

~~XXXXXXXXXX~~

~~STEVEN HUBBERT / GERT CORIS / ICH III KONRAD / 1. GILCO DELINQUE /  
GERT REINOLD / 3. NICH GEBBERS / 1. SIR III HERMANN~~

**FLACC 18.2**

2 CJ MAHONY / 12 JAMES BECKETT / 22 JOEP VOSSEBELD /  
36 ANTONIO VEGA MACOTELA / 42 CURRENTS #6

~~XXXXXXXXXX~~

~~1. WELKORIDE / 1. WILHELM LUDWIG LUTCHENS / 1. RINNE LOEB / 1. WED DIDE & TIREO MIPRII~~

*TEKST* Phoebe Blatton

#### **De schijn ophouden**

Je vertelt me over een terugkerende droom waarin je wakker wordt in een lange gang met deuren die nooit volledig opengaan. Ontoegankelijke ruimtes. Er verschijnen voorwerpen in die dromen en je weet dat ze niet de juiste vorm en formaat hebben. Je denkt dat de dromen iets te maken hebben met een herinnering, over een kamer in het huis waarin je bent opgegroeid.

‘De kamer zoals er maar één was in het huis. Ik herinner mij dat hij vol stond met stenen, fossielen, stomme brokken materiaal die uit de aarde waren opgegraven. Die stenen waren in papier gewikkeld en in dozen opgestapeld, maar ze lagen ook tot op de vloer. Ze pasten niet helemaal in alle dozen.’

Ik vraag of het de verzameling was van een soort amateur-archeoloog, maar dat kun je bevestigen noch ontkennen.

Je zit ermee in dat de herinnering misschien niet echt is. Je denkt erover na wat het betekent om in de herinnering te graven, er iets uit op te diepen, het oppervlak te verstoren. Met je minimalistische neigingen weet je niet goed hoe je met een rommelig verhaal moet omgaan. Je ruimt de dingen graag op.

#### **Keeping Up Appearances**

You tell me about a recurring dream of waking up in a long corridor with doors that will never fully open. Inaccessible spaces. Objects appear in those dreams and you know they are the wrong shape and size. You speculate that the dreams are in response to a memory, about a room in the house you grew up in.

“The room that was like no other in house. I remember it being full of rocks, fossils, lumpen bits of stuff dug out of the earth. These rocks were wrapped in paper and stacked in boxes but also spilling out onto the floor. They did not quite fit all the containers.”

I ask if it was the collection of some kind of amateur archaeologist, but you can neither confirm or deny.

You worry that the memory might not be real. You are thinking about what it means to mine the memory, to dig out something, to disturb the surface. As someone with minimalist leanings, you are unsure about how to deal with an untidy narrative. You like to tidy things up.

De beroemde misdaadschrijfster en voormalig archeologe Agatha Christie zou ooit gezegd hebben (hoewel sommigen dat betwijfelen): 'Een archeoloog is de beste echtgenoot die een vrouw kan hebben. Hoe ouder ze wordt, hoe meer hij in haar geïnteresseerd is.'

Agatha was getrouwd met de archeoloog Max Mallowan, die vijftien jaar jonger was dan zij. Agatha was zich altijd bewust van dat leeftijdsverschil en reisde nooit zonder een grote voorraad van haar favoriete gezichts crème. Een verzameling van drieduizend jaar oude ivoren artefacten uit Nimrud (nu Irak), opgegraven door Christies echtgenoot, behoort tot de mooiste objecten die te vinden zijn in het British Museum in Londen. Cruciaal voor hun bewaring was de manier waarop ze na de ontdekking werden schoongemaakt, door Agatha, die haar geliefde vochtinbrengende crème als smeermiddel gebruikte. Zij hield de dingen graag schoon en netjes.

Je vertelt me:

'De stenen waren vreemde voorwerpen in die ruimte. Ze stemden niet overeen met het huis en al zijn eigenschappen. Dit was de enige kamer in het huis waarin ze goed pasten en de enige kamer waarvan het interieur niet doordacht was ingericht. Die geen functie had gekregen. Van veel van de andere kamers in dat huis, of tenminste in mijn herinnering, heb ik nu het gevoel dat ze kamers waren die levens afbeeldden en altijd in een toestand waren die voor andermans ogen bestemd was. Als toonzalen.'

### Vreemde voorwerpen.

Ik denk aan de Amerikaanse icoon van de binnenhuis-architectuur, Elsie de Wolfe (1865-1950), wier excentrieke geloofsbrieven kostelijk werden samengevat door de schrijver Philip Core in zijn boek *Camp: The Lie that Tells the Truth* (1984). Hij vond het amusant te bedenken hoe conservatief Amerika 'elke met grijze panelen beklede nep-Louis-XV-hotelkamer, zelfs elke met spiegels behangen salonmuur of elk nep-tentvormig zwembadpaviljoen' verslond, terwijl die allemaal hun bestaan te danken hadden 'aan de grillen van een nuchtere, lesbische actrice die de negentiende eeuw afsloot met het vaste voornemen om erkend te worden als een verfiende, artistieke societydame die ook nog eens onmetelijk rijk was.'

The famous crime writer and sometime archaeologist Agatha Christie was once quoted (some claim erroneously) as saying: "An archaeologist is the best husband a woman can have. The older she gets the more interested he is in her."

Agatha was married to the archaeologist Max Mallowan, fifteen years her junior. Ever aware of the age gap, Agatha never travelled without a large supply of her favourite face-cream. A collection of 3'000 year-old ivory artefacts from Nimrud (now Iraq), dug up by Christie's husband, are some of the finest to be found in the British Museum, London. Key to their preservation was the manner in which they were cleaned upon discovery, by Agatha, who used her precious moisturiser as a lubricant. She liked to keep things clean and tidy.

You tell me:

"The rocks were queer objects in that space. They were out of keeping with the house and all its qualities. It was the only room in the house in which they were the right fit and the only room that had not been interior designed. Not assigned a function. A lot of the rest of the rooms in that house, or at least of my memory, now feel like they were rooms that depicted lives and were always in a state for other people's eyes. Like show rooms."

### Queer Objects.

I think about the American doyenne of interior design, Elsie de Wolfe (1865 - 1950), whose queer credentials were delightfully summarised by the writer Philip Core in his book *Camp: The Lie that Tells the Truth* (1984). He found it amusing to think of Conservative America lapping up "each grey-panelled fake Louis XV hotel room, even each mirrored drawing-room wall or faux-tented swimming pool pavilion", when they all owed their existence "to the foibles of a tough-minded lesbian actress who ended the nineteenth century determined to be recognised as a gracious artistic society lady who was also immensely rich."

## Aanraken, voelen.

Waarom *pasten* de stenen zo, in die kamer die wel of niet bestaan zou kunnen hebben? Voelde je je verbonden met de stenen? Zou je er een opgepakt hebben, voorzichtig in je hand gehouden, over het oppervlak gewreven hebben met je vingers? Ik zie hoe je vingers zich rond de steen spannen, hoe de houding van de hand verandert, de steen wordt omhooggehouden, als om ermee te gooien.

Geef antwoord. Herinner je het je of niet? Kunnen we op de herinnering vertrouwen, of verbeeld je het je alleen maar? Je weet toch wel dat we niet verder kunnen als dit alleen maar een verzinsel van jou is?

Herinneringen voeden de verbeelding, het gaat nooit *alleen* maar om je verbeelding. Dat is de reden waarom mensen met geheugenverlies zich niet alleen niets kunnen herinneren, ze kunnen zich ook niets verbeelden. Als je je dingen kunt verbeelden, dan kun je je zeker dingen herinneren.

Je stuurt me foto's van het werk waaraan je bezig bent. Ik open de afbeeldingen op mijn computer, bestudeer ze grondig, in het besef dat foto's maar beperkte informatie geven, en sluit ze dan weer.

Ik herinner me een persoonlijkheidstest met de titel 'Een boswandeling', waarin je verbeelding blijkbaar waarheden over jezelf onthult.

Je komt aan bij een open plek waar een huis staat. *Hoe ziet het eruit? Hoe groot is het? Is er een omheining rond?*

Ik zal beginnen.

Het is een warme namiddag. De lucht is blauw. Het is eigenlijk heel erg warm, de lucht is gevuld met een gloeiende, stoffige nevel, alsof de aarde in een voortdurende toestand van onrust is. Ik kom aan bij een huis, een heel goed onderhouden huis met twee verdiepingen dat zo breed is als een schuur, met gewitte muren en een rood pannendak. In het midden is er een voordeur, met aan elke kant daarvan vier symmetrische ramen, twee op het gelijkvloers, twee op de bovenverdieping. Een man leunt uit het bovenste raam helemaal links en een vrouw leunt uit het bovenste raam helemaal rechts. Ze gooien allebei dingen uit hun

## Touching, Feeling.

Why did the rocks *fit* like that, in the room that may or may not have existed? Did you empathise with the rocks? Would you have picked one up, cupped it gently in your hand, rubbed its surface with your fingers? I watch your fingers tighten around the rock, the position of the hand changes, the rock is held aloft, as though ready to be hurled.

Answer me. Do you remember or not? Can we trust the memory, or are you just imagining it? You do realise, don't you, that we can't go forward if it's just a figment of your imagination?

Memories feed the imagination, it's never *just* your imagination. This is why amnesiacs are not only unable to remember, they can't imagine. If you can imagine, you can surely remember.

You send me some photographs of the work you've been making. I open the images on my computer, study them closely, aware that photographs provide limited information, then close them.

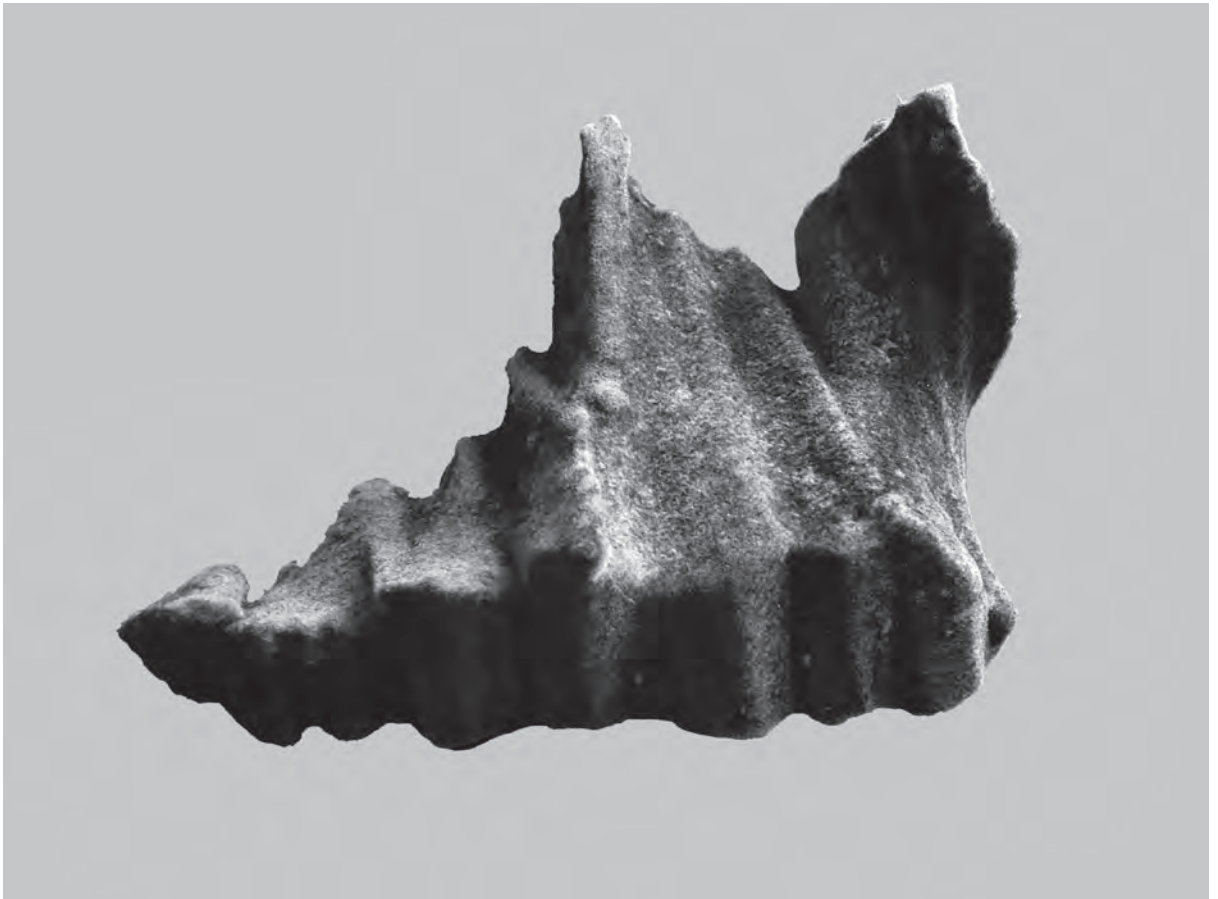
I remember a personality test called 'A Walk in The Woods' in which your imagination apparently reveals truths about yourself.

You come to a clearing where there is a house. *What does it look like? What size is it? Is there a fence around it?*

I'll go first.

It is a warm afternoon. The sky is blue. It's actually very warm, the air is filled with a glowing, dusty haze, as though the earth is in a constant state of agitation. I arrive at a house, a very well-kept, two-storey house that is as wide as a barn, with white-washed walls and a red-tiled roof. There's a front-door in the centre, with four symmetrical sets of windows on either side, two on the ground-floor, two above. There is a man leaning out of the top window on the far left, and a woman leaning out of the top window on the far right. Both are throwing things out of their respective windows - items of clothing, small pieces of furniture, books, all the kinds of things you could imagine inside the home. The things land

After nights a  
days of peach  
filled light  
2019



respectievelijke raam - kledingstukken, kleine meubelstukken, boeken, allerlei soorten dingen die je je binnen in het huis kunt voorstellen. De voorwerpen landen in de voortuin - ja, er is een omheining rond - met een doffe klap, een stofwolk.

Ik beseft dat ik een herinnering aan het parafaseren ben die jij ooit met mij hebt gedeeld. Je was er erg voor op je hoede om ze in de wereld los te laten, en je beschreef de scène in een paar korte, maar levendige zinnen die uit elkaar leken te vallen zodra er een andere voor werd gelegd. Misschien wou je dat ik er even zorg voor zou dragen?

De test vraagt je om het huis binnen te gaan, waar je een tafel ziet. Er ligt iets op de tafel, *wat zie je?*

in the front garden - yes, there is a fence around it - with a dull thump, a puff of dust.

I realise that I'm paraphrasing a memory you shared with me. You were very cautious about putting it into the world, and described the scene in a few brief yet vivid sentences that seemed to disintegrate as soon as another was laid ahead. Perhaps you wanted me to take custody of it for a moment?

