

In the interest of the public at large, the Museum is dedicated to articulate, in an integrating way, the International character of the questions that are of its concern, departing from the fact that under the current state of global solidarity among nations, **the future** of these nations and the interest of every individual could depend, to a large extent, on circumstances that take shape in the **realm of international politics**.

The International Museum is indeed a Museum **of ideas**, much more than a Museum of objects. It can entrust other museums with the task of collecting and conserving rare and precious objects [...].

Who ever has been able to behold such general abstracts as the circulation and the consumption of capital or commodities? Such facts are however susceptible of **being represented** [...]: here we enter the domain of numbers, of graphs, of diagrams, of the scheme.*

De tentoonstelling

De Brusselse advocaat en documentalist Paul Otlet legt in 1934 onbewust de basis voor het internet in zijn *Traité de documentation*, een standaardwerk over documentatie en universele klassificatie. Vanuit een hardnekkig geloof in de toen heersende wereldvrede is Paul Otlet een pionier van het internationalisme als maatstaf voor een vreedzame samenleving. Otlet ligt niet alleen aan de basis van het internet, maar was ook het brein achter belangrijke inzichten over de wereldbank en het vrijwaren van de kennistoegang.

Otlet zag het ideaal van de wereldvrede belichaamd in wat waarschijnlijk zijn meest ambitieuze project is, het *Mundaneum*. In aanloop daarnaar richtte hij het *Centre International* op. Het verenigde een Internationaal Bibliografisch Instituut, een Internationale Bibliotheek, een Documentaire Encyclopedie, het Internationaal

The exhibition

The Brussels lawyer and documentalist Paul Otlet unwittingly laid the basis for the internet in 1934 in his *Traité de documentation*, a standard work on documentation and universal classification. From a stubborn faith in the then prevailing notion of world peace, Paul Otlet was a pioneer in promoting internationalism as the criterion for a peaceful society. Otlet not only laid the foundation for the internet, but was also the brain behind important insights about the world bank and the protection of access to information.

Otlet saw the ideal of world peace embodied in what was apparently his most ambitious project, the *Mundaneum*. As a run-up to it, he founded the *Centre International*. It united an International Bibliographic Institute, an International Library, a Documentary Encyclopaedia, the International Museum and an International University.

Information/Transformation

Museum en een Internationale Universiteit. De aanzetten van het Mundaneum brachten voor de eerste keer in de geschiedenis alle kennis ter wereld bij elkaar als instrument in dienst van de vooruitgang. In afwachting van een definitief onderkomen voor zijn Mundaneum, organiseerde Paul Otlet de tentoonstellingen van het Internationaal Museum in de *Cinquantenaire* in Brussel.

De tentoonstellingen van het Internationaal Museum werden nooit systematisch bestudeerd ondanks hun meer dan bijzondere actuele relevantie. In *Le Musée International* (Brussel 1911), lezen we dat Otlet op zoek is naar een manier om abstracte ideeën zichtbaar te maken. De *toolkit* van het Internationaal Museum was uitermate bescheiden: landkaarten, statistieken, diagrammen en grafieken voor het uitbeelden van belangrijke maar ongrijpbare ontwikkelingen zoals de bewegingen van kapitaal en goederen.

*The International Museum is indeed a museum of ideas, much more than a Museum of Objects. It can entrust other museums with the task of collecting and conserving rare and precious objects. [...] Who has ever been able to behold such general abstracts as the circulation and the consumption of capital or commodities? [...] Such facts are however susceptible of being represented: here we enter the domain of numbers, of graphs, of diagrams, of the scheme. **

Otlet wijst de weg naar een actueel cultureel instituut en onthult meteen de methodiek die het spiegelt: de voorstelling en methodiek ervan zijn geïnspireerd op een geografisch museum.

Otlet's plannen worden in *Information/Transformation* aan een nieuw onderzoek onderworpen. Het opzet en de tactische ontplooiing van het *Mundaneum* vertonen immers verregaande parallellen met de strategie van hedendaagse kunstenaars. Net als Paul Otlet zoeken ze nieuwe verbanden op tussen wereldvrede en het toegankelijk maken van informatie binnen een tentoonstelling. De retoriek van het *Mundaneum* en het Internationaal Museum nopen vandaag evenwel onvermijdelijk tot nieuwe voorstellingen en een meer genuanceerd informatiepositivisme.

Information/Transformation buigt zich over kwesties als internationalisme en dialoog vanuit het perspectief en de plaats van informatie in onze samenleving.

Het is een tentoonstelling met een belangrijke inzet. Ze wil bepalen welke richting kunst kan uitgaan in een tijdperk dat meer en meer opereert vanuit de wetmatigheden van voorkennis en kennisvoordeel.

Steeds meer kunstenaars grijpen vanuit een vernieuwd engagement ten aanzien van het politieke wereldtoneel naar informatiegebonden onderzoeks-, toon en distributiestrategieën.

De tentoonstelling wil de aandacht vestigen op nieuwe vormen van informatieverwerking en distributie die zich vanuit een verlangen naar politieke en sociale verandering ontwikkelen en detecteert een maatschappelijk veranderingspotentieel vanuit de individuele kunstenaarspraktijk.

Aansluitend op de tentoonstelling *Information/Transformation* organiseert Extra City een reeks lezingen en een debat dat de lezingenreeks afsluit in November 2005. Een publicatie van de tentoonstelling en het debat wordt voorzien in februari 2006.

With the initiation of the Mundaneum, all the knowledge in the world was being brought together for the first time in history, as an instrument in the service of progress. Waiting a definitive location for his *Mundaneum*, Paul Otlet organised the exhibitions of the International Museum in the *Cinquantenaire* in Brussels.

The exhibitions of the International Museum have never been systematically studied, despite their more than exceptional current relevance. In a citation from *Le Musée International* (Brussels, 1911), we read that Otlet is searching for a way of making abstract ideas visible. The 'toolkit' available to the International Museum was extremely modest: maps, statistics, diagrams and graphs for the depiction of important but elusive developments such as the movements of capital and goods.

