslo

INTERVOLAMETER
2013
Video, 3'
Courtesy the artist en VI, VII, Oslo

VELOPEX
2014
Plastic flessen, zeefdruk
108 × 51 × 150 cm
Productie door M HKA
Courtesy the artist, VI, VII, Oslo, en Balice Hertling, Parijs

100 KEV
2014
Digitale print
Verschillende afmetingen
Productie door M HKA
Courtesy the artist, VI, VII, Oslo, en Balice Hertling, Parijs

ERMIAS

KIFLEYESUS

ENDLESS CITIES
Uit een reeks, 2009–lopend
Courtesy the artist en Galerie Kusseneers, Brussel:

A TAIL TREE ATTRACTS THE WIND
2009
Pen op papier
29.5 × 42 cm

I AM BECAUSE WE ARE; WE ARE BECAUSE I AM
2009
Mixed media op gevonden poster
111 x 193 cm

LOVE ISN'T COMPLICATED, PEOPLE ARE
2010
Mixed media op poster
100 × 70 cm
Courtesy the artist en Galerie Kusseneers, Brussel

EMOTIONS AND FACEBOOK
2014
Mixed media op papier
95 × 128 cm

I CALL AND CALL, NOBODY RESPONDS
2014
Mixed media op papier
29.5 × 42 cm

NEVER WASTE A MINUTE THINKING ABOUT THINGS YOU DON'T LIKE
2014
Pen op tijdschriftpagina, transparante kleeffolie
22 × 30 cm

UNIVERSAL WELCOME
2014
Transfer van beeldmateriaal gevonden op posters en mixed media op papier
42 × 60 cm

UNSEASONAL (2)
2014
Mixed media op poster
171 × 118 cm

GUAN

XIAO

THE DOCUMENTARY: GEOCENTRIC PUNCTURE
2012
Installatie uit mixed media
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist

COGNITIVE SHAPE
2013
Gesynchroniseerde film op drie kanalen
8'12"
Courtesy the artist

HAEGUE

YANG

VIP'S UNION
2001-2014
Installatie bestaande uit geleende stoelen
en tafels
Verschillende afmetingen
Productie door M HKA
Courtesy the artist

BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND
TRICOLORE
2013
Aluminium jaloezieën, aluminium frame
met poedercoating
460 × 700 × 150 cm
Courtesy the artist en Galerie Chantal
Crousel, Parijs

HEDWIG

HOUBEN

PERSONAL MATTERS AND MATTER OF
FACT
2011
Video, zelfportret uit plasticine,
Rietveldstoel
Verschillende afmetingen, video 22'
Courtesy the artist en Galerie Fons
Welters, Amsterdam

RETROSPECTIVE ACT
2012–lopend
Plasticine
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Galerie Fons
Welters, Amsterdam

THE HAND, THE EYE AND IT
2013
Videodocumentatie van performance,
voorwerp uit plasticine, tafel
Verschillende afmetingen, video ca 20'
Courtesy the artist, 1646, The Hague, and
Galerie Fons Welters, Amsterdam

IMAN

ISSA

MATERIAL
Uit een reeks, 2009-2012:

MATERIAL FOR A SCULPTURE PROPOSED
AS AN ALTERNATIVE TO A MONUMENT
THAT HAS BECOME AN EMBARRASSMENT
TO ITS PEOPLE
2010
Twee lampen, houten structuur, vinyl tekst
op de muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

MATERIAL FOR A SCULPTURE RECALLING
THE DESTRUCTION OF A PROMINENT
PUBLIC MONUMENT IN THE NAME OF
NATIONAL RESISTANCE
2010
Houten sculptuur met zwarte kwast,
sokkel, vinyl tekst op de muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist

MATERIAL FOR A SCULPTURE
COMMEMORATING THE VICTORY OF
WHAT INITIALLY APPEARED TO BE AN
INFERIOR ARMY
2011
Witte metalen tafel met zes poten, spiegel
met rode draad, zwarte kras met twee
spijkers aan de muur, vinyl tekst op de
muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

