

S.M.A.K.

28.01...
16.04.2017

GAGARIN *the Artists in their Own Words. 2000-2016*

THE STRING TRAVELLER



**Wat is die naam,
van die eerste man
op die maan?**

**But what was the name,
of the first man,
to go insane?**

Inhoudstafel

Inleiding	p. 3
Simon Deakin – The String Traveller: GAGARIN en zijn koorden	p. 6
Bespreking van de werken in de tentoonstelling	p.12

Table des matières

Introduction	p. 4
Simon Deakin – The String Traveller: GAGARIN et ses cordes	p. 8
Description des oeuvres de l'exposition	p.12

Contents

Introduction	p. 5
Simon Deakin – The String Traveller: GAGARIN and its Cords	p.10
Description of the works in the exhibition	p.12

COVER

Michael Ross

*The Smallest Type of Architecture For
the Body Containing The Dust From My
Bedroom, My Studio, My Living-Room, My
Kitchen and My Bathroom*

1994

collection S.M.A.K., Ghent

NL

Inleiding

GAGARIN *the Artists in their Own Words* is een internationaal kunstenaarstijdschrift dat in 2000 werd opgericht door Wilfried Huet. Tweemaal per jaar laat het magazine kunstenaars van over de hele wereld ongefilterd aan het woord in op vraag geschreven of nooit eerder gepubliceerde teksten. Sinds 2010 resideert het tijdschrift in het museum als een levende bijdrage aan de collectie.

In tegenstelling tot de gangbare tijdschriftenpraktijk besliste Wilfried Huet van vooraf aan om niet meer dan 33 nummers uit te brengen. Ter gelegenheid van de publicatie van het allerlaatste nummer nodigde S.M.A.K. hem uit om een tentoonstelling te maken. Voor *The String Traveller* selecteerde hij werk van een vijftiental kunstenaars die de eigenzinnigheid van GAGARIN delen. De tentoonstellingstitel zinspeelt op de eerste man die door de ruimte reisde en naar wie het tijdschrift is genoemd: Joeri Gagarin.

The String Traveller vertrekt van twee Griekse mythes die zich afspelen bij het labyrint van Knossos: de val van Icarus en de draad van Ariadne. In de context van de tentoonstelling worden beide figuren gezien als alter ego's van de actuele kunstenaar. Vanuit het labyrint van onze geglobaliseerde samenleving spinnen kunstenaars draden en ondernemen ze riskante pogingen om de maatschappij vanaf een unieke hoogte te overzien.

De tentoonstelling is opgebouwd naar analogie met het tijdschrift. Het ritme, de positie van de teksten en de witruimtes in GAGARIN stemmen overeen met de manier waarop de werken zijn geselecteerd en in de ruimte zijn geplaatst. Samen benadrukken ze bepaalde motieven en vormen ze een netwerk van associaties.

De volledige reeks van 33 GAGARIN-nummers kan worden ingekeken bij de balie van het museum. Ze vormt het knooppunt van de tentoonstelling en het weefsel dat de teksten, de kunstenaars, de initiatiefnemer van het tijdschrift, de kunstwerken en de tentoonstelling met elkaar verbindt.

FR

Introduction

GAGARIN *the Artists in their Own Words* est une revue artistique internationale fondée en 2000 par Wilfried Huet. Deux fois par an, le magazine donne la parole en toute liberté à des artistes du monde entier par des textes écrits sur demande ou inédits. Depuis 2010 GAGARIN réside au musée comme une contribution vivante à la collection.

Contrairement à la pratique courante des revues, Wilfried Huet a décidé à l'avance de ne pas publier plus de 33 numéros. A l'occasion de la publication du tout dernier numéro, le S.M.A.K. l'a invité à monter une exposition. Pour *The String Traveller*, il a sélectionné des oeuvres d'une quinzaine d'artistes qui partagent le caractère opiniâtre de GAGARIN. Le titre de l'exposition fait allusion au premier homme qui a voyagé dans l'espace et qui a donné son nom à la revue: Yuri Gagarine.

The String Traveller part de deux mythes grecs qui se déroulent près du labyrinthe de Knossos: la chute d'Icare et le fil d'Ariane. Dans le contexte de l'exposition, les deux figures sont vues comme des alter egos de l'artiste actuel. Depuis le labyrinthe de notre société globalisée, les artistes tissent des fils et entreprennent des tentatives risquées pour mieux connaître la société depuis une hauteur unique.

L'exposition est conçue par analogie avec la revue. Le rythme, la position des textes et les espaces blancs dans GAGARIN correspondent à la manière dont les oeuvres sont sélectionnées et disposées dans l'espace. Elles accentuent ensemble certains motifs et forment un réseau d'associations.

La série complète des 33 numéros de GAGARIN peut être consultée à l'accueil du musée. Elle constitue le point de jonction de l'exposition et le tissu qui relie entre eux les textes, les artistes, l'inspirateur de la revue, les oeuvres d'art et l'exposition.

EN

Introduction

GAGARIN *the Artists in Their Own Words* is an international artists' magazine founded by Wilfried Huet in 2000. Twice a year, the magazine gives artists from all over the world the opportunity to express themselves freely in words, in specially commissioned or previously unpublished pieces. Since 2010, GAGARIN is resident in the museum as a living element in the collection.

Contrary to the usual practice for magazines, Wilfried Huet decided from the outset to publish no more than 33 issues. On the occasion of the publication of the very last issue, S.M.A.K. invited him to compile an exhibition. Under the title *The String Traveller* he has selected work by fifteen artists who share GAGARIN's idiosyncratic approach. The title of the exhibition alludes to the first man to travel in space, after whom the periodical itself was named: Yuri Gagarin.

The String Traveller is based on two Greek myths set at the labyrinth in Knossos: the Fall of Icarus and Ariadne's Thread. In the context of the exhibition, these two figures are viewed as alter egos of the present-day artist. Starting out from the labyrinth of our globalised society, artists spin their threads and make risky attempts to gain an overview of society from a singular altitude.

The exhibition is put together by analogy with the magazine. The rhythm, the position of the texts and the white spaces in GAGARIN correspond to the way the works are selected and placed in the exhibition space. Together, they emphasise particular motifs and form a network of associations.

Visitors can browse in the complete series of 33 issues of GAGARIN at the museum's reception desk. They are the focal point of the exhibition and the tissue that binds together the texts, the artists, the magazine's initiator, the artworks and the exhibition.

The String Traveller: GAGARIN en zijn koorden

Simon Deakin

Simon Deakin is kunstenaar en wetenschappelijk onderzoeker gespecialiseerd in actuele kunst. Hij behaalde een doctoraat aan de Universiteit van Leeds met een analyse van het kunstenaarstijdschrift GAGARIN.

De tentoonstelling rond *GAGARIN*, een publicatieproject van Wilfried Huet, positioneert het tijdschrift op een unieke manier omdat ze is doordrongen van motieven die de visie ervan weerspiegelen en een leidraad aanreiken. Kijkers ontmoeten een set van elementen waarmee het tijdschrift is onderbouwd en die getuigen van wendbaarheid en complexiteit. Een bepaalde dynamiek van denken brengt de publicatie bij Yuri Gagarin: zijn baan rond de aarde bevat de afstand die zowel een blik op de aarde van bovenaf, als een blik *op een avontuur* van onderuit toeliet. De recente tentoonstelling over GAGARIN *See How the Land Lays in Huis Huguetaan* in Den Haag brengt kunstenaarsteksten, via de associatie met de naam van het tijdschrift, in verband met een soort overzicht op de maatschappij die kunstenaars nodig hebben om hun werk te kunnen activeren. Het perspectief van kunstenaars is vergelijkbaar met kijken naar de aarde vanuit de ruimte. In *The String Traveller* wijzen de werken in de tegengestelde richting, vanaf de aarde naar boven. De kunst opent zich voor een diversiteit aan voorstellingen die niettemin de hachelijkheid van de eerste orbitale vlucht samenbrengen met wat we ons daarbij kunnen inbeelden.

In zowel de idee van de tentoonstelling, als in de idee van het tijdschrift, bevinden zich drie belangrijke concepten die in om het even welke sequentie kunnen worden gevonden maar alomvattend zijn. De eerste schematiseert kunst als architectuur. De tweede mythologiseert *GAGARIN* door het tijdschrift en de vlucht van de kosmonaut als een eenheid te behandelen. De derde legt gedachten aan banden die de gedrukte bijdragen van de kunstenaars willen verbinden met een vooraf bepaalde vorm van expressie die een aanvulling van kunst zou zijn. Ze worden gesuggereerd, onthuld via kritische reflectie en laten zich vaagweg lezen in de werken, in relatie tot het geheel en de titel. Hierdoor wordt de naam *GAGARIN* de aanwijzing van een niet aflatende inspanning, een meditatie op afstand en een vorm van communicatie die de limieten van schrijven

en andere media overstijgt. De diversiteit aan werk stimuleert de nood om te associëren en activeert verbanden waarbij, zoals in het tijdschrift, de betekenis van kunst een traceerbare oorsprong vindt.

Het eerste concept kan worden gelezen in de bijdrage van Leonor Antunes aan nummer 26 van *GAGARIN*. In haar tekst beschrijft en verduidelijkt zij haar projectpresentatie in het Reina Sofia Museum in 2011. In dit geschreven stuk, met als titel *a viagem do fio* (the string travel), vertelt ze dat haar interesse in het project architecturaal en contextueel was. Maar ze begint met een verwijzing naar architectuurhistorica Beatriz Colomina:

Volgens de Griekse mythologie zou Daedalus de eerste architect zijn geweest. Maar hoewel hij het labyrint op Kreta had gebouwd, had hij de structuur ervan nooit begrepen. De enige manier waarop hij er werkelijk in slaagde om uit de draaikolk van het labyrint te ontsnappen, was door eruit weg te vliegen. Volgens Beatriz Colomina was het Ariadne die het eerste architectuurwerk ontwierp, toen ze Theseus een bol draad gaf die hem hielp om de weg uit het labyrint te vinden, nadat hij de Minotaurus had gedood. Om dat te doen, deed hij een beroep op de verbeelding, door gebruik te maken van een conceptueel instrument – een bol draad (Antunes, 2012, p.125).¹

Het realiseren van architectuur houdt zowel het bouwen in, als het vermogen om de structuur van wat gebouwd is te begrijpen: het laatste wordt niet gegarandeerd door het eerste. Er is een extra maatregel nodig; één die tegelijk de structuur omvat en voorstelt maar ook het onderscheid tussen de twee vervaagt in de naam van een abstract *instrument*. Antunes legt uit dat de draad van Ariadne niet enkel een voorstelling (tussen mogelijke andere) is van het labyrint. Het is een project: een voorbeeld, een beweging van het algemene naar het specifieke dat vooropgestelde gegevens over de *werkelijkheid* met elkaar verwart en in architectuur resulteert. De bol draad, als datgene wat architectuur voorstelt en voortbrengt als een manifest concept, is belangrijk voor deze tentoonstelling omdat het een kader biedt waarbinnen de werken kunnen worden geïnterpreteerd en *string travelling* omzet in een manier om bruggen te bouwen tussen de kunst en het tijdschrift, in S.M.A.K.

