

# Museum of Speech

Nr.2/2011

**Nina Beier**

**Ian Breakwell**

**Jonathan Lahey Dronsfield**

**Kris Kimpe**

**John Latham**

**Laure Prouvost**

**Mladen Stilinovic**

## Voorwoord

*Museum of Speech* is de eerste in een serie van drie presentaties die de mechanismen en onderhandelingen onderzoeken door dewelke 'kunst' en 'het instituut' de ruimten die ze samen bewonen delen of verdelen. Gevolgd door *Museum of Display* en eindigend met *A Slowdown at the Museum*, doorloopt de serie – als een narratief alibi – het versnelde scenario van een fictief kunstinstituut. Deze verhaallijn over het ontstaan, de belemmering, en de ontbinding of wederopstanding van een 'museum' moet niet gelezen worden als een allegorie op de toekomstige programmering van Extra City, noch als een kritiek op een gevestigde en specifieke manier van omgaan met kunst. Eerder doorkruist ze de verschillende opvattingen omtrent een 'museum' en de bijzondere benaderingswijze die kunstwerken vereisen.

Een 'museum' kan een plaats zijn waar artefacten of relieken worden geordend om te getuigen van historische vooruitgang, of van een aanspraak op symbolische autoriteit die medeplichtig is aan andere controlevormen over objecten en subjecten. Het kan echter ook gezien worden als een onstabiele verzameling van werken en praktijken die ernaar verlangen elders te zijn en anders begrepen te worden, die tegenargumenten voortbrengen betreffende de manier waarop het 'museum' handelt en zo een permanent polemisch veld afbakenen.

Gedurende de laatste decennia hebben kunst en het kunstinstituut elkaar bestudeerd en geobserveerd, maar ook gekopieerd, overheerst, ontweken en gedomineerd. De artistieke praktijken die in dit verkorte scenario aan bod zullen komen, alsook het fictieve museum zelf, zijn daarom niet bedoeld als elkaars illustraties, maar genereren in hun onderlinge samenhang een gelaagde context van onderzoek en toetsing. Ze voeren elkaar op in een ruimte van aandacht en verplichting.

De drie episodes spreken – met en door de gepresenteerde werken – over stem en echo, over hoe het 'museum' overgaat tot buikspreek: verschillende tegenwoordigheden worden samengebracht door het uitdrukken van een stem in afwezigheid van de kunstenaar. De serie spreekt over 'display' als prothetisch element tussen ongelijke fragmenten en ideologische gehelen. De loskoppelingen en symmetrie die het fictieve museum zo fabriceert, worden onderbroken in de epiloog. De laatste episode brengt het formuleren van bezwaren ten overstaan van (historiografische) contraproductiviteit samen met het moment waarop het archief voorgoed wordt afgesloten. Het 'museum' staat op gespannen voet met zichzelf en gaat in staking: wat oorspronkelijk gepland was als een aanloop naar verbintenis en politieke actie, resulteert in afscheiding en vertraging.

Het traditionele script van institutionele kritiek, dat een machtsoverdracht opvoert tussen de radicale kunstenaar en de geëmancipeerde toeschouwer, wordt overgeplaatst naar de andere kant van (wat in dat script werd opgevoerd als) de 'barricade'. Als protest ten aanzien van een onzekere tewerkstelling of een onderdrukkend regime verdubbelt een 'slowdown' de tijd die het maken van een arbitraire beslissing inneemt om tot een praktische uitkomst te komen. Welke effecten zouden zo een vertraging hebben op hoe het 'museum' zichzelf toont en op onze gewaarwording van historische positionering? Welke waarheden over kunst zouden moeten worden weerhouden of oningevuld blijven? Welke andere velden van ideologische onrust zou het 'museum' zo dan zichtbaar maken? In deze kroniek van een aangekondigde implosie functioneert elk moment en element als zowel inleiding, als slotwoord.