The test asks you to enter the house, where you see a table. There's something on the table, *what do you see?*



**Momentarily  
Lost**  
2013

Ik zie van die abstracte voorwerpen die eruitzien als stenen, of verkalkte, bolvormige knoestjes. Ze zien er tegelijk kostbaar en gebrekkig uit. Het zou de verzameling kunnen zijn van iemand die precies wist waar hij of zij naar op zoek was, wiens deskundigheid was vervlochten met een gevoelige radar voor... precies het juiste gewicht, of de juiste oppervlaktetextuur. Maar de logica ontgaat een buitenstaander, ze is onkenbaar.

Opmerking: als datgene wat je op of rond de tafel ziet iets anders is dan voeding, mensen of bloemen, wijst dit op een vorm van je ongelukkig voelen.

Ik kan de grootte of de functie van de voorwerpen op de tafel niet echt inschatten, maar ik heb het gevoel dat ik er een van in mijn hand zou kunnen nemen. Nu zie ik dat ze niet organisch zijn, maar afgeschuind uit hout, of gebeeldhouwd in keramiek, porselein, gelakt met schitterende, alchemistische vernislagen - materialen die weliswaar organisch zijn, maar processen hebben ondergaan die ze tegelijk artificieel en meer 'aards' maken. Ik weet niet zeker of ze een duidelijke functie hebben; ze zouden een soort kunstvoorwerp kunnen zijn. Ze trekken mijn hand naar zich toe, ze verleiden me om ze te proberen te begrijpen.

Niet aanraken. Zou een van de aspecten van het succes van een sculptuur afgemeten kunnen worden aan hoe onweerstaanbaar je ze wilt aanraken? Het bevel om *niet aan te raken* versterkt vaak het verlangen om dat net wel te doen, het stimuleert de verbeelding, want we herinneren ons hoe het voelt om aan te raken.

Ik merk dat ik denk aan de cover van Eve Kosofsky Sedgwick's boek *Touching Feeling* (2003), waarop een zwart-witfoto staat van de kunstenaar Judith Scott (1943-2005) die haar eigen sculptuur omarmt. Dit beeld drukt de markante overdracht van energie tussen de sculptuur en de kunstenaar uit. Scott was geboren met het syndroom van Down en werd tijdens haar leven bekend om haar abstracte sculpturen gemaakt van gebonden garen. Ze toonde geen waarneembare interesse in het lot van haar sculpturen wanneer ze eenmaal af waren - raak maar aan - maar tijdens het maakproces wiegde ze de sculpturen, verborg ze haar gezicht in hun massa en verwees ze er zelfs teder naar als 'Baba'. Niemand mocht ze aanraken tijdens die periode van creatie.

I see these abstract objects that look like rocks, or calcified, bulbous nodules. They look at once precious and defective. It could be the collection of somebody who knew exactly what they were looking for, whose expertise was fused with a sensibility alert to... just the right weight, or surface texture. But to an outsider, the logic is lost, unknowable.

Note: If what you see on or around the table isn't food, people, or flowers, it indicates some unhappiness.

I can't quite gauge the scale or function of the objects on the table, but I have the feeling I could take one in my hand. Now I see that they're not organic, but chamfered from wood, or sculpted in ceramic, porcelain, coated in dazzling, alchemic glazes - materials that are indeed organic, but have undergone processes that at once makes them artificial yet simultaneously more 'of the earth'. I'm not sure they have a clear function, they could be some kind of objet d'art. They draw my hand towards them, tempting me to try and understand.

Do not touch. Could one aspect of a sculpture's success be measured in how desperately you want to touch it? The order to *not touch* often heightens the desire to do just that, propelling the imagination, for we remember what it feels like to touch.

I find myself thinking about the cover of Eve Kosofsky Sedgwick's book *Touching Feeling* (2003), which uses a black and white photograph of the artist Judith Scott (1943 - 2005) embracing her own sculpture. The image conveys the striking transference of energy between the sculpture and the artist. Scott was born with Downs Syndrome and during her lifetime became known for her abstract sculptures fashioned out of bound yarn. She showed no discernible interest in the fate of her sculptures once they were finished - go ahead and touch - but during the process of making them, she would cradle the sculptures, bury her face in their mass, even affectionately refer to them as 'Baba'. Nobody was allowed to touch them during this time of creation.

Deze namaakstenen zijn op vellen papier gelegd die bedrukt zijn met wat eruitziet als diverse lagen bergkristal, of het oppervlak van steen bedekt met een gouden korstmos. Er zijn aquarellen van de vormen, geschilderd in verschillende tinten turquoise, en in de nauwkeurige stijl van een wetenschappelijk illustrator die in een soort trance is geraakt. Er zijn met inkt besmeurde stenen, gestempeld op (of gevangen in?) een constellatie van fijne lijnen. Er zijn stenen die op een sokkel van smalle houten planken liggen, ertussen geschoven, een steenslag van koper, half in de schaduw van de steen die erop geplaatst is, de andere helft vurig stralend. Wanneer ik naar de tafel kijk, voelt het alsof ik getuige ben van een onderzoeksproces, geen uitwerking van echte stenen, maar van de herinnering aan de stenen, een herinnering die ook het gezoem zou kunnen zijn van een verbeelding waartegen gezegd is: 'Niet aanraken'.

Ik ben net naar een tentoonstelling over archeologie geweest in Berlijn, in de Martin-Gropius-Bau. Het viel me op dat er overwegend mensen rondliepen die zo onmiskenbaar op oudere leeftijd waren, met hun grijze en beige lichamen naar de tentoongestelde, verbrokkelende voorwerpen toe gebogen, die vooral in aardekleuren waren.

Ik herinner me dat ik ooit las dat toen ze voor het eerst voor het Parthenon stond, die onverbeterlijke kitschexpert van semi-intellectuele luxe, Elsie de Wolfe, het uitgilde: 'Het is beige! *Mijn Kleur!*'

In de tentoonstelling berispte een overijverige suppoost me toen ik een foto probeerde te maken van een muurtekst die op de een of andere manier paste bij gedachten over jouw werk.

*Keine Fotos, bitte!*

Ik vermoed dat ik het gewoon zal moeten proberen te onthouden.

Het was iets over archeologie en migratie, hoe het begrensde landschap van Europa gunstige omstandigheden bood voor beweging en mobiliteit, en hoe dat betekent dat de bodem vol informatie zit om te herwinnen en te analyseren.

Ik dacht hieraan in het licht van de huidige situatie in Europa, en bovenal wereldwijd. Ik dacht aan degenen die aandringen op een nationale identiteit en op grenzen. Het vermogen om te mobiliseren heeft altijd een zekere hoop gegeven aan de

These ersatz rocks are laid out on sheets of paper that have been printed with what seems like various layers of rock crystal, or the surface of stone covered in a golden lichen. There are watercolours of the forms, painted in various hues of turquoise, and in the precise manner of a scientific illustrator that has fallen under some kind of spell. There are inky rocks, stamped onto (or caught within?) a fine-lined constellation. There are rocks plinched on slim, wooden planks, inserted between, a slither of copper, half in the shadow of the rock placed upon it, the other half, blazingly aglow. When I look down at the table, I feel like I'm witnessing a process of examination, a working out of not actual rocks, but the memory of the rocks, a memory that could also be the whirring of an imagination that was told, "Do Not Touch".

I've just been to an exhibition in Berlin about Archaeology at the Martin Gropius Bau. I was struck by the predominance of people so definitely in their later years, their grey and beige bodies bent towards the largely earth-toned, crumbling exhibits.

I remember reading that on facing the Parthenon for the first time, the incorrigibly camp maven of middle-brow luxury, Elsie De Wolfe squealed, "It's beige! *My Colour!*"

An officious guard at the exhibition ticked me off as I tried to take a photograph of a wall-text that somehow chimed with thoughts about your work.

*Keine Fotos, bitte!*

I guess I'll just have to try and remember it.

It was something about archaeology and migration, how the confined landscape of Europe offered favourable conditions for movement and mobility, and how this means that the soil is full of information for recovery and analysis.

I thought about that in light of the current situation in Europe, not least globally. I thought about those who insist on nationalist identities and borders. The potential to mobilise has always provided some hope for the queer, for those who don't fit, for the persecuted. And with





Wall rocks  
2020

excentriekelingen, aan degenen die er niet bij horen, aan de vervolgd. En met beweging komt ook de kracht om terug te grijpen in de bodem, vol informatie voor analyse, het potentieel om te herwinnen.

Agatha Christie schreef ooit: 'Archeologen kijken alleen naar wat er onder hun voeten ligt. De lucht en de hemel bestaan niet voor hen.' *Moord in Mesopotamië*, 1936.

Het is herfst nu, de tijd waarin het landschap begint aan het proces van afsterven om het volgende jaar opnieuw tot leven te komen. Ik moet mijn ogen op de grond houden terwijl ik door de rottende bladeren ploeter die de straten van Berlijn bedekken. Jij schrijft vanuit je nieuwe huis in Glasgow om te zeggen dat je 'omringd' bent 'door kartonnen dozen, met spullen er half in en half uit', en dat de terugkerende droom veranderd is. Nu sta je 'in de deuropening' en kijk je 'de kamer in. Er hangt een vreemd licht in, dat vanuit een kier in het raam komt.' Je realiseert je dat je al jaren kieren aanbrengt in ruimtes zodat het publiek er nooit goed binnen kan kijken. Klemmende deuren en ramen met schietgaten. 'Huizen en ruimtes en het voorwerp en de uitvoering van deze ruimtes die we bewonen en waar we proberen in overeenstemming mee te leven, in te leven...' Dit, zeg je, 'zit in mijn hoofd.'

movement comes the strength to reach back into the soil, full of information for analysis, the potential for recovery.

Agatha Christie once wrote that: "Archaeologists only look at what lies beneath their feet. The sky and the heavens don't exist for them." *Murder in Mesopotamia*, 1936.

It's Autumn now, when the landscape begins the process of dying off in order to regenerate the following year. I have to keep my eyes on the ground as I trudge through the mulchy leaves that carpet the streets of Berlin. You write from your new home in Glasgow to say that you're "sitting surrounded by cardboard boxes, stuff half in half out", and that the recurring dream has changed. Now, you are "in the doorway and looking into the room. There is an odd light in it from the slit of the window." You realise that for years you've been putting slits into spaces so the audience could never quite properly see in. Stuck doors and Arrow-slit windows. "Houses and spaces and the object and performance of these spaces we inhabit and try and live up to, into..." This, you say, "is in my mind."



Sad Rock  
2018

## **James Beckett**

### The Sceptical Structures of Max

*Max Himmelheber was de uitvinder van de moderne spaanplaat en is de centrale figuur in de installatie 'The Sceptical Structures of Max' van James Beckett. Himmelheber was een interessante figuur: tijdens zijn leven maakte hij een verandering door van industrieel tot filosoof/milieubeschermer. Dit resulteerde in een eigenaardige reeks manifesten, waaronder dat van zijn eigen eclectische villa en persoonlijke shintotempel. Hierna volgt een fragment uit een gesprek daarover tussen Beckett en auteur/filosoof Dirk van Weelden in november 2019.*

DIRK VAN WEELDEN Alles wat we zien, is het naast elkaar plaatsen van sporen, data, verwijzingen, het snijpunt tussen twee dingen: de villa van Max Himmelheber en het fenomeen, de wereld, de realiteit, het product spaanplaat.

JAMES BECKETT Villa Himmelheber ligt net ten zuidwesten van Stuttgart, in het Zwarte Woud. Het is een gebouw dat rond 1968 werd gerealiseerd door deze industrieel. In zekere zin is het erg interessant dat de esthetica ontleend is aan Japan; we weten dit omdat Himmelheber regelmatig naar Japan ging voor zijn werk. In deze structuur komen een aantal verbasterde motieven voor, dus je zou het kunnen beschouwen als een soort hybride monster. Het voornaamste kenmerk dat je ziet is iets wat ik interpreteer als een verwijzing naar de traditionele Japanse architectuur: de *shōji*. Normaal gezien is dat een scherm bedekt met papier dat in een nis in het gebouw is aangebracht, maar hier zijn ze naar de voorgevel verplaatst, zodat ze als een soort stormscherm fungeren, zie je, en ik geloof dat de naam dan verandert in *amado*. Het is als een ontmoeting tussen Zuid-Duitse volksarchitectuur en die van Japan, waardoor het een soort fort wordt.

*Max Himmelheber was the inventor of modern chipboard (spaanplaat), and is the central figure in the installation "The Sceptical Structures of Max" by James Beckett. Himmelheber was an interesting figure, in that his life focus shifted from that of industrialist to philosopher/environmentalist, resulting an odd series of manifests, including that of his own eclectic villa and personal Shinto shrine. The following is an extract of a conversation on the subject, between Beckett and author/philosopher Dirk van Weelden, November 23, 2019.*

DIRK VAN WEELDEN Everything we see is the juxtaposition of traces, data, references, the intersection of two things: the villa of Max Himmelheber, and the phenomenon, the world, the reality, the product of spaanplaat (chipboard).

JAMES BECKETT Villa Himmelheber is just Southwest of Stuttgart, in the Schwarzwald, a building realised by this industrialist around 1968. It is quite interesting, in a sense, that the aesthetics are borrowed from Japan, we know this because Himmelheber was regularly going to Japan on work. There are some bastardised sorts of motif that occur in this structure, so you could entertain it as a hybrid monster of sorts. The primary feature you will see is what I understand to be a reference to traditional Japanese architecture; the *shōji*, which would usually be a paper covered screen, recessed into the building. Here however, they are moved to the foremost facade, so they qualify as a kind of storm screen, you know, so I believe it changes its name to *amado*. It's a kind of meeting of southern German folk architecture with that of Japan, to become a fortress of sorts.

Villa Himmel-  
heber cir. 1968  
- Architect Karl  
Nothhelfer  
Photo:  
Gottfried Kühn,  
Landscape  
architect



Binnenin heb je een binnenzwembad, dat heel erg een sfeer à la Alvar Aalto uitstraalt, wat bijvoorbeeld te zien is aan het houten dak, dus het is een erg 'sauna-achtig' soort ruimte; je hebt natuurlijk geld nodig om zoiets te realiseren, hè. En dan krijg je die vreemde collectie pareltjes ... een hele Grieks-Romeinse reis - het is eclectisch...

DWW het ziet er nogal Fins uit, en dan heb je die Romeinse kunstvoorwerpen...

JB Waar ben je dan mee bezig, hè?

DWW Kort nadat hij deze villa had afgewerkt, werd hij bijna een makelaar voor een bepaalde richting van denken over de maatschappij en de natuur, die vanuit een conservatief standpunt beschouwd wordt - maar tegelijkertijd heel erg gericht is op ecologisch denken, op een holistische benadering van architectuur, industrie.

Going inside, you have this indoor swimming pool, with a very Alvar Aalto kind of vibe going on, illustrated through a roof of wood, so it's a very "sauna-ish" kind of space, this of course takes money to realise, right? And then you get this odd collection of titbits... a whole Greco-Roman trip - it's eclectic...

DWW It looks quite Finnish, and then we have these Roman artefacts...

JB What are you doing, right?