De tentoonstelling verweeft werk dat staat voor de wereld van elke kunstenaar in een spel met alle

andere. Kunstenaars worden naast elkaar getoond, draden verweven zich tot een netwerk van mogelijke manieren om *GAGARIN* te bekijken, te lezen. Het risico dat dit netwerk ontrafeld zou kunnen raken, of er niet zou in slagen te blijven hangen, is kenmerkend voor zowel *The String Traveller* als het tijdschrift. De Griekse mythologische figuur Icarus brengt de historische vlucht onder in de context van tentoonstellen. Icarus probeerde te vliegen met behulp van zelfgemaakte vleugels die door middel van was bijeen werden gehouden. Hij vloog te dicht bij de zon, de was smolt en hij stortte neer. Toen de Sovjets slaagden in hun risicovolle vlucht rondom de aarde, ging Yuri Gagarin niet alleen het succes ervan belichamen maar ook het risico. In de eerste poging om een blik van dichtbij op de kosmos te verwerven, kon hij makkelijk zijn bezwaken aan de elementen. Hij kon gecrasht zijn. Figuurlijk van belang voor het verhaal van het tijdschrift, is dat zijn naam een onderliggende verwijzing vormt naar de inspanningen om het te lanceren en vol te houden. Succes of falen, als een voorwerp van communicatie, vormt de achtergrond van het *publicatieproject*.

In de winter van 1979 had Wilfried Huet een solo van één dag, een publieke presentatie zonder titel van werk in een straat bij het zuidelijk deel van Antwerpen. Het was een straat die parallel liep met de Schaliënstraat. De straat was eigendom van een Belgisch spoorwegenbedrijf en was gebruikt als spoorwegverbinding tussen de dokken en de haven. De presentatie bestond uit zesentwintig van Huets schilderijen, geplaatst aan beide zijden van de straat in intervallen van telkens 6 meter. Het waren uitvergrotingen van kleine papieren pijlen die leken op de munten van de geïmproviseerde blaaspijpen waarmee kinderen spelen. Drie zaken waren belangrijk voor Huet: elke keer dat hij een schilderij maakte, moest het nieuw zijn; de schilderijen moesten worden geplaatst op hetzelfde grondvlak waarop de kijker zou staan; de oppervlakte van de schilderijen moest dezelfde afmetingen hebben als de oppervlakte van de silhouetten van de kijkers. Het onderscheid tussen de schilderijen, in relatie tot elkaar, was de focus die ertoe deed. Het werk ging over de fragiliteit van communicatie en interactie.

Het tijdschrift *GAGARIN* past vergelijkbare principes toe om een schema uit te tekenen waarin kunstenaarsteksten de verspreiding over verschillende landen tegenwoordigen en elk volume zich rekbaar toont om, in zoverre als onderscheid het

toelaat, contrast voort te brengen. Kunstenaars worden niet gevraagd om over hun kunst te schrijven of over herkenbare theoretische, historische of actuele onderwerpen. De toewijding aan het beginsel *de Kunstenaars in hun Eigen Woorden* is onvoorwaardelijk; er wordt geen specifieke manier van schrijven gevraagd, en op deze manier worden verwachtingen omtrent teksten over en rond kunst, als vanzelfsprekend, niet tegemoet getreden. Door te werken in losse overeenstemming met andere, vergelijkbare pogingen tot bloemlezing, maar altijd met de kans dat het moeilijker zou kunnen worden om te vatten, omwille van zijn uitzonderlijke openheid, heeft bezorgdheid stevast elk nieuw volume vergezeld.

Door deze drie concepten voelbaar te maken – en de impliciete onrust in het verhaal van Icarus te accentueren – haalt de tentoonstelling verbanden tussen de werken aan die de draad van Theseus verbinden met het labyrint. Ariadnes project, het conceptuele instrument, dat een draad spint, biedt een structuur die reflectie over de kosmos mogelijk maakt. Samenhang kenmerkt de pagina's, onderwerpen en organisatie van *GAGARIN*, en de kunst is op een gelijkaardige manier een *project*: teksten schuiven en muteren in de richting van het specifieke van de tentoonstellingsplek. Kunstenaars reiken sleutels aan om concepten te ontplooiën tot een reeks motieven zichtbaar wordt.

Grazia Toderi's *Orbite Rosse (Red Orbits)*, een eivormig veld geprojecteerd op een scherm, toont wat een orbitale blik op het universum zou kunnen zijn. In Amalia Pica's *Strangers on Common Land* houden twee figuren een touw vast; het werk gaat over afstand en ook het vooruitzicht om samen te komen. João Maria Gusmão + Pedro Paiva's *Glossolalia (Good Morning)* is een 16mm kleurenfilm in loop van een (gekooide) blauwe ara. Dit is het punt waar de kijker de tentoonstelling binnenkomt. In de hoofdruimte van de tentoonstelling vormen de werken drie assen: ten eerste *het touw*, in het werk van Rosa Barba, Bernd Lohaus en Marilou Van Lierop, daarnaast *het labyrint*, in het werk van Maya Deren en Leonor Antunes, en tenslotte *vlucht en orbit*, in het werk van Marcel Duchamp, Anthony McCall, Pablo Picasso, Roman Ondák, Michael Ross en Jack Arnold.

¹ Antunes, L. (2012) 'a viagem do fio', Gagarin, 26, pp. 120-126.

The String Traveller: GAGARIN et ses cordes

Simon Deakin

Simon Deakin est un artiste et un chercheur scientifique spécialisé dans l'art actuel. Il a obtenu un doctorat à l'université de Leeds avec une analyse de la revue d'artistes GAGARIN.

L'exposition de *GAGARIN*, une initiative éditoriale de Wilfried Huet, assure à la revue une position unique, car elle est pénétrée de motifs qui en reflètent la conception et proposent un itinéraire. Les spectateurs sont confrontés à un ensemble d'éléments dans lequel le magazine s'inscrit et qui sont une preuve de souplesse et de complexité. Le rapprochement entre la publication et Youri Gagarine s'explique par une certaine dynamique de la pensée: la distance englobée par l'orbite du cosmonaute permettait à la fois de voir la terre d'en haut et comme une *aventure* d'en bas. La récente exposition sur GAGARIN *See How the Land Lays à la Huis Huguetan* à La Haye combine des textes d'artistes, par association avec le nom du journal, avec une sorte de panorama de la société nécessaire à l'artiste pour activer son oeuvre. La perspective de l'artiste est similaire à la vision de la terre depuis l'espace. Dans *The String Traveller*, les oeuvres pointent dans la direction opposée, de la terre vers le haut. L'art s'ouvre à une diversité de représentations qui conjuguent néanmoins la précarité du premier vol orbital et ce qu'il inspire à notre imagination.

Dans l'idée de l'exposition comme dans celle de la revue, il existe trois concepts importants, qui peuvent se retrouver dans n'importe quelle séquence, mais doivent être compris dans leur intégralité. Le premier schématise l'art comme architecture. Le deuxième mythologise *GAGARIN*, en traitant la publication et le vol du cosmonaute comme une seule et même réalité. Le troisième interrompt des notions tendant à rattacher les contributions imprimées des artistes à un mode d'expression prédéterminé qui serait complémentaire à l'art. Ils sont suggérés, révélés par la pensée réflexive, et lisibles en diagonale dans les oeuvres relatives à l'ensemble et au titre. De ce fait, le nom de *GAGARIN* est considéré comme désignant un effort sans relâche, une méditation sur la distance et la communication qui transcende les limites de l'écrit de même que d'autres médias. La diversité des oeuvres suscite le besoin d'associer et active des connexions par

lesquelles, en référence au journal, le sens de l'art acquiert une origine traçable.

Le premier concept apparaît dans la contribution de Leonor Antunes au volume 26 de *GAGARIN*. Elle y décrit en la commentant sa présentation d'un projet au musée Reina Sofia en 2011. Dans un texte intitulé *a viagem do fio* (the string travel), elle précise que son intérêt dans le projet était architectural et contextuel. Elle commence toutefois par faire référence à l'historienne de l'architecture Beatriz Colomina:

Selon la mythologie grecque, Dédale aurait été le premier architecte. Mais, bien qu'il eût construit le Labyrinthe en Crète, il n'en avait jamais compris la structure. En fait, il ne réussit à s'évader de ce vortex que par la voie des airs. À en croire Beatriz Colomina, ce fut Ariane qui conçut la première oeuvre architecturale, lorsqu'elle offrit à Thésée une pelote de fil qui l'aida à trouver la sortie du labyrinthe, après avoir tué le Minotaure. Dans ce but, il fit appel à l'imagination, en recourant à un outil conceptuel —une pelote de fil (Antunes, 2012, p. 125).¹

La réalisation de l'architecture englobe à la fois la construction et l'aptitude à comprendre la structure de ce qui a été construit: la seconde n'étant pas garantie par la première. Une mesure supplémentaire est indispensable; une mesure qui inclut et représente la structure, tout en estompant la distinction entre les deux au nom d'un *instrument* abstrait. Antunes explique que le fil d'Ariane n'est pas une simple représentation (parmi d'autres possibles) du labyrinthe. C'est un projet exemplaire: un mouvement du général au spécifique qui confond des données préétablies sur la *réalité*, et le résultat est l'architecture. La pelote de fil, en tant que représentant et produisant l'architecture comme un concept manifeste, est importante pour l'exposition, parce qu'elle fournit un cadre pour l'interprétation des oeuvres, convertissant la *string travelling* en une manière de jeter des ponts entre l'art et la revue, au S.M.A.K.

L'exposition associe en un jeu commun des oeuvres caractéristiques de l'univers des différents artistes. Ceux-ci sont exposés côte à côte, comme autant de fils tissant un réseau de moyens viables de regarder, de lire, *GAGARIN*. Le risque que ce réseau s'effiloche, ou se révèle incapable de se maintenir, est commun à *The String Traveller* et à la revue. Le personnage mythologique grec d'Icare introduit le

vol historique dans le contexte de l'exposition. Icare a tenté de voler avec des ailes artificielles assemblées au moyen de cire. Il s'est élevé trop près du soleil, la cire a fondu, et il a chuté. Lorsque, malgré le danger, les Soviétiques ont accompli leur vol orbital, Youri Gagarine en est arrivé à incarner non seulement le succès, mais aussi le risque. Dans ce premier effort pour voir le cosmos de plus près, il aurait pu succomber aux éléments. Il aurait pu s'écraser. Métaphoriquement important pour l'histoire de la revue, son nom est une allusion aux efforts consentis pour la lancer et l'entretenir. La réussite ou l'échec, comme objet de communication, forme l'arrière-plan de l'*initiative* éditoriale.