*The International Museum is indeed a museum of ideas, much more than a museum of objects. It can entrust other museums with the task of collecting and conserving rare and precious objects [...] Who has ever been able to behold such general abstracts as the circulation and the consumption of capital or commodities? [...] Such facts are however susceptible of being represented: here we enter the domain of numbers, of graphs, of diagrams, of the scheme. **

Otlet points the way toward a contemporary cultural institute and at the same time discloses the methodology that it reflects: the concept, and its methodology, are inspired by a geographic museum.

Otlet's plans are subjected to new investigation in *Information/Transformation*. The organisation and development of the *Mundaneum*, after all, show far-reaching parallels with the strategies of contemporary artists. Like Paul Otlet, they are seeking new connections between world peace and making information accessible in exhibition form. Today, however, the rhetoric of the *Mundaneum* and the International Museum inevitably compel a search for new concepts and a more nuanced information positivism.

Information/Transformation tackles issues like internationalism and dialogue from the perspective and the place of information in our society. It is an exhibition in which there is much at stake. It wishes to determine what direction art can go in an era that increasingly operates with the patterns of prior knowledge and the profitability of knowledge.

From a renewed engagement with regard to the world political stage, more and more artists are reaching for information-related research, exhibition and distribution strategies. The exhibition wishes to focus attention on new forms of information processing and distribution that develop from a desire for political and social change, and to detect the potential for social change that can be found in the individual artist's practice.

In conjunction with the exhibition *Information/Transformation*, Extra City is organising a series of lectures and a discussion that will close the series of lectures in November, 2005. A publication from the exhibition and debate is anticipated in February, 2006.

*Paul Otlet in *Le Musée International et les sciences Géographiques*, Brussels 1911

Walid Raad/The Atlas Group



Walid Raad (1967) is een veelzijdig kunstenaar van Libanese origine die sinds het begin van de jaren 1980 leeft en werkt in New York, maar geregeld naar Libanon terugkeert om onderzoek te doen naar de geschiedenis van zijn land. Hij maakt onder andere theaterproducties, multimedia-installaties en films en is verbonden aan verschillende universiteiten. In 1999 richtte hij *The Atlas Group* op, een onderzoeks- en documentatiecentrum voor de hedendaagse geschiedenis van Libanon, maar tegelijkertijd een kunstenaarscollectief en theatergezelschap. Het opzet van *The Atlas Group* is het verzamelen en vervaardigen van artefacten en allerhande bronnenmateriaal dat kan helpen de politieke situatie in Beiroet te bevragen.

I Think It Would Be Better If I Could Weep (6:28 min, 2000)

Beiroets kustpromenade stond bij het Libanese regime bekend als de uitgelezen ontmoetingsplaats voor spionnen en samenzweerders. Daarom observeerde de geheime dienst deze omgeving vanaf 1993 vanuit busjes waar frisdranken werden verkocht. Iedere namiddag draaide de operator van camera 17 zijn toestel in de richting van de zonsondergang en liet zo zijn achttien meter brede zone van het strand onbewaakt. In 1996 werd hij ontslagen, maar hij mocht het beeldmateriaal, dat hij in weerwil van zijn functie draaide, houden. Het materiaal werd aan *The Atlas Group* bezorgd en vormt ongemonteerd het basis-materiaal voor *I think it would be better if I could weep*.

Hostage: The Bachar Tapes (18 min, 2000)

In de jaren 1980 en 1990 volgde de wereld met spanning 'The Western Hostage Crisis.' In Libanon werden westerse mannen door Islamitische militanten ontvoerd en gevangen gehouden. Walid Raad doctoreerde met een verhandeling over dit thema aan de universiteit van Rochester. In samenwerking met *The Atlas Group* registreerde Souheil Bachar een fictieve getuigenis als enige Arabische gegijzelde ten tijde van de gijzelcrisis. Zijn gevangenschap duurde tien jaar. Drie maanden lang zat hij opgesloten met vijf Amerikaanse mannen: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco en David Jacobsen. Souheil Bachar vertelt in twee van de in totaal 53 tapes over de culturele en seksuele aspecten van zijn gevangenschap met de westerlingen. Tapes 17 en 31 zijn de enige tapes die vrijgegeven werden voor vertoning buiten Libanon.

Terrorisme, bezetting, collaboratie en verzet vormen de thematische bovenlaag van deze werken, maar er wordt geen duidelijk standpunt ingenomen. Het werk is dan ook niet zozeer ethisch als methodisch van inslag. Walid Raads films bevragen het documentaire genre en de verwerking van informatie. Zeker in een context als deze, die gewoonlijk met statistieken bevattelijk wordt gemaakt, zijn het inruilen van waarheidsclaims voor uitdagende ficties en het inzoomen op schijnbaar onmogelijke feiten allesbehalve vanzelfsprekende keuzes. Er wordt niet echt iets beweerd en het werk is ook geen samenhangende kritiek, maar voor de matrix met data wordt een raamwerk geschoven waarin verhalen vorm krijgen.

Walid Raad (1967) is a multifaceted artist of Lebanese origin who has lived and worked in New York since the 1980s, but regularly returns to Lebanon to research the history of his country. His output includes theatre productions, multi-media installations and films, and he is associated with various universities. In 1999 he founded *The Atlas Group*, a research and documentation centre for the contemporary history of Lebanon, but at the same time a artists' collective and theatre company. The purpose of *The Atlas Group* is the collection and production of artefacts and all sorts of source materials that can interrogate the political situation in Beirut.

I Think It Would Be Better If I Could Weep (6:28 min, 2000)

Beirut's shore promenade was thought by the Lebanese regime to be the site of choice for meetings among spies and conspirators. Thus, from 1993 the secret service kept this vicinity under surveillance from vans where soft drinks were sold. Late every afternoon the operator of camera 17 turned his equipment toward the sunset, leaving his 18 meter wide section of the beach unwatched. He was dismissed in 1996, but he was permitted to keep the film material that he had shot in disregard of his function. The material was given to *The Atlas Group*, and unedited forms the foundation for *I Think It Would Be Better If I Could Weep*.