MATERIAL FOR A SCULPTURE ACTING
AS A TESTAMENT TO BOTH A NATION'S
PIONEERING DEVELOPMENT AND
CONTINUING DECLINE
2011
10 seconden geluid in een interval van 5
minuten, speakers, vinyl tekst op de muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

MATERIAL FOR A SCULPTURE
COMMEMORATING THE LIFE OF A SOLDIER
WHO DIED DEFENDING HIS NATION
AGAINST INTRUDING ENEMIES
2012
Vier beschilderde houten sculpturen
op sokkel, blanco boek met vierkleuren
invoegingen op plank, vinyl tekst op de
muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

MATERIAL FOR A SCULPTURE
REPRESENTING A BYGONE ERA OF LUXURY
AND DECADENCE
2012
Koperen sculptuur, voetstuk, vinyl tekst op
de muur
Verschillende afmetingen
Collectie familie Servais, Brussel

MATERIAL FOR A SCULPTURE
REPRESENTING A MONUMENT ERECTED
IN THE SPIRIT OF DEFIANCE OF A LARGER
POWER
2012
Houten sculptuur, sokkel, vinyl tekst op
de muur
Verschillende afmetingen
Collectie familie Servais, Brussel

MATERIAL FOR A SCULPTURE
COMMEMORATING A BLIND MAN WHO
BECAME A GREAT WRITER, OPENING UP AN
UNPARALLELED WORLD OF POSSIBILITIES
TO THE PEOPLE OF HIS NATION
2012
Video in loop, buismonitor op wit
geschilderde sokkel, vinyl tekst op de
muur
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

THIRTY-THREE STORIES ABOUT
REASONABLE CHARACTERS IN FAMILIAR
PLACES
2011
Driedelige installatie (BOEK, EPILOOG,
INDEX), mixed media
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Rodeo, Istanbul

IMRAN

QURESHI

AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF
BLOOD...
2013
Installatie bestaande uit 24.000
verfrommelde kopies
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Corvi-Mora, Londen

I WANT YOU TO STAY WITH ME
2013
Verf op vloer en papier
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Corvi-Mora, Londen

JUHA PEKKA

MATIAS LAAKKONEN

WALKING FROM YAKUTSK TO HELSINKI IN
5,3 MILLION STEPS

2009
Een paar laarzen uit rendierbont
35 × 28 × 24 cm
Courtesy the artist

TSIMTSUM

2014
Handgenaaide lederen tas, stok van
esdoornhout, papier uit vilt en katoen
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist

ESTRAPADE

2014
Hout, wol
Verschillende afmetingen
Productie door M HKA
Courtesy the artist

KATJA

NOVITSKOVA

APPROXIMATION XXI (ALPACA)

2014
Digitale print op aluminium, cut out display
146 × 180 × 35 cm
Coproductie door M HKA en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn
Courtesy the artist en Kraupa-Tuskany
Zeidler, Berlijn

APPROXIMATION XXII (QVOKKA)

2014
Digitale print op aluminium, cut out display
146 × 275 × 35 cm
Coproductie door M HKA en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn
Courtesy the artist en Kraupa-Tuskany
Zeidler, Berlijn

APPROXIMATION XXIII (SNAIL)

2014
Digitale print op aluminium, cut out display
220 × 144 × 35 cm
Coproductie door M HKA en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn
Courtesy the artist en Kraupa-Tuskany
Zeidler, Berlijn

BRANCHING X

2014
Digitale print op aluminium, cut out display
250 × 70 × 35 cm
Coproductie door M HKA en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn
Courtesy the artist en Kraupa-Tuskany
Zeidler, Berlijn

BRANCHING XI

2014
Digitale print op aluminium, cut out display
250 × 69 × 35 cm
Coproductie door M HKA en Kraupa-
Tuskany Zeidler, Berlijn
Courtesy the artist en Kraupa-Tuskany
Zeidler, Berlijn

LAWRENCE

ABU HAMDAN

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF
THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION
COMMANDING A CHARGE