Durant l'hiver de 1979, Wilfried Huet tint une exposition solo d'un jour, sans titre, dans une rue de la partie méridionale d'Anvers. C'était une rue parallèle à la Schaliënstraat, qui était la propriété d'une compagnie de chemin de fer belge et était utilisée comme liaison ferroviaire entre les docks et le port. L'exposition réunissait vingt-six tableaux de Huet, disposés des deux côtés de la rue à des intervalles de six mètres. C'étaient des agrandissements de petites flèches en papier, qui évoquaient irrésistiblement les munitions des sarbacanes improvisées utilisées par les enfants. Pour Huet, trois points étaient essentiels: chaque tableau qu'il réalisait devait être nouveau; les tableaux devaient être placés au même niveau que le spectateur; la surface du tableau devait avoir les mêmes dimensions que la surface de la silhouette du spectateur. L'enjeu capital était la distinction entre les tableaux les uns par rapport aux autres. L'oeuvre portait sur la fragilité de la communication et de l'interaction.

La revue *GAGARIN* applique des principes similaires à la production d'un schéma où les textes des artistes représentent une distribution à travers différents pays, chaque volume s'étirant pour miser sur le contraste autant que la spécificité le permette. Les artistes ne sont pas invités à écrire sur leur art, ni sur des sujets théoriques, historiques ou thématiques reconnaissables. L'engagement envers *the Artists in their Own Words* est inconditionnel; aucun mode d'écriture particulier n'étant exigé, les attentes relatives à des textes sur l'art ne seront forcément pas rencontrées. La conformité libre avec d'autres efforts d'anthologie équivalents se compliquant d'un risque accru de difficulté de compréhension dû à une ouverture exceptionnelle, l'anxiété a été au rendez-vous à chaque volume.

En rendant ces trois concepts tangibles —et en accentuant l'appréhension implicite à l'histoire d'Icare —l'exposition noue entre les oeuvres des liens qui rattachent le fil de Thésée au labyrinthe. Le projet d'Ariane, le filage en tant qu'outil conceptuel, apporte une structure permettant la réflexion sur le cosmos. Les pages, les sujets et l'organisation de *GAGARIN* se caractérisent par leur cohérence et, de même, l'art est un *projet*: le texte mute et se fond dans les spécificités de la galerie. Les artistes suggèrent des manières de déployer des concepts afin de révéler un ensemble de motifs.

Orbite Rosse (Red Orbits) de Grazia Toderi, un champ ovulaire projeté sur un écran, montre ce que pourrait être une vision orbitale de l'univers. Dans *Strangers on Common Land* d'Amalia Pica, deux personnages tiennent une corde; l'oeuvre célèbre la distance, et aussi la perspective de la réunion. *Glossolalia (Good Morning)* de João Maria Gusmão + Pedro Paiva est un film couleur 16mm en boucle d'un Ara Bleu (en cage). C'est là que le spectateur pénètre dans l'exposition. Dans la salle principale de l'exposition, les oeuvres forment trois axes: premièrement *the string (la corde)*, dans les oeuvres de Rosa Barba, Bernd Lohaus et Marilou Van Lierop, ensuite *the labyrinth (le labyrinthe)*, dans les oeuvres de Maya Deren et Leonor Antunes, et enfin *flight and orbit (vol et orbite)*, dans les oeuvres de Marcel Duchamp, Anthony McCall, Pablo Picasso, Roman Ondák, Michael Ross et Jack Arnold.

¹ Antunes, L. (2012) 'a viagem do fio', *Gagarin*, 26, pp. 120-126.

The String Traveller: GAGARIN and its Cords

Simon Deakin

Simon Deakin is an artist and academic researcher specialising in contemporary art. He obtained a PhD at the University of Leeds with his analysis of the GAGARIN artists' magazine.

The exhibition of *GAGARIN*, a publishing initiative of Wilfried Huet, uniquely positions the journal by suffusing it with motifs that reflect its conception and offer a trajectory. Viewers encounter an array in which it is embedded: showing agility and complexity. A dynamic of thought draws the publication to Yuri Gagarin: his orbit contained the distance that permitted both a view of earth from above and the view of a *venture* from below. The recent exhibition about GAGARIN *See How the Land Lays* in *Huis Huguetaan* in The Hague links artists' texts, by association with the journal's name, with a kind of overview of society needed by the artist to activate her or his work. The perspective of the artist is similar to seeing the earth from space. In *The String Traveller* the works point oppositely, from the earth upwards. The art opens up to diversity of representation which nevertheless brings together the precariousness of the first orbital flight with what is imaginable because of it.

In the idea of the exhibition, as in the idea of the journal, there are three important concepts that may be understood in any sequence but are integral. The first schematizes art as architecture. The second mythologizes *GAGARIN*, treating the publication and the flight of the cosmonaut as one. The third interrupts notions that would tie the contributions of the artists in print to a pre-determined mode of expression that would be supplemental to art. They are suggested, revealed through reflective thinking, and obliquely readable within the works relative to the whole and to the title. Through this the name *GAGARIN* is held out as designating an ever-reaching effort, a meditation on distance and communication that transcends the limitations of writing as it does other media. The diversity of the work invokes the need to associate, and it procures connections where, in reference to the journal, the sense of the art finds a traceable origin.

The first concept can be read in the contribution of Leonor Antunes to volume 26 of *GAGARIN*.

In her text she describes and elaborates on her presentation of a project at the Reina Sofia museum in 2011. In a text titled *a viagem do fio* (the string travel), she recounts that her interest in the project was architectural and contextual. She begins, however, by referring to architecture historian Beatriz Colomina:

According to Greek mythology, Daedalus would have been the first architect. Although he had constructed the Labyrinth on Crete, he has never understood its structure. As a matter of fact, the only way he managed to escape was by flying away, out of the vortex. According to Beatriz Colomina, it was Ariadne who conceived the first work of architecture, when she offered Theseus a ball of thread that helped him to find the way to leave the labyrinth, after having killed the Minotaur. In order to do that, he appealed to representation, making use of a conceptual device—a ball of thread (Antunes, 2012, p.125).¹

The realization of architecture involves both construction and the ability to comprehend the structure of what has been constructed: the latter is not guaranteed by the former. An extra measure is needed; one which both includes and represents the structure but also blurs the distinction between these two in the name of an abstract *tool*. Antunes explains that Ariadne's thread is not just a representation (amongst other possible ones) of the labyrinth. It is a project: exemplary, a movement from the general to the specific that confounds pre-givens about the *real*, and it results in architecture. The ball of thread, as that which represents and produces architecture as a manifest concept, is important to the exhibition because it provides a *framework* with which to interpret the works, turning *string travelling* into a way to build bridges between the art and the journal, at S.M.A.K.

The exhibition weaves together work that stands for the world of each artist in play with all the others. Artists are set side by side, strands threading together a network of viable ways to view, to read, *GAGARIN*. The risk that this network might unravel, or fail to hang, is common to both *The String Traveller* and to the journal. The Greek mythological figure of Icarus draws the historical flight into the context of exhibiting. Icarus attempted to fly using artificial wings put together using wax. He flew too close to the sun, the wax melted, and he plummeted down. As the Soviets succeeded in their risky orbital flight, Yuri Gagarin has come to embody not just the

success but also the risk. In the first effort to gain a closer glimpse of the cosmos, he might easily have succumbed to the elements. He might have crashed. Figuratively important to the story of the publication, its name is a subtext for efforts to launch and sustain it. Success or failure, as an object of communication, forms the background to the *initiative* of publishing.

In the winter of 1979, Wilfried Huet had a single-day, solo, untitled public view of work on a street in the southern part of Antwerp. It was a street that ran parallel with Schaliënstraat. The street was owned by a Belgian railway company and had been used as a railway link between the docks and the harbour. The show was comprised of twenty-six of Huet's paintings placed on both sides of the street at six-metre intervals. They were enlargements of small paper arrows, resembling the ammunition of improvised blowpipes that children might use. Three points were important to Huet: each time he made a painting it was to be new, the paintings were to be placed on the same ground as the viewer, the surface of the painting needed to be the same size as the surface of the silhouette of the viewer. The distinction between the paintings, relative to one another, was the focus of importance. The work was about the fragility of communication and interaction.

The publication of GAGARIN applies similar principles to produce a scheme where artists' texts represent a distribution across different countries, and each volume stretches to bear contrast as far as distinctiveness permits. Artists are not asked to write about their art, or on recognizably theoretical, historical, or topical subjects. The dedication to the *Artists in their Own Words* is unconditional; there is no specific way of writing demanded, and so expectations for texts on or about art, as a matter of course, will be un-met. Working in loose conformity with other, similar efforts to anthologize, but always with the chance that it may be more difficult to grasp because of its particular openness, apprehension has always accompanied each new volume.

Rendering these three concepts tangibly—accentuating the trepidation implicit in the story of Icarus—the exhibition draws together traits between the works that link Theseus' thread to the labyrinth. Ariadne's project, the conceptual device, threading, gives structure that allows for reflection on the cosmos. Cohesiveness characterises the pages of *GAGARIN*, its subject and organization, and the

art is similarly a *project*: text shifts and transmutes into the specifics of the gallery. Artists give ways to unfold the concepts in order to see a set of motifs.

Grazia Toderi's *Orbite Rosse (Red Orbits)*, an ovular field projected on a screen, shows what an orbital view of the universe could be. In Amalia Pica's *Strangers on Common Land*, two figures hold a rope; the work celebrates distance and also the prospect of coming together. João Maria Gusmão + Pedro Paiva's *Glossolalia (Good Morning)* is a 16mm colour-film loop of a Blue Ara (caged). This is the entry point for the viewer. In the main hall containing the exhibition the work forms three axes: firstly *the string*, in the work of Rosa Barba, Bernd Lohaus and Marilou Van Lierop, then *the labyrinth*, in the work of Maya Deren and Leonor Antunes, and finally *flight and orbit*, in the work of Marcel Duchamp, Anthony McCall, Pablo Picasso, Roman Ondák, Michael Ross and Jack Arnold.

¹ Antunes, L. (2012) 'a viagem do fio', Gagarin, 26, pp. 120-126.

Grazia Toderi

1963, Padova, Italy; lives and works in Milan and Turin, Italy

NL

Grazia Toderi verdiept zich in het spirituele en metafysische potentieel van kunst en maakt films en video's die ze omschrijft als 'fresco's van licht'. Ze experimenteert met natuurlijke verschijnselen, onderwerpt ze aan tijd die ze doet stilstaan of vertragen en manipuleert en combineert ze tot bevreemdende, onrustbarende landschappen.