*Museum of Speech* verzamelt meningen, waarschuwingen en beloftes, voorwaardelijke standpunten en aarzelingen, groot-sprakerigheid en zijn antoniemen, sporen van de belofte van de avantgarde tot universele tendensen – een bescheiden poëzie van kritiek, of van provisorische formuleringen over zaken waar men niet over kan spreken, maar waarover men niet kan zwijgen. De tentoonstelling brengt wederkerige relaties en definities samen en onderzoekt de wijze waarop datgene wat ontbreekt in de kunst verbonden wordt aan datgene wat ontbreekt in het instituut. Deze accumulatie van vragen is niet gericht op het bereiken van consensus, maar op het traceren van de achterwaartse, voorwaartse en zijwaartse stappen via dewelke verschillende gesprekspartners elkaar nodig hebben om in verschijning te treden.

### John Latham

John Lathams artistieke onderzoeken van tijdelijkheid richten zich op het vinden en definiëren van het archimedische punt van waar uit de totaliteit van de menselijke ervaring geformuleerd en gecommuniceerd zou kunnen worden aan een totaliteit van individuen – van de arbeider, tot de wetenschapper, tot de minister-president. Als een soort omgekeerde versie van het universalisme van het modernisme probeert Latham in zijn werk licht te werpen op wat hij begreep als een ‘timebase’, het in essentie identieke vluchtpunt waar zich de fysica, de filosofie en de theologie ieder afzonderlijk naar toe ontwikkelden. De ontwikkeling van Lathams eigenzinnige onderzoek viel samen met de oprichting van de *Artist Placement Group* in 1966, in samenwerking met Barbara Steveni. De APG stelde voor kunstenaars in contexten zoals openbare administraties en privéondernemingen te plaatsen, waar zich, vanuit een spel van research, wederzijdse aanpassingen en gedelegeerde creativiteit, onverwachte oplossingen voor routineproblemen zouden kunnen ontwikkelen. De documentatie over Lathams plaatsing in de Scottish Office’s Development Agency getuigt van de problematische consequenties die de verhouding tussen kunst en business – of antagonisme versus dienstverlening – met zich meebracht.

In *God is Great #4* en *THE MYSTERIOUS BEING KNOWN AS GOD ...* (beiden uit 2005) wordt de centrale protagonist van het theologische discours de pretext in Lathams voorstel voor “een kunst na de fysica”, voor een theorie over alles, wat hier tot uitdrukking komt vanuit een punt van centrale leegte. In het eerste werk liggen de Bijbel, de Talmud en de Koran tussen een vormeloze hoop glasscheren, alsof deze drie boeken – en hun uiteenlopende concepten van transcendentie – functioneerden als steunpilaar van een glazen gebouw dat zojuist ineens stortte. Voor Latham was ieder van de boeken even in compleet als de andere, maar hun tekortkomingen leken elkaar te ondersteunen in een constructie – een schaalmodel voor de bevestiging van doctrines – tot op het moment dat een gebeurtenis (sonoor, tektonisch of op andere wijze verstorend), die het glazen huis uiteen deed vallen, hen weer ontbond. In het tweede werk wordt de theoretische tijdsloosheid van God gemeten op een schaal, die complex genoeg is om tijdelijkheid in eeuwigheid te injecteren. In beide gevallen gaat het over het standpunt dat een onderscheid maakt tussen het episodische en het fundamentele, een moment van verlichting, dat Latham beschrijft als een ‘noit’ – de ‘notit’, als omkering van de ‘tion’ van een culturele of politieke activiteit, “het op elkaar treffen van nietniets en niets in een fractie van tijd”.

Het werk *Table with the Law* (1988) weerspiegelt de terugkerende beeldspraak van de destructie van boeken doorheen Lathams car-

rière: hij bekritiseerde taal voor haar polariserende en lineaire karakter. En verbrand de torens gemaakt van encyclopedieën en verminkte honderden boeken om er assemblages van te maken, om zo op een cultuur van geamputeerde connecties en incomplete conclusies te wijzen. Het glas en de boeken lijken elkaars veerkracht te testen, waardoor de schijnbare duurzaamheid van de objecten omgevormd wordt in een zich voortdurend herhalende gebeurtenis ('Insistently Recurring Event'). De 'noit' en het 'event' van gereconstrueerde kennis vertaalt zich in het werk van Latham voor de APG, via een toevallige persoon (the 'Incidental Person'). Wanneer een kunstenaar uitgenodigd wordt om binnen een administratieve of zakelijke context een bijdrage te leveren, neemt deze, als Incidental Person, "de plaats in van een der de ideologische positie, ie mand die zich buiten het potentiële wrijvingsgebied van deze beiden bevindt. De functie bestaat uit het observeren van de handelingen en het luisteren naar de geluiden, (...) door dit te doen representeert de kunstenaar mensen die de premissen, timebases, ambities, formuleringen niet als geldig accepteren en die de scene later zullen bezetten."