2014
Installatie met audio, dia's, schilderijen en
een afdruk
Geluidswerk, 11'10"
Productie ondersteund door M HKA
Courtesy the artist

Schilderij, olieverf op canvas, 120 × 160
cm
Schilderij, olieverf op canvas, 160 × 120
cm
Druk, 43 × 30 cm
Privécollectie, Wales

LIESBETH

DOMS

ARTIST'S AURA

2013
LED-spots, DMX mengpaneel
Verschillende afmetingen
Coproductie door M HKA en HISK, Gent
Courtesy the artist

CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL WORK
OF ART

2014
Bedrukte stof
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist

MARIA SAFRONOVA

DAGSCHEMA
Een reeks, 2012–2013
Collectie Moscow Museum of Modern Art:

DAGSCHEMA: 7:00: ONTWAKEN. AFDELING
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 85 cm

DAGSCHEMA: 7:20: WASSEN. TOILET
2013
Olieverf op doek op houten bord
40 × 30 cm

DAGSCHEMA: 8:30: ANALYSE.
PROCEDURERUIMTE
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 50 cm

DAGSCHEMA: 13:15: LUNCH. CAFETARIA
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 70 cm

DAGSCHEMA: 16:20: RUST. SLAAPKAMER
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 60 cm

DAGSCHEMA: PROCEDURE. BADKAMER
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 50 cm

DAGSCHEMA: 17:45: HAAR KNIPPEN.
BADKAMER
2013
Olieverf op doek op houten bord
40 × 30 cm

DAGSCHEMA: 19:40: TELEVISIE. CAFETARIA
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 75 cm

DAGSCHEMA: 20:35: GEVECHT. GANG
2012
Olieverf op doek op houten bord
55 × 70 cm

DAGSCHEMA: 20:50. INTRAVENEUS
2012
Olieverf op doek op houten bord
40 × 30 cm

DAGSCHEMA: DROOM. TUIN
2013
Olieverf op doek op houten bord
55 × 90 cm

DAGSCHEMA: TEKST
2012
Druk op papier op houten bord
55 × 75 cm

DAGSCHEMA: MODEL
2012
MDF, piepschuim, tempera, metaaldraad
55 × 60 × 30 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK
Een reeks, 2013–2014:
Courtesy the artist en Paperworks Gallery,
Moskou

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK:
NIEUWJAAR
2013
Olieverf op doek op houten bord
47 × 68 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK:
WEDSTRIJD
2013
Olieverf op doek op houten bord
47 × 52 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK:
KLEUTERSCHOOL
2013
Olieverf op doek op houten bord
45 × 57 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: LES
2013
Olieverf op doek op houten bord
47 × 60 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: FEESTDAG
2013
Olieverf op doek op houten bord
47 × 47 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: SPEL
2013
Olieverf op doek op houten bord
45 × 54 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: BERGING
2014
Karton, metaaldraad, gips, zand, rubber
56 × 48 × 45 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK:
KLASLOKAAL
2014
Karton, metaaldraad, gips, zand, rubber
56 × 57 × 45 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: GEBOUW
2014
Karton, metaaldraad, gips, zand, rubber
82 × 43 × 42 cm

HET SPEL VAN DE ALGEMENE BLIK: SPEELTUIN
2014
Karton, metaaldraad, gips, zand, rubber
75 × 40 × 40 cm

MARIA TANIGUCHI

ZONDER TITEL (DAWN'S ARMS)
2011
Video installatie op twee kanalen, HD
video, kleur, geluid, monitors, multiplex
23'07"
Courtesy the artist en Silverlens, Manila
en Singapore

ZONDER TITEL
2012
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 457,2 cm
Collectie Isa Lorenzo en Rachel Rillo,
Manila

ZONDER TITEL
2013
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 457,2 cm
Privécollectie, Manila

ZONDER TITEL
2013
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 213,4 cm
Collectie Rina Ortiz, Manila

ZONDER TITEL
2013
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 137,16 cm
Collectie Mitzi De Dios, Manila

ZONDER TITEL
2013
Acryl, canvas, houten ondersteuning
228,6 × 114,3 cm
Collectie Alice Lung, Hongkong