Orbite Rosse (Red Orbits) (2009) is een videoprojectie van voortdurend veranderende ruimtebeelden van verlichte grootsteden bij nacht. Sombere, rommelende geluiden op de achtergrond roepen een ontheemde sfeer op. Een grote, sferische vorm domineert het beeld en bundelt de patronen van het flikkerende, stedelijke licht tot een soort hemel- of geografische kaart. De zachtroze tinten zijn het resultaat van het licht van de steden dat zich vermengt met de nevels in de dampkring. Voor Grazia Toderi symboliseert dit beeld van de geglobaliseerde wereldstad zowel extreme schoonheid als terreur en verwijst het onvermijdelijk naar de ideeën over hemel en hel die de mens al sinds het begin van zijn bestaan ontwikkelde.

FR

Grazia Toderi se plonge dans le potentiel spirituel et métaphysique de l'art et fait des films et des vidéos qu'elle décrit comme des 'fresques de lumière'. Elle expérimente des phénomènes naturels, les soumet au temps qu'elle fait arrêter ou retarder et elle les manipule et les combine en paysages étranges, inquiétants.

Orbite Rosse (Red Orbits) (2009) est une projection vidéo d'images aériennes, qui changent en permanence, de métropoles éclairées la nuit. Des bruits sombres, grondants en arrière-fond évoquent une ambiance de dépaysement. Une grande forme sphérique domine l'image et concentre les motifs de la lumière urbaine scintillante en une sorte de carte céleste ou géographique. Les teintes rose tendre sont le résultat de la lumière des villes qui se mêle aux brumes dans l'atmosphère. Pour Grazia Toderi, cette image de la métropole globalisée symbolise tant la beauté extrême que la terreur et elle renvoie inévitablement aux idées sur le ciel et l'enfer que l'homme a développées depuis le début de son existence.

EN

Grazia Toderi explores the spiritual and metaphysical potential of art and makes films and videos that she describes as 'frescoes of light'. She experiments with natural phenomena, subjects them to time, which she slows down or brings to a standstill, and manipulates and combines them to form odd, disquieting landscapes.

Orbite Rosse (Red Orbits) (2009) is a video projection of constantly changing aerial photos of cities lit up at night. Sombre, rumbling sounds in the background create an atmosphere of alienation. A large spherical form dominates the picture and brings the patterns of the flickering city lights together into a sort of celestial or geographical map. The soft pink hues are the result of the lights of the cities mingling with the mists in the atmosphere. In Grazia Toderi's view, this image of the globalised world city symbolises both extreme beauty and terror and inevitably refers to the ideas of heaven and hell that man has developed since the beginning of his existence.



Grazia Toderi | *Orbite Rosse (Red Orbits)* | 2009 | installation view Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, 2011 | courtesy the artist

Amalia Pica

1978, Neuquén, Argentina; lives and works in London, UK

NL

Amalia Pica interesseert zich voor nuances in communicatie en voor het verlangen van de mens naar volkomen empathie. In elegante, discrete sculpturen, installaties, tekeningen en collages toont ze het menselijk onvermogen om zich volledig en duidelijk uit te drukken en de imperfecties van alle pogingen tot begrijpen.

Strangers on Common Land (2012) is een vergrote, met zwart-witte A3-fotokopies gereconstrueerde foto. Ze toont twee onbekenden op een open plek op het platteland. De twee zijn met elkaar verbonden door de gemeenschappelijke, publieke grond waarop ze staan en door het touw met gekleurde wimpels dat ze vasthouden. Het beeld is een metafoor voor het gevoel van verbondenheid dat kan ontstaan wanneer onbekenden elkaar ontmoeten op een culturele manifestatie en samen feesten. De kleuren van de wimpels zijn met de hand op de fotokopies geschilderd. Ze versterken de feestelijke en samenhorige sfeer van het beeld maar benadrukken ook de individuele handeling. De lijn van kleuren vormt een tegengewicht voor de vage grijsheid en het grote formaat van het beeld dat de anonimiteit van een reclamepaneel benadert. Een gelijkaardige spanning tussen het individuele en het machinale komt terug in de samenvoeging van de A3-bladen: ondanks het feit dat een kopieermachine de beelden genereerde, kunnen we bij het bekijken van het werk in zijn geheel de gedachte aan de persoon die het beeld blad per blad kopieerde en opnieuw samenstelde onmogelijk uitsluiten.



Amalia Pica | *Strangers on Common Land* | 2012 | photo: the artist and Andy Keate | collection James Keith Brown and Eric Diefenbach | courtesy Herald St. London

FR

Amalia Pica s'intéresse aux nuances dans la communication et au désir de l'homme d'une empathie parfaite. Elle montre par des sculptures, des installations, des dessins et des collages élégants et discrets l'impuissance de l'homme à s'exprimer de manière complète et claire et les imperfections de toutes les tentatives de compréhension.

Strangers on Common Land (2012) est une photo agrandie, reconstituée avec des photocopies A3 en noir et blanc. Elle montre deux inconnus dans un endroit dégagé dans la campagne. Les deux personnes sont reliées l'une à l'autre par le sol commun, public sur lequel elles se trouvent et par la corde aux banderoles colorées qu'elles tiennent. L'image est une métaphore du sentiment de solidarité qui peut apparaître lorsque des inconnus se rencontrent à une manifestation culturelle et font la fête ensemble. Les couleurs des banderoles sont peintes à la main sur les photocopies. Elles renforcent l'ambiance festive et fraternelle de la photo, mais accentuent aussi l'acte individuel. La ligne des couleurs constitue un contrepoids pour le gris terne et le grand format de la photo qui se rapproche de l'anonymat d'un panneau publicitaire. Une tension analogue entre l'individuel et le machinal se retrouve dans l'assemblage des feuilles A3: malgré le fait qu'une photocopieuse a généré les photos, il nous est impossible, en regardant l'œuvre dans son ensemble, d'exclure de penser à la personne qui a copié la photo page par page et l'a recomposée.

EN

Amalia Pica is interested in nuances in communication and in man's desire for perfect empathy. In her elegant, discrete sculptures, installations, drawings and collages, she shows man's inability to express himself fully and clearly and the imperfections in every attempt at understanding.

Strangers on Common Land (2012) is an enlarged photo constructed from black & white A3 photocopies. It shows two strangers in an open space in the countryside. They are linked by the common, public ground they are standing on and by the string with its coloured pennants that they are holding. The image is a metaphor for the sense of connection that can arise when strangers meet at a cultural event and party together. The colours of the pennants are painted onto the photocopies by hand. They accentuate the festiveness and fellowship shown in the picture, but also emphasise the individual action. The line of colours counterbalances the pale greyness and large format of the image, which comes close to the anonymity of an advertising hoarding. A similar tension between the individual and the mechanical can also be found in the combination of the A3 sheets: despite the fact that the images were generated by a photocopier, when looking at the work as a whole it is impossible to exclude thoughts of the person who copied the image sheet by sheet and put them back together again.

João Maria Gusmão + Pedro Paiva

1979, Lisbon, Portugal and 1977, Lisbon, Portugal; both live and work in Lisbon, Portugal

NL

João Maria Gusmão + Pedro Paiva werken sinds 2001 samen aan een fascinerend oeuvre dat bestaat uit kortfilms, sculpturen, foto's en installaties. Zelf noemen ze hun werken 'poëtisch-filosofische ficties'. Ze registreren fysische experimenten, natuurlijke processen en dagdagelijkse taferelen met behulp van laagtechnologische middelen op 16mm film. De manier waarop ze hun onderwerpen in beeld brengen, benadrukt het mysterie van wat we zien gebeuren en doet een beroep op onze verbeelding.

Glossolalia (Good Morning) (2014) toont het misleidend eenvoudige beeld van een blauwe papegaai die zijn vleugels uitslaat en ons met zijn kleuren hypnotiseert. Wegvliegen doet of kan hij niet. De take legt een actie van nauwelijks een paar seconden vast. Hij werd gefilmd met een snelheid van 3000 beelden per seconde en daarna vertraagd tot de gangbare filmsnelheid van 24 beelden per seconde. Dit resulteert in een slow-motion film van enkele minuten die scherper is maar ook veel mysterieuzer aanvoelt dan een film die op normale snelheid werd opgenomen maar vertraagd wordt afgespeeld. Het hypnotiserende effect van de film wordt versterkt door het zoemende geluid van de projector, het enige geluid dat de film begeleidt.

FR

João Maria Gusmão + Pedro Paiva travaillent ensemble depuis 2001 à une œuvre envoûtante qui se compose de courts métrages, de sculptures, de photos et d'installations. Ils qualifient eux-mêmes leurs œuvres de 'fictions poético-philosophiques'. Ils enregistrent des expériences physiques, des processus naturels et des scènes quotidiennes à l'aide de faibles moyens technologiques sur des films de 16mm. La manière dont ils représentent leurs sujets souligne le mystère de ce que nous voyons se produire et appelle notre imagination.

Glossolalia (Good Morning) (2014) montre la simple photo trompeuse d'un perroquet bleu qui ouvre ses ailes et nous hypnotise de ses couleurs. Il ne s'envole pas ou ne peut pas le faire. Le plan-séquence fixe une action de quelques secondes à peine. Il a été filmé à une vitesse de 3000 prises par seconde qui est ralentie ensuite à une vitesse courante de 24 prises par seconde. Ce qui donne un film en 'slow motion' de quelques minutes qui est plus net, mais qui donne aussi un sentiment beaucoup plus mystérieux qu'un film tourné à une vitesse normale, mais qui défile au ralenti. L'effet hypnotisant du film est renforcé par le bourdonnement du projecteur, le seul son qui accompagne le film.



João Maria Gusmão + Pedro Paiva | *Glossolalia (Good Morning)* (frame) | 2014 | produced by Fondazione HangarBicocca, Milan | courtesy the artists

EN

João Maria Gusmão + Pedro Paiva have since 2001 been working together on an enthralling oeuvre consisting of short films, sculptures, photos and installations. They themselves call their works 'poetic-philosophical fictions'. They record physical experiments, natural processes and everyday scenes on 16mm film with the aid of low-tech devices. The way they depict their subjects emphasises the mystery of what we see happening and appeals to our imagination.

Glossolalia (Good Morning) (2014) shows the misleadingly simple image of a blue parrot spreading its wings and mesmerising us with its colours. It does not or cannot fly off. The shot captures an action of barely a few seconds. It was filmed at a speed of 3000 images per second and then slowed down to the normal film speed of 24 images per second. The result is a slow-motion film lasting several minutes that is sharper and also feels much more mysterious than a film shot at normal speed and then slowed down. The hypnotic effect of the film is reinforced by the humming of the projector, which is the only sound to accompany the film.

Rosa Barba

1972, Agrigento, Italy; lives and works in Berlin, Germany

NL

Rosa Barba maakt installaties waarin de fysieke en narratieve componenten van het medium film – o.m. beeld, geluid, licht, projectiemethode en tekst – ontleed en geherformuleerd worden. Haar films houden het midden tussen experimentele documentaire en fictief verhaal. Ze onderzoeken de relatie tussen registratie, persoonlijke anekdote, tijdssituering en filmische voorstelling.

