

# Drawing Documents

Nr.1/2010

Peter Blegvad  
Ivan Grubanov  
Christine Meisner  
Xisco Mensua  
Rinus Van de Velde  
Florian Zeyfang

## Peter Blegvad

(\*1951, New York) woont en werkt in Londen. Hij is vooral bekend om zijn strip *Leviathan*, die tussen 1992–1999 wekelijks verscheen in de Engelse krant *The Independent* en gebundeld werd in *The book of Leviathan*. Blegvad heeft ook een carrière als singer-songwriter, die begon in de jaren 1970. Hij speelde en componeerde muziek voor vele muziekgroepen, zoals *Slap Happy* en *Faust*. Ook solo bracht hij diverse albums uit en hij realiseerde enkele hoorspelen voor BBC Radio. Samen met Simon Lucas is hij de co-‘host’ van de website *Amateur Enterprises*. [www.leviathan.co.uk](http://www.leviathan.co.uk)  
[www.amateur.org.uk](http://www.amateur.org.uk)

## Ivan Grubanov

(\*1976, Belgrado) woont en werkt in Belgrado en Berlijn. Hij is vooral bekend als een innovatieve beeldend kunstenaar, die op kenmerkende en expressieve wijze gebruikmaakt van computergrafiek en video. In zijn huidige werk onderzoekt hij de geschiedenis, door te kijken naar de rol van het geheugen en de gevolgen van het documenteren en interpreteren van voorbije gebeurtenissen door kunstenaars. In 2002 en 2003 woonde hij het proces tegen Milosevic (“de man die mijn leven en identiteit als Serviër bepaalde”) bij, en maakte toen meer dan tweehonderd schetsen. Recente solotentoonstellingen: Loock Galerie, Berlijn; Le Grand Café Centre d’Art Contemporain, St. Nazaire; Stroom, Den Haag; Nogueras Blanchard Gallery, Barcelona. Recente bijdragen aan groepstentoonstellingen: Witte de With, Rotterdam; City Gallery, Prague; 10th Istanbul Biennial; 3rd Bucharest Biennial of Young Artists;

Kunsthalle Bern; The Drawing Center and Apex Art in New York; Stedelijk Museum CS Amsterdam; South London Gallery; Thessaloniki Biennial; Tirana Biennial.

## Christine Meisner

(\*1970, Nürnberg, Duitsland) werkt en woont in Berlijn. Christine Meisners werk omvat tekeningen, video’s en teksten. Haar projecten zijn het resultaat van intensief onderzoek en reizen.

Ze bevragen de legitimiteit en aard van ‘menselijke expansie’, zowel in de territoriale als in de ideologische betekenis, met nadruk op de implicaties van kolonialisme en de daarmee verbonden Afrikaanse diaspora. Meisner onderzoekt verschillende vormen van geheugen tussen geschiedschrijvingen persoonlijke waarheid. Christine Meisners werk was te zien in het Musée des Beaux Arts Nantes/Frankrijk (2005), Pinacoteca of Sao Paulo en het Museum of Modern Art Recife/Brazilië, CCA / Warschau en in het Victoria & Albert Museum in Londen. Ze nam voor Extra City deel aan de Brussels Biennial en stelde tentoon in Museion Bolzano, Kunsthaus Dresden, de Bucharest Biennial 2010 en de Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

## Xisco Mensua

(\*1960, Barcelona) woont en werkt in Rocafort, Spanje. Hij begon zijn opleiding schilderkunst aan de Escola d’Artes i Oficis in Valencia

en zette zijn studie voort in Barcelona. Sinds 1990 is zijn werk wereldwijd te zien in galerieën en op tentoonstellingen. Een selectie: *The Return of the Cadavre Exquis*, The Drawing Centre, New York (1993); *Dibujos germinales* in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (1998); *Registros y Hábitos*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2006); *The soul (or, much trouble in the transportation of souls)*, Manifesta 7, Trento (2008).

## Rinus Van de Velde

(\*1983, Leuven) woont en werkt in Antwerpen. Hij studeerde Vrije Kunsten aan Sint Lucas Antwerpen. In 2009-2010 was hij kandidaat-laureaat aan het H.I.S.K. in Gent. Hij wordt vertegenwoordigd door Galerie Zink, München, en Tim Van Laere, Antwerpen. Voor Van de Velde betekent tekenen het ordenen van een hardnekkige werkelijkheid. Vertrekpunt is de geënceneerde wereld van de gefotografeerde representatie. De tekeningen grijpen terug op een uitgebreid archief van foto’s uit tijdschrijften en biografieën van kunstenaars en wetenschappers. In plaats van de perfecte naturalistische weergave van een realistische toestand, ziet Van de Velde in dat fotografische basismateriaal veeleer een bewuste of onbewuste schikking van tekens, die geordend zijn als elementen in een allesomvattend verhaal. Zijn werk was te zien op de volgende tentoonstellingen: 2010: *Verzamelde Verhalen*,

Watou (BE); *How many steps until the next block*, Institut für moderne Kunst, Neurenberg (DE), *There is not a single grey hair in my soul*, Pocket Room, Antwerpen (BE). 2009: *Without ifs, buts and maybes*, Art Basel Miami Beach, Art Positions, Miami (USA); *Gaining here is losing there*, Be Part, Waregem (BE); *A rotating sculpture and the residues*, Galerie Zink, München (DE). 2008: *William Crowder, 40 years of sculpture*, S.M.A.K., Gent

(BE); *Waiting for a retrospective*, Lokaal01, Antwerpen (BE); *No Problem*, 1st Floor Gallery, Antwerpen (BE).

## Florian Zeyfang

(\*1965, Stuttgart) woont en werkt in Berlijn als kunstenaar, schrijver en curator. Hij gebruikt verschillende vormen van bewegende beelden, waaronder film, video, projectie en animatie. Een centraal thema in zijn werk is de relatie tussen politiek en vorm. Hij was actief in samenwerkingsverbanden en curatorische projecten. Vandaag is hij hoogleraar ‘Moving Image’ aan de Academie voor Schone Kunsten van Umeå, Zweden. Zijn installaties, foto’s en video’s waren te zien op internationale festivals en instellingen, waaronder Artists Space, New York; Kunstverein Köln; Berlinale – International Film Festival Berlin; Internationale Kurzfilmtage Oberhausen; the London International Filmfestival, Museum of Contemporary Art, Chicago; KW Berlin; ICA Moscow

## Biografieën

## Drawing Documents

Het medium tekenen wordt veelal gezien als de meest subjectieve vorm van alle artistieke media en is het meest gerelateerd aan de mentale beeldvorming, het verlangen en de verbeeldingskracht. Het relateren van dat medium aan de idee van het 'document' betekent enerzijds de encenering van een confrontatie: onder welke voorwaarden kan een dusdanig subjectief medium een 'document' scheppen dat in verband staat met de geschiedenis, wanneer die laatste noodzakelijkerwijs geassocieerd wordt met 'feitelijkheid'? Hoe kan iets dat zo eenduidig subjectief geconstrueerd is, gewaardeerd worden als iets waarvan de waarde verder gaat dan subjectieve representatie, als iets dat een heuse relatie aangaat met de geschiedenis? Anderzijds kan die (in zichzelf reeds kunstmatige) confrontatie de vraagstelling ook omkeren, namelijk door de notie van het document zelf in vraag te stellen.

Er bestaan in principe twee concepten van het document. Het ene komt voort uit de positivistische, objectivistische wetenschappelijke traditie. Het andere, dat tot uitdrukking komt in artistieke initiatieven als het surrealistische tijdschrift *Documents*, definieert het document veeleer als een steeds ergerlijke, niet-geïdealiseerde, onaangepaste representatie van de realiteit. Met name een visueel document kan in principe nooit definitief worden ondergebracht bij een van beide opvattingen, omdat het visuele per se de positivistische betekenis overstijgt door zijn hoge ambiguïteitsgehalte. Tegelijkertijd is het ook nooit geheel subjectief, maar altijd verbonden met het objectieve – zij het enkel als object zelf, of als verwijzing. 'Documenten' die worden geproduceerd als tekeningen onderhouden een zelfs nog ongrijpbardere relatie met die categorieën, door het eenvoudige feit dat ze door subjecten gemaakt werden.

De tentoonstelling *Drawing Documents* tracht een onderzoeksveld te doorlopen waarbinnen de categorieën subjectief en objectief – innerlijke en uiterlijke werkelijkheid – tot op een kantelmoment gedreven worden, van plaats verwisselen, en uiteindelijk verdwijnen. Het doel daarvan is de keuze uit te stellen die dergelijke dichotomieën opeisen, om zo ruimte te creëren voor alternatieve vormen van historische verbeelding. Desalniettemin roept het de categorie van het 'document' op – niet alleen omdat de tekening zo uitgebreid is gebruikt voor het vatten van de realiteit, maar ook omdat het een ander onderzoeksveld opent. Een onderzoeksveld waarin het tekenen als 'het produceren van documenten' een proces is waarin het historische 'bewustzijn' op het spel staat. Dat is waarover de meeste werken in deze tentoonstelling handelen. Er is echter nog een ander spanningsveld, anders dan de dichotomieën van fictie en feiten en

van objecten en subjecten, dat een vruchtbare bodem blijkt voor onze relatie met de geschiedenis: de tekening als mogelijkheid om relaties aan te gaan, in dit geval met de geschiedenis, en te onderzoeken wat het betekent om je niet alleen een verleden te kunnen voorstellen, maar een geschiedenis, en de beelden waarin die voortleeft, ook te 'bewonen'. Aldus wordt het een onderzoek dat niet enkel gaat over de politiek van representatie, de gebreken van het 'officieel' gesanctioneerde geheugen en de consolidatie van macht, maar eerder over intuïtieve en voorvoelende kennisvormen en, meer in het algemeen, over de relatie tussen het persoonlijke en de geschiedenis.

Historieschilderkunst, of in dit geval het 'historietekenen', is uiteindelijk ook het uitvloeisel van een opvatting over geschiedenis. Deze tentoonstelling en de hier getoonde werken onderschrijven geen opvatting over de geschiedenis als zodanig. De hier verzamelde werken proberen veeleer op een specifieke wijze een relatie met de geschiedenis uit te drukken. Een relatie die de hedendaagse cultuur definieert en vaak besproken werd in de context van de kunsten, vooral in verhouding tot de 'moderniteit'. Die relatie kan worden beschreven als een keerpunt, dat wordt gekarakteriseerd door de definitieve erosie van de heersende opvatting over de historische tijd en daarmee het historische narratief, in zijn lineaire en progressieve vorm. Het heden presenteert zichzelf als behekst, oftewel gedesintegreerd in zijn rol als heden, met als duidelijkste symptoom ons huidige onvermogen om een nieuwe beeldhorizon te ontwikkelen voor onze toekomst. Deze tentoonstelling is op geen enkele wijze een klaaglied over die verloren horizon. Ze probeert eerder dat keerpunt te radicaliseren: wat als het zich voorstellen van de toekomst in het heden bovenal zou betekenen dat men zich het verleden (opnieuw) inbeeldt?