ZONDER TITEL
2013
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 137,16 cm
Collectie Howard Tam, Minnesota, VS

ZONDER TITEL
2014
Acryl, canvas, houten ondersteuning
304,8 × 137,16 cm
Privécollectie, Berlijn/Singapore

MASSIMO GRIMALDI

EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN
NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE
IMAC CORE I5S
2011
Twee Apple iMac Core i5s, dubbele
slideshow
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Galleria ZERO,
Milaan

EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN
GODERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO
APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS
2013
Twee Apple iMac Quad-Core Intel Core
i5s, dubbele slideshow
Verschillende afmetingen
Courtesy the artist en Team, New York

EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE IN
ANABAH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE
IMAC QUAD-CORE I5S
2014
Twee Apple iMac Quad-Core i5s, dubbele
slideshow
Verschillende afmetingen
Coproductie door M HKA en Galleria
ZERO, Milaan
Courtesy the artist en Galleria ZERO,
Milaan

NADEZHDA
GRISHINA

NO-GO MACHINE
2012–2013
Video-installatie, flash met film, elektrische
rode lamp, lampadapter
7'18", verschillende afmetingen
Courtesy the artist

POINT
2014
Video-installatie, multimediasculptuur
Video 4'20", sculptuur 75 × 45 cm
Productie ondersteund door M HKA en
LABORATORIA Art&Science Space,
Moskou
Courtesy the artist

NÁSTIO
MOSQUITO

NÁSTIA'S MANIFESTO
2010
Video
4'10"
Courtesy the artist

3 CONTINENTS (EUROPE, AMERICA, AFRICA)
2010
Video
7'45"
Courtesy the artist

OLEG
USTINOV

IDM
Uit een reeks, 2013
Courtesy the artist:

IDM #1: RTRCOST (SUNSN)
2013
Mixed media op papier
213 × 160 cm

IDM #2: OWNW1CRWNN
2013
Mixed media op papier
215 × 159 cm

IDM #5: 22 2 11
2013
Mixed media op papier
215 × 159 cm

IDM #7: STRYYL
2013
Mixed media op papier
215 × 159 cm

IDM #8: TEMPOLINE4
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

IDM #9: BI(OA)RD-5-5
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

IDM #10: 3EANA
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

IDM #11: IF RIVE R WHE RE ARE
2013
Mixed media op papier
213 × 159 cm

IDM #12: MOUNTAINSIDE
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

ONKAR KULAR
&
NOAM TORAN

I CLING TO VIRTUE
2010
Keramische hars, teksten, video
Verschillende afmetingen
Courtesy the artists en Keith R. Jones

IDM #14: TR POR 08
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

IDM #15: FIITSH
2013
Mixed media op papier
214 × 159 cm

HET BESTUUR
2013–2014
Folder in Russisch, Engels en Nederlands,
nieuwsfragmenten van NTV Television
(Rusland), tekst, spaanplaat, kunststof
buis
Verschillende afmetingen
Productie door M HKA
Courtesy the artist

OSCAR MURILLO

A BASTARD CLASS
2014
Installatie uit mixed media
Verschillende afmetingen
Coproductie door M HKA en de kunstenaar
Courtesy the artist en David Zwirner, Londen en New York

PATRIZIO DI MASSIMO

THE LUSTFUL TURK
Uit een reeks, 2012–2014:
Courtesy the artist en T293, Napels/
Rome

THE LUSTFUL TURK (SALON)
2013
Olieverf op doek
200 × 270 cm

THE LUSTFUL TURK (BANG BANG)
2013
Olieverf op doek
200 × 270 cm

THE LUSTFUL TURK (HABERDASHERY)
2013
Olieverf op doek
200 × 270 cm

THE LUSTFUL TURK (WALLPAPER)
2014
C-prints
Verschillende afmetingen
Productie door M HKA

ME, MUM, MISTER, MAD
Een reeks, 2014
Coproductie door M HKA en Kunsthalle Lissabon, Lissabon
Courtesy T293, Napels/Rome:

MAD
2014
Kussen in groene wol met naad, kussen in roze suède, kussen in bruin fluweel en konijnenbont, vogelkooi, kanarie, hout, stenen
Verschillende afmetingen

MISTER
2014
Kussens in denim, katoen en ruwe doek, versieringen, kwast, live performance
Verschillende afmetingen

MUM
2014
Kwast, koord, kousennet, kaderwerk, fluweel, klimop
Verschillende afmetingen

PEDRO BARATEIRO

CURFEW
2013–2014
Hout, metalen net, gips, terracotta, verf, glas en metalen tafel
157 × 170 × 120 cm
Productie door M HKA met steun van de Calouste Gulbenkian Stichting, Lissabon
Courtesy the artist en Galeria Flomena Soares, Lissabon

THE ACTORS
2014
Videoinstallatie op één kanaal, HD video, kleur, geluid
11'
Productie door M HKA met steun van de Calouste Gulbenkian Stichting, Lissabon
Courtesy the artist en Galeria Flomena Soares, Lissabon

PENNACCHIO ARGENTATO

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013
Filmprojectie op tekstvormig scherm
115 × 69 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

ARM #2
2013
Carbon-kevlar, hars
54 × 10 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

ARM #3
2013
Carbon-kevlar, hars
54 × 10 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

CHEST #1
2013
Carbon-kevlar, hars
51 × 41 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

FEET #1
2013
Carbon-kevlar, hars
42 × 29 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

LEG #1
2013
Carbon-kevlar, hars
42 × 17 cm
Courtesy the artists en T293, Napels/
Rome

EYE VS. EYE
2014
Plexiglas, digitale projectie
50 × 50 × 1 cm
Coproductie door M HKA en Wilkinson Gallery, Londen
Courtesy the artists en Wilkinson Gallery, Londen

22 TI
Uit een reeks, 2014
Coproductie door M HKA en Wilkinson Gallery, Londen
Courtesy the artists en Wilkinson Gallery, Londen:

22 TI 1
2014
Titaniumvezels, hars
109 × 38 × 30 cm

22 TI 2
2014
Titaniumvezels, hars
71 × 52 × 50 cm

22 TI 3
2014
Titaniumvezels, hars
71 × 85 × 48 cm

22 TI 11
2014
Titaniumvezels, hars
108 × 50 × 18 cm

22 TI 22
2014
Titaniumvezels, hars
8 × 24 × 70 cm

22 TI 222
2014
Titaniumvezels, hars
22 × 38 × 64 cm

SHILPA

GUPTA

SINGING CLOUD

2008–2009

Microfoons met 48 multi-channel audio

152 × 457 × 61 cm, audio 9'30"

Courtesy Louisiana Museum of Modern

Art, Humlebæk, Denemarken

Gerealiseerd met de financiering van het

Augustinus Fonds

UNTITLED

2008

Bewegend flapboard

25 × 180 × 21 cm

Collectie Louisiana Museum of Modern

Art, Humlebæk, Denemarken

Gerealiseerd met de financiering van het

Augustinus Fonds

SOMEONE ELSE

2011

100 roestvrij stalen geëtste boeken,

roestvrij stalen rekken

488 × 22 × 190 cm

Collectie Juan Pablo Carranza, Mexico

City

SOMEONE ELSE

2012–2013

Bedrukt papier in zwarte kaders,

bibliotheekboeken

Verschillende afmetingen

Courtesy the artist en Galleria Continua,

San Gimignano/Peking/Les Moulins

WU

TSANG

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT

2008

Video-installatie uit één kanaal, HD-video,

kleur, geluid, iriserend gouden gordijn

5'15"

Courtesy the artist en Clifton Benevento,

New York

DANKBETUIGINGEN

Don't You Know Who I Am? – Kunst na Identiteitspolitiek wordt georganiseerd door M HKA in het kader van 'The Uses of Art', een project van het Europese museumnetwerk *L'Internationale* (www.internationaleonline.org). *L'Internationale* vertegenwoordigt een ruimte voor kunst binnen een niet-hiërarchisch en gedecentraliseerde internationalisme, gebaseerd op de waarde van verschillen en horizontale uitwisseling tussen een groep lokaal gewortelde en wereldwijd verbonden culturele actoren. De organisatie omvat zes grote Europese musea: Moderna Galerija (MG, Ljubljana, Slovenië), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spanje), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spanje), Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerpen, België), SALT (Istanbul en Ankara, Turkije) en Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Nederland), en geassocieerde organisaties uit het academische en artistieke veld.