DWW Shortly after finishing the villa, he became almost a broker for a certain vein of thinking about society and nature, which is seen from a conservative stand - but at the same time very much geared toward ecological thinking, to a holistic approach of architecture, industry.

JB In Duitsland is er een traditie van soberheid die te maken heeft met de oorlog. Je moet zuinig zijn op elk beetje voedsel, elk stuk materiaal. Voor de uitvinding van spaanplaat was er zoveel verlies aan het verwerken van hout. Je had al die grotere splinters en al dat zaagsel, en dat werd gewoon weggegooid of soms gebruikt voor konijnenhokken, misschien wat voor de landbouw, maar het werd niet echt als een volwaardig afvalmateriaal beschouwd. In de loop van de geschiedenis hebben mensen in beperkte mate geëxperimenteerd met ornamentele vormen voor dit afval. In Frankrijk werd er omstreeks 1850 een patent genomen op een techniek die gebruikmaakte van ossenbloed vermengd met zaagsel van ebbenhout, wat een heel hard soort voorloper van plastic opleverde: Bois Durci. Het bindende element is daar het bloed; bij spaanplaat is dat fenolhars, wat formaldehyde bevat. Eigenlijk was het Himmelhebers machinerie, zijn patenten, die leidden tot de modernisering van deze technologie en daardoor ook onvermijdelijk tot zijn persoonlijke verrijking.

DWW Hij is de verpersoonlijking van het *Wirtschaftswunder*, niet? Maar na een vernieuwende periode van een twintigtal jaar beslist hij afstand te nemen van de fabrieken en de rest van zijn leven te wijden aan schrijven, redigeren en uitgeven - want hij richtte ook het tijdschrift *Scheidewege* (Tweesprongen) op - hij noemt het een tijdschrift voor sceptisch denken ... Wel, dat is intrigerend, want wat denk je dat de aard van dit sceptische denken is? Het is niet wat een filosoof sceptisch zou noemen, het zit vol erg overtuigde, stringente ideeën over wat goed is, wat goddelijk is in de mensheid en wat goddelijk is in de natuur, wat er verkeerd is aan het beoordelen van de mogelijkheden of de beperkingen van kennis, in de wetenschap, dus het betekent afstand nemen van zeg maar het traditionele rationele denken.

JB Een van de beschrijvingen van *Scheidewege* is dat het dient om te verhinderen dat industriële ontwikkelingen zonder controle worden toegepast in de wereld; je ontwikkelt een nieuw idee en dan vraag je je af: gaan we dit op grote schaal doen? Gaan we deze techniek werkelijk over de hele wereld verspreiden? Of moeten we ze door een reeks controles sturen, dus scepticisme in dat opzicht?

JB There's a tradition of frugality in Germany associated with the war. You have to save on every little bit of food, every bit of material. Prior to the advent of chipboard, you had so much waste from the processing of wood. You had all these larger splinters and dust which would just be thrown away or occasionally used for rabbit hutches, maybe some farming, but it wasn't really taken as a serious waste material. People have historically been experimenting to lesser degrees with ornamental forms for this waste. In France, around 1850, they patented a technique which used ox blood, mixed with dust from ebony, to become a very hard kind of pre-plastic, 'Bois Durci'. The binding element here being the blood, in the case of chipboard this is phenol resin, which contains formaldehyde. Basically it was Himmelheber's machinery, his patents, which led to the modernising of this technology and inevitably his personal enrichment.

DWW He is the embodiment of the *Wirtschaftswunder*, right? However, after a rejuvenating period of about 20 years, he basically decides to step away from the factories, and dedicate the rest of his life to writing, editing, and publishing - because he also founded the magazine *Scheidewege* (Crossroads) - he calls it a magazine for sceptical thinking... Well, that's intriguing, because what do you think is the nature of this sceptical thinking? It's not what a philosopher would call sceptical, it's full of quite positive stringent ideas about what is good, what is divine in humanity and what is divine in nature, what is wrong in judging the capacities or the limitations of knowledge, in science, so it is stepping away from, let's say, traditional rational thinking.

JB One of the descriptions for *Scheidewege* is that it's for preventing the unchecked application of industrial developments to the world; you develop a new idea and then you wonder: Are we going to do this at scale? Are we really going to proliferate this technique around the globe? Or should we send it through a series of checks, so scepticism in that respect?

*DWW* In het leven van Himmelheber zit een groot contrast: dat tussen de industrieel en de milieufilosoof. Kun je een aantal zeer specifieke manieren aanwijzen die jij als kunstenaar gebruikt om beelden en ervaringen te vinden om ons meer bewust te maken van wat die - laten we zeggen - kortsluiting tussen deze werelden is, als het gaat over de installatie?

*JB* Dat kan ik misschien het beste doen met een voorbeeld: het zit in de invloed van Japan op Himmelheber en in mijn eigen techniek om dingen met elkaar te verbinden. In Japan is er de traditie van het shintoïsme, en een van de dingen waar Himmelheber over schreef, was een groep shintoïsten die een nieuwe waterkrachtcentrale kwamen zegenen - ze hingen shintogebeden boven de machines en droegen dan een gebed om om vergeving te vragen voor het misbruik van *jou* - water!<sup>1</sup> En dit is animisme; je bekleeft iets wat anders onbezield is - een basiselement zoals vuur, water of aarde - met een ziel (of gelooft daarin). Maar animisme kan ook menselijk handwerk zijn; iets wat je maakt, iets wat je in de wereld zet, verwerft autonomie en wordt zijn eigen, reële ding, met zijn eigen identiteit. Dus je krijgt een persoon die nu veranderd is, en hij gaat zelfs zo ver dat hij zijn eigen shintotempel bouwt. Die ligt net achter de villa van Himmelheber.

*DWW* En je doet het aan de hand van verschillende methodes, verschillende manieren om materiaal van deze context naar de jouwe te brengen, bijna te ontvoeren, naar dezelfde imaginaire installatie.

*JB* Dit is een stuk hout van de tempel; de tempel is een ruïne, ik bedoel, ik voel me daar niet zo slecht over, het is echt aan het weggrotten... Voor mij is dit een idee in termen van een artefact, een daad van nabijheid - hoe dicht kun je bij de bron van iets komen, en wanneer je er heel dicht bij komt, is het bijna alsof je een deel van het lichaam ervan ontvangt, als een relikwie. In een ander werk is er een Malevitsj-achtig vierkant; dat komt ook uit de tempel, het lag er gewoon op de grond. Het is een soort van bakelietmengsel, dat erg goed lijkt op het materiaal dat hij maakte. En een ander stuk is van een gebouw net achter de tempel - ik dacht dat het een speelhuisje voor kinderen was, tot ik al het kippengaas zag...

*DWW* In the life of Himmelheber there is a big contrast, that of the industrialist and the environmental philosopher. Could you point to very specific ways you use as an artist to find images and experiences to make us more aware of what this, let's say, short circuit between these worlds is, when it comes down to the installation?

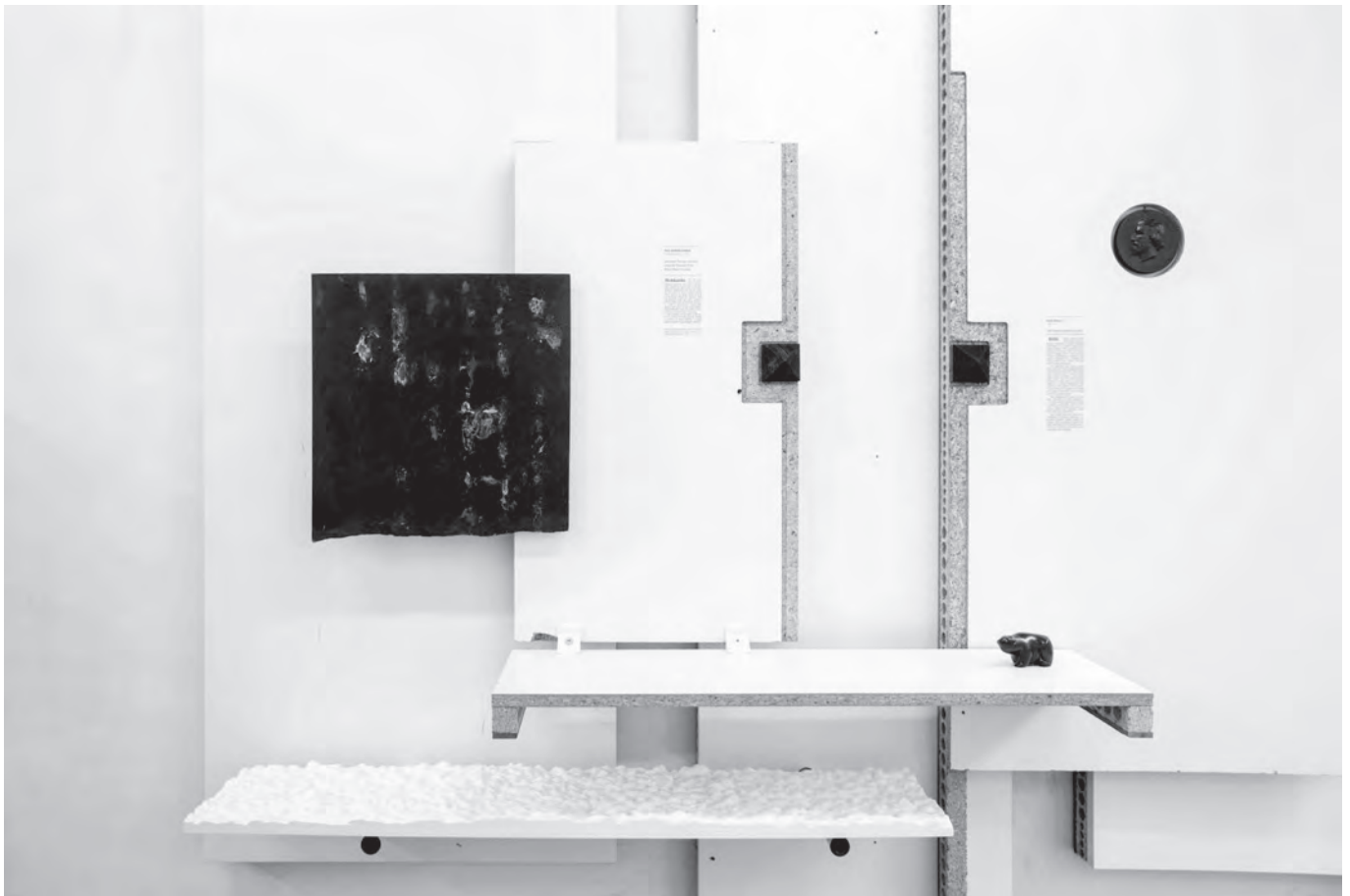
*JB* I can perhaps best do so by example: It's in the influence of Japan on Himmelheber, and in my own technique of connecting things. In Japan there is a Shinto tradition, and one of the things Himmelheber wrote about was a group of Shintoists who came to bless a new hydroelectric plant - they hung Shinto prayers over the machinery then enacted this prayer to seek apology for the abuse of *you* - water!<sup>1</sup> And this is animism; you're investing (or believing) spirit in the otherwise inanimate, a fundamental element, like fire, water, earth. But animism can also be human craft, so something you make, something you put into the world develops autonomy, it becomes its own actual thing with its own identity. So you have a person who's now shifted and he actually goes so far as to build his own Shinto shrine. This is just behind the Himmelheber villa.

*DWW* And you do it through different methods, different ways of bringing, almost kidnapping stuff from this context to your own, the same imaginary installation.

*JB* This is a piece of wood from the shrine, the shrine is a ruin, I mean, I don't feel terrible about it, it's really rotting... For me this is an idea in terms of artefact, an act of proximity - how close can you get to the source of something, and when you get really close to it it's almost like you are receiving part of its body, like a relic. In another piece there's this Malevich-like square, that's also from the shrine, it was simply lying on the ground. It's a kind of Bakelite composite, very similar to the material that he produced. And another piece is from a building just behind the shrine - I thought it was a children's playhouse, until I saw all of the chicken wire...

<sup>1</sup> *Scheidewege, Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1980, 2.1, Max Himmelheber: 'Lehren aus Japan'

<sup>1</sup> *Scheidewege, Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1980, 2.1, Max Himmelheber: 'Lehren aus Japan'



**The Sceptical  
Structures of  
Max: 01**

314 x 237 x  
39 cm

Sheet chipboard, tubular chipboard profile, historical and modern objects, flatbed printed text.

DWW Hij hield van omeletten...

JB Inderdaad.

DWW Er is nog een andere manier om twee verhalen samen te brengen, en dat is een stap weg zetten van de villa en focussen op de botsing tussen de wereld van zijn denken en de realiteiten die hij niet kon controleren. Er zijn dingen die het resultaat zijn van denken, zoals spaanplaat, of de koffiebeker in bamboe - kun je me daar iets over vertellen, hoe je die objecten erbij hebt gebracht, waarom je ze erbij hebt betrokken?

JB Ik denk dat wat je benoemt zo iets is als een circulaire economie, of het gebruik van materialen waarbij de mogelijkheden tot recyclage eindeloos zijn, wat in de praktijk

DWW He loved his omelettes...

JB Indeed.

DWW There's another way of bringing two stories together, and that is taking one step away from the villa, and focusing on the clash between the world of his thinking and the realities, which he didn't know how to control. There are these things that are the result of thinking, like chipboard, or the bamboo coffee cup - could you tell me about it, how you brought these objects in, why you brought them in?

JB I think what you're naming is like a circular economy, or the use of materials to which point the recycling is endless, which is practically a kind of fallacy. There was an



eigenlijk een misvatting is. Een week of drie geleden verscheen er een artikel in het Duitse tijdschrift *I Am Expat*.<sup>2</sup> Dit is het 'milieuvriendelijke alternatief' voor wegwerpkoffiebekers - je gaat naar de kiosk, je koopt te veel van die papieren bekertjes, je krijgt dat stomme deksel, dus koop je uiteindelijk je eigen beker uit bamboe, toch? Dit is dezelfde fenolhars die in spaanplaat zit, behalve dat het basis ingrediënt bamboe is, en dat wordt dan verondersteld milieuvriendelijk te zijn... Het blijft wel fenolhars, en wanneer je er heet water in giet, begint het na een keer of zeven formaldehyde vrij te geven, een bekende kankerverwekkende stof.

DWW Best wel toxische bekertjes, of kamer, of plafond.

JB En dat is mooi, want al in 1975 begint de milieubeweging van de grond te komen en verklaart Himmelheber in zijn *Bussauer Manifest*: 'als de recycling van stoffen niet in voldoende mate en efficiënt gerealiseerd kan worden, dan moeten de betrokken producten en productieprocessen afgedankt worden. Als dat niet gebeurt, zal de ramp onvermijdelijk zijn en zal de productie vanzelf stoppen, maar met daarnaast waarschijnlijk ook catastrofale gevolgen op andere gebieden...'<sup>3</sup>

DWW Waar ik het over wil hebben is de manier waarop jij onze aandacht trekt, ze bijna choreografeert, alsof je danst met de aandacht van de toeschouwer, want je werkt erg precies, erg gedetailleerd, maar tegelijkertijd is het heel erg duidelijk dat je naar grotere dingen verwijst - er is geen conclusie, of boodschap, of oordeel?