De volgende anekdote zou een beeld kunnen geven van wat een dergelijke radicalisering zou kunnen inhouden, en duidelijk maken dat een dergelijke verandering van perspectief niet geheel ondenkbaar is. In 2006 toonde de cognitieve wetenschapper Rafael Nunez aan dat wat tot op heden werd aangenomen als een universele waarheid, namelijk de perceptie van het verloop van de tijd, onderhevig is aan variatie. Hij had de Aymarabevolking in de hoogvlaktes van de Andes bestudeerd, en was erachter gekomen dat voor hen de tijd zich niet 'voorwaarts' beweegt: de toekomst is wat 'achter' hen ligt, en het verleden dat wat voor hen ligt. Dus wanneer zij over de toekomst spreken, wijzen ze naar achter, en desgelijks wijzen ze naar voren wanneer ze het over het verleden hebben. Wellicht is er in die verhouding tot de tijd een verband te leggen met het beruchte motief van de "Engel van de Geschiedenis", die werd beschreven door Walter Benjamin naar aanleiding van het schilderij *Angelus Novus*

van Paul Klee, en die ook naar het verleden kijkt, met zijn rug naar de toekomst gericht – met dit verschil dat de gebaren van de Aymara geen horizon of messiaanse verlossing oproepen. Misschien bevinden wij ons in een gelijkaardige positie tegenover datgene wat we ‘onze moderniteit’ noemen. Want een ding is zeker: in onze relatie tot wat het betekent modern te zijn en de moderne geschiedenisopvatting te onderschrijven, hebben we een keerpunt bereikt, omdat we niet langer modern zijn, en tegelijkertijd nog niets anders kunnen zijn.

De verklaring die de Aymara geven voor hun opvatting over tijd, is aannemelijk: het verleden is dat wat we hebben leren kennen en daardoor gelijkgesteld is met dat wat wij zien, terwijl de toekomst buiten ons blikveld ligt, als iets waarover wij nog niets weten. In de context van dat verhaal, zou het zich keren naar het verleden voor ons allereerst betekenen dat we ons opnieuw keren naar het blikveld, om ons zo het verleden opnieuw te kunnen herinneren. En daarvoor bestaat geen betere cartografie dan het tekenen van documenten.

Anselm Franke, 2010

### Drawing Documents

The medium of drawing is often referred to as the most subjective of all artistic media, the closest to mental imagery, to desires, and the imagination. To bring this medium into a relation with the idea of the ‘document’ means, on the one hand, to stage a confrontation: under what circumstances can the most subjective of media constitute a ‘document’ in relation to history, if the latter is necessarily associated with ‘facticity’? How can what is apparently so subjectively constructed, be considered to have any validity beyond the subjective representation, and enter into an actual relation with history? On the other hand, this (in itself already artificial) confrontation can also be used the other way around, namely to put the very notion of the document into question.

There are in principle two concepts of the document, one is derived from the positivistic, objectivist scientific tradition, the other, which found its articulation in artistic enterprises such as the surrealist magazine *Documents*, conceives of it as an always irritating, non-idealised, non-assimilated representation of the real. A visual document in particular can, in principle, never be subsumed into either definition once and for all, for the visual necessarily surmounts positivistic signification with an excess of ambiguity; nor is it entirely subjective, but also always, in some way bound to the objective, if

only as an object in itself, or an indexical trace. 'Documents' produced as 'drawings' uphold an even more elusive relationship to such categories, not least for the simple fact that they are 'made' by subjects.

The exhibition *Drawing Documents* seeks to traverse a field of inquiry in which the categories of subjective and objective, inner and outer reality are pushed to tilting points, change places, and ultimately dissolve, in order to suspend the choice such dichotomies demand, and open other spaces of a historical imaginary. It evokes the category of the 'document' nevertheless, not only because drawing has extensively been used as a means of capturing reality, but because it opens up a different field of inquiry, in which drawing as the 'fabrication of documents' is a process in which historical 'consciousness' is at stake. This is what the works in this exhibition are mainly about. Furthermore, there is another field of tension, beyond the dichotomies of fiction and fact, objects or subjects, that provides a fruitful ground of inquiry in relation to history: drawing as a medium through which one enters into relationships, in this case with history, and through which one explores what it means not merely to be able to imagine the past, but 'to inhabit' a history, and the images through which it lives. This becomes an inquiry not merely about the politics of representation, the omissions from 'officially' sanctioned memory and the consolidation of power, but also into intuitive and anticipatory forms of knowledge, and more generally the relation between the personal and history.

History painting, or for that matter, 'history drawing', is ultimately a question of a conception of history. This exhibition and the works presented within it do not subscribe to a conception of history as such. Rather, the works gathered here seek to articulate in a specific manner a relation to history that defines contemporary culture and is frequently discussed in the arts, particularly in relation to the 'modern'. This relation could be described in terms of a turning point, characterized by the definite erosion of the perception of historical time, and therefore historical narrative, in its linear, progressive form. The present presents itself as haunted, that is, disintegrated in its very order of presence; the clearest symptom of which we find in our current inability to imagine reaching new horizons in the future. This exhibition is not in any way a lamentation for such lost horizons, rather it seeks to radicalize the turn: What if to imagine the future today would imply, above all, to imagine, that is, to re-imagine, the past?

An anecdote may provide an image for what such radicalization would imply, and that such a change of perspective, at last, is not unimaginable. Recently, a cognitive scientist proved that what had hitherto been taken to be a human universal, namely the perception of the flow of time, was indeed subject to variation (Rafael

Nunez, 2006). He had studied the Aymara people in the highlands of the Andes, and found that indeed for them time does not flow 'forward' – the future is what is 'behind' them, and the past is what they face ahead. So when speaking about the future, they gesture towards their back, and in similar vein, when speaking of an event in the past, they point to the front. We may come to identify in this relation to time something of the infamous motif of the "angel of history", described by Walter Benjamin in the face of a painting titled *Angelus Novus* by Paul Klee, who equally faces the past – only that in the gesturing of the Aymara, no horizon of messianic redemption is evoked. Perhaps we find ourselves in a similar position today towards everything that we call 'our modernity'. For one thing is for sure, in relation to what it means to be modern, and to subscribe to the modern perception of history, we have reached a turning point, as we are no longer modern, and yet we cannot be anything else.

The explanation given by the Aymara for their conception of time is plausible: The past is what we have come to know, and therefore it is equated with the field of vision, while the future is outside the field of vision as that which we don't know of yet. For us, to turn towards the past would, within the parameters of this story, thus first of all mean to turn towards the field of vision anew, in order to re-imagine the past, for which there is no better cartography than the drawing of documents.

Anselm Franke, 2010

*Drawing Documents* (2010), installation wall drawings at Extra City by Rinus Van de Velde.



## Peter Blegvad

Anselm Franke

Peter Blegvad is een bekende Amerikaanse muzikant en striptekenaar. Met name zijn strip *Leviathan*, die tussen 1992 en 1999 in het Britse dagblad *The Independent* verscheen, kreeg internationale erkenning.

Minder bekend zijn de tekeningen en kunstwerken van zijn hand, die allemaal betrekking hebben op de enigmatische kwaliteiten van het menselijke brein en de wereld van voorwerpen. In het kader van deze tentoonstelling is Blegvads werk misschien het enige dat niet verwijst naar een specifieke geschiedenis en representatiepolitiek, maar eerder een zelfreflecterende tekenpraktijk die gerelateerd is aan de meest notoire kwaliteit van het medium: zijn nabijheid tot het mentale beeld, tot het subjectieve.

Het omvangrijke project *Imagined, Observed & Remembered* (*Ingebeeld, Geobserveerd en Herinnerd*) overspant meer dan drie decennia. Het is een poging om subjectieve fenomenen

Peter Blegvad is a renowned American musician and cartoonist. For his comic strip, *Leviathan*, published in the British daily *The Independent* from 1992 – 1999, Blegvad received international recognition.

He is less known for his drawings and other works of art, which all concern the enig-

matic qualities of both the human mind and the world of objects. In the context of this exhibition, Blegvad's work is thus perhaps the only one not referring to a particular history and its politics of representation, rather it is a self-reflective enterprise in drawing, which relates to the medium's most notorious quality: its proximity to the mental image, to the subjective.

te objectiveren, om een taal voor hen te ontwikkelen, en tevens om het onmogelijke te bereiken, namelijk het vatten van het mentale beeld op het moment van zijn productie. Het gaat echter niet enkel over een introspectieve handeling die de werking van de hersenen in kaart brengt: het is eveneens een project over het verglijden van de tijd en over wat het 'object-zijn' bepaalt in onze ontmoeting met dingen.

The vast project *Imagined, Observed & Remembered*, spans more than three decades. It is an attempt to objectify subjective phenomena, to develop a language for them, and moreover, an attempt to achieve the impossible, that is, to grasp the mental image in the moment of its production. But it is not only an introspective enterprise mapping the working of the mind, simultaneously it is a project about the passing of time, and about just what

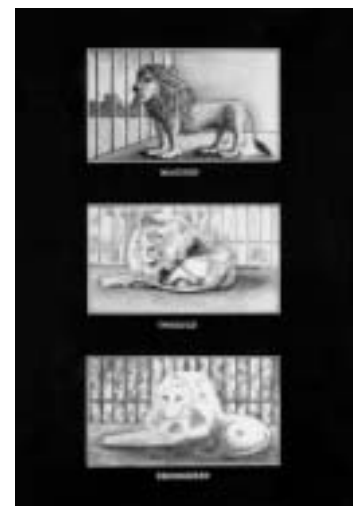
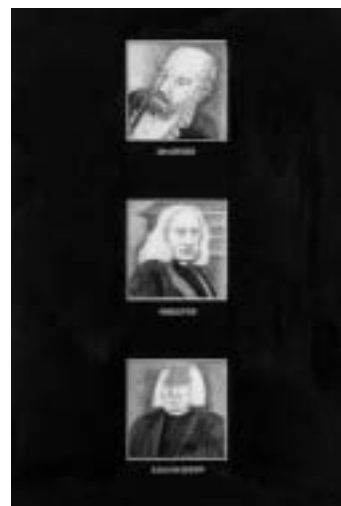
# Kunstenars Artists

“Ik begon vergelijkende tekeningen van ‘ingebeelde, geobserveerde en herinnerde’ onderwerpen te maken in 1977, in New York City, binnen een onderzoekslijn die groeide vanuit mijn eerste opdrachten als illustrator en mijn worsteling om een voor dat genre geschikte stijl te ontwikkelen. Op het werk moest ik vaak dingen afbeelden die ik,

constitutes objecthood in our encounter with things.

“I began doing comparative drawings of subjects *Imagined, Observed & Remembered* in 1977 in New York City, pursuing a line of enquiry which grew out of my first commissions as an illustrator and my struggle to evolve a style suitable for that genre. At work, I was often

Peter Blegvad, *Imagined Observed Remembered* (1984-1985), ink and watercolour on paper, 55.5 cm × 73.5 cm





zonder terug te grijpen op een model, niet 'realistisch' kon weergeven, maar waarvoor ik meestal wel herkenbare hiëroglfen kon uitvinden (zoals een cartoon een hiëroglfe is). Die waren gebaseerd op een eidetische benadering van een bepaald item dat ik kon 'zien' met dat onontleedbare orgaan, het 'oog van het brein'. In mijn onervarenheid ervoer ik soms een vorm van hoogtevrees wanneer ik, voor een klant, tekende vanuit mijn verbeelding of herinnering. Zou een afbeelding van het idiosyncratische eidolon of de schim in mijn verbeelding voor het publiek leesbaar zijn als teken van het ding dat bedoeld was? Ik betwijfelde het. Vaak verwoestte ik de eenheid van mijn illustraties door bijvoorbeeld een gestileerde cartoon te vullen met items (de 'props' van de scène) die ik op academische wijze kopieerde van foto's of bestaande objecten, vanuit mijn obsessie om ze 'juist' te krijgen. Daarom, in eerste instantie als therapie, begon ik allerlei zaken drie keer te tekenen – een eerste keer zoals ik ze me voorstelde, dan zoals ik ze werkelijk observeerde, en ten slotte, na een gepaste tussentijd, zoals ik ze me herinnerde. Ik kende in niet mindere mate een bepaalde 'realiteits'-graad toe aan het item zoals het verscheen in mijn verbeelding, dan aan zijn verschijningsvorm voor wat Blake de 'vegetatieve organen' van het zicht noemde." – Peter Blegvad