Lathams plaatsing in de Scottish Office werd georganiseerd door de APG in 1975–76. De vraag was om op zoek te gaan naar een (her)gebruik voor grote hoeveelheden restafval, namelijk de overblijfselen van een destillatieproces van olie uit leisteen, dat zich in West Lothian verzamelde. Latham was gefascineerd door de vormen en kleuren van de bings, met name door de buitengewone biodiversiteit die hier een plaats leek te vinden. Belangrijker was dat hij vaststelde dat de creatieve bijdrage die van hem werd verwacht niet opwoog tegen de mogelijkheid om een moment van herdenking te creëren. Hij stelde voor de bings tot 'monumenten voor een onmiddellijk verleden' te verklaren, 'geprogrammeerde monumenten' die niets in het bijzonder vereren, maar de ongecontroleerde afkaveling van de natuurlijke rijkdommen herdenken door deze een halt toe te roepen. Met zijn statement een residue te visualiseren, in plaats van het handelbaar en gebruiksvriendelijk te maken, doorbreekt de kunstenaar de alibi's waarmee kunst en commercie elkaar verzorgen. Waar monumenten het verleden in de regel versneld in de vergetelheid doen belanden, functioneert in dit geval het monument als obstakel en belichaming van het verleden, in bedreigende nabijheid van het heden.

### Ian Breakwell

Ian Breakwells *The Institution* (in samenwerking met Kevin Coyne, 1977–1979) werd gerealiseerd nadat hij, middels zijn APGaanstelling in het Departement van Gezondheid en Sociale Zekerheid, in het Broadmoor Ziekenhuis voor Delinquente Geesteszieken aan de slag ging. De eigenlijke film werd gemaakt nadat videodocu-

menten over “de krankzinnigheid rondom de krankzinnigheid”, die op genomen waren door Breakwell in Broadmoor, van het publieke domein werden onttrokken door de Official Secrets Act omdat ze te aanstootgevend zouden zijn. Het werk kwam dus tot stand vanuit het gegeven van de gedwongen verwijdering van de context die het in vraag stelde, waardoor de centrale stelling van de Artist Placement Group, namelijk dat “context het halve werk is”, niet meer van toepassing was.

De toon van de film getuigt van Breakwells betrokkenheid met de AntiPsychiatrische Beweging in de wijze waarop het de limieten van geestelijke gezondheid en aanvaardbaarheid ter discussie stelt, maar ook door middel van twee specifieke scenografische elementen. Na een aantal keren “Walls Street” rond te cirkelen, rijdt de cameraploeg in de richting van ‘Laing’, verwijzend naar R. D. Laing, één van de meer idiosyncratische leden van de Beweging. Eén van de interpretaties van Breakwells werk is gebaseerd op Laings idee om schizofrenie op te vatten als een theorie en niet als een gegevenheid. De film verplaatst ‘het instituut’ van zijn herkenbare omgeving en zijn verklarend kader naar een thuissituatie, waardoor de klassieke context van genezing wegvalt. De episodes van stilte, het geïrriteerde wachten en de pogingen van de protagonist om te verdwijnen achter geïmproviseerde verzamelingen van meubilair zijn even hartverscheurend en bepalend voor het ad hoc discours over geestesziekte als Coyne’s onsamenvattende monoloog, zijn poging om een ‘theorie’ van tegenspoed en verontwaardiging uit te werken. Waar Laing een model van psychiatrische praktijk verdedigt dat gefundeerd is op andere principes dan confrontatie en het beroven van zelfstandigheid, evocert Breakwells film ook zoiets als een exemplarische tegenhanger van die positie: Robert Walser’s praktijk van het ‘zichzelf uitwissen’, zijn “kwellen de besef van de ontoereikendheid van woorden en de compulsieve drang om ze te gebruiken”, dat samengaat met de vrijwillige opname van de schrijver in een krankzinnigengesticht. Deze gelaagde toespelingen compileren de puzzel van krankzinnigheid, als een veelzeggende stilte van het denken, als een vorm van denken die zijn eigen woorden niet denkt (zoals Jacques Derrida de visie van Anselmus op de insipiens herformuleert: het dwaze, onwetende, waanzinnige gebrek aan geloof).