De film *Outwardly from the Earth's Center* (2007) gaat over een eiland dat langzaam afdrijft. Om hun gemeenschap en het dreigende verlies van haar identiteit te vrijwaren, nemen de eilandbewoners de situatie collectief in handen. Het verhaal is deels realistisch. Het Zweedse eiland Sandön, waar de film is opgenomen, verschuift namelijk jaarlijks een meter. De fictieve rapporten van experts in Barba's werk drijven de surreële sfeer op en doen de aanzet van de film als een mooie documentaire kantelen naar het abstracte gevecht van een kwetsbare bevolking.



Rosa Barba | *Outwardly from the Earth's Center* | 2007 | film still © Rosa Barba | courtesy the artist

FR

Rosa Barba fait des installations dans lesquelles les éléments physiques et narratifs du média qu'est le film – e.a. l'image, le son, la lumière, la méthode de projection et le texte – sont analysés et reformulés. Ses films se trouvent entre le documentaire expérimental et le récit fictif. Ils étudient la relation entre l'enregistrement, l'anecdote personnelle, la situation dans le temps et la représentation filmique.

Le film *Outwardly from the Earth's Center* (2007) traite d'une île qui dérive lentement. Pour préserver leur communauté et la menace de la perte de son identité, les habitants de l'île prennent la situation en main. Le récit est partiellement réaliste. En effet, l'île suédoise de Sandön, où le film a été tourné, se déplace tous les ans d'un mètre. Les rapports fictifs des experts dans l'oeuvre de Barba gonflent l'ambiance surréaliste et font basculer le début du film, qui a le caractère d'un beau documentaire, vers le combat abstrait d'une population vulnérable.

EN

Rosa Barba makes installations in which she analyses and reformulates the physical and narrative components of the film medium – image, sound, light, projection method and text. Her films are midway between experimental documentaries and fictional stories. They examine the relationship between recording, personal anecdote, the situation in time and filmic representation.

The film *Outwardly from the Earth's Center* (2007) is about an island that is slowly drifting away. To safeguard their community and the threatened loss of its identity, the inhabitants take collective control of the situation. The story is partly based in reality. The Swedish island of Sandön, where the film was shot, moves a metre every year. The fictional reports in Barba's work boost the surreal feel and turn the film, which starts as a fine documentary, into the abstract struggle of a vulnerable population.

Marilou van Lierop

1957, Hulst, the Netherlands; lives and works in Antwerp, Belgium

NL

Marilou van Lierop beschildert foto's en fotocollages. Meestal stellen ze samengetroefte mensen voor en ligt de nadruk op de groep, de massa. In de lichte chaos en complexiteit van haar samengestelde beelden is de sociale druk van de samenleving voelbaar. Mensen proberen grip te krijgen op hun omgeving. Daarvoor bedenken ze verhalen en zetten ze mentale constructies op. Marilou van Lierop overschildert beelden met een vergelijkbaar doel voor ogen: ze wil de vinger leggen op onderliggende, onuitgesproken verhaallijnen en ze herschrijven. Soms brengt ze witte lijnen aan als verbindingstekens tussen mensen of tussen een geïsoleerd individu en een menigte. Maar haar lijnen bieden geen leidraad, omdat ordeningen, in haar ogen, uitsluitend projecties van de mens blijven.

Voor *Soldiers and workmen in possession of the Duma* (2008) vertrok van Lierop van een panoramische zwart-wit foto met het onderschrift van een zitting van het Comité van Soldaten en Arbeiders in de Doema van Sint-Petersburg op 28 april 1917. De kunstenaar vond de foto in een oud tijdschrift, scheurde ze uit en overschilderde ze met lichte stroken witte verf. Op deze manier hulde ze het verleden in een nevel en voorzag ze het van een nieuwe context. Aan de hand van twee bundels van grijze en witte lijnen legde ze binnen de mensenmassa twee dynamieken bloot die allebei naar één persoon en één standpunt terugvoeren: enerzijds naar de spreker in het beeld, die zijn redevoering letterlijk de zaal instuurt; en anderzijds naar de fotograaf, die zich buiten het beeld bevindt maar, in een omgekeerde beweging, de aandacht van verschillende aanwezigen trekt.



Marilou van Lierop | *Soldiers and workmen in possession of the Duma* | 2008 | courtesy the artist

FR

Marilou van Lierop peint sur des photos et des collages de photos. Ils représentent le plus souvent des groupes de personnes et l'accent est mis sur le groupe, sur la masse. La pression sociale de la société se fait sentir dans le léger chaos et la complexité de ses images composées. Les personnes tentent d'avoir prise sur leur environnement. A cette fin, elles imaginent des histoires et élaborent des constructions mentales. Marilou van Lierop peint sur des images en visant un but comparable: elle souhaite montrer les intrigues sous-jacentes, inexprimées et les réécrire. Parfois, elle trace des lignes blanches comme des traits d'union entre des personnes ou entre un individu isolé et une foule. Mais ses lignes n'offrent pas de fil conducteur, parce que selon elle les dispositions restent exclusivement des projections de l'homme.

Pour *Soldiers and workmen in possession of the Duma* (2008), van Lierop est partie d'une photo panoramique en noir et blanc avec la légende d'une séance du Comité de Soldats et d'Ouvriers à la Douma de Saint-Petersbourg le 28 avril 1917. L'artiste a trouvé la photo dans un vieux magazine, l'a arrachée et l'a recouverte de légères bandes de peinture blanche. De cette manière, elle a enveloppé le passé de brume et elle l'a placé dans un nouveau contexte. A l'aide de deux faisceaux de lignes grises et blanches, elle a révélé deux dynamiques au sein de la masse de personnes qui renvoient toutes les deux vers une seule personne et un seul point de vue: d'une part, vers l'orateur sur la photo, qui dirige littéralement son discours vers la salle; et d'autre part, vers le photographe qui se trouve en dehors de la photo mais qui, dans un mouvement inverse, attire l'attention de différentes personnes présentes.

EN

Marilou van Lierop paints on photos and photo-collages. Most of them show people gathered together and the accent is on the group or crowd. One senses the social pressure of society in the slight chaos and complexity of her composite images. People try to get a grip on their surroundings. For this purpose they think up stories and build mental constructions. Marilou van Lierop paints over images with a comparable aim in mind: she wants to focus on the underlying, unspoken storylines and rewrite them. Sometimes she applies white lines to create a link between two people or between an isolated individual and a crowd. But her lines do not provide any direction, because in her view, structuring remains purely a projection of man.

For *Soldiers and workmen in possession of the Duma* (2008), van Lierop started out from a panoramic black & white photo with a caption of a meeting of the Committee of Soldiers and Workmen at the Duma in St Petersburg on 28 April 1917. The artist found the photo in an old magazine, tore it out and painted over it in white paint with light strokes. In this way she enveloped the past in a mist and gave it a new context. By means of two clusters of white and grey lines, she exposed two dynamics in this mass of people, each of which leads to one person and one viewpoint: on the one hand the person who is speaking, literally sending his speech into the hall; and on the other the photographer, who although he is not in the picture, in a reverse movement attracts the attention of several of those present.

Bernd Lohaus

1940, Düsseldorf, Germany – 2010, Antwerp, Belgium

NL

De beeldtaal van Bernd Lohaus is eenvoudig, puur en poëtisch. De kunstenaar werkte vooral met natuurlijke materialen die hij vond in zijn dagdagelijkse omgeving en tijdens wandelingen langs de Schelde in Antwerpen, de stad waar hij vanaf 1966 leefde en werkte. Met houten balken, steen, touw en krijt maar ook met plakband, papier en doek deed Lohaus ingrepen die het midden houden tussen installaties, sculpturen en schilderijen. Ze worden tegen de wand geschikt of op de vloer gespreid. Op sommige voorwerpen kraste hij woorden. Op andere schreef hij met krijt. Met zijn werk wou Lohaus relaties onderzoeken: niet alleen tussen de kunstenaar, de kijker en kunstwerken, maar ook tussen mensen onderling of tussen mensen en dingen die op zijn pad kwamen.

Zonder titel (1969) bestaat uit een dik touw dat in een kluwvormige hoop op de vloer ligt. In het vroege werk van Bernd Lohaus is touw bijna net zo belangrijk als de voor zijn oeuvre zo kenmerkende houten balken. De kunstenaar hergebruikte soms oude touwen die hij uit de Schelde had opgevist maar kocht bij handelaars ook nieuwe aan. Touwen die hij in de haven zag liggen – o.m. in gevlochten hennep of sisal, dunne koorden en dikke meertouwen – inspireerden hem vormelijk en materieel. In contrast met de houten blokvormen drukken ze trekkracht uit en staan ze voor flexibiliteit die bindt, verbindt en verzekert.

FR

Le langage imagé de Bernd Lohaus est simple, pur et poétique. L'artiste a surtout utilisé des matériaux naturels qu'il trouvait dans son environnement quotidien et lors de ses promenades le long de l'Escaut à Anvers, la ville où il a vécu et travaillé depuis 1966. Avec des poutres en bois, des pierres, de la corde et de la craie, mais aussi avec du papier collant, du papier et des étoffes, Lohaus faisait des interventions situées entre des installations, des sculptures et des peintures. Elles sont disposées contre le mur ou dispersées sur le sol. Il a gravé des mots sur certains objets. Sur d'autres, il a écrit à la craie. Lohaus voulait étudier des relations avec son œuvre: non seulement entre l'artiste, le spectateur et des œuvres d'art, mais aussi entre des personnes ou entre des personnes et des objets qui se trouvaient sur sa route.

Sans titre (1969) se compose d'une corde épaisse posée en tas en forme de pelote sur le sol. Dans les œuvres antérieures de Bernd Lohaus, la corde est presque aussi importante que les poutres de bois tellement caractéristiques de son œuvre. L'artiste a parfois réutilisé de vieilles cordes qu'il avait pêchées dans l'Escaut, mais il en achetait aussi des nouvelles dans le commerce. Les cordes qu'il trouvait dans le port – e.a. en chanvre et en sisal tressé, des cordes fines et des amarres épaisses – l'inspiraient par la forme et le matériau. Par contraste avec les blocs de bois, elles expriment la force de traction et représentent la flexibilité qui lie, relie et rassure.



Bernd Lohaus | *Untitled* | 1969 | photo: Dirk Cornelis for ERROR ONE | courtesy Estate Bernd Lohaus

EN

Bernd Lohaus' visual idiom is simple, pure and poetic. He mainly used natural materials that he found in his daily surroundings and on walks along the River Scheldt in Antwerp, where he lived and worked as from 1966. Using wooden beams, stone, rope and chalk, as well as adhesive tape, paper and cloth, he created interventions that lie somewhere between installation, sculpture and painting. They are arranged against a wall or spread out on the floor. Sometimes he scratched words on the objects or else wrote on them with chalk. Lohaus wanted to use his work to study relationships: not only between the artist, the viewer and the artworks, but also between individual people, and between people and things that he came across.