Hostage: The Bachar Tapes (18 min, 2000)

In the 1980s and 1990s the world watched the 'Western hostage crisis' tensely. Western men were kidnapped and imprisoned by Islamic militants in Lebanon. Walid Raad obtained his doctorate at the University of Rochester with a dissertation on this theme. In collaboration with *The Atlas Group* Souheil Bachar recorded a fictional testimony as the only Arab hostage at the time of the crisis. His imprisonment lasted ten years. For three months he was imprisoned together with five American men: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco and David Jacobsen. In two of the total of 53 tapes, Souheil Bachar tells about the cultural and sexual aspects of his imprisonment with the Westerners. Tapes 17 and 31 are the only tapes that are approved for showing outside of Lebanon.

Terrorism, occupation, collaboration and resistance are the thematic surface layer in these works, but there is no clear point of view taken. The work is therefore not so much ethical as methodological in slant. Walid Raad's films interrogate the documentary genre and how information is handled. Certainly in a context like this, which is usually made comprehensible by statistics, the exchange of the claim to truth for challenging fictions and focusing on apparently insignificant facts is anything but an obvious choice. There is nothing really asserted, nor is the work a coherent critique, but places a framework in front of the matrix with data, in which narratives can take form.

Sven Augustijnen



Panorama, 2005

Sven Augustijnen (1970) maakt gebruik van geijkte formats als documentaires, human-interest reportages en kranteninterviews en speelt met hun conventies zonder ze helemaal te perverteren. Augustijnen zet de beschouwer graag op het verkeerde been door onbelemmerd tussen fictie en realiteit te pendelen. In *Le Guide du Parc* (2001) volgt hij met zijn camera een fictieve rondleiding in het *Parc Royal* in Brussel. De gids heeft evenveel aandacht voor de bloeiende homoscène waarvoor het park bekend staat, als voor de geschiedenis van de locatie.

Hier stelt Sven Augustijnen een krant voor die een nieuw licht werpt op het ontstaan van de Europese Unie en de vestiging van haar zetel in Brussel. Etienne d'Avignon vertelt openhartig over de rol van de Generale Maatschappij bij de keuze van Brussel als Europese hoofdstad. In het gesprek komen verrassende verbanden aan het licht die in de overige tekstbijdragen worden geduid. Het interview vormt de spil van een hele reeks verhalen over de *Leopoldwijk* in Brussel en België's koloniale verleden.

Augustijnens krant blijft erg dicht bij het vertrouwde voorkomen en de gebruikelijke structuur van dagbladen, maar de verbanden die hij legt zijn ingegeven door hun betrokkenheid op een zelfde plek of door subjectieve associatie, eerder dan door causale relaties, thematische verwantschap of simultaneïteit, de principes die traditioneel bepalen wat er op een zelfde krantenpagina verschijnt. Bovendien lijkt Augustijnen, schijnbaar ongehinderd door journalistieke distantie, met zijn gesprekspartner te sympathiseren, terwijl zijn associaties net op samenzweringen lijken te wijzen.

Panorama, 2005

Augustijnen's (1970) work makes use of standardised formats such as documentaries, human interest reporting and newspaper interviews, playing with their conventions without subverting them entirely. He likes to lead the viewer down the garden path by freely swinging between fiction and reality. In *Le Guide du Parc* (2001) his camera follows a fictional guided tour through the *Parc Royal* in Brussels. The guide gives just as much attention to the flourishing homosexual cruising scene for which the park is famous as for the history of the location.

With *Panorama* Sven Augustijnen imagines a newspaper that throws a new light on the origins of the European Union and how its headquarters came to be established in Brussels. Etienne d'Avignon speaks frankly about the role of the *Société Générale* in the choice of Brussels as the European capital. Surprising connections come to light in the interview, which are then alluded to in other texts. The interview is the axis around which a whole series of stories about the *Leopoldwijk* in Brussels and Belgium's colonial past revolve.

While Augustijnen's newspaper sticks close to the familiar appearance and normal structure of daily papers, the connections he makes are prompted by their involvement with the same place, or by subjective association, rather than by causal relations, thematic connections or simultaneity, the principles which traditionally determine what appears together on the pages of a newspaper. Moreover, apparently unhindered by journalistic detachment, Augustijnen seems to sympathise with his interviewee, while his associations seem to point precisely to conspiracies.

Gerard Byrne



Homme à femme, 2004

Gerard Byrne (1969) is geen traditioneel videokunstenaar. Toch werkt hij bijna uitsluitend met dat medium. Bij de uitvoering van zijn projecten laat hij zich omringen door een klein productieteam, vergelijkbaar met dat van een reclamefilmje. Bovendien werkt hij met professionele acteurs. Iedere afwijking van de conventies die gelden in het traditionele filmcircuit is daarom een bewuste keuze. Onorthodox betekent bij hem nooit eigengereid. Als hij afwijkt van geijkte vormen, dan doet hij dat op een precieze, aanwijsbare manier. Byrne speelt graag met generegels, maar zijn werk is erg gelaagd en gaat op zoek naar de manier waarop de media de recente geschiedenis vorm geven. Hij onderzoekt het verschuiven van de betekenissen die de westerse cultuur structureren en vertrekt daarbij van dialogen uit reclameboodschappen, dagbladinterviews, of de transcripties van een symposium. Stuk voor stuk zijn het formats die de eigen tijdelijkheid vooronderstellen, die in hun bepaling van de actualiteit ook steeds onmiddellijk voorbijgestreefd zijn. Anders dan boeken worden dagbladen niet opnieuw gedrukt, waardoor ze sterker afhankelijk van een welbepaald klimaat.