JB We hebben weleens gesproken over de uitdrukking 'De weg naar de hel is geplaveid met goede voornemens'. Je hebt iemand die zuinig is, die het afvalmateriaal van houtzagerijen probeert te gebruiken, en dan maakt hij iets waarvan hij gelooft dat het een bijdrage is, een democratisch materiaal, dat ons allemaal verder zal brengen...

article published about three weeks ago, it's by *I Am Expat* magazine in Germany.<sup>2</sup> This is the "environmentally friendly alternative" to disposable coffee cups - you go to the kiosk, you are buying too many of those paper cups, you get the stupid lid, so you buy your own bamboo cup, right? This is the same phenol resin that is in chipboard, except as a base ingredient it's basically bamboo, and that's somehow supposed to be environmentally friendly... It's still phenol resin, and when you put hot water in this, after about seven times it starts releasing formaldehyde, a known carcinogen.

DWW Quite toxic cups, or room, or ceiling.

JB And this is beautiful because already in 1975, the environmental movement is getting going and Himmelheber declares in his so called *Bussauer Manifest*: "if the recycling of substances cannot be achieved to a sufficient extent, and efficiently, the relevant products and production processes must be dispensed with. If this is not done the disaster will be inevitable and production will cease of its own accord, but with the likelihood of catastrophic repercussions in other areas as well..."<sup>3</sup>

DWW What I want to get down to is your method of drawing our attention, almost choreographing it, like you are dancing with the viewer's attention, because you're very precise, very detailed, but at the same time it's very obvious that you refer to larger stuff - there is no conclusion, or message, or judgement?

JB We spoke at times about the expression, 'the path to hell is paved with good intentions'. You have someone who's frugal, who's trying to use the waste material from sawmills, and then he produces something that he believes is a contribution, a democratic material, which will elevate us all...

<sup>2</sup> [www.iamexpat.de](http://www.iamexpat.de) - 27 juli 2019

Abi Carter - 'Stay away from bamboo coffee cups, German consumer group warns'

<sup>3</sup> Scheidewege, *Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1975, 5.4, Max Himmelheber - 'Bussauer Manifest - zur umweltpolitischen Situation'

<sup>2</sup> [www.iamexpat.de](http://www.iamexpat.de) - 27 juli 2019

Abi Carter - 'Stay away from bamboo coffee cups, German consumer group warns'

<sup>3</sup> Scheidewege, *Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1975, 5.4, Max Himmelheber - 'Bussauer Manifest - zur umweltpolitischen Situation'





**The Sceptical  
Structures of  
Max: Installa-  
tion overview**

Dimensions  
variable

Sheet chip-  
board, tubular  
chipboard  
profile, histori-  
cal and modern  
objects, flatbed  
printed text.



**The Sceptical Structures of Max: 08**

58 x 121 x 100 cm (installation detail)

Sheet chipboard, tubular chipboard profile, historical chipboard from the Himmelheber archive, cir 1945 - 1957

DWW Een echte vooruitgang!

JB Zoals IKEA: je hebt je nieuwe kasten, je kunt het je permitteren als arbeider, je kunt je burgerlijke droom realiseren en hogerop komen, maar het is een groot milieuprobleem geworden. *En* op het einde van zijn leven keert hij terug naar de socialistische ethiek, niet de kapitalistische, van ateliers te hebben voor werkloze jongeren, voor minderjarigen in de gevangenis ...

DWW Hij was een voorstander van 'privaat socialisme'...

JB Ja, die jongeren zouden werken, leren van hun ouderen, zodat er sociale cohesie zou ontstaan. Maar een van zijn laatste teksten, van rond 2000, net voor hij stierf, was - die jongeren

DWW A real improvement!

JB Like IKEA, you have your new cupboards, you can afford it as a working class person, you can realise your suburban dream and elevate yourself, but it has become a big environmental problem. *And*, at the end of his life, he returns to the socialist, not the capitalist, ethics of having workshops for unemployed youth, for children in prison...

DWW He championed "private socialism"...

JB Yes, these kids would be working, learning from their elders, so it would create social cohesion. But one of his last texts, from around 2000, just before he died, was - these kids have to use solid wood,

moeten massief hout gebruiken, niet van dat *Spanplatten*-spul...<sup>4</sup> Dus wat mijn eigen taal betreft, is het niet zo dat ik zoek naar een neutraal standpunt; ik geloof wel dat er een inherent sadisme en kritiek in dit alles zit. Maar je vroeg naar de techniek, het werken met lagen en geen vaste rollen hebben voor de dingen... Dit is opnieuw zoals de Parijse Arcades van Walter Benjamin waar we het daarnet buiten over hadden; het is het idee dat je zwevende punten of bronmateriaal hebt die onvast blijven; ze hebben een mobiliteit binnen hun rol van er te zijn.

Binnen mijn observaties van hem blijft er nog altijd een olifant in de kamer: dat hij misschien wel putte uit iets erg exotisch, zoals een wijdverbreid paganisme. Hij is dus een xenofiel, hij heeft een bestaande liefde voor andere culturen en hij importeert die, duidelijk zichtbaar in zijn villa. Het lijkt alsof je om een lokale complexiteit op te lossen eenvoudigweg een meer - niet noodzakelijk een eenvoudiger oplossing importeert, maar je importeert een oplossing.

DWW Een exotisch element, dat het echte probleem als het ware doet vervagen, het verbergt.

JB Het is een mechanisme om zaken te doen, wat 'importeren' is, en dat is erg typisch voor exotisme.

none of this *Spanplatten* stuff...<sup>4</sup> So in the sense of my own language, it is not like I'm looking for a neutral standpoint, I do believe there is an inherent sadism and critique within this all. But you asked about the technique, the layering and not having fixed roles for things... This is again like the Parisian Arcades of Walter Benjamin that we mentioned just outside, it's the idea that you have floating points or source material which remain unfixed, they have a mobility within their role of being there.

Within my observations of him, there is still an elephant in the room, that he was perhaps tapping into something quite exotic, like a far-flung paganism. So he's a xenophile, he has an existing love of other cultures, and he imports this, manifest in his villa. It seems like in order to resolve a local complexity you simply import a more - not necessarily simple solution, but you import a solution.

DWW An exotic element, that kind of blurs over the real problem, it hides it.

JB It's a mechanism for dealing, which is "import", and that's quite classic for exoticism.

<sup>4</sup> Scheidewege, *Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1993/94

Max Himmelheber - 'Selbsthilfwerkstätten für jugendliche Arbeitslose, Konsumgütererzeugung außerhalb der Geld- und Marktwirtschaft'

<sup>4</sup> Scheidewege, *Jahresschrift für skeptisches Denken* - 1993/94

Max Himmelheber - 'Selbsthilfwerkstätten für jugendliche Arbeitslose, Konsumgütererzeugung außerhalb der Geld- und Marktwirtschaft'

TEKST Brenda Tempelaar

### Het kunstwerk als sta-in-de-weg

Officieel is de titel: "Zonder titel, 1981".

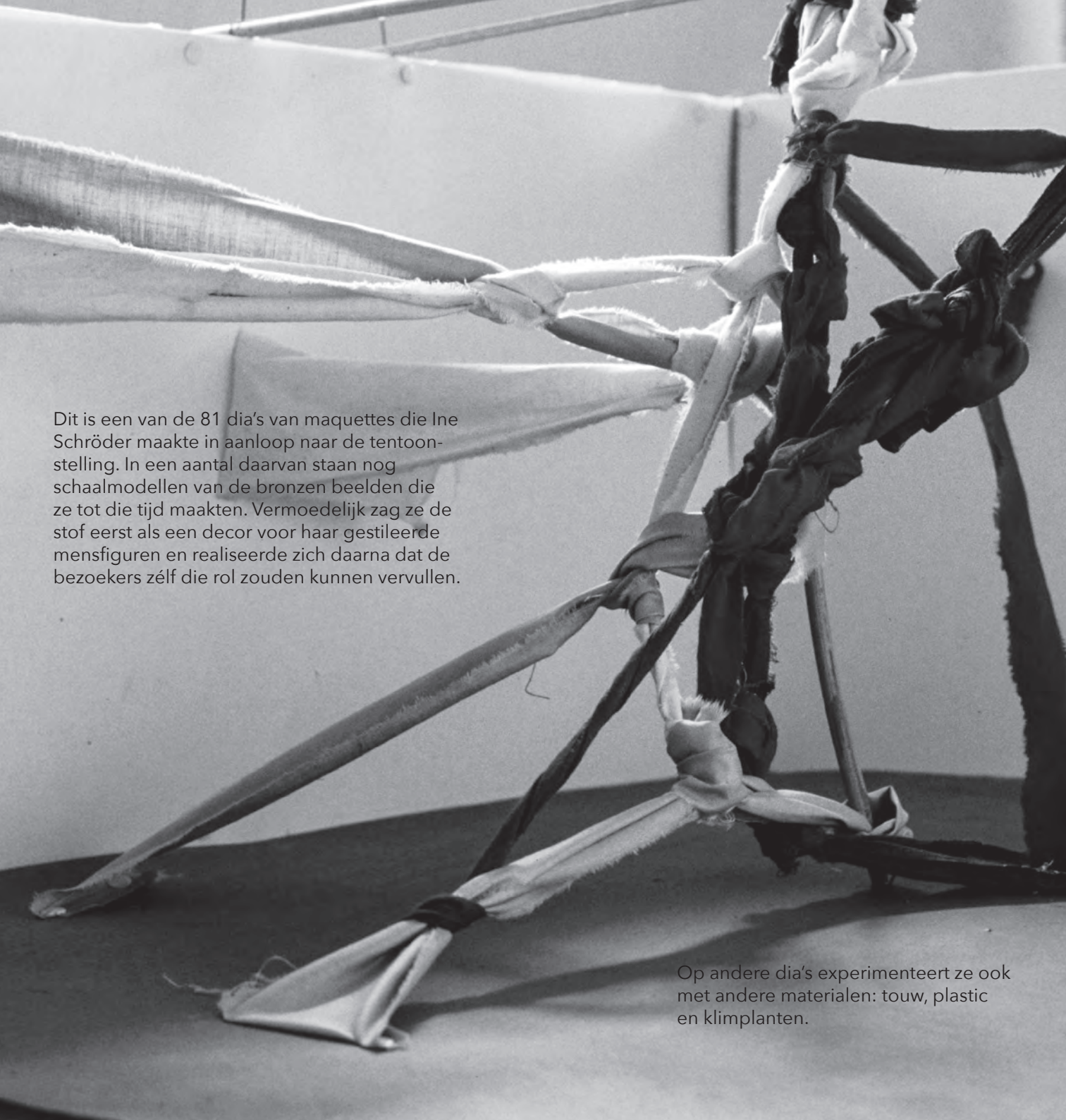
Ine Schröders Atelierinstallatie gereconstrueerd

De tekeningen leken op een handleiding, voor zeemansknopen.

Nadat de Atelierinstallatie van Ine Schröder meer dan dertig jaar in het depot van het Bonnefantenmuseum had gelegen, kreeg kunstenaar Joep Vossebeld de opdracht om het werk opnieuw aan het publiek te openbaren. Wat resteerde van het werk was niet meer dan een plastic tas met daarin wat lappen katoen, een diaserie met maquette-opstellingen en een enkele tekening. Bij FLACC onderzocht hij zijn mogelijkheden. Hij verzamelde alles over Schröder wat hij kon vinden, en probeerde het werk op een hedendaagse manier te interpreteren. Maar uiteindelijk moest hij toegeven dat hij helemaal geen zin had om iets te maken. Hij wilde geen auteurschap opeisen, maar Schröders werk tonen zoals het was. De vraag is echter waarom het dan nog een kunstenaar vergt om het kunstwerk van iemand anders te reconstrueren.

Uiteindelijk zijn hier video's met de eigenaren/oppassers van Ine's werk uit ontstaan. Ik wilde niks nieuws maken, maar wel haar netwerk tonen.

Restaureren verondersteld dat er iets kapot is, of dat er een onderdeel ontbreekt. Reconstrue-ren, heropvoeren, opnieuw uitvoeren, ook hier past de term 'postume samenwerking'.



Dit is een van de 81 dia's van maquettes die Ine Schröder maakte in aanloop naar de tentoonstelling. In een aantal daarvan staan nog schaalmodellen van de bronzen beelden die ze tot die tijd maakten. Vermoedelijk zag ze de stof eerst als een decor voor haar gestileerde mensfiguren en realiseerde zich daarna dat de bezoekers zélf die rol zouden kunnen vervullen.

Op andere dia's experimenteert ze ook met andere materialen: touw, plastic en klimplanten.

## Atelierinstallatie, 1981

Dit werd pas zichtbaar in het depot. De meeste foto's waren zwart/wit of vergeeld. Op basis van de foto's dachten we een installatie met oranje, geel en blauw te hebben.

Ine Schröder gebruikte in 1981 rode, blauwe en witte lappen katoen om een ruimtelijke installatie te maken, op de vorige locatie van het Bonnefantenmuseum, een voormalig winkelcentrum. De stof drapeerde ze over het plafondrooster. Ze verknoopte de lappen met elkaar en liet de uiteindes in bundeltjes op de grond vallen. Een open netwerk ontstond, waar je als bezoeker doorheen kon lopen om de krachtlijnen te ervaren die Schröder tussen muren, plafond en vloer had gecreëerd. In de begeleidende zaaltekst schreef zij 'de schreeuw van de vogel zal ook zijn vorm zijn', waarmee zij de openheid en souplesse van het werk benadrukte.

Een paar jaar geleden dook dit werk op in de zoektocht naar wat er in fysieke zin van het werk van Schröder is overgebleven. Paula van den Bosch, conservator van het museum, wilde een tentoonstelling aan Schröder wijden omdat haar verhaal een verborgen stukje kunstgeschiedenis is. De atelierinstallatie was één van de weinige concrete collectiestukken en er werd al snel besloten om de installatie opnieuw uit te voeren. Maar zo'n heropstelling brengt veel vragen met zich mee. Zo is de ruimte in het nieuwe museum veel groter dan de oorspronkelijke locatie. De stof zou niet lang genoeg zijn om de hoeken te halen. En ook de kwaliteit van het katoen was na al die jaren zover achteruitgegaan dat het niet meer kon worden opgehangen.

Het zou een kleine installatie in een grote zaal zijn geworden. Iemand met een te ruime jas.

In het oeuvre van de meeste tijdgenoten van Schröder is het ondenkbaar om het materiaal te vervangen. Maar in het kader van Schröders werk overheerst de gedachte dat het werk niet afhankelijk is van een oorspronkelijke vorm. Het was vanzelfsprekend dat er nieuw katoen zou worden aangeschaft om het werk opnieuw te tonen. Wat net zo vanzelfsprekend was, is dat het werk hierdoor niet 'van iemand anders' zou worden, of een dialoog aan zou gaan met het origineel. Het zou het origineel zijn, een collectiestuk zoals alle anderen.