We bedanken het Culturele Programma van de Europese Unie voor het ondersteunen van deze tentoonstelling door *L'Internationale*. We bedanken eveneens de Evens Foundation in Antwerpen voor zijn steun, en andere organisaties en instellingen die ondersteuning van onschatbare waarde bieden, voornamelijk voor de productie van nieuwe werken. We danken financiers als het Calouste Gulbenkian Fonds in Lissabon, de Portugese ambassade in Brussel, Frame Visual Art Finland in Helsinki, de Litouwse Cultuurraad in Vilnius en het Mondriaanfonds in Amsterdam.

We bedanken onze partners in Antwerpen, AIR Antwerpen, bibliotheek Permeke en de erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, alsook onze coproductiepartners CAC Vilnius in Vilnius, Galleria ZERO in Milaan, HISK (Hoger Instituut voor Schone Kunsten) in Gent, Kraupa-Tuskany Zeidler in Berlijn, Kunsthalle Lissabon in Lissabon en Wilkinson Gallery in Londen.

We bedanken CAFH (Contemporary Art Heritage Flanders), de coörganisatoren van het forum *Just Who Do You Think You Are?* in Cinema Zuid op 14 juni. CAFH is een kennisplatform in samenwerkingsverband, opgestart door en opgebouwd rond de collecties van vier toonaangevende musea voor hedendaagse kunst in Vlaanderen, België: M HKA en Middelheimmuseum in Antwerpen, Mu.Zee in Oostende en S.M.A.K. in Gent.

We bedanken de instellingen en particulieren die kunstwerken hebben geleend aan de tentoonstelling: in het bijzonder het Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, Denemarken, voor het uitlenen van Shilpa Gupta's werken *Singing Cloud* en *Zonder titel*, en het Moscow Museum of Modern Art voor het uitlenen van Maria Safronova's werk *Dagschema*.

We bedanken de volgende galeries voor hun hulp bij het organiseren van de deelname van de kunstenaars die zij vertegenwoordigen: blank space in Kaapstad (Donna Kukama), Clifton Benevento in New York (Wu Tsang), Corvi-Mora in Londen (Imran Qureshi), David Zwirner in Londen (Oscar Murillo), Galerie Chantal Crousel in Parijs (Haegue Yang), Paperworks Gallery in Moskou (Maria Safronova), Rodeo in Istanbul (Iman Issa) en Silverlens in Manila en Singapore (Maria Taniguchi).

Als laatste willen we graag alle deelnemende kunstenaars bedanken!

Gerealiseerd met de steun van het Programma
Cultuur van de Europese Unie

'internationale



C O L O P H O N

DEELNEMENDE KUNSTENAARS

Anthea Hamilton, Augustas Serapinas, Donna Kukama, Eloise Hawser, Ermias Kifleyesus, Guan Xiao, Haegue Yang, Hedwig Houben, Iman Issa, Imran Qureshi, Juha Pekka Matias Laakkonen, Katja Novitskova, Lawrence Abu Hamdan, Liesbeth Doms, Maria Safronova, Maria Taniguchi, Massimo Grimaldi, Nadezhda Grishina, Nástio Mosquito, Oleg Ustinov, Onkar Kular & Noam Toran, Oscar Murillo, Patrizio Di Massimo, Pedro Barateiro, Pennacchio Argentato, Shilpa Gupta, Wu Tsang