### Mladen Stilinovic

Het werk van Mladen Stilinovic heeft betrekking op een andere, tentakelachtige vorm van het instituut, namelijk het repressieve regime van het Joegoslavië van de jaren '70. Zijn *Slogans* parafaseren de staatspropaganda, bootsen het na en echoën zijn deformaties. *An Attack against My Art Is an Attack against Socialism and Progress* (1976) claimt een bondgenoot te zijn van censuur en

zodoende zichzelf te isoleren tegen kritiek, in clusief de kritiek op censuur, vergelijkbaar met hoe totalitaire regimes dit doen – door de vijand continu te ont maskeren en te anticiperen op zijn doortrapte intenties. Het werk wedijvert met de existentiële en interpretatieve condities en context van zijn tijd en overleeft dit als een document van zijn bru taliteit. *Work Cannot Not Exist* (1976) is een dubbele negatie en tegelijkertijd een uitwissen ervan, door, na Duchamp, na te denken over de mogelijkheid van het maken van een kunstwerk dat geen kunstwerk is. Het spreekt ook, in dialoog met het communistische regime, over het tegenovergestel de van artistieke arbeid, over hoe werk net datgene kan ontwijken wat het ervan verhindert om te bestaan.

De tentoonstelling brengt fragmenten samen uit enkele series waar Stilinovic in de laatste decennia mee bezig was. Macht, geld, honger, woord, werk en waarde zijn thema's die de kunstenaar telkens weer opzoekt en die een specifieke ethiek van volharding in kaart brengen, mede gezien het feit dat het 'universele' in zijn werk van sardonische en onontkoombare aard is. Uitgangspunt is de vraag over hoe iemand iets kan uitdrukken in een taal waarvan de woorden niet de zijne zijn, een taal die 'bezet' werd door de onafgebroken ideologisch gemotiveerde betekenistoewijzing. Een van de antwoorden die Stilinovic formuleert is de mogelijkheid om in een werk dezelfde totaliserende ambities tentoon te spreiden als diegene die het ongedaan wil maken. In zijn *Dictionary of Pain* (2000–2003) zijn alle definities overschilderd met tempera en vervangen door het woord 'pijn', wat het complete woordenboek verandert in een afmattende en langgestrekte definitie van het woord 'pijn', haar concept en vele vormen. In dit werk, net als in andere werken, lijkt de onderliggende strategie erop gericht het werk te willen poneren als een quasiinstituut, dat zo groot is als datgene wat het confronteert en in staat zou zijn om dezelfde claim uit te vaardigen – om datgene te overleven waaraan het weerstand biedt. Maar de claim wordt ontweken op het moment waarop hij uitgesproken wordt: in een reeks van foto's worden drie matrassen, die door de context een plechtige mo nolithische kwaliteit verkrijgen, beschreven met het woord 'Pijn' en onplechtstatig begraven. In het laatste beeld worden houten planken waarop hetzelfde woord weerkeert – 'Pijn' – recht op gezet om de drie graven te markeren.

Stilinovic schilderde, collageerde en verscheurde geld, en definieerde het als "een schande" of als "een woord". Hij prees luiheid, alsook het cynisme van de armen. Hij heeft zichzelf geportretteerd als verkoper van een lege portemonnee, als leverancier van zelfcensuur of handelaar in buitenlandse valuta. Hij vandaliseerde schilderijen met taarten. Hij argumenteerde dat "kunst altijd consequenties heeft" en scenario's ontwikkelt over hoe deze consequenties uitgesteld zouden kunnen worden en hoe kunst zich meer tijd zou kunnen toemeten. Hij schreef een volledig boek waarin zich

slechts één zin eindeloos herhaalde: "I have no time". Stilinovic nodigt de lezer uit om hier doorheen te bladeren op het moment dat hij geen tijd heeft. Hij praktiseert én beledigt anarchie, kijkt naar de revoluties van de onderdrukten en de opstand van de machthebbers en bouwt in de objecten of boodschappen die ons omringen een volledig politiek spectrum in.