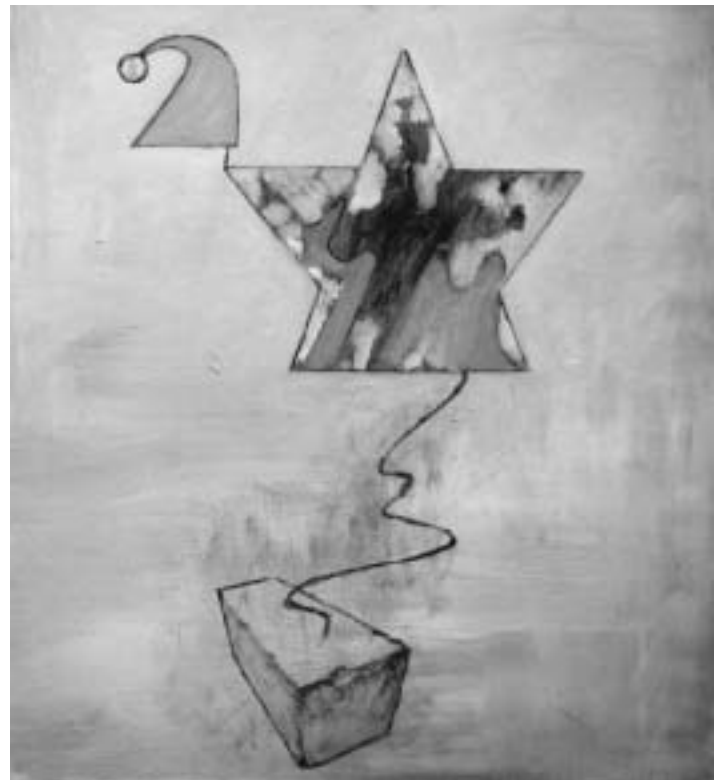
required to depict things which I could not, without recourse to a model, render 'realistically', but for which I could usually invent recognizable hieroglyphs (as a cartoon is a hieroglyph) by basing these on an eidetic approximation of the particular item which I could 'see' with that undissectable organ, the 'mind's eye'. In my immaturity, I sometimes experienced a kind of vertigo when drawing, for a client, things purely as I imagined or remembered them to be. Would a picture of the idiosyncratic eidolon or phantom in my imagination be legible to the public as a sign for the thing intended? I doubted it. Often I destroyed the unity of my illustrations by populating, for instance, a stylized cartoon with items (the 'props' of the scene) which I'd copied in an academic manner from life or from photographs in my compulsion to 'get them right'. Primarily as therapy, therefore, I began drawing sundry items thrice – first as I imagined them to be, then as I actually observed them to be, and lastly, after a suitable interval, as I remembered them to have been. I accorded no less a degree of 'reality' to the item as it appeared to my imagination or memory than to the item as it appeared to what Blake called the 'vegetative organs' of sight." – Peter Blegvad

## Ivan Grubanov

Anselm Franke

Ivan Grubanov's werk ontstaat uit een engagement met zijn onmiddellijke omgeving, de geschiedenis en politiek van Joegoslavië,

Ivan Grubanov's works derive from an engagement with his immediate surroundings, the history and politics of Yugoslavia, the nationalist

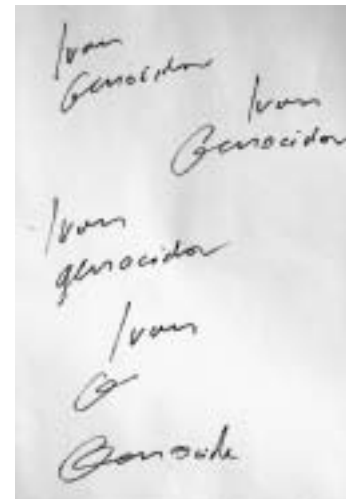


Ivan Grubanov, *Haunting Memory 3* (2009), oil on canvas, 90 cm × 100 cm

het nationalistische geweld, de oorlogseconomie en de gevolgen ervan. Grubanov is bekend van werk zoals de diamontage *Studie van mijn vader* (2004), die het getrainde lichaam van zijn vader tegenover gebombardeerde gebouwen plaatst, en de serie rechtszaaltekeningen *Bezoeker* (2002-2003), die tot stand kwam tijdens het proces tegen Slobodan Milosevic in het Internationale Gerechtshof in Den Haag. Opgevat als een historigrafisch esthetisch onderzoek, overstijgt zijn referentiekader de geografische begrenzingen, en behandelt

violence, economies of war and their aftermath. He is known for works such as the video slideshow *Study of My Father* (2004) that juxtaposes the well-trained body of his father with bombarded buildings, or the series of courtroom drawings, *Visitor* (2002-2003) executed during the trial of Slobodan Milosevic at the International Court of Justice in The Hague. As a historiographic aesthetic inquiry however, his frame of reference ultimately reaches beyond geographic confines and addresses issues of power and representation in the context of modern states

het thema's als macht en representatie in de context van moderne staten en hun historische 'spookbeelden'. Grubanov onderzoekt de traditie van het monument, van de historieschilderkunst, van de documentaire. Hij verkent, confronteert en vernietigt systematisch een particuliere transitiezone: de grenszone tussen officiële, dominante, hegemoniale geschiedschrijving en individuele ervaring en herinnering.



Ivan Grubanov, *G-series* (2010), pen on paper, 21 cm × 29.7 cm

'Persoonlijke geschiedenis' en 'officiële geschiedschrijving' staan niet alleen tegenover elkaar in een permanente spanningsrelatie, maar worden ook gekenmerkt door een strijd voor erkenning en representatie binnen een particuliere vorm van geweld: de officiële vormen van geschiedenisrepresentatie reduceren persoonlijke ervaringen op een radicale manier en eigenen zich het geheugen en zijn expressievormen toe. De autoritaire vormen van betekenisgeving (zoals die hun neerslag vinden in monumenten) neigen naar beperkingen waar het de uitdrukking van geschiedenis betreft.

Ivan Grubanov ziet de relatie tussen beide vormen van geschiedenis als een primordiale strijd om soevereiniteit: de heerschappij van de staat die voor zijn legitimatie steunt op de toe-eigening van de geschiedenis en de beheersing van het symbolische veld, versus het individu wiens soevereiniteit net ligt in de mogelijkheid om de officiële betekenisgevers te bestrijden, te overstijgen en te vervangen in naam van ervaringen die niet langer geuit kunnen worden als gevolg van door de staat opgelegd geweld. Met an-

and their historical spectres. Grubanov inquires into the tradition of the monument, of history painting, of the documentary. In doing so, he systematically explores, and brings to confrontation and collapse, a particular liminal space, the border-zone between official, dominant, 'hegemonic' accounts of history, and individual experience and memory.

'Personal history' and 'official historiography' find themselves not merely in permanent tension marked by struggles for recognition and representation, the relation between them is marked by a particular kind of violence – official modes of representing history radically reduce personal experience, appropriate memory and its modes of expression, and its forms of authoritative signification (such as those embodied in monuments) always present a form of closure within the very realm of the articulation of history.

In his works, Ivan Grubanov conceives of this relation as a primordial struggle over sovereignty: the sovereignty of the state, which relies for its legitimization on the appropriation of history, the

dere woorden: de staat kan enkel legitimiteit opbouwen door het construeren van een verzoenende continuïteit in het collectieve geheugen en het uitvlakken van antagonismen. Door die symbolische beperking maakt de staat medeplichtigen van zijn onderdanen. Staatsmacht ondersteunen betekent meestappen in een publiek geheim akkoord over hetgeen niet langer gezegd (of anderszins uitgesproken, gerepresenteerd et cetera) kan worden.

Het is in dat veld van medeplichtigheid en beperking dat Grubanov zich beweegt, als hij het heeft over zijn artistieke praktijk als het "zichzelf in kaart brengen binnen complexe historische gebeurtenissen". In de handeling van representatie, beeldvorming of verbeelding van geschiedenis en de verschillende formats waarin die uitgedrukt kan worden, herkent Grubanov in het veld van de esthetiek zelf hoe macht datgene scheidt wat de antropoloog Michael Taussig een "epistemic murk" noemt. Dat is de werking van macht waarbij wat algemeen geweten is, desalniettemin niet uitgesproken

mastery of the symbolic field, and the individual, whose sovereignty lies precisely in its ability to resist, transgress, and replace the official signifiers in the name of experiences that can no longer be articulated as a result of state-sanctioned violence. In other words: the state can only create legitimacy by constructing a reconciliatory continuity in collective memory and pacifying antagonisms. Through such symbolic closure the state turns its subjects into accomplices. To endorse state-power is to enter into an openly secret agreement over what can no longer be said (or otherwise articulated, represented, etc.).

It is this field of complicity and closure that Grubanov traverses when he says that his practice is one of "mapping himself into complex historical situations". In the very act of representing, picturing, even of imagining history and the formats and languages in which it can be articulated, he identifies how in the field of the aesthetic itself power creates what anthropologist Michael Taussig has called an "epistemic murk" – the operation of power by which what is generally known nevertheless cannot



kan worden. Het werk van Grubanov omvat altijd een spel van verhullen en onthullen. Hij gaat de strijd aan met de autoritaire gebaren van de staat, hun esthetiek en betekenisgevende constitutie door ze te imiteren of te ontdoen van hun sowieso al lege betekenis.

De recente reeks tekeningen en schilderijen *G-Series* (2010) is een voorlopig eindpunt binnen de confrontatie met de traditie van historieschilderkunst. De serie is tegelijk een studie over de moeilijkheid om een persoonlijke relatie aan te gaan in de benadering van de realiteit en de moderne historische continuïteit van genocide, alsook een parodie op het paradigma van de onmogelijkheid van de representatie van geweld, zoals dat zich ontwikkelde naar aanleiding van de Holocaust. Het seriële karakter, zoals herhaalde nota's en schetsen, zijn onmogelijke benaderingen tot de dimensie van abstract geweld. Het resultaat is, als esthetisch product, een tragisch carnaval op papier en canvas. Alsof de letters van 'Genocide' een eigen leven leiden, lachend om hun eigen onthechting van

be articulated. Grubanov's work therefore always involves a play of masking and unmasking: he enters into competition with the state's authoritative gestures and their aesthetic, signficatory constitution, by out-mimicking them or emptying them out of their already empty signifying power.

The recent series of drawings and paintings *G-Series* (2010) constitutes a tentative end point in Grubanov's confrontation with the tradition of history painting. They are at the same time a study in the difficulty of entering into a personal relation, in approaching the reality and modern historical continuity of genocide, and a parody of the paradigm of non-representable violence as derived from the Holocaust. The serial character, like repeated notes and sketches, are impossible approximations to the dimension of abstract violence. The result, as aesthetic product, however, is a tragic carnivalism that is played out on the papers and canvases, as if the letters 'Genocide' assume a life of their own, laughing at their detachment from what they are supposed to signify. And is it not the case that precisely in this dance of supposedly arbitrary signs that laugh at the dictum of non-representability, the systematic arbitrariness that characterizes all political economies of terror is identified, and powerfully evoked?

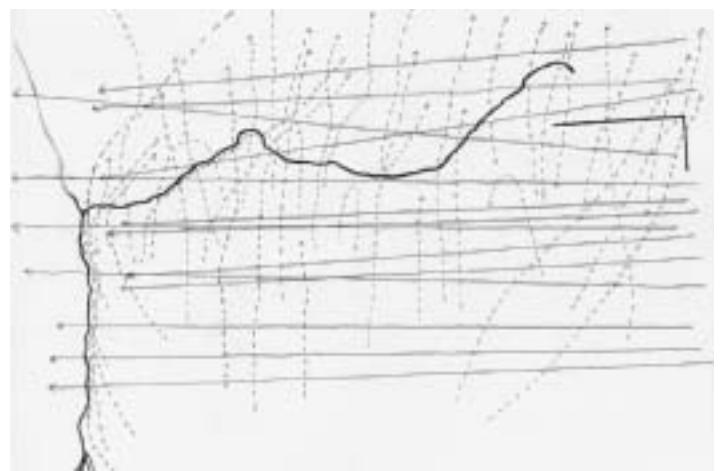
wat ze verondersteld zijn te betekenen. Is het niet net in die dans van zogenaamde arbitraire tekens die lachen om de notie van niet-representeerbaarheid, dat de systematische willekeurigheid die alle politieke angsteconomieën kenmerkt, geïdentificeerd en doeltreffend opgeroepen wordt?