Untitled (1969) consists of a thick rope lying on the floor in a knot-shaped heap. Rope is almost as important in Lohaus' early works as the wooden beams that are so characteristic of his oeuvre. The artist sometimes used old ropes he had fished out of the Scheldt, but he also bought new ones. His forms and materials were inspired by ropes he saw lying in the harbour – including twined hemp or sisal, thin strings and thick hawsers. By contrast with the wooden block shapes, they express tractive power and stand for the flexibility that ties, connects and secures.

Maya Deren

1917, Kiev, Russia – 1961, New York, USA

NL

Maya Deren was een pionier en promotor van de Amerikaanse experimentele film van de jaren '40 en '50 en een notoire criticus van de Hollywoodiaanse filmindustrie. De vernieuwende manier waarop ze zelf voor de camera acteerde, semi-autobiografische informatie, literatuur, psychologie en etnografie samenbracht en dit alles combineerde met een beheerste techniek, inspireerde talrijke experimentele filmregisseurs.

Witch's Cradle (1943) is een stille, onafgewerkte film van ongeveer 12 minuten. Hij werd opgenomen in de New Yorkse galerie *Art of this Century* en brengt een uit touwen bestaand hangstelsel in beeld. Het net wordt voortdurend met nieuwe touwen uitgebreid en herknoot tot een onherkenbaar web. De montage van Derens opnames toont daarnaast ook door schaduwen omhulde personages, occulte symbolen, rituele motieven en een touw dat zich in een bizar, webvormig patroon over de handen en lichamen van enkele personen beweegt. Eén van hen is Marcel Duchamp. Hiermee lijkt de complexe film Derens interesse voor hekserij in verband te willen brengen met *His Twine* van Duchamp, het ondoordringbare web van touwen dat de kunstenaar voor de tentoonstelling *First Papers of Surrealism* (1942) in New York creëerde.

FR

Maya Deren était une pionnière et promotrice du film expérimental américain des années '40 et '50 et une critique notoire de l'industrie cinématographique d'Hollywood. La manière innovante dont elle jouait elle-même devant la caméra, dont elle regroupait les informations semi-autobiographiques, la littérature, la psychologie et l'ethnographie et combinait tout cela avec une technique maîtrisée a inspiré de nombreux réalisateurs expérimentaux.

Witch's Cradle (1943) est un film muet, inachevé de 12 minutes environ. Il a été tourné dans la galerie new-yorkaise *Art of this Century* et montre un système de pendaison composé de cordes. Le filet est étendu en permanence avec de nouvelles cordes et renoué en une toile méconnaissable. Par ailleurs, les prises de vue de Deren montrent aussi des personnages entourés d'ombres, des symboles occultes, des motifs rituels et une corde qui bouge en prenant une forme bizarre, en forme de toile au-dessus des mains et des corps de quelques personnes. Une d'entre elles est Marcel Duchamp. Le film complexe semble de cette façon vouloir relier l'intérêt de Deren pour la sorcellerie avec *His Twine* de Duchamp, la toile impénétrable de cordes que l'artiste a créée pour l'exposition *First Papers of Surrealism* (1942) à New York.

EN

Maya Deren was a pioneer and promotor of American experimental film in the 1940s and 1950s and a notorious critic of the Hollywood film industry. The innovative way she herself acted for the camera, brought together semi-autobiographical information, literature, psychology and ethnography, and combined it all with a mastery of technique, inspired numerous experimental film directors.

Witch's Cradle (1943) is an unfinished silent film lasting about 12 minutes. It was shot in the *Art of this Century* gallery in New York and depicts a hanging system consisting of cords. The net was constantly expanded using new cords and reknotted to form an unrecognisable web. In addition, the montage of Deren's film also includes characters veiled in shadow, occult symbols, ritual motifs and a cord that moves over the hands and bodies of a number of people in a bizarre, web-shaped pattern. One of them is Marcel Duchamp. This complex film thereby appears to connect Deren's interest in witchcraft with Duchamp's *His Twine*, the impenetrable web of cords that he made for the exhibition *First Papers of Surrealism* (1942) in New York.



Maya Deren | *Witch's Cradle* (frame) | 1943 | courtesy LUX, London

Leonor Antunes

1972, Lisbon, Portugal; lives and works in Berlin, Germany

NL

Leonor Antunes maakt sculpturen die meestal de ruimte weerspiegelen waarin ze worden getoond. Na grondig onderzoek van een specifieke plek, ontwikkelt zij telkens een vormsysteem en kiest ze materialen die een conceptuele relatie aangaan met de bestudeerde plek. Geregeld verwijst Antunes hierbij naar werk van minder bekende figuren uit de 20ste-eeuwse kunst-, design- en architectuurgeschiedenis. Uit haar precieze gebruik van natuurlijke materialen zoals hout, bamboe, koper en touw blijkt haar diep respect voor handwerk en ambachtelijke tradities.

Chaîne des triangles, entre St Saturnin et Rodez (fragment 3) (2010-'16) maakt deel uit van een doorlopende reeks hangende sculpturen waarin Antunes driehoeken van zeemanstouw verknoopt met koperen pijpjes. De sculpturen zijn geabstraheerde, driedimensionale kaarten van gebieden in Frankrijk ten tijde van de Franse Revolutie. In die periode voerden wetenschappers het moderne metrische stelsel in en wilden ze met deze universele maat voor 'alle mensen in alle tijden' de mensheid verenigen.



Leonor Antunes | *Chaîne des triangles, entre St Saturnin et Rodez (fragment 3)* | 2010-16 | exhibition copy | courtesy the artist

FR

Leonor Antunes réalise des sculptures qui reflètent généralement l'espace dans lequel elles sont présentées. Après un examen approfondi d'un endroit spécifique, elle développe chaque fois un système de formes et choisit des matériaux qui ont une relation conceptuelle avec l'endroit étudié. Antunes renvoie régulièrement à des œuvres de figures moins connues de l'histoire de l'art, du design et de l'architecture du 20ème siècle. Son utilisation précise de matériaux naturels, comme le bois, le bambou, le cuivre et la corde montre son profond respect pour le travail manuel et les traditions artisanales.

Chaîne des triangles, entre St Saturnin et Rodez (fragment 3) (2010-'16) fait partie d'une série continue de sculptures suspendues où Antunes noue des triangles de corde marine avec de petits tuyaux en cuivre. Les sculptures sont des cartes abstraites, tridimensionnelles de régions de France au temps de la Révolution Française. A cette époque, les scientifiques ont introduit le système métrique moderne et ils voulaient rassembler l'humanité avec cette mesure universelle pour 'tous les hommes de tous temps'.

EN

Leonor Antunes creates sculptures that usually reflect the space where they are being shown. In each case, following a thorough study of a specific place, she develops a formal system and chooses materials that enter into a conceptual relationship with the place. Antunes often refers to the work of lesser-known figures in 20th-century art, design and architecture. Her profound respect for handwork and craft traditions is apparent in her precise use of such natural materials as wood, bamboo, copper and rope.

Chaîne des triangles, entre St Saturnin et Rodez (fragment 3) (2010-16) is part of an ongoing series of hanging sculptures in which Antunes knots triangles using boatman's rope together with copper tubes. The sculptures are abstract, three-dimensional maps of areas in France at the time of the French Revolution. It was at that time that scientists introduced the modern metric system with the aim of uniting humanity by means of a universal unit of measurement for 'all people for all time'.

Anthony McCall

1946, St. Paul's Cray, UK; lives and works in New York, USA

NL

De praktijk van Anthony McCall doorkruist verschillende media, waaronder film, sculptuur, installatie, tekenkunst en performance. In de jaren '70 verwierf de kunstenaar bekendheid met zijn *Solid Light*-filmserie en zijn intussen legendarische *Line Describing a Cone*. Deze werken zijn eenvoudige projecties die in een verduisterde, benevelde ruimte de sculpturale kwaliteiten van een lichtbundel of -lijn onthullen. Door film te herleiden tot louter tijd en licht en het projectiescherm te elimineren, ontmantelt de kunstenaar de cinema. Ook verandert hij de relatie tussen de film en zijn kijkers: we worden deelnemers die, door ons in de ruimte te bewegen, de vorm van de lichtprojectie – en dus het kunstwerk – kunnen veranderen.

Miniature in Black and White (1972) is een installatie met een diaprojector die telkens opnieuw en in een razendsnel tempo een reeks van 81 verschillende zwart-witdia's projecteert op een miniatuurscherm in plexiglas. Het werk valt niet alleen door de snelle opeenvolging van de beelden moeilijk te bekijken maar ook door de opeenstapeling van beelden die blijven nawerken. Het repetitieve, mechanische geklik van de diaprojector zorgt voor een ritmische, minimalistische soundtrack. Hierdoor ervaren we het werk tegelijk als beeld en als mechaniek. Dit effect valt samen met het basisbeginsel van film. Alleen wordt het in dit geval opgewekt door een ander medium, een simpele diaprojectie.

FR

La pratique d'Anthony McCall croise différents médias, dont le film, la sculpture, l'installation, l'art du dessin et la performance. Dans les années '70, l'artiste a acquis la notoriété avec sa série de films *Solid Light* et son désormais légendaire *Line Describing a Cone*. Ces œuvres sont de simples projections qui révèlent dans un espace assombri et embrumé les qualités sculpturales d'un faisceau ou d'une ligne de lumière. En ramenant le film simplement au temps et à la lumière et en éliminant l'écran de projection, l'artiste démantèle le cinéma. Il modifie aussi la relation entre le film et ses spectateurs: nous devenons des participants qui, en bougeant dans l'espace, peuvent modifier la forme de la projection de la lumière – et donc l'œuvre d'art.

Miniature in Black and White (1972) est une installation avec un projecteur de dias qui projette à chaque fois et à un rythme extrêmement rapide une série de 81 différentes dias en noir et blanc sur un écran miniature en plexiglas. L'œuvre est difficile à regarder, non seulement en raison de la succession rapide des images, mais aussi par l'accumulation d'images qui continuent à produire leur effet. Le cliquetis répétitif et mécanique du projecteur de dias provoque une bande sonore rythmique, minimaliste. De sorte que nous percevons l'œuvre aussi bien comme une image que comme une mécanique. Cet effet correspond au principe de base du film. Mais, dans ce cas-ci, il est provoqué par un autre média, une simple projection de dias.



Anthony McCall | *Miniature in Black and White* | 1972 | courtesy Galerie Thomas Zander, Köln

EN

Anthony McCall's practice traverses several media, including film, sculpture, installation, drawing and performance. In the 1970s, he made a name for himself with his series of *Solid Light* films and his now legendary *Line Describing a Cone*. These works are simple projections which, in a darkened, mist-filled room, reveal the sculptural qualities of a beam or line of light. By reducing film to just time and light and by eliminating the projection screen, the artist dismantles the cinema. He also changes the relationship between the film and its viewers: we become participants who, by moving in the space, are able to change the form of the light projection and thus also the artwork itself.