### Nina Beier

De werken van Nina Beier staan op gespannen voet met de kunstgeschiedenis. Waar deze discipline een luchtige ledigheid verwachtte die het kon eigen maken, wordt ze integendeel geconfronteerd met een avatar van zichzelf, met een object dat volledig in beslag wordt genomen door het in kaart brengen van wat het in de toekomst zal betekenen en voor wie. Daar waar het een revelatie wilde ontlokken, ziet de kunstgeschiedenis zichzelf gereduceerd tot een vorm van bureaucratie.

In *Shelving for Unlocked Matter and Open Problems* (2010) wordt een reeks afgezaagde sculpturen deel van een gemeenschappelijke balans: een 'koffietafelachtige' functionaliteit wordt daarin afgewisseld met een stukje geschiedenis van (tweederangs)sculptuur. De functionele onthoofdingen, die hoeken van negentig graden opleggen aan alle objecten binnen deze anticollectie, zetten de criteria van overeenkomst en rangschikking die het discours van objectiviteit in het museum beheersen buiten werking. Het proces van 'shelving' verwijst zo wel naar binnenhuisinrichting als naar het archiveren. Het suggereert een toe vallige openbaring van de onrijmbare regels die het archief structureren, als een obscure code, als het ongevraagde binnentreden in de woonkamer van de archivaris.

*The Object Lessons* (2009) is een sculptuur bestaande uit verschillende stenen en beton. De sculptuur wordt vóór elke nieuwe tentoonstelling in stukken gebroken en weer in elkaar gezet. Ze neemt bij elke nieuwe installatie een andere vorm aan en houdt het midden tussen fragmentatie (de stenen desintegreren in al maar kleinere delen en uiteindelijk in zandkorrels) en consolidatie (de toekomstige zandkorrels veranderen in een solide blok beton). De sculptuur plaatst deze structurele besluiteloosheid tegenover de verschuivingen in betekenis en 'waarde'. *The Capture (The Object Lessons)* (2011) is samengesteld uit soortgelijke materialen als deze in *The Object Lessons*, maar de stenen en zandkorrels zijn gevangen in een lijst en beperkt tot een afbeelding van het andere werk: een 'foto' van de huidige staat van de sculptuur, een manier om haar essentie te vatten voordat ze verder in verval raakt. Als een collectiestuk dat zou kunnen thuishoren in een museum van natuurkunde maakt *The Capture* de leemte zichtbaar die de overgang markeert van een 'werkinwording' naar 'geschiedenisinwording' en onthult

het deze leemte als een ruimte van representatie.

In de performance *Repertoire* (2010), die in de loop van de tentoonstelling verschillende keren zal plaatsvinden, reageert een acteur op de aanwezige werken alsof het aanwijzingen zijn in een theaterstuk en reciteert een vloed aan willekeurige teksten en fragmenten uit een gememoriseerd repertoire. Ergens tussen Laure Prouvosts ambivalente hommage aan John Latham en Ian Breakwells *The Institution* geeft deze performance de ruimte tussen de twee werken en de redenen voor hun juxtapositie nieuwe betekenis. De acteur vertolkt een surrogaat van zichzelf, waarbij hij elementen ontleent aan de kijker, de kunstenaar en de curator. Hij probeert deze mime-tische handelingen samen te brengen in een discours dat zin geeft – een hysterische of weemoedige, verstorende of verrijkende zin.

### Laure Prouvost

In Laure Prouvosts rusteloze filmpraktijk verzamelen zich instructies, bevelen, flikkeringen, verkeerde vertalingen, interpretatiefouten en momenten van dagdromerij. Uitbundig of speels didactisch, gooien de films het op een akkoordje met de emotionele economie waarin kijkers betrokken worden. Tegelijkertijd laten ze zien hoe de cinematografische taal de grenzen van het filmmedium weet te verleggen, naar dat wat lijkt op 'realiteit'.