Het werd vanzelfsprekend op moment dat we ons afvroegen wat we wilden reconstrueren: Het materiële (historische) werk of de (hedendaagse) ervaring van het werk.

Van begin af aan heb ik me verwonderd over deze praktische daadkracht bij zowel Van den Bosch als Vosseveld. Samengevat werd er gesteld dat het aura van Schröders werk, als zoiets al bestaat, zich niet in de objecten bevindt maar in het archief. Zij maakte duizenden foto's van haar werk, die bijzonder zijn om hun subjectieve invalshoek. Het archief bevat een aantal afbeeldingen waar Schröder zelf op te zien is en kiekjes met aandacht voor mooie lichtinvallen.

Zelfportretten zitten nauwelijks in haar archief, wel een aantal portretten gemaakt door vrienden (met haar camera).

Als er niet zoveel gevoel in die foto's zat, dan hadden we misschien meer van de kunstwerken zelf verlangd, maar zowel in de tentoonstelling als in de catalogus *Uncorrected Proof* zijn de kunstwerken zelf haast illustratief voor Schröders kunstenaarschap.

De tas met lappen katoen was dan ook niet het primaire uitgangspunt voor de reconstructie van *Atelierinstallatie*: het ging om de foto's die Schröder ervan bewaarde. Op één van de foto's ligt ze languit op de grond, onder de installatie, met haar armen in volle overgave langs haar lichaam. De vraag was nooit hoe Vosseveld aan de juiste stoffen kon komen, maar hoe hij een ervaring kon nabootsen die dezelfde ruimtelijke overgave, of zelfs spiritualiteit kende.





Deze foto is gemaakt in 1981 tijdens de 15 dagen dat het werk op zaal stond, voordat het bijna 40 jaar in de depots verdween. Hoewel ik foto's had vanuit meerdere hoeken en een oude plattegrond van het museum, bleef het aanvankelijk moeilijk om in te schatten hoe groot deze opstelling was. Later sprak ik met Math, al 40 jaar tentoonstellingsinrichter voor het Bonnefanten. Hij had deze installatie mee opgebouwd en wist het nog precies. Opbouwmedewerkers zijn zowel het geheugen als geweten van een museum.


## Atelierinstallatie, 2019

Van begin af aan was duidelijk dat er van de tentoonstelling en de publicatie meer werd verlang dan een overzicht: er moest een persoon worden geportretteerd. Vossebeld zag de bui al hangen, dat Schröders biografie zou worden opgetekend in plichtmatige algemeenheden. In zijn essay in de catalogus *Uncorrected Proof* schrijft hij: 'Als we de oude regels volgen dan vertellen die ons het volgende: Ine Schröder (1951-2014) heeft tientallen jaren gewerkt aan een consistent oeuvre van zo'n 3000 werken waar nu minder dan 100 exemplaren nog van bestaan. Het zijn houten bouwseltjes uit restmateriaal waarvan de lijm langzaam begint los te laten, die af en toe een paar regels aandacht kregen in de regionale krant en nu bij een paar liefhebbers en familieleden in huis hangen. Het Bonnefantenmuseum Maastricht toont in 2019 een overzicht van haar archief.' Gevoelsmatig begreep hij dat het niet in de lijn der gedachte van Schröder lag, om haar kunstenaarschap te reduceren tot een CV, een werkenlijst en een tentoonstellingsoverzicht.

Met die druk op zijn schouders, en overtuigd hoe het niet moest, raakte Vossebeld verzeild in een stoffenwinkel. Het type katoen dat Schröder had gebruikt voor haar installatie bleek niet meer gemaakt te worden. 'Alleen nog vaste breedtes', vermeldde de verkoper. Maar dat de stof zou afwijken van het origineel had Vossebeld allang begrepen. Hij richtte zich op belangrijkere zaken, zoals afwegingen tussen afmeting en transparantie, kleur, textuur en beweging. In zijn hoofd zag hij de foto's uit Schröders archief voorbijkomen, samen met de dia's en de tekeningen. Beweging, dacht Vossebeld. Textuur. En met de keuze die hij toen maakte, breidde hij zonder veel omhaal een stukje aan Schröders geschiedenis.

Er is uiteindelijk heel weinig gesproken over het moment dat de Atelierinstallatie werd opgebouwd in de eerste ruimte van de tentoonstelling. Vossebeld maakte een maquette met reepjes stof en punaises, om aan te geven waar de stof het gebouw zou raken. De technische staf van het museum nam het vanaf daar van hem over en bevestigde de stof met houten balken aan het plafond. Een flegmatische, ontspannen oplossing voor het feit dat dit plafond geen rooster heeft, die zonder Vossebeld's aanwijzingen misschien niet zou worden gekozen. Er was misschien veel meer gehamerd op gelijkenis, de historische beelden zouden herhaaldelijk naast elkaar worden gelegd, misschien zelfs aanwezig zijn geweest in de tentoonstellingszaal, ter vergelijking. Maar door het werk een tijdje door zijn handen te laten gaan, is Vossebeld het museum een stapje voor geweest, en heeft hij het behoed voor het maken van een monument.

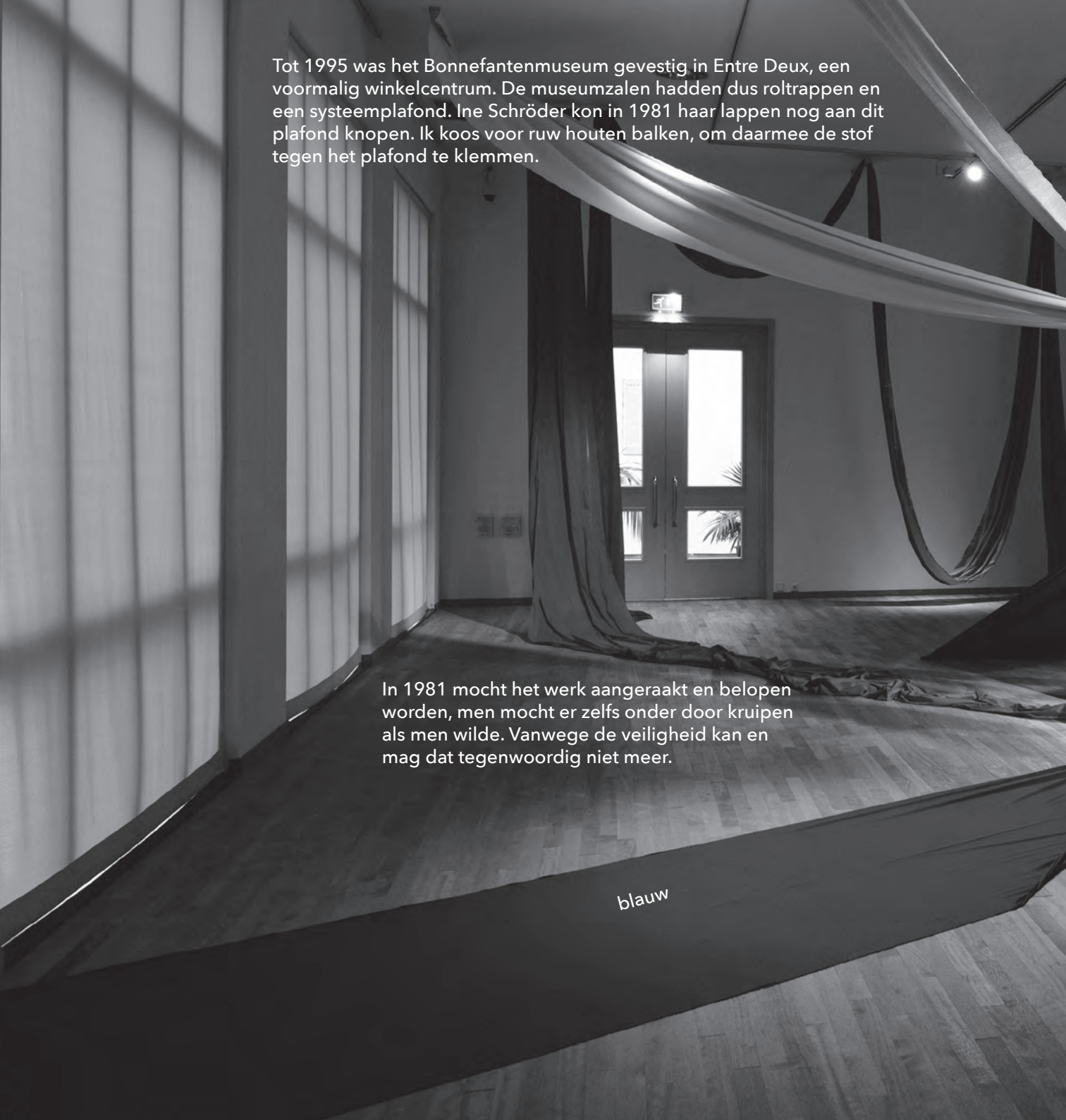
Rollie en François (de opbouwmedewerkers) stonden inderdaad in de hoogwerker om de punten te bevestigen waar de installatie het gebouw raakt. Ik had wel al een maquette (van reepjes stof en punaises) om duidelijk te maken waar de hoekpunten moesten komen. Het ophangstelsel met de houten klossen ontstond ter plekke, evenals de beslissing om de stof aan de randen niet bij te knippen, weg te werken of om te zoomen.



Dit is de maquette die ik maakte om in te schatten hoe deze installatie in haar nieuwe ruimte zou passen. Deze zaal is 170 centimeter hoger en 1,3 keer groter dan de oorspronkelijke plek, met het gevaar dat het als een 'te grote jas' zou overkomen.

Er zit dus 1,33 keer meer stof in deze opstelling.


De blauwe stof draaide ik 50 graden ten opzichte van de oorspronkelijke uitvoering, zodat deze blauwe baan je oog vanaf de deur waar je binnenkomt naar de centrale knopen stuurt.



Tot 1995 was het Bonnefantenmuseum gevestigd in Entre Deux, een voormalig winkelcentrum. De museumzalen hadden dus roltrappen en een systeemplafond. Ine Schröder kon in 1981 haar lappen nog aan dit plafond knopen. Ik koos voor ruw houten balken, om daarmee de stof tegen het plafond te klemmen.

In 1981 mocht het werk aangeraakt en belopen worden, men mocht er zelfs onder door kruipen als men wilde. Vanwege de veiligheid kan en mag dat tegenwoordig niet meer.

blauw



Voor de belichting had ik geen aanwijzingen. Samen met Carlo van techniek richtte ik kleine spotjes op de knopen in de stof, om de monumentaliteit te benadrukken

De meeste foto's uit het archief waren in zwart/wit en op de enkele bewaarde foto's in kleur leek het werk oranje-geel-blauw. Pas toen de originele stoffen in de kelder opdoken werd duidelijk dat het om helder rood, zacht wit en indigo blauw ging. De rode en blauwe stof zijn overigens heel dun, met een lichte glans. De witte stof is juist heel dik en stroef.

blauw

rood

## Doorgeefluik

Over het opnieuw uitvoeren van Schröders werk moeten we niet te moeilijk doen. Objecten zijn een sta-in-de-weg, dat is een gedachte waar ik me inmiddels wel in kan vinden. Ik vermoed dat Schröder zich kapot geërgerd had als er in het museum een discussie was ontstaan over het wel of niet reconstrueren van de geschiedenis zoals die zich feitelijk heeft voorgedaan. Het past bij haar om in te druisen tegen de gedachte dat het kunstwerk zelf het belangrijkste bewijsstuk is van een oeuvre. Daartegenover nodigt haar archief uit tot een houding of een attitude, die je kunt adopteren om het werk een nieuwe impuls te geven.

Volgens Ine Schröder was haar archief haar belangrijkste medium.

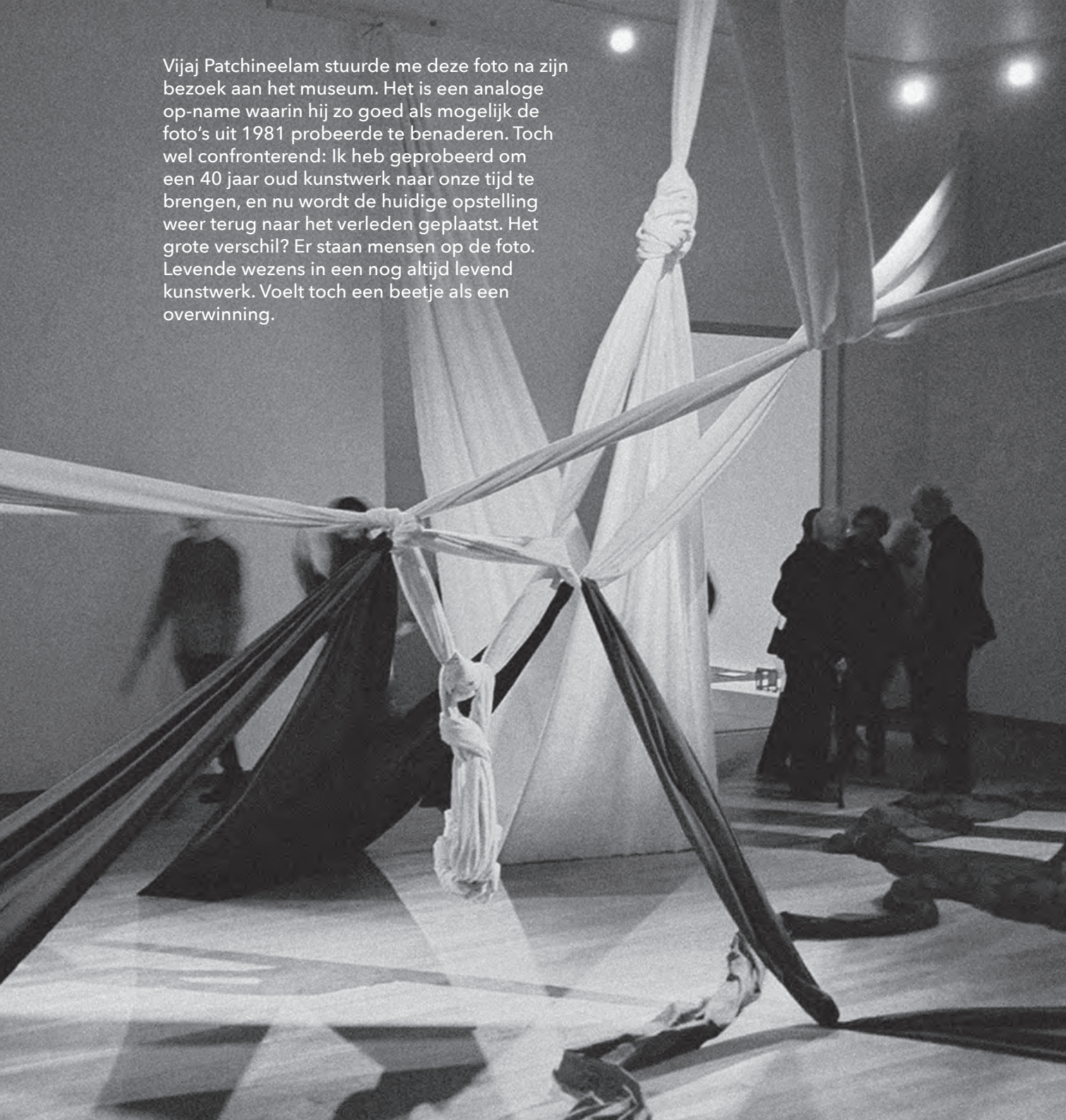
Als een kunstenaar opnieuw in aanraking komt met Schröders werk, zoals Vossebeld, dan is het dus veel meer een oefening in het denken dan in het maken. Zijn rol in het opnieuw uitvoeren van *Atelierinstallatie* is voor het publiek onzichtbaar, en toch is er op de een of andere manier een installatie verschenen van een overleden kunstenaar, die bijzonder vanzelfsprekend oogt, alsof het ontvallen van de persoon niet van invloed is op het kunstwerk. Vossebeld heeft zijn rol als kunstenaar in deze samenwerking opgevat als een doorgeefluik, waarbij het niet belangrijk is wat hij er aan toevoegt, maar hoe hij het bestaande aanpakt, en aan het publiek aanbiedt.