## Christine Meisner

Cordula Daus

*Removal, Soil and Escape.*  
**Eerst was er de lijn. Een snede die links van rechts scheidt, boven van onder. Neigend naar het westen, doorkruist door lijnen die vluchten naar het noorden. Ruimte winnen. Vrijheid nemen die nog niet bestaat.**

*Removal, Soil and Escape.*  
 In the beginning was the line. An incision that divided left from right, below from above. Pressing towards the West, criss-crossed by lines fleeing towards the North. Put space behind you. Seize a freedom that does not yet exist.



Christine Meisner, *Removal, Soil and Escape* (2009), pencil on paper, 21 cm x 15 cm

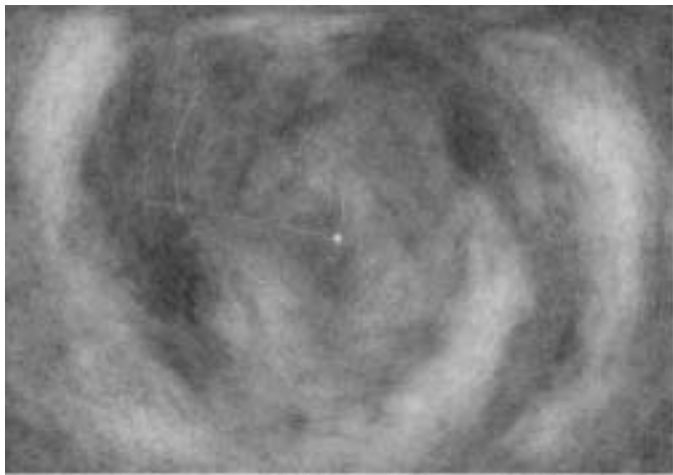
De Europese uitvinding van Amerika is van oudsher verbonden met de illusie van leegte, die zich naar geloven laat omschrijven en beschrijven. Het uitgangspunt van Christine Meisners project is een confrontatie met de onlosmakelijke verbinding van recht, gerechtigheid en geweld binnen

The European discovery of America has always been connected to the delusive idea of an empty space that can be defined and rewritten at will. Christine Meisner's project begins with the irresolvable conflict between right, justice and violence in the context of an anticipated 'becoming America'.

de 'wording' van Amerika. *Wade in the Water* bestaat uit een serie van elf tekeningen, waarbij de rivier het centrale motief is. De Ohio-rivier, die de grens aanduidt tussen de noordelijke en de zuidelijke staten, speelde een beslissende rol in de slavenkwes- tie. Duizenden slaven uit het zuiden staken hem over om in de vrije noordelijke staten te raken, via het illegale vluchtelingennetwerk van de Underground Railroad. De Mississippi was zowel de waterweg van de slaven- economie als de grens van de Westward Expansion.

#### Slavenverhalen, topografieën

In januari 1856 vluchtte Margaret Garner, met haar familie en een groep andere slaven, over de Ohio-rivier



Christine Meisner, *The North Star* (2009),  
pencil on paper, 61 cm x 43 cm

van de staat Kentucky naar Ohio. Enkelen onder hen zullen later in Canada de vrijheid vinden, maar de Garner-familie en haar kinderen worden gevat. Kort voor ze door de slavenjagers gevangengenomen worden, vermoordt Margaret Garner haar driejarige dochter door haar de keel over te snijden. Als ze gevraagd wordt naar het motief van haar daad,

*Wade in the Water* is a series of eleven images that have the river at their heart. The Ohio River, dividing northern states from southern, played a decisive role in the conflicts of slavery. Through the illegal fugitive network of the Underground Railroad, thousands of slaves crossed it to reach the free states of the north. The Mississippi was as much a highway of the slave trade as it was the frontier of Westward Expansion.

#### Slave narratives, topographies

In January 1856, Margaret Garner fled, with her family and a band of fellow slaves, across the Ohio River from Kentucky into Ohio. Some of them went on to win freedom in Canada, but the Garner family was caught. Just before

the slave catchers closed in, Margaret Garner murdered her three year old daughter, cutting her throat with a knife. Asked later about her motives, the accused avowed that she and her children would seek death rather than remain in slavery. The central question in the ensuing judicial process concerned whether Margaret Garner ought to be classed as a 'per-

verklaart ze dat ze de dood verkiest boven een leven in slavernij. De centrale vraag tijdens het proces is of Margaret Garner beschouwd moet worden als 'persoon' of 'eigendom'. Het proces wordt beslecht in het nadeel van de beklagde. Garner wordt niet veroordeeld wegens moord, maar wegens 'vernietiging van eigendom'. Samen met haar familie wordt ze aan haar eigenaar uitgeleverd.

*No sense of place, the Garner Family* gaat over een historische tijdsperiode die reikt van de zogenoemde *Indian Removal Act* (1830) tot de officiële afschaffing van de slavernij (1865). Tegelijk geeft de tekening een imaginaire ruimte weer die bepaald wordt door de persoonlijkheid van Margaret Garner. Meisner volgt de sporen van haar protagonisten tot in het kleinste detail. Het uitgangspunt van haar werk wordt gevormd door de verschillende historische en literaire documenten: 'slave narratives', liederen, teksten, mythes, beelden. De langzame transcriptie van biografische sporen naar het medium van de tekening functioneert als een tijd- en ruimteverwervende techniek die het verleden concretiseert. In *No sense of place* overheerst uiteindelijk de leegte van het blad, een esthetiek van afwezigheid. Het is de fundamentele ontheemding van het subject, voor wie er geen plek is, zelfs niet in zelfmoord.

Ook de tekening *Hunting for a Name: William Wells Brown* kan beschouwd worden als een 'topografische biografie' – van dichtbij te 'lezen' en van veraf te 'zien'. Meisner gebruikt fragmenten uit het boek *Narrative Of William W. Brown, A Fugitive Slave Written By Himself* (Boston,

son' or as 'property'. The process went against her. Garner was not found guilty of murder, but rather of 'destruction of property'. She and her family were re-allocated to her owner.

*No sense of place, the Garner Family* is tied to an era that drew on a series of laws stretching from the *Indian Removal Act* (1830) to the official abolition of slavery in 1865. At the same time, the depiction demands its own imaginative space, determined by the personal of Margaret Garner. Meisner follows her protagonist's tracks to the last detail. Her work begins with various historical and literary documents: slave narratives, songs, myths and pictures. The slow process of transcribing biographical traces into drawings functions as a device that wins both time and space and realises the past. In *No sense of place*, the emptiness of the surface predominates, an aesthetic of absence. It is the fundamental dislocation of a subject for whom there is no place, not even in suicide.

The sketch *Hunting for a Name: William Wells Brown* can be likewise considered as a 'topographicalised biography'. It can be 'read' from a close perspective and 'seen' as an image from a distance. Meisner employs excerpts from the *Narrative Of William W. Brown, A Fugitive Slave Written By Himself*, (Boston, 1847) which is written in the first person.<sup>1</sup> *Hunting for a Name* charts the experiences, places and events of a self-realisation that culminates in the fortune-favoured flight from slavery and the name-change to Brown. The picture's title alludes the protagonist's journey from property to author of his own self. Instead of common toponyms, the artist employs



Christine Meisner, detail from *Hunting for a Name: William Wells Brown* (2010), pencil on paper, 100 cm × 60 cm

1847), die geschreven zijn vanuit het ik-perspectief.<sup>1</sup> *Hunting for a Name* brengt belevenissen, plaatsen en ervaringen van een zelfwording samen, die culmineren in de geslaagde vlucht uit de slavernij en de naamsverandering van Brown. De titel van de tekening verwijst naar de weg die de protagonist aflegt: van iemands eigendom als slaaf tot ongebonden auteur. In de plaats van bestaande plaatsnamen gebruikt de kunstenaar topografische metaforen en subjectieve plaatsaanduidingen die Browns eigen ruimte omschrijven. Beide tekeningen behandelen de complexe verhouding tussen geschiedschrijving, subject, discours en realiteit. Ze ondermijnen op een originele manier de scheiding tussen heden en verleden, waarheid en fictie en schrijven en tekenen, omdat ze de 'historiografische handeling' (de Certeau)<sup>2</sup> voorstellen als een proces, als de creatie van geschiedenis en plaatsen.

#### Songs

De negro spirituals, de in de 17e eeuw ontstane voorlopers van de gospel, spelen een titelgevende rol in het

topographical metaphors and subjective place holders that define Brown's space. Both works touch upon the complex relationship between historiography, subject, discourse and reality. In a proprietary way, they explore the split between present and past, truth and fiction, writing and drawing, demonstrating the 'historiographical opera-

werk van Meisner. Muziek en water worden gethematiseerd als concrete vluchtwegen en hoopdragers van een naderende gelijkheid. De tekening *Wade in the Water* kan daarbij begrepen worden als een soort metatekst in de context van de serie. Het gelijknamige lied gaat over het Bijbelse verhaal van de uittocht van de Israëlieten uit Egypte, naar analogie met het lot van de Afro-Amerikaanse slaven. Vooral de positieve eigenschappen van water worden geprezen: sporen en geuren worden uitgewist, waardoor achtervolgers worden afgeleid ("no scent no trace no footprint no blood hounds"). Meisner haalt enkele codewoorden van de Underground Railroad naar voren ("station", "Moses", "red", "white", "blue", "Jordan", "Ohio River" et cetera), die naast hun metaforische betekenis vooral concrete aanwijzingen voor de vluchtende slaven bevatten.

tion' (de Certeau)<sup>2</sup> itself as a process of making history and places.

#### Songs

The Negro Spirituals of the 17th century, the forerunners of gospel, play a key role in Meisner's work. Music and water become guiding motifs as concrete vehicles of flight and carriers of hope that thematize an equality yet to come. In the context of the series, *Wade in the Water* can be understood as a kind of meta-text. The song of the same name makes an analogy between the biblical topic of the deliverance of the Israelites out of bondage in Egypt and the fate of Afro-American slaves. In particular, the positive qualities of the waters are praised, which erase all traces and smells so that pursuers are thrown off, ("no scent no trace no footprint no blood hounds"). Meisner singles out individual code words of the Underground Railroad, ("station", "Moses", "red", "white",

Christine Meisner, *Thousand Eyes Concealment* (2010), pencil on paper, 61 cm × 43cm



### Ontsappingsstrategieën, metafysische landschappen

*North Star.* In een heldere nacht is hij altijd op dezelfde plaats aan de hemel te zien. Als je hem ziet, kijk je naar het noorden. Voor de 's nacht vluchtende Amerikaanse slaven was de poolster het enige houvast richting de vrijheid. Door de rotatie van de aarde draaien alle andere sterren om hem heen. De voorstelling van een sterrenhemel met enkel maar potloodstrepen lijkt onmogelijk. Net zoals het licht van een ster dat na lichtjaren aankomt op ons netvlies. De blik zoekt en verliest zijn houvast, de voorstelling.

*Thousand Eyes Concealment.* Een bos vol donkere stammen en heldere, zwevende bladeren. Diffuus licht. Er zijn twee ingangen tot het beeld (of twee uitgangen): een pad dat van links naar rechts zichtbaar is als een donker spoor en een dunne, heldere vluchtlijn die een abstracte boog tekent door het struikgewas. Terwijl enkele bladeren op de voorgrond nog botanisch te herkennen zijn, krijgen ze in hun geheel iets spookachtigs. *Thousand Eyes Concealment* heeft de schijn van een impressionistische natuurstudie van een bos. De psychologie van de bladeren verwijst veeleer naar een ambivalente natuur waarin men zich kan verbergen, maar die je ook op elk moment kan verraden.