Homme à femme is de reconstructie van een interview dat Catherine Chaîne van Jean-Paul Sartre afnam. Een transcriptie ervan werd in 1977 in *Le Nouvel Observateur* gepubliceerd. Opnames van het gesprek zijn er niet. Sartre verschijnt als de prototypische intellectueel. Hij is ijdel, chauvinistisch, en belijdt openlijk zijn solipsisme. Onderwerp van het gesprek is Sartres relatie tot vrouwen, de setting een onbemeubeld Parijs' appartement. De interviewer is een notoir feministe, en bovendien veel jonger dan de Franse existentialist. In Byrnes film komt ze niet één keer in beeld. De camera blijft op de oude man gericht, die zich tegelijkertijd gesterkt en ongemakkelijk lijkt te voelen door zoveel vrouwelijke aandacht. De twee bevinden zich ieder op hun manier in een machtspositie ten opzichte van de ander. Chaïnes stem weerklinkt achter de rug van de bezoeker. Ze lijkt Sartre zelfbewust en met een gezaghebbende stem toe te spreken uit een andere tijd, maar zo vreemd als Sartres denkcultuur is aan deze van zijn interviewer, zo vreemd is de hare ons.

Homme à femme, 2004

Gerard Byrne (1969) is no traditional video artist, although he works almost exclusively with that medium. For the realisation of his projects he surrounds himself with a small production team, comparable to that used on an advertising shoot. Moreover, he works with professional actors. Every deviation from the conventions that apply in the traditional film circuit is therefore a deliberate choice. For him, unorthodox never means idiosyncratic. If he diverges from the customary forms, then he does so in a precise, apparent manner. Byrne likes to play with the rules of a genre, but his work is complexly structured and goes in search of the manner in which the media has shaped recent history. He investigates the shifts in meanings that structure Western culture, starting in his investigations from the dialogue in advertisements, newspaper interviews, or the transcriptions of symposia. Each of these are formats that presuppose their own temporary nature, that are immediately outstripped in their take on current life and events. Unlike books, newspapers never go into second editions, meaning that they more strongly subject to a well-defined climate.

Homme à femme is the reconstruction of an interview that Catherine Chaîne did with Jean-Paul Sartre. A transcription of it was published in *Le Nouvel Observateur* in 1977. There are no filmed records of the interview. Sartre appears as the prototypical intellectual. He is conceited, chauvinistic, and openly admits his solipsism. The subject of the interview is Sartre's relation with women, the setting an unfurnished Paris apartment. The interviewer is a notorious feminist, and moreover much younger than the French existentialist. In Byrne's film she does not appear in the picture even once. The camera remains focused on the old man, who appears to simultaneously feel invigorated and uneasy at so much female attention. Each in their own manner, they both occupy a position of power in respect to the other. Chaîne's voice echoes behind the viewer's back. She seems to speak to Sartre self-confidently and with authoritative voice from another era – but as strange as the cultural context of Sartre's thought is to that of his interviewer, hers is equally strange to us.

Banu Cennetoglu

Determined Barbara

September 19th 2002

I come to Banja Luka

I come with a bus from Belgrade

The distance between Banja Luka and Belgrade is 331km

In Banja Luka I meet Goca

She tells me about Determined Barbara:

A military training ground constructed in Glamoc for SFOR units

SFOR units are the international stabilization forces

Their mission is to keep the peace and the stability

Goca tells me about the kindergarten where Serbian refugees from

Glamoc "stay"

The kindergarten is in Banja Luka

The distance between Banja Luka and Glamoc is 131km

March 12th 2004

I come to Sarajevo

I come with a plane from Amsterdam

The distance between Amsterdam and Sarajevo is 1309km

Latif picks me up from the airport

We drive

Sunday the 14th

We are in the car

We are in Glamoc

We see Barbara

Barbara is occupying the land of 704 pre-war inhabitants of Glamoc

In 1998 their land was expropriated for its construction

The distance between Glamoc and Sarajevo is 221km

The distance between Glamoc and Antwerp is 1369km

Are there any palm trees in Grozny?

Banu Cennetoglu (1968) documenteert met een collage en een videoprojectie Kalamis, een stukje van de kustlijn bij Istanbul, een van de rijkste gebieden in het Aziatische deel van Istanbul. Ze vestigt de aandacht op een aantal opmerkelijke tegenstellingen tussen de drie verschillende zones die het gebied rijk is. *Are there any palm trees in Grozny?* kan worden gelezen als de geografische neerslag van latente verlangens en sociale *displacement*. Elk van de zones apart vertegenwoordigt specifieke belangen en wensprojecties. Samen vormen ze een ruimtelijk kader waarin particuliere verhalen kunnen worden getraceerd.

Zone 1 is een militair kamp. Cennetoglu wijst op de ongerijmdheid van de officiële kaarten van het gebied. Van de drie plannen die deel uitmaken van de collage is het middenste plan een officiële overheidsversie. De kaart vertoont opzettelijke fouten die dienen om de locatie van het militaire domein te verhullen. Het is een strategisch bolwerk dat stabiel en veilig is. Er heerst orde en de tijd accumuleert er.

Zone 2 is een verlaten terrein dat ooit een winkelcentrum herbergde dat recent werd afgebroken omdat het illegaal werd gebouwd 20 jaar geleden. Sinds de afbraak projecteren de bewoners van het badplaatsje hun verlangens op het perceel. In eerste instantie werden er tientallen geïmporteerde palmbomen geplant die de kustlijn de nodige *standing* moeten geven. Inmiddels bestaan er plannen om er een nachtclub te bouwen.

Tussen beide uitersten ligt een vervallen vakantiekolonie voor werknemers van de Turkse spoorwegen. een gedeelte ervan heeft nog steeds die functie, maar het complex doet intussen eveneens dienst als opvangcentrum voor zo'n 160 Tsjetsjeense vluchtelingen.

Are there any palm trees in Grozny?