*It, Heat, Hit* (2010) is een continue hypnotiserende herhaling die direct adresseert: in een ongebreidelde aanklacht die aandacht vraagt voor onzekerheden en kwetsbaarheden omhelst en verwaarloost het mogelijkheden, narratieven en synoniemen, die de kijkers omhullen in een zintuiglijke en psychologische overbelasting, tegelijk verleidelijk en onthutsend. Naarmate de stemming donkerder en de vertelling onsamenhangender wordt, wordt de kijker uitgenodigd in een ervaringsruimte waarin het 'virtuele karakter' van film en de 'realiteit' erbuiten elkaar overlappen. Deze confrontatie zinspeelt op een aspect uit de geschiedenis van het filmmedium. Niet dat van de 'triomf der machines' en het 'simulacrum', maar van de angsten die de eerste filmervaringen vergezelden, de moeilijkheden van de eerste kijkers om betekenis en betekenaar van elkaar te onderscheiden en om film te begrijpen als een representatie. *It, Heat, Hit* roept deze ongelijkheid opnieuw op – waarbij film nog steeds kan beweren de realiteit rechtstreeks te beïnvloeden, haar gelijke en alternatief te zijn – binnen een strak ritme van climax en anticlimax. Elke scène kan gelezen worden als een gemiste kans van het filmmedium om aan zijn eigenheid te ontsnappen en binnen te dringen in het reële om zijn betekenis te leren kennen.

De tentoonstelling omvat eveneens Prouvosts *I Need to Take Care of My Conceptual Granddad* (2010). Het mysterieuze 'Granddad' personage maakt herhaaldelijke – en narratief incoherente – ver-

schijningen in haar films. In dit werk wordt hij geïdentificeerd als de kunstenaar John Latham. Een monografie van Lathams werk wordt behandeld op een manier die, in gelijke mate, toewijding en onverschilligheid, balseming en vandalisme suggereert. Een verdere bijdrage aan de tentoonstelling is een reeks paneeltjes die lezen als instructies of regieaanwijzingen, als uitdrukkingen van een verlangen om te ontsnappen aan de beperkingen van het medium. Eén paneeltje zou de ruimte en de functie van de plek willen herconfigureren. Een ander wil bevrijd worden van zijn linguïstische bestaan, zodat het kan oplossen in een sensueel omarmen van diegene die zich ervoor bevindt. De paneeltjes werken als mogelijke decorelementen of protagonisten – een gecalculerde vaagheid in Prouvosts praktijk – in weer een andere film, geschreven, geregisseerd en gedraaid op de locatie van de tentoonstelling, die eens te meer de bezoekers koortsachtig aanspreekt.

### Jonathan Lahey Dronsfield

Filosoof Jonathan Lahey Dronsfields bijdrage aan de tentoonstelling neemt de vorm aan van twee 'scripts'. Het zijn teksten en tegenteksten die vragen exploreren aangaande auteurschap en eigendom, en het proces van visualiseren, uitwissen en tussen haakjes plaatsen. *Philosophers enowning that there be no own words* (2010–2011) is een reeks van citaten van verschillende filosofen en gevatte antwoorden van Dronsfield. Behalve de wisselwerking aan stemmen die ze orkestreren, kunnen de antwoorden van de schrijvers en de vragen van Dronsfield worden beschouwd als een soort van contractuele basis voor een 'Museum of Speech', waarbij datgene wat het meest innerlijke – of meest eigene – is in het schrijven of spreken tegelijk datgene is dat de kunstenaar of spreker verloochent. Dronsfields zegt hierover het volgende: "Wat de kunstenaar naar zichzelf zal doen terugkeren, is het vermogen om te horen en te luisteren naar wat het meest eigene is in het schrijven, niet door zijn keel maar met zijn oor. Wanneer een kunstenaar 'in zijn eigen woorden' schrijft, dan zullen deze stem krijgen door iemand uit de overvloed aan personen die zijn werk uitdaagt of uitnodigt tot participatie. Zijn eigen woorden zullen deze zijn die hij kiest als de juiste uit al deze stemmen. Hij kan dit alleen doen door een ruimte te ontsluiten, een ontsluiting die zou bestaan uit de proliferatie van onbruikbare woorden, mogelijk en onmogelijk om gesproken te worden, en uit de posities die denkbaar of ontvankelijk zijn om uitgesproken te worden en die op hun beurt vragen om nieuwe woorden bij wijze van antwoord."