CURATOREN

Anders Kreuger, Nav Haq

PRODUCTIE

Georges Uittenhout, Ghislaine Peeters, Giulia Bellinetti

M HKA ENSEMBLES

Evi Bert

BEMIDDELING

Lot Wens

PERS

Bert De Vlegelaer

HOOFDREDACTIE

Anders Kreuger, Nav Haq

EINDREDACTIE

Anders Kreuger, Bert De Vlegelaer, Lot Wens

VERTALING

Michael Meert

BEELDREDACTIE

Christine Clinckx

DESIGN EN GRAFISCH ONTWERP

Present Perfect, Londen

M HKA

M HKA is een initiatief van de Vlaamse Gemeenschap en wordt ondersteund door Stad Antwerpen, Nationale Loterij, Klara, Cobra.be, H ART en Bank Degroef.

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen
Leuvenstraat 32, 2000 Antwerpen
www.muhka.be
Tel. +32 3 260 9999



Nationale Loterij



ISBN
9789072828507

© De kunstenaars, auteurs en fotografen

We hebben ernaar gestreefd de wettelijke toepassingen betreffende copyright toe te passen. Wie desondanks ten onrechte niet vermeld werd, of wie denkt nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

M HKA TEAM

Algemeen Directeur:
Bart De Baere

Zakelijk Directeur:
Dieter Vankeirsbilck

Team:

Abdelhouahed Hasnaoui, Aïcha Rafik, Anders Kreuger, Ann Ceulemans, Ann De Beukelaere, Annelies Van de Vyver, Ben Lecok, Bert De Vlegelaer, Carina Verschueren, Carine Bocklandt, Cecilia Casariego, Celina Claeys, Chris Van Den Broeck, Christine Clinckx, Christine Lambrechts, Ellen Cottyn, Els Brans, Els Verhaegen, Evi Bert, Fadil Ayoujil, Frank Van der Kinderen, Gabriëla Rib, Georges Uittenhout, Gerda Van Paemele, Ghislaine Peeters, Giulia Bellinetti, Gustaaf Rombouts, Hans Willemse, Hughe Lanoot, Ina Weyers, Ingeborg Coeck, Jan De Vree, Jelle Maréchal, Joost Peeters, Joris Kestens, Jos Van Den Bergh, Jürgen Addiers, Katrien Batens, Kris Van Treeck, Kunchok Dhondup, Laurent Haro, Leen Bosch, Leen De Backer, Liliane Dewachter, Lisa van Gerven, Lot Wens, Lutgarde Van Renterghem, Maja Ložić, Martine Delzenne, Maya Beyns, Mien Kuppens, Myriam Caals, Nav Haq, Nico Köppe, Piet Van Hecke, Ramin Mammadov, Raoul Amelinckx, Renilde Krols, Ria Hermans, Ria Van Den Broeck, Rita Scheppers, Roel Van Nunen, Sabine Herrygers, Sofie Vermeiren, Sophie Gregoir, Tom Ceelen, Viviane Liekens, Yolande Wintmolders, Yves Vanpevenaeghe

M HKA RAAD VAN BESTUUR

Voorzitter:
Wouter De Ploey

Ondervoorzitter:
Koen T'Sijen

Leden:

Chantal De Smet, Frank Benijts, Hilde Daem, Ivo Van Vaerenbergh, Jan Op de Beeck, Joachim Pohlmann, Lex ter Braak, Mark Vanvaeck, Nadine Naeye, Philip Heylen, Rolf Quaghebeur, Thérèse Legierse, Toon Wassenberg, Vivian Liska, Yolande Avontroodt

Regeringsafgevaardigde van de Vlaamse minister
bevoegd voor Cultuur:

Erik Maes, Kristina Houthuys

A F T E R I D E N T I T Y . M U H K A . B E

DON'T YOU
KNOW
WHO I AM?

1 3 . 0 6 . 1 4 KUNST NA
IDENTITEITSPOLITIEK 1 4 . 0 9 . 1 4

M HKA
MUSEUM VAN HEDENDAAGSE KUNST ANTWERPEN
OFF-SITE LOCATIE
BIBLIOTHEEK PERMEKE, DE CONINCKPLEIN 25-26
2060 ANTWERPEN

M HKA