Miniature in Black and White (1972) is an installation with a slide projector which continuously projects a series of 81 different black & white slides at lightning speed onto a miniature Perspex screen. The work is hard to watch not only because of the rapid succession of images, but also because of the accumulation of images with their after-effect. The repetitive mechanical clicking of the projector provides a rhythmical, minimalist soundtrack. As a result, we experience the work both as image and as mechanism. This effect coincides with the basic principle of film. But in this case it is generated by another medium, a simple slide projection.

Roman Ondák

1966, Zilina, Slovakia; lives and works in Bratislava, Slovakia

NL

Roman Ondák onderzoekt alternatieven voor de huidige politieke en maatschappelijke structuren en het menselijk gedragspatroon. De postcommunistische samenleving in zijn geboorteland Slowakije vormt hiervoor de belangrijkste aanleiding en inspiratiebron. Zijn werk is subtiel en speels. Op een behoedzame manier dringt het bij ons binnen, maakt het ons alert voor onze omgeving en herdefinieert het vastgeroeste veronderstellingen. Tijd, reizen en reizen doorheen de tijd zijn vaak terugkerende thema's in zijn artistieke projecten.

Het vertrekpunt van *After Return from Orbit* (2011) is de *Spoetnik 1*, de Russische satelliet die in 1957 als eerste een volledige baan om de aarde maakte. De *Spoetnik* in deze tentoonstelling bestaat uit een grof linnen zak waarop nummers zijn gestencild. Ook het adres van de kunstenaar in Bratislava staat erbij. Zeventien postzegels die de lancering van de *Spoetnik 1* in 1957 herdenken, tonen de aarde als een blauwe bol omgeven door een ring die de baan om de aarde omschrijft. De 'zending' draagt ook stempels van een nietigverklaring. Het werk duidt op de verloren droom van een natie om de ruimte te veroveren en op het huidige scepticisme tegenover satellieten die nu vooral worden gezien als instrumenten van bewaking en controle.



Roman Ondák | *After Return from Orbit* | 2011 | Gift of Swiss Re – Partner for contemporary art | courtesy Kunsthaus Zürich

FR

Roman Ondák étudie les alternatives aux structures politiques et sociales actuelles et au comportement humain. La société postcommuniste dans son pays natal, la Slovaquie, constitue le motif et la source d'inspiration la plus importante. Son œuvre est subtile et ludique. Elle pénètre en nous avec circonspection, nous rend vigilants pour notre entourage et elle redéfinit les suppositions bien ancrées. Le temps, des voyages et des voyages dans le temps sont des thèmes souvent récurrents dans ses projets artistiques.

Le point de départ de *After Return from Orbit* (2011) est le *Spoetnik 1*, le satellite russe qui a été le premier à faire une trajectoire complète autour de la terre en 1957. Dans cette exposition, le *Spoetnik* se compose d'un sac en lin brut sur lequel des numéros sont tracés au stencil. L'adresse de l'artiste à Bratislava s'y trouve aussi. Dix-sept timbres postaux qui commémorent le lancement du *Spoetnik 1* en 1957 montrent la terre comme une boule bleue entourée d'un anneau qui décrit la trajectoire autour de la terre. La 'mission' porte aussi des marques d'une annulation. L'œuvre indique le rêve perdu d'une nation pour conquérir l'espace et le scepticisme actuel face à des satellites, qui sont actuellement surtout perçus comme des instruments de surveillance et de contrôle.

EN

Roman Ondák researches alternatives to the present political and social structures and patterns of human behaviour. The most important reason and inspiration for this is the post-communist society in Slovakia, his native country. His work is subtle and playful. It works its way cautiously into our minds, alerting us to our surroundings and redefining set assumptions. Time, travel and time travel are frequently recurring themes in his artistic projects.

The starting point for *After Return from Orbit* (2011) is *Sputnik 1*, the Russian satellite which, in 1957, was the first to complete an orbit of the earth. The *Sputnik* in this exhibition consists of a coarse linen bag with numbers stencilled on it. The artist's address in Bratislava is also on it. Seventeen postage stamps commemorating the launch of *Sputnik 1* in 1957 show the earth as a blue sphere surrounded by a ring marking the orbit around it. This 'package' also bears annulment stamps. The work refers to a nation's lost dream of conquering space and to today's scepticism regarding satellites, which are now seen above all as instruments of surveillance and control.

Marcel Duchamp

1887, Blainville-Crevon, France – 1968, Neuilly-sur-Seine, France

NL

Marcel Duchamp verwierp puur visueel – of wat hij omschreef als exclusief ‘retinaal’ – plezier in de kunst. Hij pleitte voor een meer intellectuele, conceptuele benadering van het maken en bekijken van kunst. Niettemin bleef hij in de loop van zijn carrière geboeid door de studie van het perspectief en de optiek. Dit blijkt uit zijn experimenten met kinetische objecten en uit zijn niet aflatende interesse voor de voorstelling en de beweging van machines. Op zoek naar een alternatief voor het klassieke kunstwerk, stelde Duchamp industrieel geproduceerde en commerciële objecten voor als kunstwerken. Hij noemde ze ‘readymades’ en ondergroef daarmee de rol van de kunstenaar als onderlegd creator van unieke, handgemaakte kunstwerken.

Duchamps *Rotoreliëfs* (1935-’63) zijn ronde kartonnen schijven bedrukt met spiraalvormige motieven en kunnen op een platenspeler worden ‘afgespeeld’. De kunstenaar beschouwde ze als speelgoed dat de illusie van volume kon produceren. In tegenstelling tot de film *Anemic Cinema*, die optische illusies creëert onder meer met behulp van Duchamps vroegste *Rotoreliëfs*, werden deze optische schijven gemaakt om te verkopen. Ze werden verspreid in reeksen van zes, in een oplage van 500 exemplaren, maar werden nooit een commercieel succes. Wel zijn ze van belang als neerslag van de diversiteit van het oeuvre van Marcel Duchamp, die zich tegelijk profileerde als ingenieur, ondernemer en kunstenaar en één van de eersten was die multiples ontwikkelde.

FR

Marcel Duchamp a rejeté le plaisir purement visuel – ou ce qu’il décrivait comme exclusivement ‘rétinien’ – dans l’art. Il plaidait pour une approche plus intellectuelle, conceptuelle de la manière de faire et de regarder l’art. Néanmoins, au cours de sa carrière, il est resté passionné par l’étude de la perspective et de l’optique. Cela ressort de ses expériences avec des objets cinétiques et de son intérêt incessant pour la représentation et le mouvement des machines. A la recherche d’une alternative pour l’œuvre d’art classique, Duchamp présentait des objets commerciaux et produits industriellement comme des œuvres d’art. Il les appelait des ‘readymades’ et sapait ainsi le rôle de l’artiste en tant que créateur initié aux œuvres d’art uniques, réalisées à la main.

Les *Rotoreliëfs* (1935-’63) de Duchamp sont des disques ronds en carton dans lesquels sont imprimés des motifs en forme de spirale et qui peuvent être ‘joués’ sur un tourne-disque. L’artiste les considérait comme un jouet qui pouvait produire l’illusion du volume. Contrairement au film *Anemic Cinema*, qui crée des illusions optiques entre autres en se servant des premiers *Rotoreliëfs* de Duchamp, ces disques optiques ont été faits pour vendre. Ils sont répartis en séries de six, dans un tirage de 500 exemplaires, mais ils n’ont jamais connu de succès commercial. Ils sont toutefois importants pour montrer la diversité de l’œuvre de Marcel Duchamp, qui se profilait en même temps comme ingénieur, entrepreneur et artiste et qui était un des premiers à développer des multiples.

EN

Marcel Duchamp rejected the purely visual – or what he described as the exclusively ‘retinal’ – pleasure in art. He argued for a more intellectual, conceptual approach to creating and looking at art. In the course of his career he nevertheless remained fascinated by the study of perspective and optics. This is apparent from his experiments with kinetic objects and his unceasing interest in the depiction and movement of machines. Looking for an alternative to the traditional artwork, Duchamp presented industrially produced and commercial objects as artworks. He called them ‘readymades’ and thereby undermined the role of the artist as a well-versed creator of unique handmade artworks.

Duchamp’s *Rotoreliëfs* (1935-63) are round cardboard discs printed with spiral motifs and they can be ‘played’ on a record-player. The artist saw them as toys that could produce the illusion of volume. Unlike the film *Anemic Cinema*, which creates optical illusions with, among other things, the aid of Duchamp’s earliest *Rotoreliëfs*, these optical disks were made to be sold. They were distributed in series of six in an edition of 500 copies, but were never a commercial success. They are however of importance as the result of the diversity of Duchamp’s oeuvre; he presented himself as an engineer, entrepreneur and artist all at the same time and was one of the first to develop multiples.



Marcel Duchamp | *Rotoreliëfs* | 1935-63 | courtesy Ronny Van de Velde, Antwerp

Pablo Picasso

1881, Malaga, Spain – 1973, Mougins, France

NL

In de legendarische langspeelfilm *Le Mystère Picasso* (1956) laat Picasso zich filmen door Henry-Georges Clouzot (1907-'77, Frankrijk) terwijl hij aan het schilderen is, continu en gemiddeld 8 uur per dag. Dat gebeurt zonder commentaar, zonder enige analyse of didactische of biografische omkadering. Zo goed als elke dialoog wordt vermeden in functie van het hoofddoel: weten wat er zich afspeelt in het hoofd van de kunstenaar op het moment dat hij een kunstwerk creëert.

Opdat we zijn tekenende hand zouden kunnen volgen, gebruikt Picasso een speciale stift waarvan de inkt zichtbaar is doorheen het papier. Dit maakte het mogelijk om de camera achter de tekening te plaatsen en de creatie van het (omgekeerde) beeld te filmen zonder dat de kunstenaar, zijn handen en zijn werkmateriaal zichtbaar zijn. Schilderijen werden fragment per fragment geschilderd en gefilmd. Ook hierbij komt Picasso niet in beeld.

Het geluidsfragment in *The String Traveller* werd geregistreerd tijdens de creatie van een groot doek aan het einde van de film. Op het moment dat het schilderij volledig lijkt te zijn afgewerkt, gaat Picasso er plots met ruwe hand opnieuw overheen en verduidelijkt hij aan Clouzot: “*ça va mal, ça va très mal; tu as tort de t’inquiéter parce que ça peut finir encore beaucoup plus mal...*”. Na een paar pogingen neemt Picasso uiteindelijk een nieuw doek om van vooraf aan te beginnen. Zijn uitspraak blijft hangen, niet enkel als commentaar bij deze specifieke situatie, maar breder als bedenking bij de stand van zaken van de kunst in het algemeen.

FR

Dans le légendaire long métrage *Le Mystère Picasso* (1956), Picasso se laisse filmer par Henry-Georges Clouzot (1907-'77, France) pendant qu’il peint, en continu et en moyenne 8 heures par jour. Cela se passe sans commentaire, sans la moindre analyse ou encadrement didactique ou biographique. Le moindre dialogue est évité en fonction du but principal: savoir ce qui se passe dans la tête de l’artiste au moment où il crée une œuvre d’art.