*Swing low sweet chariot.*<sup>3</sup> Het binnenste van een kubus. Door de bovenste voegen valt stralend licht naar binnen. De voorgestelde ruimte, het beeld, wordt pas zichtbaar door dat licht. De wanden worden opgevuld door oneindig veel kleine streepjes, en genereren

"blue", "Jordan", "Ohio River" and so on) which contain specific instructions for the fleeing slaves over and above their metaphorical meaning.

Escape strategies, metaphysical landscapes

*North Star.* On a clear night, it holds its position in the heavens. To gaze upon it is to look North. For the slaves who fled by night, the North Star was the only fixed point on their journey into freedom. All the other stars describe the rotation of the earth as they circle it. To convey a starry sky with individual pencil strokes would seem an impossible thing. Equally inconceivable, perhaps, is the way in which the idea of a star that is light years away imprints itself onto the retina as the past. The eye seeks and loses a reference point, what is pictured.

*Thousand Eyes Concealment.* A forest of dark trees and swaying pale leaves. Diffuse light. There are two paths leading into this picture, (or out of it) – a trail that makes a dark trace from left to right, and a thin, pale flight line that describes an abstract arch through the thicket. Whilst some in the foreground remain botanically identifiable, the leaves achieve a ghostly presence en masse. At first sight, *Thousand Eyes Concealment* is an impressionistic study of a wood, but the psychology of the leaves hints far more at an ambivalent nature that can conceal, but which can also betray at any time.

*Swing low sweet chariot.*<sup>3</sup> The inside of a cube. Glistening light breaks in through the upper gaps. A light that makes the space depicted, the picture itself, visible at all. Surfaces are filled out with endless small strokes that induce an almost surreal

een bijna surrealistische stoffelijkheid. Zoals bij de *North Star*-tekening drijft Meisner de verdichting zo ver door, dat enkel nog de kleinste eenheid van het tekenen, de streep, herkenbaar is. De referentie aan de voorgestelde werkelijkheid blijft opaak en valt in het atmosferische. Dichtbij wordt veraf, binnen wordt buiten.

Herbekijken van geschiedenis, histories

Hoe zou een kaart, een geschiedschrijving, eruitzien als die zich afzette tegen haar eigen principe? Meisners tekeningen ondergraven de regels van de klassieke cartografie, omdat

sense of delicacy. As in *North Star*, Meisner presses the agglomeration until only the smallest unit of the graphic code, the stroke, remains. The reference to the reality portrayed stays opaque, tipping into atmosphericness. Near becomes far, inside becomes outside.

Re-envisioning histories, stories

What would a map, a historiography, look like if it rebelled against its own principle? Meisner's pictures undermine the rules of classical cartography in that they destabilise the rigid demarcation lines of cartographical control and ordering of space and time into microscopic details,



Christine Meisner, *Wade in the Water* (2009), pencil on paper, 29.7 cm × 42 cm

ze de strenge demarcatielijnen van de cartografische beheersing en de ordening van tijd en ruimte destabiliseren middels een serie microscopische details, vluchtige momenten en biografische sporen. Daar waar de in het land ingesneden 'sections' en 'borderlines' kruisen met vluchtlijnen, komt het geweld van het beschavingsproces en zijn geschiedschrijving

fleeting moments and biographical traces. There, where the sections and borderlines that are cut into the land intersect with flight lines, can be glimpsed the violence of that civilising process and its historiography. And so they stand side-by-side, assorted records, translations of then into now: strokes and letters, boundary blurrings, diary entries, place names, strokes of luck and death. Pictures

tevoorschijn. Zo ontstaan parallelle registers, en vertalingen van het verleden naar het heden. Lijnen en letters, grenzen, dagboekfragmenten, plaatsnamen, gelukkige toevallen en sterfgevallen. Tekeningen gemaakt uit factueel materiaal die de soevereiniteit van de werkelijkheid een moment uithollen ten voordele van een restruimte, een geroofde levenstijd. Christine Meisner werkt niet 'over', maar 'met' geschiedenis en verhalen. Haar tekeningen kunnen worden begrepen als een vorm van visualisatie, die de woorden en vertellingen van een subject niet kenbaar maakt als het verleden, maar als politieke handelingen.

made from the materials of the factual that lever the demand for sovereignty into reality for one moment, in favour of a stolen space and lifetime. Christine Meisner does not work 'on' history and stories, but rather 'with' them. Her pictures can be understood as an exercise in realisation, the words and tales of a subject that can be recognised not as the past but as a political operation.

## Xisco Mensua

Ignacio París

*No return* is een polyptych die is samengesteld uit twaalf tekeningen. Het eerste beeld – als we het geheel als een tekst lezen – is de zin "No return." Vanaf daar volgen de personages, scènes en landschappen elkaar op. Ze zijn getekend in inkt op papier, en zoals bij het opbouwen van een verhaal werden ze nauwkeurig geplaatst: geordend in drie rijen van vier tekeningen. De beelden zijn van fotografische oorsprong, en refereren aan de wereld van de cinema of zijn rechtstreeks geëxtraheerd uit films van Tarkovsky, Pasolini, Antonioni of Rossellini.

Getekende beelden die verwijzen naar andere beelden en die door hun plaats in een complex cultureel veld betekenisdragers worden: het zichtbare is niet de werkelijkheid, maar datgene wat wij kiezen of beslissen te zien. Het zijn metabeelden, in de zin dat het visuele representaties zijn die getoond worden om te worden onderworpen aan nauwkeurig onderzoek, maar die zich tegelijkertijd gedragen als representaties van iets anders. Op die manier draagt het tekenmedium bij aan de singuliere veranderlijke en tegelijkertijd definitieve identiteit van het beeld. Het betreft een technische paradox, die ons toelaat buiten het beeld te treden, om er daarna kritisch naar terug te keren. De verschuiving van het ene medium naar het andere, van foto of film naar tekening, accentueert de polysemie van de visuele motieven.

De hoop op verheldering – de oplossing van het mysterie en het vooruitzicht

*No return* is a polyptych of twelve drawings. If read as a text, the first image in the set bears the words: "No return." Departing from there, as if building a narrative, and ordered in three rows of four drawings, characters, scenes and landscapes depicted in ink, follow each other on paper. Photographic images and stills taken from films by Tarkovsky, Pasolini, Antonioni and Rossellini reference the world of cinema. By virtue of belonging to a complex cultural field, drawings that refer to other images are vehicles of meaning; the visible, not as reality but as what we choose or decide to see. Meta-images, as much as visual representations, are exhibited in order to be subjected to scrutiny; at the same time, they serve as representations of something else. In this way the medium of drawing is conducive to the mutable and definitively unique qualities of the image. This speaks of a technical paradox that allows us to leave the image, and then return to it critically. From photograph or film to drawing: the translation of images from one medium to the next emphasizes the polysemy of visual motifs.

The hope of revelation, the clarification of mystery, and the promise of sense survive this shift of medium and increase through it. The invitation to decipher is immediate, the search in the registers of memory, the search through our mental archives and sense of unease with regards to the meaning of the work, accompany a feeling of 'd'jà vu'. Although the phrase written on the first image – "No Return" lends a clue, no hermeneutical key

1. William Wells Brown (\*1814 bij Lexington, Kentucky, + 1884 Chelsey Massachusetts) was een abolitionist en auteur. Als slaaf geboren noemde zijn moeder hem William, maar zijn meester doopte hem om tot Sandford. Hij groeide in de zuidelijke staten op en werd tijdens zijn jeugd verschillende malen verkocht. Later moest hij als helper van een slavenhandelaar op de Mississippi River werken. Na twee mislukte pogingen, slaagt Brown er op 01/01/1834 in om naar het noorden te vluchten. Als vrije man neemt hij zijn oorspronkelijke voorname weer aan en kiest de familienaam van een Quaker, die hem bij de vlucht had geholpen. In 1849 houdt hij in Europa als agent van de *Western New York Anti-Slavery Society* talrijke voordrachten. Naast politieke teksten schreef hij romans, reisverslagen en dramastukken die tot de eerste gepubliceerde werken van een Afro-Amerikaanse auteur horen.

2. Al in de naam historiografie ('geschiedenis' en 'schrijven'), zit volgens Michel de Certeau een paradox, de koppeling van "twee antinomische begrippen, van de werkelijkheid en het discursieve, een gefabriceerde relatie. Het is haar opdracht, beide te verbinden en daar waar de verbinding onvoorstelbaar is, te doen alsof ze verbindt." Michel de Certeau: *Het schrijven van de geschiedenis*, Frankfurt/New York 1991, p. 9.

3. In de cultuurgeschiedenis van de Afro-Amerikaanse gospel is het begrip chariot tegelijk een pragmatisch vluchtvehikel en een spiritueel motief: "I looked over Jordan, and what did I see / Coming for to carry me home? / A band of angels coming after me, Coming for to carry me home."

1. William Wells Brown (b. 1814, Lexington, Kentucky, d. 1884, Chelsey, Massachusetts) was an abolitionist and author. He was born a slave and named William by his mother, but baptised with the name Sandford by his master. He grew up in the southern states and was many times sold in his youth. In later life he found himself bound to a slave handler working the Mississippi river. After two failed attempts, Brown succeeded in fleeing to the North on the 1st of January, 1834. Now a free man, he reclaimed his original name of William and chose the surname of the Quaker who had helped him in his flight. By 1849 he was delivering numerous lectures in Europe for the *Western New York Anti-Slavery Society*. As well as political texts he wrote novels, travelogues and dramas that are among the earliest Afro-American published works.

2. According to Michel de Certeau, there is a paradox already in the name, 'historiography' ('history' and 'writing'), the conjunction of "two opposing concepts, reality and discourse, manufactured relationships. It is their function to bind the two together and, precisely where the combination is inconceivable, to do so as if they connect." Michel de Certeau: *The Writing of History*, Columbia University Press, 1988, S. 9.

3. In the cultural history of Afro-American gospel, the concept of the chariot denotes at the same time an escape vehicle and a spiritual theme: "I looked over Jordan, and what did I see / Coming for to carry me home? / A band of angels coming after me, Coming for to carry me home."

op betekenis – overleeft vreemd genoeg en wordt versterkt door de verschuiving van technieken. De uitnodiging tot ontcijfering is dwingend. De zoektocht in het register van het geheugen, het doorzoeken van ons mentale archief en de gewaarwording van een onrust over de betekenis van het werk gaan samen met een zeker gevoel van 'déjà vu'. Hoewel het eerste beeld, de getekende zin "No Return", ons een richting aanwijst, presenteert de relatie tussen de tekeningen zich zonder een hermeneutische sleutel om de betekenis makkelijk te achterhalen. "No Return" alludeert duidelijk op het onvermurwbare verglijden van de tijd en het onvermijdelijke drama van dood en afwezigheid. Maar tegelijkertijd verwijst

offers to reveal the meaning of the relationship between the drawings. The phrase "No Return" mainly refers to the inexorable passage of time and the inevitable drama of death and absence, but also, at the same time, to the aesthetic and philosophical links that allow us to observe them, and to visual technologies of representation and their ability to capture time.

In a sense, two nostalgias are expressed here simultaneously, in an obvious way the work refers to "the way of life of beings who, by definition, have no reverse gear", to "a more or less unitary story whose theme is memory and that always involves the affirmation of a loss" (Xisco Mensua), but also hides the suspicion of the positivist illusions of modernity by expres-

het naar de esthetische en filosofische interacties die ons toelaten hen te observeren, en naar de visuele representatietechnologieën en hun capaciteit om de tijd te begrijpen.