*A Picture of French Literature* (2011) is een opeenvolging van opengelegde pagina's die een tekst reproduceren en ondermijnen door de archeologie ervan zichtbaar te maken, namelijk de beweringen die de tekst deden ontstaan en de intellectuele schulden

die hij inlost. De tekst is een antwoord op Derrida's en Rancières le zingen van Stéphane Mallarmé's gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). De gaten in de tekst, die deze ofwel onontcijferbaar of ambigu maken, nemen op elke pagina precies dezelfde plaats in als waar er in het origineel van Mallarmé woorden staan... en strepen van zwarte inkt in de versie van Marcel Broodthaers (1969).

### Kris Kimpe

Het tentoonstellingsontwerp van Kris Kimpes speelt in op de 'abstractie' van de idee van het 'museum'. Het vertrekt vanuit een vierkante structuur, die de ruimte ver ticaal invult en oncomfortabel in het midden van de tentoonstellingshal werd geplant. In het proces worden drie soorten van 'zalen' gecreëerd: het 'museum' zelf, de 'voorkant' en de 'achterkant'. Elk van deze 'zalen' leent zich tot een verscheidenheid aan narratieve uitbreidingen of institutionele functies. Ruimte wordt in bezit genomen binnen een ietwat ongepast systeem. "De dimensies van het vierkant zijn te groot voor de bestaande ruimte", stelt Kimpe. Op die manier fungeert het resulterende object ergens tussen een duplicatie van de ruimte, haar architecturale mal, een architecturale maquette die buiten proportie werd opgeblazen en een sculptuur die verward is in een fysieke competitie met zijn omgeving. Het genereert een surplus, of een miscalculatie.

Het ontwerp start vanuit een situatie van volmaakte poreusheid, waarbij nog geen duidelijk onderscheid tussen een 'binnen' en een 'buiten' kan worden gemaakt, of toch niet in de zin dat zulk een onderscheid enig ideologisch gewicht zou verkrijgen. De structuur verradt nog geen institutionele logica, noch het feit dat ze er één in het leven zou kunnen roepen. Ze is provisorisch, in die zin dat ze geen conclusies trekt uit haar eigen assumpties, maar ze sluit ook het bestaan van muren, ramen en een dak niet uit. Om de kunstenaar nogmaals te citeren: "Het dak heeft deze abstracte vorm van 'een dak', zoals McDonald's of Pizza Hut 'een dak' hebben. Het gaat over de 'representatie van de realiteit'". De realiteit van dit 'museum' kan zich doorheen de drie episodes van de 'Museumreeks' ontwikkelen en gebruikt worden als een open structuur, als gebouw of als achtergrond. Haar huidige staat suggereert de co-existentie van ambivalentie en besluitvorming.

John Latham

(\*1921-2006, Noord-Rhodesië, huidig Zambia) woonde en werkte in Engeland. Hij studeerde aan de Chelsea School of Art, waar hij zijn vrouw Barbara Steveni leerde kennen, en gaf les aan de St. Martins School of Art in Londen. In 1968 richtte hij de Artist Placement Group (APG) op. Eén van zijn bekommernissen was de relatie uit te klaren tussen de representatie van de geschiedenis en de wetenschappelijke methode, waarbij subjecten worden benaderd vanuit een

South Wales, Australië. In 2004 ontving hij een AHRC beurs van het Central St Martins College of Art and Design, die hem toeliet zijn laatste 'dagboekwerk', BC/AD, te maken en The Diary Re-invented samen te stellen [www.anthonyreynolds.com/breakwell/diary](http://www.anthonyreynolds.com/breakwell/diary).

Mladen Stilinic

(\*1947, Servië) leeft en werkt in Zagreb, Kroatië. Zijn werken variëren van collages, foto's, kunstboeken, schilderijen en installaties, tot acties, films en video's. Hij

creëerde ze een installatie in opdracht van de Kunsthall Charlottenborg in Kopenhagen. Groepstentoonstellingen had ze onder meer in MUDAM, Luxemburg; DOX, Praag – met Marie Lund en Jiri Kovanda –; Neugerriemschneider, Berlijn; Kunsthalle Schirn, Frankfurt; David Roberts Art Foundation, Londen; Project Art Centre, Dublin; en Museum of Contemporary Art, Rome.