Pour que nous puissions suivre sa main qui dessine, Picasso utilise un crayon spécial dont l’encre est visible à travers le papier. Ce qui a permis de placer la caméra derrière le dessin et de filmer la création de l’image (inversée) sans que l’artiste, ses mains et son matériel de travail soient visibles. Les peintures étaient réalisées et filmées fragment par fragment. Picasso n’apparaît pas non plus à l’image.

Le fragment sonore dans *The String Traveller* a été enregistré pendant la création d’une grande toile à la fin du film. Au moment où la peinture semble être complètement terminée, Picasso repasse subitement dessus d’un trait brutal et il explique à Clouzot: “*ça va mal, ça va très mal; tu as tort de t’inquiéter parce que ça peut finir encore beaucoup plus mal...*” Après quelques essais, Picasso prend finalement une nouvelle toile et recommence depuis le début. Ses paroles restent, non seulement comme commentaire de cette situation spécifique, mais plus largement, comme réflexion sur l’état de l’art en général.

EN

In the legendary feature film *Le Mystère Picasso* (1956), Picasso let himself be filmed by Henry-Georges Clouzot (1907-77, France) while painting continuously for an average of 8 hours a day. It is without commentary, analysis or didactic or biographic context. Dialogue is almost entirely avoided in favour of the main purpose: learning what is going on in the artist’s mind at the moment he is creating an artwork.

So that we are able to follow the hand that draws, Picasso uses a special pen whose ink is visible through the paper. This makes it possible to set up the camera behind the drawing and thus film the creation of the image (in reverse) without seeing the artist, his hands and the materials he uses. When it came to the paintings, they were painted and filmed piece by piece. Picasso did not appear in the picture here either.

The sound extract in *The String Traveller* was recorded during the creation of a large canvas at the end of the film. At the moment when the painting looks as if it’s completely finished, Picasso at once goes over it again with a rough hand and makes clear to Clouzot: “*ça va mal, ça va très mal; tu as tort de t’inquiéter parce que ça peut finir encore beaucoup plus mal...*”. After a couple of attempts, in the end Picasso takes a new canvas so as to start all over again. The words he spoke stay in your mind, not only as a comment on this specific situation, but, more broadly, as a reflection on the state of affairs in art in general.

Michael Ross

1954, Buffalo, USA; lives and works in New York, USA

NL

Michael Ross' eerste werken waren conceptueel geïnspireerd maar de kunstenaar verlegde zijn aandacht al snel naar sculptuur. Uit dagdagelijkse voorwerpen en diverse materialen assembleert hij minuscule, precieze wandconstructies. Elk werk geeft hij een uitgebreide, suggestieve titel. Omwille van zijn expertise rond het nietige noemde een internationale tentoonstellingsmaker hem ooit 'de geleerde van het koninkrijk van het piepkleine'.

In 1994 vulde Ross een vingerhoed met het stof uit zijn appartement. Als titel ervoor koos hij: *The Smallest Type of Architecture For The Body Containing The Dust From My Bedroom, My Studio, My Living-Room, My Kitchen and My Bathroom*. Met zijn verwijzing naar huishoudelijke taken, miniatuurobjecten uit sprookjes en de bescherming van het lichaam, levert het werkje een ironische commentaar op de 'gewichtige' minimalistische metaalsculpturen van kunstenaars zoals Donald Judd. *The Smallest Type of Architecture...* maakte deel uit van de S.M.A.K.-tentoonstelling *De Rode Poort* in 1996 en behoort sindsdien tot de vaste collectie van het museum.

FR

Les premières oeuvres de Michael Ross étaient d'inspiration conceptuelle, mais l'artiste a déplacé assez rapidement son attention vers la sculpture. A partir d'objets quotidiens et divers matériaux, il assemble des constructions murales minuscules et précises. Il donne à chaque œuvre un titre détaillé et suggestif. En raison de son expertise sur le nul, un concepteur d'expositions internationales l'a qualifié un jour de 'savant du royaume du minuscule'.

En 1994, Ross a rempli un dé à coudre avec de la poussière provenant de son appartement. Il a choisi comme titre: *The Smallest Type of Architecture For The Body Containing The Dust From My Bedroom, My Studio, My Living-Room, My Kitchen and My Bathroom*. Par sa référence aux tâches ménagères, aux objets miniatures dans les contes de fées et à la protection du corps, cette petite œuvre est un commentaire ironique des sculptures métalliques minimalistes 'pesantes' d'artistes tels que Donald Judd. *The Smallest Type of Architecture...* faisait partie de l'exposition du S.M.A.K. *De Rode Poort* en 1996 et appartient depuis lors à la collection permanente du musée.



Michael Ross | *The Smallest Type of Architecture For the Body Containing The Dust From My Bedroom, My Studio, My Living-Room, My Kitchen and My Bathroom* | 1994 | collection S.M.A.K., Ghent

EN

Michael Ross' first works were conceptually inspired, but his attention soon shifted to sculpture. He assembles precise and minuscule wall constructions using everyday objects and a variety of materials. He gives each work an elaborate and evocative title. Because of his expertise with diminutive objects, an international exhibition-maker once called him 'the scientist of the kingdom of the tiny'.

In 1994, Ross filled a thimble with dust found in his flat. The title he chose for it was: *The Smallest Type of Architecture For The Body Containing The Dust From My Bedroom, My Studio, My Living-Room, My Kitchen and My Bathroom*. With its references to household jobs, miniature objects in fairytales and the protection of the body, this small work comments ironically on the 'weighty' minimalist sculptures in metal by such artists as Donald Judd. *The Smallest Type of Architecture...* was included in the *De Rode Poort* exhibition at S.M.A.K. in 1996 and has since been part of the museum's permanent collection.

Jack Arnold

1916, New Haven, USA – 1992, Los Angeles, USA

NL

Jack Arnold was een Amerikaanse acteur, film- en televisieregisseur en één van de toonaangevende sciencefictionfilm makers van de jaren '50. Zijn bekendste films waren *It Came from Outer Space* (1953), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *Tarantula* (1955) en *The Incredible Shrinking Man* (1957). Hij geloofde in het creëren van een specifieke sfeer die ervoor zorgde dat het publiek meeding in onwaarschijnlijke verhalen zonder zich nog de vraag te stellen naar de geloofwaardigheid van zijn films.

The Incredible Shrinking Man (1957) is een sciencefictionfilm gebaseerd op het gelijknamige boek uit 1956 van de Amerikaanse schrijver Richard Matheson. Hoofdpersonage Scott Carey begint langzaam te krimpen nadat hij kort is blootgesteld aan een atoomwolk. De film biedt een pijnlijk relaas van de veranderende relaties met zijn omgeving, in het bijzonder door zijn verlies aan mannelijke kracht. In *The Incredible Shrinking Man* worden mannen immers gedefinieerd aan de hand van hun capaciteit om hun omgeving – hun vrouw, kinderen of burens – te domineren. Naarmate Carey kleiner wordt, vermindert zijn machtsgevoel en zelfvertrouwen tot hij een verbitterd, roofzuchtig en haatdragend wezen wordt. Aan het einde van de film, wanneer Scott zo klein is geworden dat je hem amper nog kan zien, verslaat hij een enorme spin om tot bij een stuk kaas te kunnen komen. Daar spreekt hij zijn laatste woorden uit – de tekst opgenomen in deze tentoonstelling – waarin hij de vraag stelt naar de grenzen van het menszijn en besluit:

“Ik besta nog steeds.”

FR

Jack Arnold était un acteur, un réalisateur pour le cinéma et la télévision américain, et un des réalisateurs de films de science-fiction faisant autorité dans les années '50. Ses films les plus célèbres étaient *It Came from Outer Space* (1953), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *Tarantula* (1955) et *The Incredible Shrinking Man* (1957). Il croyait dans la création d'une ambiance spécifique qui avait pour effet d'entraîner le public dans des histoires invraisemblables sans s'interroger sur la crédibilité de ses films.

The Incredible Shrinking Man (1957) est un film de science-fiction basé sur le livre homonyme de l'écrivain américain Richard Matheson de 1956. Le personnage principal Scott Carey commence lentement à rétrécir après avoir été brièvement exposé à un nuage atomique. Le film propose le récit pénible du changement dans ses relations avec son entourage, en particulier, par la perte de sa force virile. Dans *The Incredible Shrinking Man*, les hommes sont en effet définis en fonction de leur capacité à dominer leur entourage – leur femme, leurs enfants ou voisins. Au fur et à mesure que Carey rapetisse, son sentiment de puissance et sa confiance en soi se réduit à un être amer, cupide et rancunier. A la fin du film, lorsque Scott est devenu tellement petit qu'on peut encore à peine le voir, il vainc une énorme araignée pour pouvoir se rapprocher d'un morceau de fromage. Là, il prononce ses dernières paroles – le texte est repris dans cette exposition – où il pose la question sur les limites d'être un homme et il conclut :

“J'existe encore toujours.”

EN

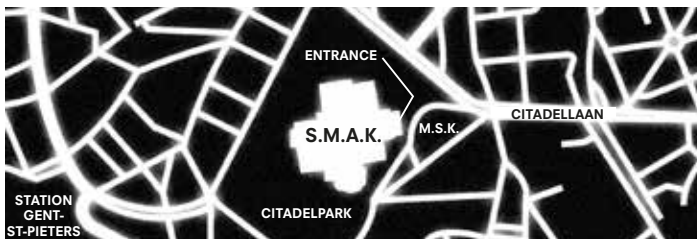
Jack Arnold was an American actor, film and television director and one of the leading science-fiction film-makers of the 1950s. His best-known films were *It Came from Outer Space* (1953), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *Tarantula* (1955) and *The Incredible Shrinking Man* (1957). He believed in creating a particular atmosphere that ensured the audience went along with his improbable stories without questioning the credibility of his films.

The Incredible Shrinking Man (1957) is a science-fiction film based on the 1956 book of that name by the American writer Richard Matheson. The main character, Scott Carey, starts slowly shrinking after being briefly exposed to an atomic cloud. The film presents a painful account of his changing relations with his surroundings, especially because of his loss of male strength. In *The Incredible Shrinking Man*, men are after all defined by their capacity to dominate their environment – their wife, children or neighbours. As Carey gets smaller, his sense of power and self-confidence diminishes until he becomes an embittered, predatory and rancorous creature. At the end of the film, when Scott is so small that you can hardly see him, he vanquishes an enormous spider so as to be able to reach a piece of cheese. At this point he speaks his last words – which are included in this exhibition – in which he questions the boundaries of his humanity and concludes:

“I still exist.”

www.gagarin.be

gagarin@skynet.be



S.M.A.K. | JAN HOETPLEIN | B - 9000 GENT | WWW.SMAK.BE



VU : ANNELIES STORMS | BOTERMARKT 1 | 9000 GENT