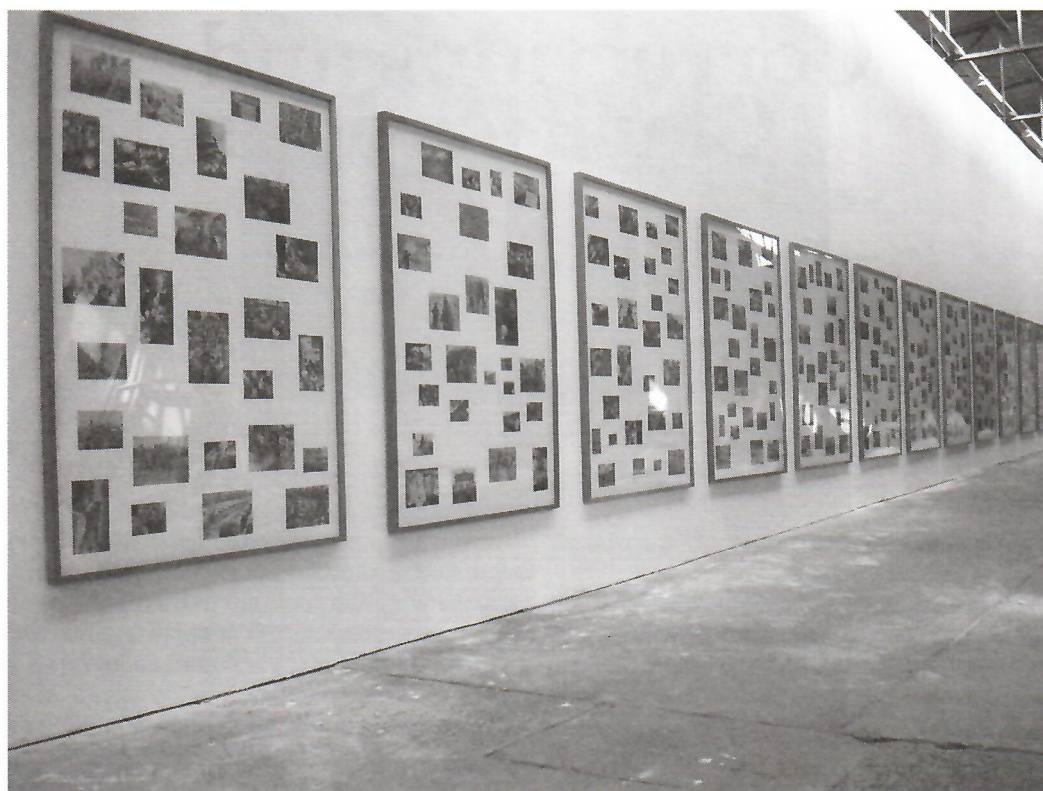
In a collage and a video projection Banu Cennetoglu (1970) from the cost line at Kalamis, which is one of the wealthiest neighbourhoods at the Asian side of Istanbul. She focuses attention on a number of remarkable contrasts between the three zones that make up this very fragment. *Are there any palm trees in Grozny?* can be read as the geographic reflection of latent desires and social displacements: While each represents specific interests and projected wishes, together they become a spatial frame in which personal stories can be traced.

Zone 1 is a military camp; Cennetoglu draws attention to the absurdity of the official maps of the area. Of the three plans that are part of the collage, the middle one is the government's official version. The map displays deliberate errors that are designed to hide the location of the military zone, a strategic bulwark that is stable and where order reigns and time accumulates.

Zone 2 is a deserted site that accommodated a shopping mall, which has been demolished recently after 20 years of illegal presence. Since that moment a diversity of wishes have been projected on the parcel. first there were dozens of imported palm trees planted that were intended to give the coastline status. Since then plans to build a nightclub have been mooted.

Between the two extremes lies a dilapidated vacation colony for employees of the Turkish railways. While a part of it still fulfils that function, other parts of the complex serve as a camp for 160 Chechen refugees.

Willem De Rooij



Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in Newspapers, January 2000 – July 2002)

Willem de Rooij's (1969) werk *Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)* bestaat uit 18 monumentale panelen waarop krantenfoto's van de periode zoals vermeld in de titel werden gekleefd. De selectie van de beelden is gelimiteerd tot de thema's van de titel. Het zijn alle beelden waarin emoties publiek worden geuit. De motieven achter deze vormen van agitatie of emoties kunnen niet rechtstreeks worden opgemaakt op basis van de info op de foto's. Alle credits, bronnen en onderschriften werden verwijderd, ze leiden een eigen leven als inhoudstafel in een sobere catalogus. Door de artikelen en onderschriften weg te snijden, worden, vrijgemaakt van hun respectievelijke politieke of culturele contexten, de soms tendentieuze gelijkenissen tussen krantenbeelden zichtbaar. Rouwende vrouwen, betogende boeren, studenten en militaire demonstranten van verschillende nationaliteiten vestigen de aandacht op de complexiteit van beeldvorming in artistieke en gemediatiseerde beelden. De persfoto's, die zich concentreren op singuliere handelingen of voorwerpen, intensiveren de twijfel over de eenduidigheid van beelden. Ze stellen vragen bij onze cultureel beïnvloede condities waaronder een lezing van gebeurtenissen plaatsvindt, over hoe we beelden gebruiken en hoe ze ons beïnvloeden. De ambivalentie van het beeld, de scène en wat wordt afgebeeld komen op de voorgrond. De Rooij maakt zo voorbehoud bij de retorische toedracht van persfoto's. Hij bevraagt de manier waarop ze door het uitlokken van emotionele reacties de opinie sturen. Onwillekeurig verdwijnt de complexiteit van het conflict naar de achtergrond, omdat we ons tot medeleven laten verleiden.

Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in Newspapers, January 2000 – July 2002)

Willem de Rooij's (1969) work *Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)* comprises 18 large panels to which newspaper photographs from the period specified in the title are glued. The selection of pictures is limited to the themes listed in the title. They are all images in which emotions are being expressed publicly. The motives behind these forms of agitation or emotion can not be immediately inferred on the basis of the information in the photographs. All credits, sources and captions have been removed; the pictures lead a life of their own as the table of contents in a sombre catalogue. By cutting away the articles and captions, once the pictures are freed of their respective political and cultural contexts the sometimes tendentious similarities among newspaper images become visible. Mourning women, protesting farmers, students and military demonstrators of various nationalities fix our attention on the complexity of the way ideas are shaped by artistic images and pictures in the media. The press photographs, which concentrate on individual actions or objects, intensify doubts about the unequivocalness of images. They raise questions about the culturally influenced conditions under which our reading of images takes place, how we use images, and how they influence us. The ambivalence of the picture, the scene, and what is depicted come to the foreground. De Rooij in this way suggests we must have reservations about the rhetorical 'facts' of press photographs. He interrogates the manner in which they steer public opinion by eliciting emotional responses. The complexity of the conflict automatically disappears into the background, because we let ourselves be seduced into sympathy.