In zekere zin worden hier twee soorten nostalgie gelijktijdig uitgedrukt: op evidente wijze refereert het werk aan "het traject van de levende wezens, die per definitie geen weg terug hebben" en aan "een min of meer consistent verhaal over het geheugen dat steeds de vaststelling van verlies met zich meedraagt" (Xisco Mensua). Tegelijkertijd ontsnapt het aan de verdenking van een positivistische illusie van de moderniteit te zijn, door de crisis uit te drukken van twee radicaal moder-

sing the crisis of two radically modern disciplines with complex interrelationships: cinema and psychoanalysis. Wittgenstein said: "Films are very much like dreams and Freudian ideas are very easily applied to them." But films deliver narratives that manifest the vicissitude of subjective desire while psychoanalysis, on the other hand, points to the impossibility of constructing definitive histories.

Xisco Mensua references the film not only by using stills from it, but also by representing a sequential storyboard unit. But the continuity is ironic – there is no return, and no future either, only a sum of moments, a fleeting present. Film as memory is another failed attempt to stop the unstoppable course of life. The sequential nature

Xisco Mensua, *No Return* (2010), polyptych of 12 pieces, ink on paper, 80 cm × 60 cm each





ne kennisvelden met een complexe onderlinge relatie, namelijk de film en de psychoanalyse. Wittgenstein zei: "Films gelijken sterk op dromen en daarom kunnen de Freudiaanse ideeën er gemakkelijk op worden toegepast." Maar daar waar film verhalen dicteert en de wispelturigheid van het subjectieve verlangen construeert, geeft de psychoanalyse veel duidelijker de onmogelijkheid van een definitieve geschiedenis aan.

Xisco Mensua citeert de film niet enkel door er rechtstreeks beelden uit te gebruiken: hij verwerkt ook het sequentiële aspect en de filmische eenheid. Dat sequentiële verloop is echter ironisch: er is geen terugkeer mogelijk, maar ook geen toekomst; enkel een opsomming van momenten, een vluchtig heden. De film als herinnering is opnieuw een mislukte poging om de onafwendbare loop van het leven stop te zetten. De hier toegeëigende sequentiële aard van de film wordt omgebogen tot een retorische oefening. Nadat de tekeningen de mogelijkheid tot verdere ontwikkeling hebben onttrokken aan de cinematografische beelden, worden ze in een sequentiële structuur geplaatst. Hun onderlinge relatie blijft echter zuiver dialectisch. Xisco Mensua ontdoet de film van zijn expliciete status – de relatie tussen de beelden suggereert datgene wat onontwaaarbaar is, het onzichtbare en het onrepresenteerbare. Het afwezige, het onzegbare en het onbedwingbare verbinden het niet-positivistische karakter van de film met dat van de psychoanalyse. Maar vooral in het niet-getoonde, in de ruimtes tussen elke tekening, in het gebied rondom elk beeld ontstaat



Xisco Mensua, *Poems* (2009), polyptych of 6 pieces, ink on paper, 123 cm × 84 cm each

of film appropriated here is returned to in a rhetorical exercise. After the images from the film are wrested away from their state of becoming, the drawings are re-arranged in a sequential structure, but their relationship is strictly dialectical. Mensua dispossesses the film of its explicit status, the relationship between the images suggesting something that is inextricable, the unseen and the unrepresentable. Speaking of absences, of the unspeakable, the unequivocal or the odd, draws together the non-positivist aspect of film with psychoanalysis, but especially in what is not displayed, in the spaces between each picture, on the borders of every image the suspicion is built that something remains hidden, revealing both the power of images to fascinate and how little we know about them, our eyes as impotent as ever.

*Poems* consists of six drawings that combine images and calligraphic text. The quotes belong to Samuel Beckett, T.S. Elliot, W. B. Yeats, Ezra Pound, Emily Dickinson and W. C. Williams. In the first three drawings, the text is carefully copied and illustrated with a drawing in negative: black paper, white

het vermoeden dat iets nog steeds verborgen blijft; de fascinerende kracht van de beelden en onze beperkte kennis ervan wordt duidelijk – onze ogen zijn even ontoereikend als altijd.

*Poems* is samengesteld uit zes tekeningen waarin beelden en gekalligrafeerde teksten zich vermengen. De citaten zijn van Samuel Beckett, T.S. Elliot, W. B. Yeats, Ezra Pound, Emily Dickinson en W. C. Williams. In de drie eerste tekeningen werd de tekst zorgvuldig gekopieerd, bijna zoals bij een vervalsing, en geïllustreerd met het negatief van een tekening: zwart papier, witte inkt en telkens twee menselijke figuren tussen de dood, de liefde, het verlies en de eenzaamheid. In de drie volgende kaders zijn er telkens twee tekeningen, een positief rechts en een negatief links, met het citaat in potlood. Als er geen zuiver medium bestaat, als elk beeld tekst is en elke tekst beeld (Mitchell), heeft het geen enkele zin onderscheid te maken tussen beide als waren ze gedifferentieerde representatievormen. Elk beeld, en elke scène, is een tekst en elke tekst is op zijn beurt een beeld. De relatie tussen

ink and always two human figures involved in affairs of death, love, loss and loneliness. In the frames that follow below, in every two drawings there is one positive image on the right, and one negative image on the left with the date in pencil. If there really is no pure medium – that is, if every image is a text and every text an image (Mitchell), then distinguishing here between the two as distinct forms of representation, makes no more sense than ever. Like every scene, every image is a text and every text is at the same time also an image. Their relationship is explored in an extreme way beyond mere formal or structural differences, comparisons, connotations or what they might more immediately suggest.

Image and text are entangled in a dialectical relationship that explores the heterogeneity of each medium and the capacity for dialogue that this establishes between them. As Foucault said, "the relation of language to painting is an infinite relation". Like Simónides de Ceos, Mensua considers the word as something visible, like an image against a background, as if words and images were the result of one intellectual

beide wordt onderzocht op een intense manier, die louter formele of structurele verschillen, vergelijkingen, connotaties of meer onmiddellijke suggesties overstijgt.

Beeld en tekst raken betrokken in een dialectische relatie die de heterogeniteit van elk medium en het representatieve vermogen van de onderlinge dialoog onderzoekt. Zoals Foucault zei: "De relatie tussen de taal en de schilderkunst is een

operation that produces objects of identical type.

Painting as silent poetry (*tên zôgraphian poiêsin siôposan*) and poetry as painting that speaks (*lalousan*). In a sense, via a displaced logic of production, images are literary or poetic, like figures of thought, and text not just the written word, but the printed word as drawing, creating a work that seems to be fully entangled in the webs of language but expressing the irreducibility of



Xisco Mensua, detail from *Poems* (2009), polyptych of 6 pieces, ink on paper, 123 cm x 84 cm

eindeloze relatie." Evenals Simónides de Ceos heeft Xisco Mensua het woord geconcipieerd als iets zichtbaars, als een beeld op een vlak, alsof woord en beeld de vrucht zijn van eenzelfde intellectuele operatie, die objecten van een identieke soort voortbrengt.

De schilderkunst als stilzwijgende poëzie (*tên zôgraphian poiêsin siôposan*) en de poëzie als een schilderij dat spreekt (*lalousan*). In een verschuiving binnen de logica van betekenisgeving, zijn de beelden literaire of poëtische figuren, mentale illustraties; en de tekst is niet enkel geschreven woord, maar woord gedrukt

the image to word and word to the image. Fortunately this irreducibility is resistant to linguistic competency, to verbal description or interpretation, and is constituted as presence rather than representation as an active principle capable of generating its own significance (Didi Huberman), revealing that words and images offer neither more nor less epistemological certainty, that words are not enough and that images are not enough, that the dream of knowledge and representation cannot explain absence. Meanwhile, in precisely this sometimes-infinite and sometimes-void distance between image and text, Xisco Mensua seems

als tekening. Op die manier wordt een werk gegenereerd dat volledig verstrikt lijkt in het web van de taal, maar dat de onreducerbaarheid van beeld tot woord en van woord tot beeld duidelijk uitdrukt, en bestand is tegen de linguïstische competentie en de verbale beschrijving of interpretatie. Zo wordt het meer aanwezigheid dan representatie, volgens een actief principe dat in staat is zijn eigen betekenis op te wekken (Didi Huberman). Daardoor wordt getoond dat woorden en beelden noch veel noch weinig epistemologische zekerheid bieden, en dat het woord alleen niet volstaat, net zoals beelden alleen niet volstaan. De droom van kennis en de representatie kunnen het afwezige niet uitleggen. En ondertussen, binnen de afstand tussen de tekst en het beeld, die soms oneindig en soms nietig is, lijkt Xisco Mensua te alluderen op het Onherstelbare: "Onherstelbaar is de aard van de dingen zoals ze zijn: droevig of licht, wreed of gelukkig. Zoals de wereld is, zoals jij bent, zo is het Onherstelbare." (G. Agamben)

to allude to the Irreparable: "States of things are irreparable, whatever they may be: sad or happy, atrocious or blessed. How you are, how the world is—this is the Irreparable." (G. Agamben)

## Rinus Van de Velde

Esperanza Rosales, Anselm Franke

In zijn steeds omvangrijker wordende oeuvre, koppelt de Belgische kunstenaar Rinus Van de Velde beelden uit zijn uitgebreide persoonlijke archief (geleend van het magazine *National Geographic* en het fotoagentschap Getty Images) aan uitgesponnen, door hemzelf geschreven fictie waarin hij als personage meespeelt.

In his ever growing body of work, Belgian artist Rinus Van de Velde partners images drawn from his extensive and unclassified personal archive of photographs borrowed from National Geographic magazine and a stock photo agency, together with elaborate fiction that the artist not only writes, but is also a character in.



Rinus Van de Velde, *Untitled* (2010), charcoal on paper, 163 cm × 163 cm

Zijn werk bestaat voornamelijk uit grote houtskooltekeningen, op papier of rechtstreeks op de muur, waarin hij motieven uit zijn archief reproduceert. Bijna alle tekeningen worden vergezeld door tekstfragmenten die op citaten of bijschriften lijken, maar tegelijk de kijker direct aanspreken. Ze geven een gevoel van urgentie, tegenwoordigheid en dramatisering weer die ingaat tegen de onmiskenbaar ouderwetse, historische beelden. Het werk lijkt ons als kijkers uit te nodigen om op zoek te gaan naar een sprekend subject, en dwalend door de beelden, stukjes en beetjes van verhalen samen te stellen in de associatie-ruimte tussen tekst en beeld.

Van de Velde heeft dat effect – de zoektocht naar een sprekend subject in de beelden – consistent omgezet in een onderzoeksveld. Hij gebruikt het om zijn eigen evoluerende artistieke positie te plaatsen in een zelfreflectieve fictieve envelop. Hij neemt daarbij de positie van het subject in,

en verstoort die identificatie onmiddellijk weer via de introductie van fictieve of historische personages.

In zijn vroegere werk werden de tekeningen gepresenteerd als individuele motieven, die steeds werden begeleid door teksten die in de meeste gevallen overkwamen als gedecontextualiseerde conversatiefragmenten uit de herinnering. Alleen door de manier waarop de tekeningen geplaatst werden in de tentoonstellingen, konden potentiële links ontstaan tussen de verschillende narratieve mogelijkheden. De volgende stap was het werken in sequenties, het rangschikken van de tekeningen als in een 'graphic novel'.

Van de Velde begon te werken met een fictief alter ego, namelijk de modernistische kunstenaar 'William Crowder (1913 - 1979)',

drawings are accompanied by textual fragments which appear like captions and quotes, yet signify direct speech at the same time. They communicate a sense of urgency, presence and dramatization that works against the status of the images which we recognize as outdated, historical imagery. The work seems to invite us as viewers to look out for a speaking subject and begin, while journeying through the images, to cohere bits and pieces of narratives in the space of associations that opens between image and text.