Is zichtbaarheid een vereiste voor kunstenaarschap? En wat betekent dat voor de onderlinge samenwerking in een dergelijk project? Zo bestaan de meeste medewerkers in een museum in onzichtbaarheid (en vele andere beroepen)

De gedachte aan het kunstenaarschap als een doorgeefluik leidt me automatisch tot de vraag of Schröder zelf ook niet meer dan een doorgeefluik was. Er viel haar iets binnen, waar ze haar handen even overheen liet gaan, en dan nam ze er afstand van. Het werk was niet per se van haar, of van iemand, het was er gewoon. Het idee sluit naadloos aan op de opvatting die zowel Vossebeld als Van den Bosch hebben over de koers van deze postume samenwerking met Schröder: het is belangrijk dát ze wordt zichtbaar gemaakt, niet per se hóe het gebeurt.

Opmerkingen:  
Luuk Nouwen, Paula van den Bosch en Joep Vossebeld

Vijay Patchineelam stuurde me deze foto na zijn bezoek aan het museum. Het is een analoge op-name waarin hij zo goed als mogelijk de foto's uit 1981 probeerde te benaderen. Toch wel confronterend: Ik heb geprobeerd om een 40 jaar oud kunstwerk naar onze tijd te brengen, en nu wordt de huidige opstelling weer terug naar het verleden geplaatst. Het grote verschil? Er staan mensen op de foto. Levende wezens in een nog altijd levend kunstwerk. Voelt toch een beetje als een overwinning.



The artwork as obstacle

The official title is: "Zonder titel, 1981" (Untitled).

Ine Schröder's Atelierinstallatie (Studio Installation)  
reconstructed

After Ine Schröder's studio installation had been in the depot of the Bonnefantenmuseum for more than thirty years, artist Joep Vosseveld was commissioned to re-unveil the work to the public. What was left of the work was nothing more than a plastic bag containing some pieces of cotton fabric, a slide series with scale model configurations and a single drawing.

The drawings resembled those in a manual for nautical knots.

Eventually this led to the videos with the owners/caretakers of Ine's work. I didn't want to create anything new, but I wanted to show her network.

At FLACC, the artist explored the possibilities. He collected everything he could find on Schröder, and tried to give the work a contemporary interpretation. But in the end, he had to admit that he did not feel like creating anything at all. He did not want to claim any form of authorship, but rather sought to present Schröder's work as it was. This raises the question, however, why the reconstruction of someone else's work of art would require an artist.

Restoration implies that something is broken, or that a part is missing. Reconstruction, re-enactment, re-execution, it all applies to the term 'posthumous collaboration'.



This is one of the 81 slides of models that Ine Schröder made in the run-up to the exhibition. A number of them still contain scale models of the bronze sculptures the artist produced up to that point. Presumably she first saw the fabric as a backdrop for her stylized human figures and then realised that the visitors themselves could fulfil that role.

On other slides, she is seen experimenting with other materials as well: rope, plastic and climbing plants.

Atelierinstallatie, 1981

This only became apparent in the depot. Most of the photos were black and white or yellowed. Based on the pictures, we assumed the installation was orange, yellow and blue.

In 1981, Ine Schröder used red, blue and white strips of cotton fabric to create a spatial installation at the previous location of the Bonnefantenmuseum, a former shopping centre. She draped the fabric across the ceiling grid. She tied the strips of cloth together and had their ends drop to the floor in bundles. This created an open network through which visitors could walk to experience the connective lines Schröder had created between walls, ceiling and floor. In the accompanying room, she wrote the text 'the cry of the bird will also be its form', emphasising the openness and fluidity of the work.

It would have been a small installation in a large hall. Like someone with a jacket that is too big.

A few years ago, this work turned up when the museum set out to ascertain what physically remained of Schröder's work. Paula van den Bosch, curator of the museum, wanted to dedicate an exhibition to Schröder, since her practice constitutes a hidden piece of art history. The studio installation was one of the few tangible pieces in the collection and it was soon decided to recreate the work. However, a restoration of this kind brings about a lot of concerns. For example, the space in the new museum is much larger than in the original location. The fabric would not be long enough to reach the corners. Also, after all these years, the quality of the cotton fabric had deteriorated to such an extent that it could no longer be used for hanging. Replacing any material in the oeuvre of most of Schröder's contemporaries is inconceivable. Yet in the context of Schröder's work, there is the underlying idea that the work does not depend on an original, authentic form. It was quite obvious that new cotton could be sourced to make the presentation



This photo was taken in 1981 during the 15 days that the work was on display, before it disappeared in the depots for almost 40 years. Although I had photographs - taken from several viewpoints - and an old map of the museum, at first it was difficult to estimate how big this setup was. Later I talked with Math, who has been the exhibition designer for the Bonnefanten for 40 years. He had helped to set up this installation and still knew exactly how it was done. Build-up assistants are both the memory and conscience of a museum.



It became obvious the moment we began to consider what we actually wanted to reconstruct: The material (historical) work or the (contemporary) experience of the work.

There are hardly any self-portraits in her archive, but there are a number of portraits made by friends (with her camera).

of the work possible. Equally self-evident was the fact that, in this way, the work would not become 'someone else's' work, or enter into a dialogue with the original. It would still be the original work, a collection piece like all the others.

From the start, I have been impressed by the practical decisiveness of both Van den Bosch and Vossebeld. The idea then, was that the aura of Schröder's work, if it exists at all, is not to be found in the actual objects, but in her archive. She made thousands of photographs of her work, all of which are unique because of their highly subjective perspective. The archive contains a number of images that show Schröder herself and a number of snapshots that evince her great attention to beautiful light incidence. If those photographs had not been so evocative, we would perhaps have demanded more of the works of art themselves, but both in the exhibition and in the catalogue *Uncorrected Proof*, the works of art themselves are almost illustrative of Schröder's artistic practice.

The bag with strips of cotton fabric was in this sense not the primary starting point for the reconstruction of *Atelierinstallatie*: rather, it was the photographs Schröder had preserved. In one of the photographs she lies stretched out on the floor, beneath the installation, with her arms alongside her body in complete devotion. The question was never how Vossebeld would be able to find the right materials, but how he could imitate an experience that had the same spatial sense of devotion, or even spirituality.

p 26-27

### Atelierinstallatie, 2019

From the outset it was clear that the exhibition and the publication called for more than a mere overview: it had to portray a person. Vossebeld anticipated that Schröder's biography would be chronicled by means of the obligatory generalities. In his essay in the catalogue *Uncorrected Proof* he writes: 'If we follow the traditional rules, they will tell us the following: Ine Schröder (1951-2014) has worked for decades on a consistent oeuvre of some 3.000 works of which there now remain fewer than 100 pieces. They are wooden structures made of leftover material from which the glue is slowly starting to come off, which occasionally got a few lines of attention in the regional newspaper and are now hanging in the homes of a few enthusiasts and family members. The Bonnefantenmuseum Maastricht presents an overview of her archive in 2019'. He intuitively understood that it was not in line with Schröder's ideas to reduce her artistic practice to a biography, a list of works and an exhibition overview.

It was with this weight on his shoulders, and with a clear view on how not to approach the matter at hand, that Vossebeld ended up in a fabric shop. It turned out that the type of cotton Schröder had used in her installation was no longer being produced. 'Only fixed widths', the seller said. But Vossebeld



This is the model I made to determine how the installation would fit into its new space. This space is 170 centimetres higher and 1.3 times larger than the original space, so there was a real risk that this would look like an 'oversized jacket'.

So there is 1,33 times more fabric in this setup.

I turned the blue fabric 50 degrees relative to the original layout, so that this blue strip steers your eye from the door where you enter to the central knots.

had already realised that the fabric would be different from the original. He focused on more important matters, such as considerations pertaining to dimensions and transparency, colour, texture and movement. In his mind, he saw the photographs from Schröder's archive, together with the slides and the drawings. Movement, Vossebeld thought. Texture. And with the very choice he made at the time, he quite simply added a piece to Schröder's history.

In the end, very little was said about the moment when the *Atelierinstallatie* was set up in the first space of the exhibition. Vossebeld made a model with strips of fabric and thumbtacks, to indicate where the fabric would come into contact with the building. The museum's technical staff took over from there and attached the fabric to the ceiling with wooden beams.

A practical solution to the fact that there is no grid on this ceiling, which would perhaps not have been adopted were it not for Vossebeld's instructions. There may have been much more emphasis on resemblance, whereby historical images would have been used as points of comparison, or perhaps even been presented in the exhibition hall, so as to make comparison with the original possible. Yet in engaging with the work for a while, Vossebeld managed to stay one step ahead of the museum, and prevented it from creating a veritable monument.

Rollie and François (the installation team) were indeed standing on a platform lift to install the points where the installation touches the building. I did have a model (of strips of fabric and thumbtacks) that showed where the corner points had to be. The hanging system with the wooden hooks emerged on the spot, as did the decision not to cut, trim or hem the fabric at the edges.

p 28-29



Until 1995, the Bonnefanten-museum was located in Entre Deux, a former shopping centre. So the museum rooms had escalators and a suspended ceiling. In 1981, Ine Schröder could still tie her strips of cloth to this ceiling. I opted for rough wooden beams to hold the fabric up against the ceiling.

In 1981, visitors were allowed to touch and walk on the work, they were even allowed to crawl underneath it if they wanted to. Because of safety issues, this is no longer possible or allowed these days.

blue

I didn't have any clues with regard to the lighting. Together with technician Carlo, I pointed small spotlights on

the knots in the fabric to emphasize the monumentality of the work.

blue

red

Most of the photographs in the archive were in black and white, and on the few preserved colour photographs the work appeared to be orange-yellow-blue. It was only when the original fabrics were taken out of the cellar that it became clear that they were bright red, soft white and indigo blue. By the way, the red and blue fabrics are very thin, with a slight sheen. The white fabric is very thick and stiff.

p 30-31

### Pass-through hatch

We should not get too worked up about the fact that Schröder's work is being recreated. Objects are obstacles, that is a thought I have come to terms with by now. I suspect that Schröder would have been deeply annoyed if there had been a discussion in the museum about whether or not to reconstruct history as it actually occurred. It is entirely in keeping with her thinking that the work of art itself is not the most significant piece of evidence of an oeuvre. On the other hand, her archive invites a particular approach or attitude that can give new impetus to the work.

When an artist, such as Vossebeld, comes into contact with Schröder's work, his approach, then, is rather an exercise in thinking than in making. His role in the recreation of Atelierinstallatie is not apparent to the public, and yet somehow an installation by a deceased artist has come into being, seemingly quite naturally, as if the disappearance of the person of the artist had no influence on the work at all. Vossebeld saw his role as an artist in this collaboration as a pass-through hatch; what matters is not what he adds to it, but how he approaches the existing work, and how he presents it to the public.

The thought of the artist as pass-through hatch inevitably raises the question of whether Schröder herself was also nothing more than a pass-through hatch. She had an idea, let it pass through her hands, and then distanced herself from it. The work was not necessarily hers, or anyone's, it was just there. The idea is fully in line with the views of both Vossebeld and Van den Bosch on the course of this posthumous collaboration with Schröder: what is important is that it is shown, rather than how it comes about.

According to Ine Schröder, her archive was her most important medium.

Is visibility a requirement for the artistic practice? And what does that mean in terms of mutual cooperation in this kind of project? Indeed, most employees in a museum remain invisible (as do many other occupations).



Vijaj Patchineelam sent me this photo after his visit to the museum. It is an analogue shot and he tried to get as close as possible to the pictures from 1981. Quite confronting: I tried to bring a 40-year-old work of art back into our time, and now the current arrangement is brought back into the past. The main difference? There are people in the picture. Living creatures in a still-living work of art. It does feel like a bit of a triumph.