Corrections and Clarifications

June 2005 to August 2005

Apologies and Amplifications, Denials and Distinctions, Retractions and Refusals

Saturday August 13, 2005

A quotation in "Political Watch" on the editorial page on Friday—"It's not really metaphorical... I think he's a bit worried because he lives in the U.S. But I don't"—was misattributed. The quote was by Mick Jagger, referring to Keith Richards.

An article in Thursday's Section A about war protester Cindy Sheehan and conservative blogger Michelle Malkin had called activists supporting Sheehan "grat pimps." Malkin's blog carried the headline "The Great Pimps," but it referred to a posting from one of her readers.

Because of an editing error, a report in the World Briefing column on Tuesday about a Vatican announcement that Pope Benedict XVI would grant indulgences for participants at World Youth Day in Germany next week misidentified the occasion on which his predecessor John Paul II revived the practice. It was during the Jubilee of the Year 2000, not the World Youth Festival that year.

A film review in The Arts on July 29 about "Edgar G. Thiner—The Man of the Century" misidentified the language of Thiner's 1957 film "Natalia Poltavka." It was Ukrainian, not Yiddish.

A report in the Inside Art column of Weekend on Aug. 5 about the Frick Collection's fall exhibition misstated the ethnicity of the 15th-century painter Hans Memling. He was Flemish, not Dutch.

An article on Thursday about violence in the Mexican city of Nuevo Laredo and its impact on Americans across the border misquoted the name of the state involved. It is Tamaulipas, not Tamaulipas.

An article on Wednesday about comments by Judge John G. Roberts Jr. on the evolution of law governing end-of-life issues surrounding the Terri Schiavo case misstated a word in a 1928 Supreme Court dissent by Justice Louis D. Brandeis cited by Judge Roberts. The opinion spoke of "the right to be left alone"—not "left" alone. The article also misstated the year in which Judge Roberts filed a brief with the Supreme Court arguing, successfully, that a century-old anti-integration statute could not be used to quash protests at abortion clinics. It was 1991, not 1971.

The article also referred incorrectly to Michael Bray, a plaintiff in that case. Bray is Alexandria Women's Health Clinic. (This error also occurred in some copies yesterday, in an article about an anti-Roberts advertisement placed and then withdrawn by Nara Pro-Choice America.) Mr. Bray, who had been convicted of abortion-clinic bombings, was just one of seven plaintiffs; the lead plaintiff was his wife, Joyce.

An obituary by The Associated Press on Monday about Leonardo Rodríguez Alcaine, the leader of Mexico's largest

and most influential labor union, misstated the surname of a predecessor. He was Fidel Velázquez, not Vasquez.

Metro articles on Aug. 11 and 12 about the death of D.C. police officer James C. McDivide incorrectly referred to Susan Cortis as a public housing complex. It is a low-income housing cooperative.

An article in Thursday's Business section about the acquisition of Uxcell Corp. said shareholder Patricia Hazard was a descendant of publisher William Randolph Hearst. She is the former wife of George Randolph Hearst Jr., former publisher of the Los Angeles Herald Examiner.

Friday August 12, 2005
In a story headlined 6,000 police patrol stations in Thursday about strength, page 5 August 5, we and Metro's of Defence police were being deployed in London and described them as "military police." The MDP is a civilian police force and has the same powers as any other Home Office police force, including the authority to carry out armed patrols and arrest civilians.

A photo caption with an article in Thursday's Section A about the 40th anniversary of the Watts riots misidentified attorney A.L. Wirtin as A.L. Wirt.

Because of an editing error, an article yesterday about the killing of a woman in southern Afghanistan, whom suspected Taliban militants, accused of being a spy, misstated the context for a quotation from President Hamid Karzai depicting the killing of an innocent civilian. He was referring to earlier deaths of a clergyman and his wife, not to the most recent one.

An article in Thursday's Section A about an executive order that lets the White House block the release of some memos written by Supreme Court nominee John G. Roberts Jr. misquoted Thomas Hazton, executive director of the nonprofit, nonpartisan National Security Archive, as saying "I'm told that the Reagan Library people and the staff of the National Security Archives are ready to release this material." He said "the National Archives"—the government agency—not the National Security Archives.

The obituary of author Judith Rosner in Thursday's California section said the killer in the movie version of her novel "Looking for Mr. Gooding" was played by Richard Gere. The role of the killer was played by Tom Hreneger.

An article on June 30 about efforts by powerful Shiite leaders in Iraq to create an autonomous area in the north, which is heavily populated by Shiites, misidentified the home region of Ahmad Chalabi, a Shiite deputy prime minister and former exile who supports those efforts. His family is from Baghdad, not the southern city of Nasriya.

An article yesterday about Israel's planned withdrawal from the Gaza Strip referred incorrectly to the status of three religious leaders who participated in a Jerusalem rally on Wednesday in protest. The three—Ovadia Yosef, Avraham Shapira and Mevchai Eliahu—are former chief rabbis, not current ones.

A front page article yesterday about the furor caused by a television advertisement criticizing Judge John G. Roberts Jr. for an argument he made before the Supreme Court in an abortion-related case included an erroneous report from the ad's sponsor, Nara Pro-Choice America, about the involvement of one cable network.

While Nara bought time on CNN and on stations in Maine and Rhode Island, it did not book the ad on the Fox News Channel. (A spokesman said Nara had intended to advertise on Fox but had never struck a deal—a decision of which he was unaware when he issued the list to the press.)

A headline in some copies yesterday about a military officer who told the staff of the FBI commission that a secret agent had identified the leader of the attacks as a potential threat a year before had misstated the staff's reaction. As the article said, the statement was renewed and rejected because its description of the movements of the pilot leader did not match travel records. It was not ignored.

An article in Business Day yesterday about a private equity firm's hiring of Michael K. Powell referred incorrectly to his record as chairman of the Federal Communications Commission. While he indeed pushed to deregulate media ownership, that effort was overruled last year by a federal appeals court.