Laure Prouvost

(\*1978, Frankrijk) leeft en werkt in Londen. Ze studeerde af aan het Central St. Martins College of Arts in 2002. In 2009 voltooide ze het LUX Associate Programme. Haar werk bestaat uit schilderijen, video's, geluid en 'site-specific' werk. Haar meest recente solotentoonstellingen zijn All these things think link (2010), Flat Time House, Londen en IT, HEAT, HIT (2010), Tate Britain Art Now Lightbox, Londen. Ze won de EAST International Award 2009 in Norwich, Verenigd Koninkrijk, en sinds 2003 leidt ze tank.tv, een online platform voor kunstenaars die werken op het gebied van bewegend beeld.

Jonathan Lahey Dronsfield

(United Kingdom) is lector in Theorie & Filosofie van de Kunst aan de Universiteit van Reading en zit in het bestuur van het Forum for European Philosophy aan de London School of Economics. Hij heeft verschillende papers gepubliceerd in het domein van de continentale filosofie, over kunst en esthetica in het bijzonder. Verschillende van deze papers gaven aanleiding tot 'tekst performances'. Mo-

menteel werkt hij aan drie boeken: één over Derrida en het visuele, een ander over het gebruik en misbruik van filosofie in de hedendaagse kunst en een derde over 'warhoofdigheid'. Hij was onderzoeker in Theorie aan de Jan van Eyck Academie 2004-2006, met wie hij het boek Cryptochromism publiceerde.

Kris Kimpe

(\*1963, België) is een architect die voornamelijk werkt binnen het veld van de hedendaagse kunst. Hij is betrokken bij het ontwerpen van tentoonstellingsarchitectuur, kunst in de publieke ruimte en kunstenaarsstudio's. Sinds 1999 is hij de internationale assistent van Dan Graham. Hij heeft met verschillende kunstenaars gewerkt, zoals Nico Dockx, Philip Metten, Willem Oorebeek en Luc Tuymans. Recente tentoonstellingsontwerpen zijn het nationale paviljoen van de Verenigde Arabische Emiraten op de Biënnale van Venetië in 2009, Animism (M HKA & Extra City, 2010, Antwerpen) en Ana Torfs: Album/Tracks A (K21, 2010, Dusseldorf). Sinds 2006 publiceert hij het architectuur-fanzine UP samen met Koenraad Dedobbeleer.

## Biografieën

mathematische perceptie en algemene deler. Zijn werk had het Universum als onderwerp. De Tate Britain, Londen, en de John Hansard Gallery en P.S.I., New York, hielden in respectievelijk 2005 en 2006 een retrospectieve van zijn werk.

Ian Breakwell

(\*1943-2005, Verenigd Koninkrijk) studeerde aan het Derby College of Art. Al sinds zijn eerste performances in de jaren '60 werkte hij met diverse media, zoals schilderijen, videofilms, performances en installaties. Hij heeft films gemaakt voor televisie en is bekend om zijn schrijfsels, waaronder Ian Breakwell's Diary 1964-85 (1986, Pluto Press). Zijn kunstwerken zijn opgenomen in publieke privécollecties waaronder die van de Tate Gallery, Londen; het Museum of Modern Art, New York; en de Art gallery of New

was lid van de Groep van Zes Auteurs (1975-1979) en leidde de PM Gallery in Zagreb (1981 – 1991). Hij heeft reeds meerdere solotentoonstellingen gehad, onder meer in de Mala Galerija - Modern Art Museum (Ljubljana, 1994), het Museum of Contemporary Art (Zagreb, 2003), het Platform Garanti (Istanbul, 2007), het Vanabbe Museum (Eindhoven, 2008), het Center for Contemporary Art (Glasgow, 2008), het Trafo (Budapest, 2008), VOX (Montreal, 2010), E-flux (New York, 2010), en het Museum of Modern Art (Warsaw, 2010).

Nina Beier

(\*1975, Denemarken) woont en werkt in Berlijn. Haar interventies variëren van sculpturen tot performances. Recent had ze soloshows in YBCA in San Francisco en Laura Bartlett Gallery in Londen, en