Van de Velde has consistently turned this effect – the search for a speaking subject in images – into a field of inquiry. He has been using it to frame his own evolving artistic position within a self-reflective fictional envelope, by variously occupying the position of subject and in the same stroke systematically

Most of Van de Velde's works consist of large-scale charcoal drawings, either on paper or directly on walls, in which he reproduces motifs from this archive. Almost all of these

Rinus Van de Velde, *Untitled* (2010), charcoal on paper, 150 cm × 120 cm



wiens complete biografie hij zorgvuldig construeerde. Dat personage, dat sterk deed denken aan Alexander Calder, was voor Van de Velde een scherm, een fictieel omhulsel en een spiegel waarmee hij kon spreken over zijn eigen werk en leven, en tegelijk afstand kon nemen. Hij creëerde daarmee een vrije ruimte waarbinnen historische, formele en politiek-ideologische vragen die de modernistische kunstgeschiedenis aanvuurden, konden worden overgebracht naar het heden en in de eigen woorden van de kunstenaar. Hij gebruikte dat alter ego om de fictieve retrospectieve *William Crowder 40 years of sculpture* in het Gentse S.M.A.K. te maken.

Van de Velde heeft dat alter ego achter zich gelaten, en is een nieuw verhaal begonnen op basis van biografische details van echte historische figuren. De muurtekening van houtskool die Van de Velde maakte voor *Drawing Documents*, is het derde en laatste deel met de Russische futuristische dichter en toneelacteur Vladimir Majakovski (1893 – 1930) als onderwerp. De beweging van een fictieve beeldend kunstenaar naar de echte historische figuur van een dichter wiens leven en werk veel van de losse eindjes van de 20e-eeuwse geschiedenis in zich draagt, versterkt en verfijnt de rol en de status van het narratieve in het werk van Van de Velde. Het verhaal wordt een medium tussen de kunstenaar, het heden, het geheugen van beelden en de geschiedenis. Aan de ene kant is het een manier van communiceren met de geschiedenis, en aan de andere kant overbrugt het de kloof tussen persoonlijke

disturbing the identification that results from such an operation through the introduction of fictional or real historical characters. In earlier works, the drawings were still presented as individual motifs framed or accompanied by a text, which in most cases occur as decontextualized fragments of conversations as they appear in one's memories. Only by means of the manner the drawings were arranged in the exhibition could potential links between the multiple narrative possibilities emerge. The next step was to begin working on sequences, arranging his drawings like graphic novels.

Van de Velde began to work with a fictional alter ego, the modernist artist 'William Crowder (1913 – 1979)', whose complete biography Van de Velde very carefully constructed. This character, at times significantly reminiscent of Alexander Calder, would provide Van de Velde with a screen, a fictional envelope and a mirror in which he could speak about his own life and work while at the same time taking a distance, opening a space in which historical, formal and political-ideological questions that fuelled modernist art history, could be raised in the present and in his terms. The artist used this alter ego to produce the fictional retrospective exhibition *William Crowder, 40 years of sculpture* at S.M.A.K. in Ghent.

Van de Velde has now left behind this alter ego and begun constructing an ongoing narrative that hinges on biographical details pertaining to real historical figures. The charcoal wall drawing Van de Velde has made for *Drawing Documents* is the third and final part of a series in which the artist takes the

ervaringen en collectieve verhalen. Het maakt duidelijk dat we met beelden een gemeenschappelijk en collectief geheugen opbouwen – evenals, nog belangrijker, een denkbeeldig geheugen en dus ook het vermogen om ons dingen opnieuw en anders voor te stellen.

De reeks voor *Drawing Documents* is een verhaal dat Van de Velde's vroegere sequenties van ingebeelde ontmoetingen tussen hemzelf en Majakovski verder ontwikkelt. Het verhaal condenseert de literaire verbeelding en trekt ons binnen in een tijd-ruimte die ontleend werd aan dat echte personage en zijn geschiedenis. Dat stelt Van de Velde in de mogelijkheid zichzelf te projecteren in een scenario waarin transformatie en dialoog plaatsvinden. Op het moment dat hij als personage mee in de actie stapt, begint een spel van identificatie: tussen hem en Majakovski als ideaal ego; tussen het verhaal en de beelden; tussen ons als toeschouwers en het kunstenaarspersonage; tussen ons en sferen, associaties en beelden die voortkomen

Russian futurist poet and playwright, Vladimir Majakovski (1893 – 1930) as his subject. Moving from a fictional visual artist to the real historical figure of a poet whose work and life condenses much of the untied knots of 20th century history, enhances and further refines the role and status of the narrative in Van de Velde's work. The narrative is becoming a medium between the artist, the present, the memory contained in imagery, and history. It is becoming a way to communicate with history on the one hand, and on the other, negotiate the gap between personal experiences and collective accounts, yet also making clear that it is within the realm of images that we maintain common, collective memory and, most importantly, our imaginary, and thus the ability to imagine things anew, and differently.

The series for *Drawing Documents* is a narrative that completes Van de Velde's previous sequences made of imagined encounters between himself and Majakovski. The story compacts literary imagination, and draws us

Rinus Van de Velde, *Untitled* (2010), charcoal on paper, 150 cm × 120 cm



uit de tekst; en, misschien wel het allerbelangrijkste, tussen ons en de beelden. Geen enkele van die identificaties kan worden vastgelegd of opgelost. Ze blijven ambivalent, suggestief, constant in beweging en onderling refererend.

Het resultaat is een uitnodiging om te repeteren wat 'beelden bewonen' letterlijk wil zeggen. En om in dat 'bewonen' niet enkel oneindig veel mogelijkheden te vinden, maar ook in het verleden begraven bronnen en perspectieven te ontdekken. Zoals het verhaal in het werk vertelt: de protagonist verlangt ernaar zichzelf te overstijgen, zodat de geschiedenis verder kan gaan.

vidently into a projected time-space, whose coordinates derive from an actual character and history. This allows Van de Velde to project himself into a scenario in which transformation and dialogue takes place. And as he enters as a character into the narrative, a play of identifications begins, between him and Majakovski as an ideal ego, between the story and the images, between us as viewers and the artist-character, between us and atmospheres, associations and images spinning out of the text, and perhaps most importantly, between us and the images. None of these identifications are fixed or can be resolved, they remain ambivalent, suggestive, and on the move, cross-referring to each other.

The result is an invitation to rehearse what it means, quite literally, to 'inhabit' images, and to find in this inhabitation not only manifold possibilities, but also resources and spectres buried in the past. As the narrative in the work states: the protagonist desires to transcend himself, so that history can continue.

## Florian Zeyfang

Benneth Simpson

*Transmission Attempts* (1998) hertekent scènes die geëxtraheerd werden uit films van Straub/Huillet, Jean-Luc Godard en Pierre Gorin, Harun Farocki en Andrej Ujica. De scènes zijn moeilijk te lokaliseren binnen de structuur van de originele films – wat ook niet de opzet ervan is. Hun montage resulteert niet in een 'nieuw' of bijna-nieuw

*Transmission Attempts* (1998) overdraws a montage of scenes extracted from films by Straub/Huillet, Jean-Luc Godard and Pierre Gorin, and Harun Farocki and Andrej Ujica. The scenes themselves are hard to locate within their original film's overall structure – and doing so is not the point anyway. Their montage does not effect any 'new' or newly coherent narrative.



Florian Zeyfang, *Transmission Attempts* (1998), still image from animation video, 1.45 min

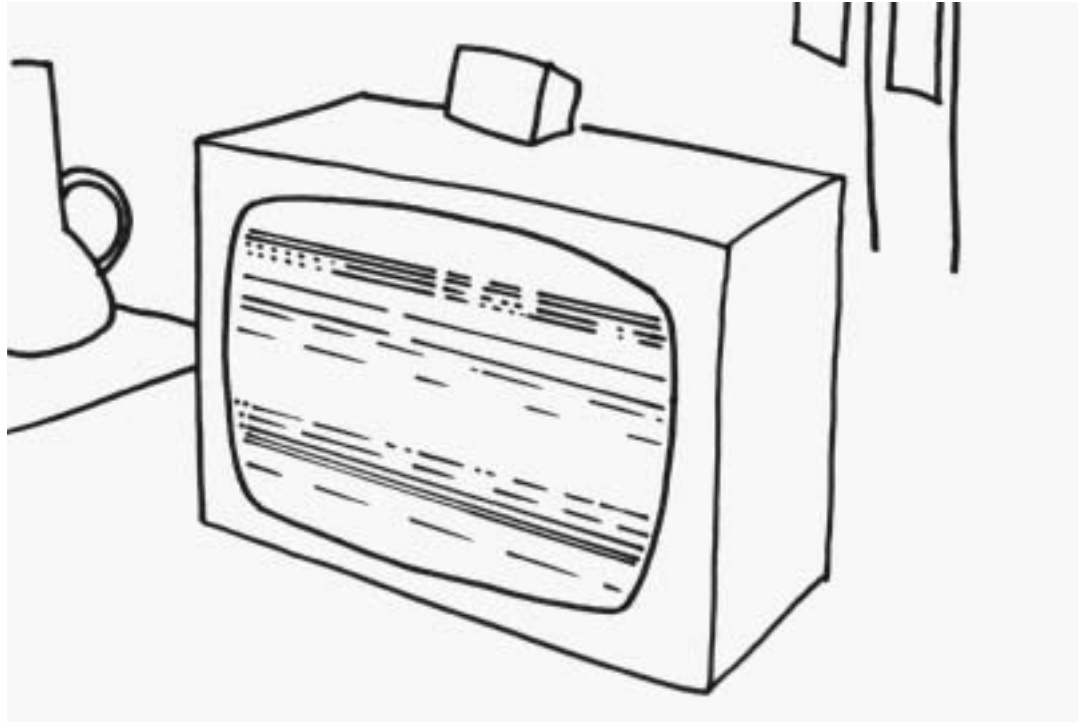
coherent verhaal. Zeyfang wordt eerder meegeslept door de spanning die de films creëren tussen de politieke en de esthetische functies van film en video als media. In het bijzonder het gebruik van de Farocki/Ujica-film, *Videograms of a Revolution* (1992), situeert *Transmission Attempts* binnen het discours over video als documentair en propagandistisch 'zendingsmedium' met het potentieel een publiek te bereiken, te vormen en te politiseren. Op die manier dragen de getekende scènes van Roemeense protestanten op de barricaden, die klaarstaan om de door Ceausescu aan banden gelegde ether in te gaan, niet alleen de specifieke politiek van die situatie met zich mee, maar ook een tweede betekenislaag met betrekking tot de rol van uitgezonden beelden in het algemeen. Op een gelijkaardige manier zijn beelden van *Tout Va Bien* (1972) bruikbaar voor Zeyfang, door hun weergave van de worsteling van een filmmaker om commerciële, artistieke en politieke ambities te verzoenen.

Het is significant dat *Transmission Attempts* minstens drie keer terugkeert naar

Rather, Zeyfang is compelled by the tension these films create between the political and aesthetic functions of film and video media themselves. His use of the Farocki/Ujica film in particular, *Videograms of a Revolution* (1992), situates *Transmission Attempts* within a discourse of video as a documentary and propagandistic media, a broadcast media with the potential to reach, educate and politicize a public. Thus, drawn scenes of Romanian protesters at the barricades, about to go on airwaves that have been seized from Ceausescu, carry with them not only the specific politics of that situation, but a second-order significance concerning one role of broadcast images. In a similar way, footage from *Tout Va Bien* (1972) serves Zeyfang in its mediation of a film-maker's struggle to reconcile commercial, artistic and political ambitions.