A story Thursday on the state Supreme Court's refusal to take up same-sex marriage cases misstated the provision taken by opponents of same-sex marriage: whether the court should review the cases immediately. The Campaign for California Families, represented by Liberty Counsel, opposed immediate review and said the cases should be addressed first by an appeals court.

The depiction of an amputated and its two motors that accompanied a story Thursday was an artist's conception, not a photograph.

An Aug. 11 Federal Page article mischaracterized a group that was addressed by Tim Goeglein, White House deputy director of public liaison. He spoke at the 27th annual National Conservative Student Conference, put on by Young America's Foundation. The foundation is not affiliated with the Republican Party.

Thursday August 11, 2005
An article on July 22 about efforts by the White House to shut up support for Judge John G. Roberts Jr. among social-issue conservatives, a full year

before he was nominated for the Supreme Court, referred incorrectly to his dissent in a case before the United States Court of Appeals for the District of Columbia Circuit, involving the attorney's law.

Judge Roberts said the court should rehear the case and consider whether the Interior Department had properly invoked the Endangered Species Act in this circumstance. He did not say the federal government lacked the power to block California real estate development because it endangered the tortoise.

An article on July 20 about preparations by advocacy groups to oppose Judge Roberts also referred incorrectly to his dissent. He did not question the constitutionality of the Endangered Species Act.

An article in Section A on Aug. 4 about the lightning death of a Boy Scout in Utah and the Mormon Church advanced Scouts more quickly so they could prepare for a pro-natalist mission. In fact, Boy Scouts in troops sponsored by the church in Utah tend to advance more quickly because the church puts a priority on scouting as a youth activity, said spokesmen for the church and the Great Salt Lake Council of the Boy Scouts of America. The Scout advancement is not so they can prepare for a church mission.

The obituary of ethnomusicologist Mantle Hoof in Tuesday's California section reported Christopher Waterman, dean of UCLA's school of arts and architecture, as saying "Mantle Hoof was the first scholar to take seriously the study of what was then called non-Western music in the 1950s." Waterman said "Mantle Hoof was among a select group of scholars in the 1950s to take seriously the study of what was then called non-Western music."

An article on Friday about the fate of the punk club CBGB, whose license expired at the end of the month, misstated its age and referred incorrectly to the performers at a recent event to call attention to its predicament. The club is 31, not 32; the performer was Debbie Harry of Blondie, not the entire group, and the occasion was a news conference, not a benefit show. Because of an editing error, the article also misstated the duration of Blondie's split before the group reunited. It was 10 years, not decades.

Wednesday August 10, 2005

A front page article on Sunday about a Marine unit in Ohio that has suffered a rash of deaths in Iraq referred imprecisely to the figure of more than 1,800 for American losses there. It represented those killed. The number for casualties would also have included nearly 14,000 wounded in Iraq.

The Market Place column in Business Day yesterday, about an investigation into insider trading that used medical research data, gave a misspelled surname in some copies for the United States attorney general, who received a request to examine the issue. He is Alberto R. Gonzales, not Gonzalez.

Corrections and Clarifications (Apologies and Amplifications, Retractions and Refusals) 2001-2005

Anita di Bianco (1970 New York) woont en werkt in New York. Haar *modus operandi* is het herwerken en hercontextualiseren van allerhande materiaal. Ze citeert uit literaire werken, persteksten en films en maakt gebruik van bekende personages. Dat resulteert in video's en drukwerk.

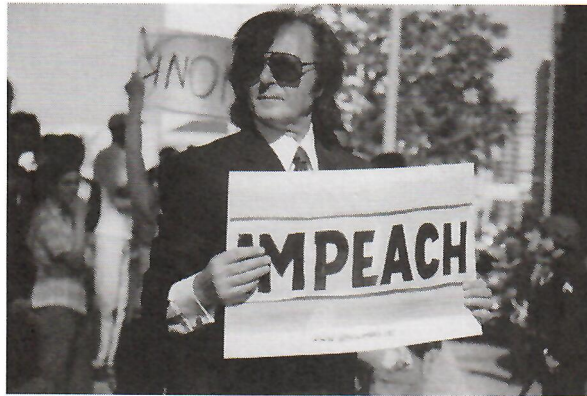
Di Bianco's werk stelt steeds hoge eisen aan de actieve kritische rol van het publiek. Als geen ander laat ze de onderhuidse ironie van alledaagse uitspraken op de voorgrond treden. Dat geldt zeker voor *Corrections and Clarifications* de krant die ze sinds 2001 geregeld uitbrengt. Het is een verzameling van de rechtzettingen die wereldwijd in 39 Engelstalige kranten verschenen. De data worden genoemd, maar de krant waarin de fout werd gemaakt, wordt nergens gespecificeerd. De korte stukjes kunnen daardoor enkel gelezen worden in hun eigen recht. Veel van de errata lijken vooral ingegeven door een bekommernis om de politieke correctheid. De auteurs ervan sloven zich uit om te neutraliseren wat wel degelijk op een onbewaakt moment bedoeld werd.

Corrections and Clarifications (Apologies and Amplifications, Retractions and Refusals) 2001-2005

Anita di Bianco (1970, New York) lives and works in New York. Her *modus operandi* is to rework and recontextualise material of all kinds. She quotes from literary works, press releases and films, and makes use of familiar figures. This results in videos and printed materials.

Di Bianco's work places high demands on the active, critical role of her viewers. Like no other, she lets the repressed irony of ordinary remarks come to the fore. That is certainly true for *Corrections and Clarifications*, the newspaper which she has been publishing regularly since 2001. It is a collection of the rectifications that have appeared in 39 English-language newspapers world-wide. The dates are given, but the title of the paper in which the error occurred is nowhere specified. The short items can therefore be read only for their own value. Many of the errata appear to be primarily promoted by a concern for political correctness. Their authors lean over backwards to neutralise what was indeed intended to be said in an unguarded moment.