Comments:  
Luuk Nouwen, Paula van den Bosch  
en Joep Vossebeld

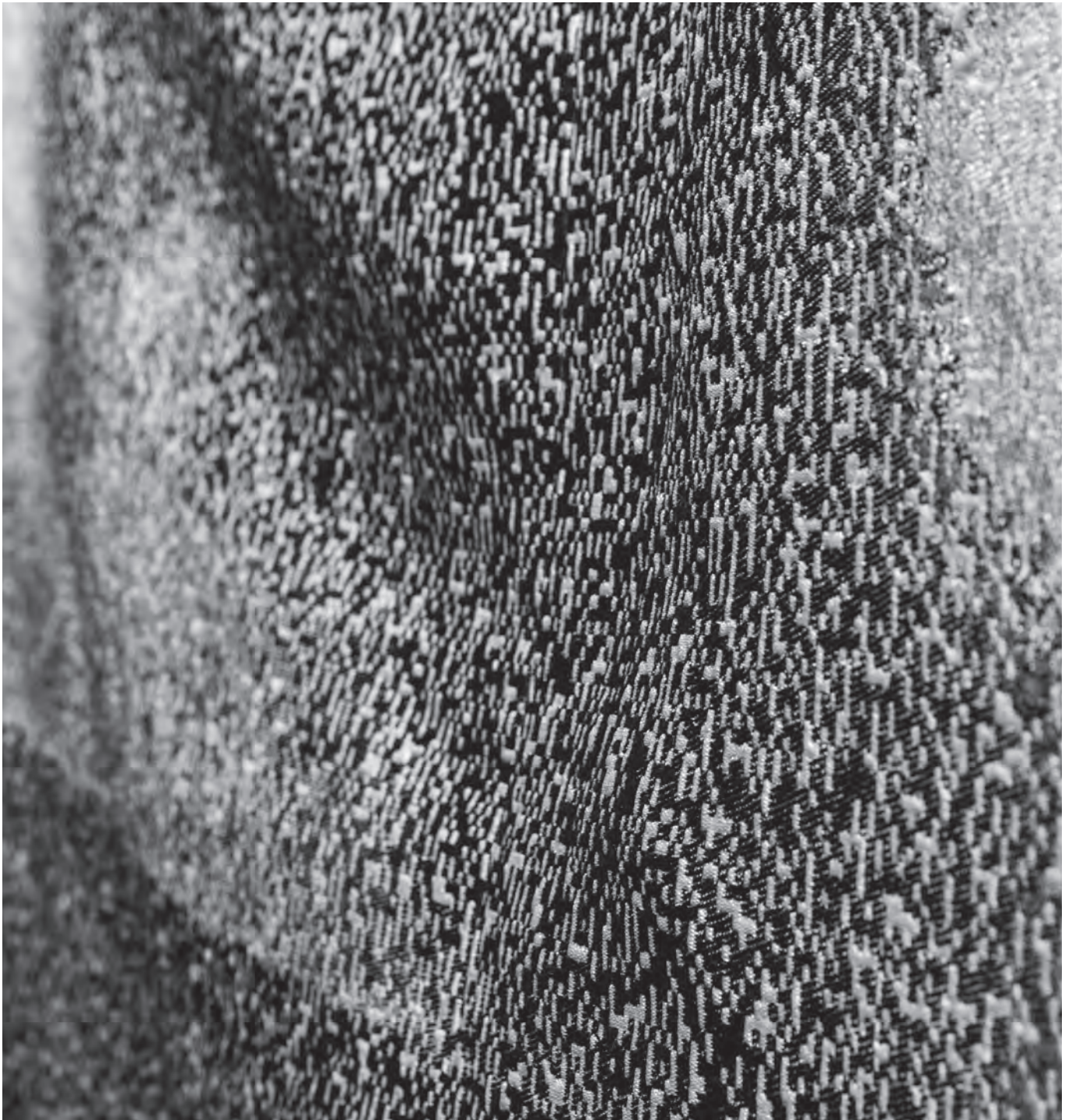
TEKST Alicja Melzacka (CIAP)

*The Q'aquchas Ballade* is een langlopend project van Antonio Vega Macotela, dat zich bezighoudt met de geschiedenis van een groep piraat-mijnwerkers, de titulaire Q'aquchas. Ze waren actief in Bolivia, in de 18e eeuw en berucht voor het illegaal exploiteren van de mijnen, terwijl de legitieme mijnwerkers rustten. 's Nachts, in het weekend en op feestdagen, wemelden de tunnels met 'q'aquchas' - opmerkelijk is dat het woord zelf een onomatopoeie is voor het geluid van metaal dat tegen steen slaat.

In zijn project trekt Macotela een parallel tussen de Q'aqucha's en een van de krachtigste, nog steeds actieve hackersgroepen, geleid door Nos del Abismo. In tijden waarin de meest waardevolle grondstof niet langer zilver of kolen maar data is, zijn zij de hedendaagse piraten, de agenten van politieke en sociale ontwrichting. *The Q'aquchas Ballade* onderzoekt verschillende verhalen over weerstand en strategieën van subversie; of het gaat om zilver of data, beide groepen hebben met succes achterpoortjes gebruikt om de bestaande machtsstructuren te ondermijnen en het systeem te 'hacken'.

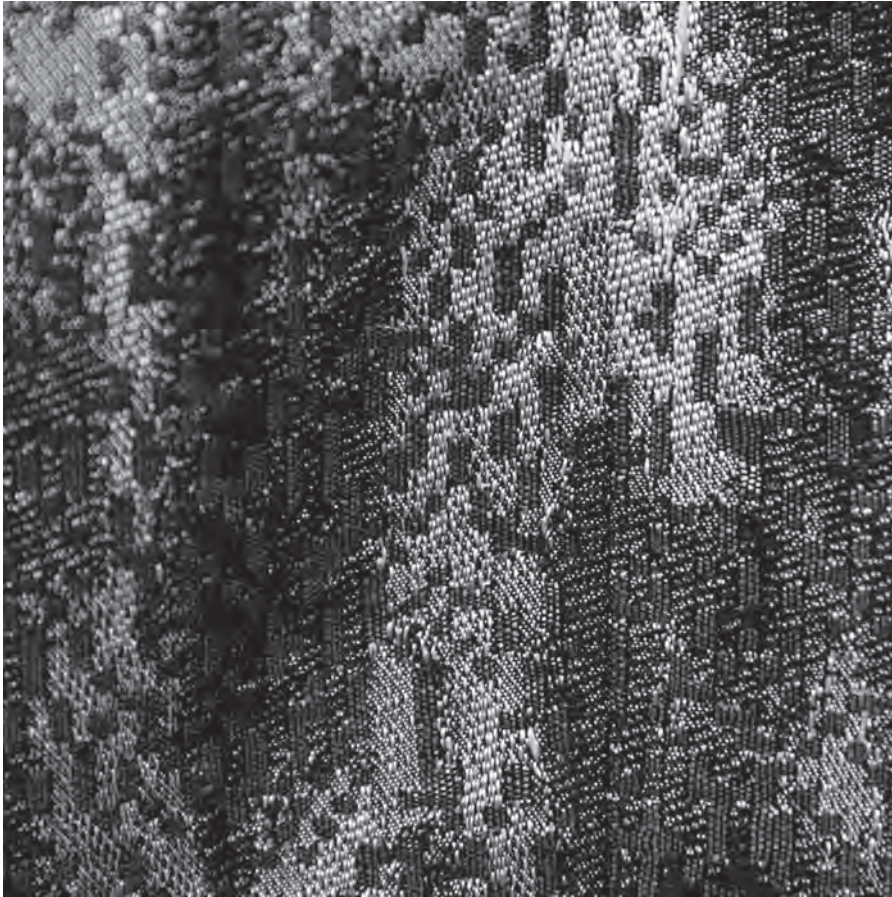
*The Q'aquchas Ballade* is a long-term project by Antonio Vega Macotela, engaging with the history of the band of pirate-miners, the titular Q'aquchas. Active in the 18th century Bolivia, they were infamous for illegally exploiting the mines, at times when legitimate miners were resting. At nights, on weekends and holidays, the tunnels resounded with 'q'aquchas' - remarkably, the word itself is also an onomatopoeia for the sound of metal hitting against stone.

In his project, Macotela draws a parallel between the Q'aquchas and one of the most powerful, still active hackers groups led by Nos del Abismo. In times when the most valuable resource is no longer silver or coal but data, they are the contemporary pirates, the agents of political and social disruption. *The Q'aquchas Ballade* explores different narratives of resistance and strategies of subversion; whether mining for silver or data, both groups have successfully exploited loopholes to undermine the existing power structures and 'hack' the system.









Tijdens zijn verblijf bij FLACC realiseerde hij *Incendio*, een nieuw hoofdstuk van de *Ballade*, dat bestaat uit zeven grootschalige wandtapijten, waarvan er twee bij CIAP (Hasselt) werden tentoongesteld. De wandtapijten tonen bosbranden; het motief dat kan worden gezien als een hedendaagse interpretatie van de historische landschapsschilderkunst. Zelf opgeleid als schilder, is Macotela zich goed bewust van de politiek van het landschap, gerepresenteerd door de samensmelting van nationalisme en 19e eeuwse Duitse Romantiek. Het brandende bos markeert de symbolische en tijdige dood van het traditionele landschap en de structuren waar het voor stond. In het huidige landschap heeft de hegemonie van natiestaten plaatsgemaakt voor de wisselwerking tussen bedrijfs- en staatsmachten diens grenzen geen obstakel vormen voor de gegevensstroom. Hoewel de meeste hedendaagse financiële en informatiestromen onzichtbaar blijven, kunnen ze zichtbare effecten hebben op

During his work period at FLACC Macotela realised a new chapter of the *Ballade*, called *Incendio* and which include seven large-scale tapestries, of which two are being exhibited at CIAP (Hasselt). The tapestries depict wildfires; the motif which can be seen as a contemporary take at the historical genre of landscape painting. Himself trained as a painter, Macotela is well aware of the politics of landscape, epitomised in the conflation of nationalism and German romanticism in the 19th century. The burning forest marks the symbolic, and timely, death of the traditional landscape and the structures it stood for. In the present-day landscape, the hegemony of nation-states gave place to the interplay between corporate and state powers, and the borders pose no obstacle for the flow of data. Even though most of contemporary financial and informational operations remain invisible, they might have visible effects on our landscape (the realisation of the work coincided with the natural catastrophe in the Amazon). This loaded invisibility resonates in the series' title *Nobody will believe the fire if its smoke does not send signals*, taken from the poem *Incendio* - hence the title of the show at CIAP - by Sor Juana Ines de la Cruz, a poet of the Q'aquchas.

The low-resolution images were pulled from the internet and transformed into textiles using Jacquard looms. In transforming each pixel into a unit of textile, Macotela demonstrates the affinity between the construction of digital images and tapestries. This is not the end of the parallels between weaving and coding; the historical development of those two technologies partly overlap, for example, both had made use of punched cards - pieces of stiff, perforated paper used to contain data.

Macotela's tapestries also serve as a peculiar data storage. The artist imbued them with data from the so-called Lagarde list, unlawfully disclosing the names of two thousand Greek tax evaders. The list was revealed in 2010, at a time of the Greek crisis, and stirred up international controversy. The ensuing discussion on whether illegally obtained evidence can be used by authorities, itself disclosed

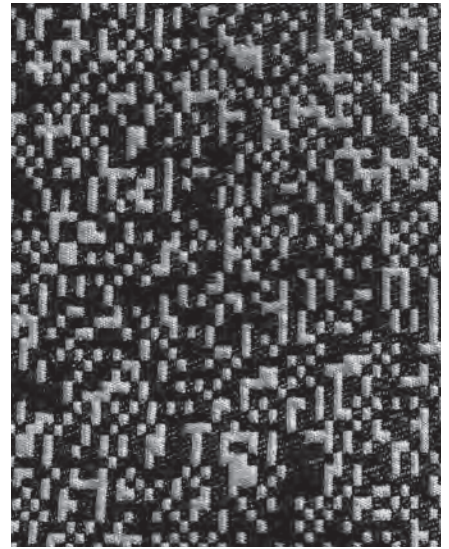


ons landschap (de realisatie van het werk viel samen met de natuurramp in de Amazone). Deze geladen onzichtbaarheid resoneert in de titel van de serie *Nobody will believe the fire if its smoke does not send signals*, die is ontleend aan het gedicht *Incendio* - vandaar de titel van de expositie in CIAP - van Sor Juana Ines de la Cruz, een dichteres van de Q'aq'achas.

De afbeeldingen van de bosbranden werden van internet geplukt en met behulp van Jacquard-weefgetouwen omgezet in textiel. Bij het transformeren van elke pixel in een textiel-eenheid, toont Macotela de affiniteit tussen de constructie van digitale afbeeldingen en wandtapijten. Dit is niet het einde van de parallellen tussen weven en coderen; de historische ontwikkeling van die twee technologieën overlapt elkaar soms, beide gebruikten bijvoorbeeld ponskaarten - stukjes stijf, geperforeerd papier dat vroeger gegevens bevatten.

Zo fungeren de wandtapijten van Macotela ook als een bijzondere manier om gegevens op te slaan. De kunstenaar doordrenkte hen met gegevens uit de zogenaamde 'Lagarde-lijst', waarop de namen van tweeduizend Griekse belastingontduikers onrechtmatig werden gepubliceerd. De lijst zelf werd gelekt in 2010, ten tijde van de Griekse crisis, en zorgde voor internationale controverse. De daaropvolgende discussie over de vraag of illegaal verkregen bewijs door autoriteiten kan worden gebruikt, onthulde zelf de onwil van de politici om de elites te vervolgen. De Lagarde-lijst was een subset van de Falciani-lijst, beschouwd als het grootste lek in de bankgeschiedenis. Macotela is vooral gefascineerd door de figuur van de klokkenluider die verantwoordelijk is voor het lek en zijn moreel dubbelzinnige motieven. De kunstenaar maakte zelf gebruik van de 'steganografie' techniek, die vaak gebruikt wordt door hackers en activisten om geheime informatie te verbergen, om gegevens in zijn wandtapijten te coderen.

De serie *Nobody will believe the fire if its smoke does not send signals* is het resultaat van de werkperiode van Antonio Vega Macotela in FLACC en werd gepresenteerd in CIAP als onderdeel van de samenwerking tussen de twee instellingen.



the politicians' unwillingness to prosecute the elites. The Lagarde list was a subset of the Falciani list, considered the biggest leak in banking history. Macotela has been particularly fascinated by the figure of the whistleblower responsible for the leak and his morally ambiguous motifs. The artist himself made use of the technique of 'steganography', commonly used by hackers and activists to hide secret information, to encode data in his tapestries.

The series *Nobody will believe the fire if its smoke does not send signals* was a collaboration between CIAP and FLACC.

## **Currents #6 - Good Intentions**

MARRES, Maastricht (NL)

ERIC PATEL / NASRIN TORK / PAVEL BALTA / ELENA AYA BUNDURAKIS  
14.12.2018 > 10.02.2019

*Currents* is een jaarlijkse groepstentoonstelling (afwisselend bij Marres, Maastricht en Z33, Hasselt) met werk van recent afgestudeerde kunstenaars van academies in België, Duitsland en Zuid-Nederland. De tentoonstelling wordt ingebed in een ruimer begeleidingstraject waarin training, netwerk en professionalisering centraal staan. De kunstenaars worden geselecteerd door een jaarlijks wisselend duo of trio van jonge curatoren. De curatoren van *Currents #6* (dec 2018 - februari 2019) waren Marian Cousijn, Anne Ruygt en Bertan Selim. Vier van de geselecteerde kunstenaars kregen een werkverblijf bij FLACC.

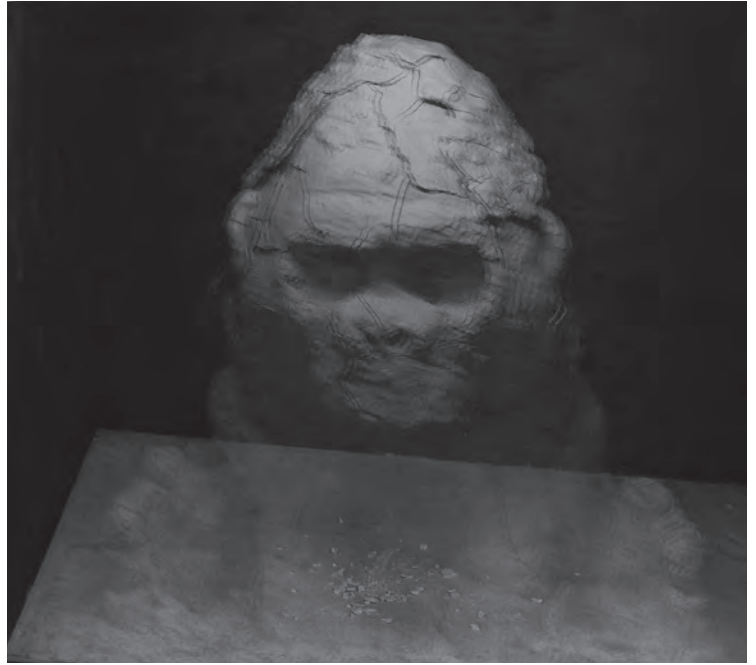
Het thema van *Currents #6* was *Good Intentions*, waarmee persoonlijke verhalen en politieke statements met betrekking tot identiteit, jeugd en culturele tradities werden samengebracht. Van 'twerkende' tot 'vloggende' kinderen, van de Franse revolutie tot oorlogsvoering via drones en van het maken van kastanjes op zuur tot het verkopen van je ziel voor een ijsje: *Good Intentions* had het allemaal.