It is significant that *Transmission Attempts* returns, at least three times, to a scene from the Farocki/Ujica film in which broadcast is glitched by technology. Zeyfang draws this moment – the apex of the opposition's attempt to gain control of its own image – as a kaleidoscopic white-noise of lines and pixels. One instant

een scène uit de Farocki/ Ujica-film waarin de uitzending verstoord wordt door een technische storing. Zeyfang tekent dat moment – het hoogtepunt van de poging van de oppositie om controle te krijgen over haar eigen imago – als een caleidoscopische witte ruis van lijnen en pixels. Het ene ogenblik politieke overwinning, het volgende ogenblik mislukking. Dat weerkerende beeld van een mislukte uitzending, het dwarsbomen van de revolutionaire onmiddellijkheid van de media, is belangrijk voor iemand van Zeyfangs generatie, voor wie politieke strijd in zijn traditionele vormen van beeldoverdracht inherent geproblematiseerd en misschien zelfs onbereikbaar is. In die zin komt de 'pathos' van *Transmission Attempts* minder voort uit afstand dan uit aanwezigheid; hij komt minder voort uit de ontoereikendheid van de kritiek ten aanzien van haar totaalobject, dan uit de fundamentele ambivalentie ten aanzien van de ideologieën die ten grondslag liggen aan de kritiek. Uiteraard is die ambivalentie – zelfkritisch, ondergedompeld in en tegelijk sceptisch over het avantgardepotentieel van film en video – de grondslag voor de politieke visies van de drie films waarop Zeyfang zijn eigen werk baseert. *Transmission Attempts* neemt bezit van de contexten van politieke cinema, en situeert Zeyfangs praktijk in een flexibele, provisorische ruimte tussen lezen-tekst en schrijven-beeld. Men zou die ruimte 'grafisch' kunnen noemen. Grafieken geven informatie weer nog voordat representatie die verbindt met beelden. In die zin reiken Zeyfangs tekeningen betekenis aan nog voor die vastgelegd wordt.



Florian Zeyfang, *Transmission Attempts* (1998), still image from animation video, 1.45 min

political overcoming, the next instant breakdown. This recurring image of broadcast failure, the thwarting of media's revolutionary immediacy, is important to someone of Zeyfang's generation, for whom political struggle is inherently problematized, if not unattainable, in its traditional forms of image delivery. In this sense, the 'pathos' of *Transmission Attempts* derives less from distance than from presence; it comes less from the insufficiency of critique, in the face of its totalizing object, than from a basic ambivalence regarding the ideologies that motivate critique in the first place. Of course, this ambivalence – self-critical, immersed in but sceptical of film and video's avant-garde potential – is fundamental to the political visions of the three films from which Zeyfang draws his own work. *Transmission Attempts*' 'occupation' of the contexts of political cinema situates Zeyfang's practice in a flexible, provisional space between reading/text and writing/image. Such a space

Ten slotte kan de ambivalentie van *Transmission Attempts* eerder gezien worden als het begin van iets dan het einde ervan. De frustratie van de belofte die inherent is aan de actuele representatiepraktijk – in het bijzonder de 'getechnologiseerde' representatie – is een constant leidmotief geweest in Zeyfangs werk. Maar de vervulling van beloftes die geleverd wordt door historische ontrafeling, contextuele kadering, en tijdelijke samenwerking en dialoog, is evenzeer duidelijk – zo niet duidelijker. Zeyfang gaf in een gesprek over recenter werk aan dat hij geïnteresseerd is in de "oude, bekende discussies". Het plezier in de herwerking van het verleden, in de bewerkstelling van de invloed van zijn onbeslistheid op het heden, geeft Zeyfangs werk een generositeit die in de hedendaagse kunst meer verbreid zou moeten zijn dan het geval is.

may be called graphical. Graphics mediate information before representation identifies it with images. In this sense, Zeyfang's drawings hold out meaning before it is fixed.

Ultimately, the ambivalence of *Transmission Attempts* may be seen as the beginning of something rather than the end. The frustration of promise that is inherent in the current practice of representation – especially technologized representation – has been a subsequent leitmotif of Zeyfang's work. But the fulfilment of promise delivered via historical unpacking, contextual framing, and contemporary collaboration and dialogue is equally, if not more, apparent. Zeyfang has admitted, in discussion about a more recent work, that he is interested in "the old familiar debates." The pleasure had in reworking the past, in bringing its inconclusiveness to bear on the present, grants Zeyfang's work a generosity that, throughout contemporary art, should be more familiar than it really is.

## Peter Blegvad

(\* 1951, New York) lives and works in London. Mostly known for his weekly cartoon *Leviathan* published between 1992 and 1999 in the British newspaper *The Independent* and bundled in *The book of Leviathan*, Blegvad also has a career as a singer/songwriter that started in the 1970s. He played and composed music for many bands such as *Slap Happy* and *Faust*. He has also released several solo albums and produced a series of radio plays for BBC Radio. Together with Simon Lucas he co-hosts the Amateur Enterprises website. [www.leviathan.co.uk](http://www.leviathan.co.uk)  
[www.amateur.org.uk](http://www.amateur.org.uk)

## Ivan Grubanov

(\* 1976, Belgrade), lives and works in Belgrade and Berlin. He is mainly known as an innovative visual artist, using computer graphics and video in a distinctive, expressive style. His current work is concerned with an exploration of history, looking at the role of memory and the implications of the artist documenting and interpreting past events. In 2002 and 2003, he attended the trial against Milosevic, "the man who determined my life and identity as Serbian", and made over 200 sketched drawings. Recent solo exhibitions include Loock Galerie, Berlin; Le Grand Café Centre d'Art Contemporain, St. Nazaire; Stroom Center for Contemporary Art, The Hague; Nogueras Blanchard Gallery, Barcelona. Participations in group shows include: Witte de With, Rotterdam; City Gallery, Prague; 10th Istanbul Biennial; 3rd Bucharest Biennial of Young Artists; Kunsthalle Bern; The Drawing Center and Apex Art in New York; Stedelijk Museum CS and De Appel in Amsterdam; South London Gallery; Thessaloniki Biennial; Tirana Biennial.

## Christine Meisner

(\* 1970, Nuremberg, Germany) lives and works in Berlin. The work of Christine Meisner includes drawing, video and narration. Her projects, mostly resulting from lengthy research and travel, question the legitimacy and nature of human expansion, both in a territorial and ideological sense. A strong focus in her work is the implications of colonialism and the African Diaspora related to it. Ranging

between different concepts of 'truth', her work inquires into an unsolved past, which continuously evokes questions for the present. Meisner's work has been on display at Musée des Beaux Arts Nantes/France, Pinacoteca of Sao Paulo and the Museum of Modern Art Recife/Brasil as well as at the CCA, Warsaw and in the Victoria & Albert Museum in London. She contributed to the Brussels Biennial for Extra City and exhibited at Museion Bolzano, Kunsthau Dresden and recently at the Bucharest Biennial 2010 and the Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

## Xisco Mensua

(\* 1960, Barcelona) works and lives in Rocafort, Spain. He started his fine arts education in 1978 at the Escola d'Arts i Oficis in Valencia and later continued in Barcelona. Since 1990 his artworks have been on view at galleries and expositions worldwide. A selection: *The Return of the Cadavre Exquis*, The Drawing Centre, New York (1993); *Dibujos germinales in Museo*

*Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (1998); Registros y Hábitos*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2006); *The soul (or, much trouble in the transportation of souls)*, Manifesta 7, Trento (2008).

## Rinus Van de Velde

(\* 1983, Leuven) lives and works in Antwerp. He studied at Sint Lucas, Antwerp, was in 2009/2010 a candidate-laureat at the Higher Institute of Fine Arts (HISK) in Ghent and

is represented by Gallery Zink in Munich and Berlin and Tim Van Laere in Antwerp. For Van de Velde, drawing means imposing order on a stubborn reality. The point of departure is the staged world of photographic representation. His drawings work with a personal archive of photographs derived from magazines and biographies of artists and scientists. Rinus Van de Velde sees these photographic sources as a conscious or unconscious arrangement of signs, brought into play as elements in an all-embracing narrative, instead of perfectly natural images of a realistic state of affairs, which they pretend to be. His work has recently been exhibited in the following shows: In 2010: *Verzamelde Verhalen*, Watou, Belgium; *How Many Steps until the next block*, Institut für moderne Kunst, Nuremberg, Germany; *There is not a single grey hair in my soul*, Pocket Room, Antwerp. In 2009: *Without ifs, buts and maybes*, Art Basel Miami Beach, Art Positions, Miami; *Gaining here is losing there*, Be Part, Waregem, Belgium; *A rotating*

*sculpture and the residues*, Gallery Zink, Munich. In 2008: *William Crowder, 40 years of sculpture*, S.M.A.K., Ghent; *Waiting for a retrospective*, Lokaal01, Antwerp; *No Problem*, 1st Floor Gallery, Antwerp.

## Florian Zeyfang

(\* 1965, Stuttgart) lives and works in Berlin as an artist, writer and curator. His projects are conceived within different forms of the moving image: film, video, slide

projection and animation. He uses multiple media, including photography, video, and installation, and is concerned with the relations between politics and form. He has been active in collaborations and curatorial initiatives and is now Professor for Moving Image at the Academy of Fine Arts in Umeå, Sweden. His installations, photos and videos have been exhibited internationally in festivals and institutes including Artists Space, New York; Kunstverein Köln; Berlinale – International Film Festival Berlin; Internationale Kurzfilmtage Oberhausen; the London International Film Festival; Museum of Contemporary Art, Chicago; KW Berlin; ICA Moscow.

## Biographies

Drawing Documents

samengesteld door / curated by  
Anselm Franke

met dank aan / thanks to

## kunstenaars/artists

Peter Blegvad  
Ivan Grubanov  
Xisco Mensua  
Christine Meisner  
Rinus Van de Velde  
Florian Zeyfang

## auteurs/authors

Cordula Daus  
Anselm Franke  
Ignacio París  
Esperanza Rosales  
Benneth Simpson

## proeflezers/ proofreaders

Erik Empson  
Jurgen Tas

## vertalers/translators

Michael Leigh  
Esperanza Rosales  
Lotte De Voeght

## design

B & R Grafikdesign, Bern

## architectuur / architecture

Kris Kimpe

courtesies

Peter Blegvad  
courtesy the artist

Ivan Grubanov  
courtesy the artist and  
Loock Galerie, Berlin

Christine Meisner  
courtesy the artist

Xisco Mensua  
courtesy the artist and  
Valle Ortí Gallery, Valencia

Rinus Van de velde  
courtesy Gallery Zink,  
Munich Gallery Tim Van  
Laere, Antwerpen

Florian Zeyfang  
courtesy the artist

copyright

Page 7  
installation view Extra City  
Kunsthall Antwerpen 2010  
Ben Van den Berghe

All other copyrights are with the  
artists and or their galleries.

Extra City team

algemeen directeur/  
managing director  
Katrien Reist - van Gelder

productie/production  
Caroline Van Eccelpoel

communicatie/  
communication  
Joris Vermeir

technische assistentie/  
technical assistance

Gary Leddington  
Cas Goevaerts  
Bernd Lüttgerding  
Oscar Hugal

stagiair/intern  
Helena Sidiropoulos

Drawing Documents was sup-  
ported by/ontving steun van

SEACEX, State Corporation for  
Spanish Cultural Action Abroad

Extra City is structurally supported  
by/krijgt structurele steun van

Vlaams Ministerie van Cultuur  
Jeugd en Sport Stad Antwerpen  
Provincie Antwerpen, <H>ART, Klara,  
Levis, Koning Boudewijn Stichting

Dit boekje verschijnt in een oplage van  
1000 exemplaren ter gelegenheid van  
de tentoonstelling *Drawing Documents*,  
Extra City Kunsthall Antwerpen,  
19.11.2010 – 06.02.2011

This booklet is published in an edi-  
tion of 1000 copies on the occasion  
of the exhibition *Drawing Documents*,  
at Extra City Kunsthall Antwerpen,  
19.11.2010 – 06.02.2011

druk/printing  
Drukkerij Sintjoris bvba, Gent

© 2010 Extra City  
All rights reserved, including the  
right of reproduction in whole or in  
part in any form.

Extra City Kunsthall Antwerpen  
Tulpstraat 79  
BE-2060 Antwerpen  
Belgium  
www.extracity.org



**Extra City**