Vele van de geselecteerde kunstenaars verhuisden vanuit verschillende delen van de wereld naar de Euregio. Met hun werk reflecteren ze op maatschappelijke thema's en op hun plaats in de huidige sociaal-politieke status quo. De kunstenaars behandelen thema's die reiken van geluk tot vervreemding; van omstreden geschiedenissen tot de perversiteit van het internet. Hun werken stellen vragen over moraliteit en belichten het spanningsveld tussen culturele toe-eigening, conformisme en individualisme.

*Currents* is an annual group exhibition (alternatingly at Marres, Maastricht and Z33, Hasselt) with work by recently graduated artists from academies in Belgium, Germany and the South Netherlands. The exhibition forms part of a broader support programme that focuses on training, networking and professionalization. The artists are selected by an annually changing duo or trio of young curators. The curators of *Currents #6* (Dec 2018 - February 2019) were Marian Cousijn, Anne Ruygt and Bertan Selim. Four of the selected artists were given a working residency at FLACC.

The theme of *Currents #6* was *Good Intentions*, bringing together personal stories and political statements related to identity, youth and cultural traditions. From 'twerking' to 'vlogging' children, from the French Revolution to warfare by drones, and from making pickled chestnuts to selling your soul for an ice cream: *Good Intentions* had it all.

Many of the selected artists moved to the Euroregion from different corners of the world. In their work, they reflect on social themes and their place in the current socio-political status quo. The artists deal with themes ranging from happiness to alienation; from controversial histories to the perversity of the Internet. Their works address questions of morality and shed light on the tension between cultural appropriation, conformism and individualism.



**Eric Patel (VS, 1983)**

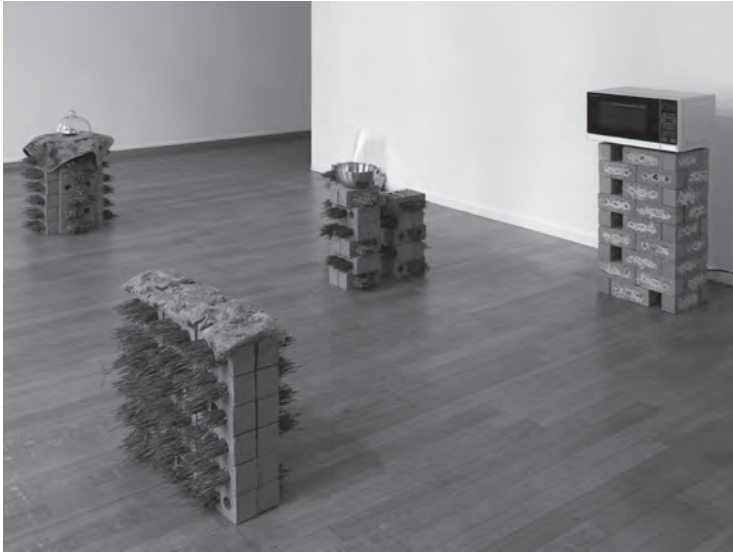
Op welke manieren kan kunst inzicht geven in de complexe nalatenschap van het kolonialisme? Deze vraag vormt de kern van Eric Patels artistieke praktijk. Hij gebruikt diverse media om te onderzoeken hoe de verborgen machtsrelaties en koloniale kennissystemen structureel racisme in stand houden. In *The other and its double* blikt hij terug op het 19e-eeuwse fenomeen van wereldtentoonstellingen waarin mensen werden geëxotiseerd, vaak naast dieren uit dierentuinen. Zo werden "exotische" personen als "de wilde ander" gepresenteerd. Hoewel de kooi van Patel verbrand en opengebroken is, is het de gevangene niet gelukt om zich los te maken. In zijn onderzoek houdt Patel de verantwoordelijken voor het systeem een spiegel voor. Hij analyseert de impact van antropologische classificatie in termen van menselijk verschil, primitivisme en beschaving. Wie heeft het recht over wie te spreken? Wanneer zeggen op anderen geprojecteerde angsten en verlangens meer over het zelf dan over het anders zijn?

**Eric Patel (VS, 1983)**

In what ways can art provide an insight into the complex legacy of colonialism? This question lies at the heart of Eric Patel's artistic practice. He uses various media to explore how hidden power relations and colonial knowledge systems structurally perpetuate racism. In *The other and its double*, he looks back on the 19th century phenomenon of world exhibitions in which people were exhibited, often alongside animals from zoos. In this way, "exotic" persons were presented as "the savage other". Although Patel's cage is burned and cracked open, the prisoner has not managed to free himself. Through his research, Patel holds up a mirror to those responsible for this system, and analyses the impact of anthropological classification in terms of human difference, primitivism and civilization. Who has the right to speak about whom? At which point do fears and desires projected onto others reveal more about our selves than about otherness?

**Nasrin Tork (Iran, 1989)**

Toen Nasrin in België aankwam om een MA te doen, was het kastanjeseizoen. Het contrast tussen het tapijt van kastanjes die voor het oprapen op de grond lagen en de dure kastanjes die in de winkel werden verkocht, zette haar aan het denken over de verschillen in cultuur en mentaliteit tussen West-Europa en haar thuisland. Tork verzamelde de kastanjes en maakte er Torshi van: een Midden-Oosters bijgerecht van vruchten of groente ingemaakt in azijn: een ingrediënt dat in haar cultuur wordt geassocieerd met geduld. Ze besloot de negen maanden van haar academische jaar tot kastanjeinmaakperiode te verklaren.



“Terwijl ik de nieuwe culturele situatie in me opnam, namen de kastanjes mijn azijnoplossing op. Als een zuiderling in het noorden wilde ik het fermenteren van voedsel onderzoeken: kan het een kunstpraktijk zijn? Een daad van verzet? De installatie die hier tentoongesteld is gebaseerd op de performance die ze uitvoerde voor de eindbeoordeling aan KASK. Deze bestond uit individuele gesprekken met juryleden waarbij ze de gefermenteerde kastanjes konden proeven. Voor *Good Intentions* paste ze *Castenae Torshi, Jury Installation* aan voor de nieuwe omgeving. In haar werk haalt Tork handgemaakte en alledaagse objecten uit hun context. Ze ziet eten als een unieke vorm van communicatie en zet het in als artistiek middel.

**Nasrin Tork (Iran, 1989)**

When Nasrin arrived in Belgium to do her M.A., it was chestnut season. The contrast between the carpet of chestnuts lying on the ground for the picking and the expensive chestnuts sold in shops led her to think about the differences in culture and mentality between Western Europe and her homeland. Tork collected the chestnuts and used them to make Torshi: a Middle Eastern side dish of fruit or vegetables pickled in vinegar, an ingredient that, in her culture, is associated with patience. She decided to designate the nine months of her academic year as a chestnut pickling period. "As I absorbed the new cultural situation, the chestnuts absorbed my vinegar solution; like a southerner in the north, I wanted to investigate the fermentation of food: Could it be an art practice? An act of resistance? The installation on display here is based on the performance she gave for the finals at the KASK. It consisted of individual conversations with jurors during which they could taste the fermented chestnuts. For *Good Intentions* she adapted the work *Castenae Torshi, Jury Installation* to the new environment. In her work, Tork removes handmade and everyday objects from their context. She sees food as a unique form of communication and uses it as an artistic tool.



**Pavel Balta** (Moldova/Romania, 1993)  
 "Moldova is the best country in the world!"  
 This is Pavel Balta's default answer when asked where he comes from. The Republic of Moldova, a former Soviet state, is a relatively unknown country that is wedged between Romania and Ukraine. It is the poorest and least visited country on the continent - so Balta's statement must be taken with a grain of salt. In his work, Balta explores his identity: he is fascinated with the prejudice people have about Eastern Europeans. He uses all kinds of symbols and stereotypes in his linocuts to depict contemporary subjects such as mass consumption, religion, conspiracy theories and racism. Balta combines graphic work with ceramics. Ice cream man is a performance in which the artist seduces the spectator into buying a beautiful ceramic ice cream for a very special price: their mortal soul.

**Pavel Balta** (Moldavië/Roemenië, 1993)  
 "Moldavië is het beste land ter wereld!" Dit is het standaard antwoord dat Pavel Balta wanneer hem gevraagd wordt waar hij vandaan komt. De Republiek Moldavië, een voormalige Sovjetstaat, is een relatief onbekend land dat ingeklemd ligt tussen Roemenië en Oekraïne. Het is het armste en minst bezochte land van het continent - Balta's statement moet dus met een korrel zout genomen worden. In zijn werk onderzoekt Balta zijn identiteit: hij is gefascineerd door de vooroordelen die men heeft over Oost-Europeanen. Hij gebruikt allerlei symbolen en stereotypen in zijn linosneden om hedendaagse onderwerpen zoals massaconsumptie, religie, complottheorieën en racisme te verbeelden. Balta combineert grafisch werk met keramiek. Ice cream man is een performance waarin de kunstenaar je ertoe verleidt om een prachtig keramisch ijsje te kopen voor een heel bijzondere prijs: je sterfelijke ziel.



**Elena Aya Bundurakis** (Griekenland/Japan, 1988)

In *Eating Magma* focust Elena Aya Bundurakis op vier F's: flora, fauna, voedsel (food) en het vleeselijke (flesh). Samen vormen ze een even aantrekkelijk als afstotend geheel, dat als een ASMR-filmpje op YouTube voorbijtrekt. Ze creëert haar surrealistische universum aan de hand van foto's, gevonden (video)beelden, tekeningen, haiku's en kleisculpturen: een universum dat bevolkt wordt door wonderbaarlijke wezens, vreemde substanties en natuurlijke fenomenen. Bundurakis keert zich af van de rationaliteit die zo bepalend is geworden voor onze hedendaagse manier van leven en stelt daar een zintuigelijke ervaring tegenover: *Eating Magma*. Het doet je afvragen wat het betekent om een mens, zoogdier en levend organisme te zijn in dit antropocene tijdperk.

**Elena Aya Bundurakis** (Greece/Japan, 1988)

In *Eating Magma*, Elena Aya Bundurakis focuses on four F's: flora, fauna, food and flesh (as in carnal). Together they form an equally attractive and repulsive whole, that unfolds like an ASMR movie on YouTube. She creates her surrealistic universe using photographs, found (video) images, drawings, haikus and clay sculptures: a world populated by uncanny creatures, strange substances and natural phenomena. Bundurakis renounces the rationality that has become so characteristic of our contemporary way of life and contrasts it with a sensory experience: *Eating Magma*. It makes one wonder what it means to be a human, a mammal and a living organism in this Anthropocene age.

## **Ateliergebruikers**

ALI SELVI, JAN VAN EYCK ACADEMIE, KUNSTSCHOOL GENK, ILSE VAN ROY, HANS LEMMEN, PERRY SCHRIJVERS, ELLEN SCHROVEN, BRAM KERKHOFS, MARIA BLONDEEL, ANTON KUSTERS, SLAVA CHEVELENKO EN MARTA VOLKOVA, MARNIK NEVEN, NINA TROOSTERS, GIGOS VZW, PAULIEN DELCOL, SEPPE MOONS, PATRICK DE NYS, ISABELLE REYNDERS, MANDY LOUWET, JEAN BERNARD KOEMAN, RONNIE HUSSON, ACADEMIE BEELDENDE KUNST MAASTRICHT, KARL PHILIPS, BIE FLAMENG, JOHAN BRUNINX, ROGIER RENSEN, DANNY SCHOEMANS, MARC CLAES, STEVE ROBYNS, CIEL GROMMEN EN MAXIMILIAAN ROYAKKERS, BENNY CEUPPENS, DANNY SCHOEMANS, NICOLE BAERTS, BRIGITTE AENDEKERK, PATRICIA NEYENS, MARIE DE LORENZO, CAROLINE COOLEN, NATALIA DROBOT, DE KUNSTENARIJ, GILBERTE CLAES, GUDRUN FABRY, LUC VLEUGELS, VANESSA BOSO, ELISE EERAERTS, ANNA BELLA, JOSÉ HOUBEN, ANNA BELLA PAPP, IRÈNE LANGENS

**Credits** – **CJ Mahony** / [www.cjmahony.com](http://www.cjmahony.com) – **James Beckett** / [www.jamesbeckett.tk](http://www.jamesbeckett.tk) / Dank aan Thanks to André Avelás, Dirk van Weelden, Stefan Cammeraat, Artun Alaska Arasli / Funding: Amsterdams Fonds voor de Kunst, het Stimuleringsfonds, Mondriaan Foundation / Partner organisation: Cityscapes Foundation – **Joep Vosseveld** / [www.joepvosseveld.com](http://www.joepvosseveld.com) / Dank aan Thanks to Bonnefantenmuseum, Universiteit Maastricht, Mondriaan Fonds – **Antonio Vega Macotela** / - / Dank aan Thanks to Nos del Abismo / In samenwerking met In collaboration with CIAP Kunstverein / Presentatie tijdens Presentation during Stadstriennale Screen-it / Met de steun van With the support of Labor Mexico, Vlaamse Overheid, Stad Hasselt en Stad Genk – **Currents #6** / Dank aan Thanks to Marres, Maastricht en Z33, Hasselt

**Colofon** – **Tekst Text** Phoebe Blatton, Dirk van Weelden, Brenda Tempelaar, Alicia Melzacka (CIAP) – **Vertaling Translation** Michael Meert - Art English, Mia Verstraete – **Drukwerk Printing** INNI Print, Heulen – **Oplage Edition** 1000 – **Grafische Vormgeving Graphic Design** Kevin Reynaert, [www.watelerpetit.be](http://www.watelerpetit.be) – **Fotografie Photography** FLACC, de kunstenaars, the artists, Kristof Vrancken, Gert Jan van Rooij – **Copyright** FLACC, de kunstenaars en de auteurs, the artists and the authors – **FLACC-team** Sarah Indeherberge, Luuk Nouwen, Kevin Reynaert, Stef Renard – **Met de steun van With the support of** Vlaamse Overheid - Kunsten en Erfgoed, Stad Genk



**FLACC** WERKPLAATS VOOR BEELDENDE KUNSTENAARS  
WORKPLACE FOR VISUAL ARTISTS

Casino Modem  
André Dumontlaan 2, B-3600 Genk  
+32 (0)89 84 52 23  
[info@flacc.info](mailto:info@flacc.info)  
[www.flacc.info](http://www.flacc.info)