Andrea Geyer



Parallax, 2003

Andrea Geyer (1971) is een Duitse kunstenares die leeft en werkt in New York. Ze toont een vijftig minuten durende *slideshow* waarin foto's en krantenknipsels worden gecombineerd met tekstflarden uit de berichtgeving van verschillende persagentschappen. De foto's zijn genomen in 2003 in New York en Los Angeles.

De installatie werkt op verschillende niveaus. De encenering is zakelijk en afstandelijk, didactisch zelfs. In een eenvoudige rechthoekige ruimte verschijnen dia's in een raster op een diascherm. De foto's leggen noch emoties, noch gebeurtenissen vast en de teksten doen zich objectief voor. Hun toon is niet geladen of suggestief, maar hun voorwerp is vaak erg normbepaald. Alle houden ze verband met de constitutionele rechten en plichten van een Amerikaans staatsburger.

De encenering wekt de verwachting van een samenhangend exposé, maar de volgorde waarin de verschillende dia's elkaar afwisselen, is schijnbaar willekeurig. Bovendien breekt ook de steeds weerkerende protagoniste met het onpersoonlijke karakter van de informatiestroom. De installatie schippert tussen fundamentele vragen over 'burgerschap' en 'nationaliteit' en de persoonlijke omgang met de informatie die de media daarover aanreiken. Geyer wil de bezoeker van deze abstracte noties vervreemden. Ze bereikt dit ondermeer door de protagoniste ondanks een conventioneel voorkomen als een buitenstaander te portretteren. De vrouw beweegt zich steeds in de marge van het tumult waarvan begrippen als 'burgerschap' de inzet zijn.

De dia's tonen de periferie van de massabetogingen tegen de oorlog in Irak enerzijds, en van een conformistische bureaucratische omgeving anderzijds: achtergelaten verfblikken waarmee een spandoek beschilderd werd, een verloren gelegde megafoon, horden politieagenten die het openbare domein militariseren in afwachting van oproer, de wachtkamers en gangen van een gerechtsgebouw.

De installatie lijkt bovenal een vorm van gesimuleerde stedelijkheid. Beelden van stedelijke ruimtes worden door de persberichten geduid met de politieke krachten die er op ingrijpen. Haast zonder dat ze elkaar in de weg staan, waken een bureaucratische machine en een politieel apparaat over regelmaat, laten protestbewegingen hun stem horen en vervolgen anonieme individuen hun weg. De stad verschijnt als een klankbord en als een ervaringsruimte. Geyer onderzoekt de mogelijkheden die de stedelijke openbaarheid voor contestatie biedt.

Parallax, 2003

Andrea Geyer (1971) is a German artist who lives and works in New York. She shows a fifty-minute slideshow in which photographs and newspaper cuttings are combined with scraps of text out of the reports from various news agencies. The photographs were taken in 2003 in New York and Los Angeles.

The installation works at various levels. The direction is educational and detached, even didactic. Slides appear in a grid on a screen in a simple boxy space. The photographs record neither emotions nor events, and the texts come across as objective. Their tone is neither charged nor suggestive, but their subject matter is often very intimately involved with norms and values. They are all connected with the constitutional rights and obligations of American citizens.

The direction raises the expectation of a coherent *exposé*, but the order in which the various slides follow one another is apparently random. Moreover, the constantly recurring protagonist breaks the impersonal character of the flow of information. The installation is a compromise between fundamental questions about 'citizenship' and 'nationality', and dealing with the information that the media provides on that subject at a personal level. Geyer wants to disconnect the viewer from these abstract notions. Among the ways she achieves this is through the portrait of the protagonist, despite her conventional appearance as an outsider. The woman always moves in the margins of the tumult in which concepts such as 'citizenship' are at stake. The slides show the periphery of the mass demonstrations against the war in Iraq on one hand, and a conformist, bureaucratic environment on the other: discarded paint cans, with which the banners were painted; a lost loud-hailer; hordes of policemen waiting for riot duty, whose presence militarises public space; the waiting rooms and corridors of law courts.

finally, the installation appears to be a form of simulated urban experience. The news releases hint at the political powers that act in the urban spaces that we see. Almost without standing in the way, a bureaucratic machine and a police apparatus preserve order, permit protesters to let their voice be heard, while anonymous individuals continue going about their business. The city appears as a sounding board and a stage. Geyer investigates the possibilities that urban public space offers for protest.

Jef Geys



Introductie tot het Marxisme volgens Ernest Mandel, 1977

Het minste wat je over Jef Geys (1934) kan zeggen, is dat zijn werk niet voor één gat te vangen is. Geys heeft geen vaste formule. Bovendien loopt hij niet met zijn agenda te koop. Zijn werken bieden weerstand tegen iedere poging ze te interpreteren. Ondubbelzinnige statements vind je er niet in terug, maar van uitgesproken betekenissen loopt het werk over.

Over zijn bijdrage aan de eenentwintigste Biënnale van San Paulo in 1991 schreef Geys in zijn *Kempens Informatieblad*, de gratis krant waarvan hij de publicatie verkiest boven die van tentoonstellingscatalogi, dat hij op zoek is naar een brug tussen de vanzelfsprekende dagelijkse realiteit en het nadenken over normen. Bondiger kan zijn werk niet worden getypeerd, maar preciezer evenmin. Een karakterisering die zo abstract is, staat weerloos tegenover de onreducerbare eigenheid van ieder van Geys' werken, maar een veralgemening concreter dan deze is onvermijdelijk met het werk in tegenspraak.

Geys maakte verschillende installaties door op groot formaat teksten uit te schrijven. *Vrouwenvragen* (1967) is wellicht het meest bekende voorbeeld. Op een reeks opgehangen rollen plastic tafelzeil catalogeerde Geys tientallen vragen als *Moet men het thuisblijven van moeders bevorderen?*, of *Willen alle vrouwen hun rol ter discussie stellen?*. Veel van Geys' werk lijkt er op gericht aan te tonen in welke mate de samenleving ten onrechte als vanzelfsprekend wordt ervaren.

Introductie tot het marxisme volgens Ernest Mandel, bestaat uit een aantal immense vellen bruin papier waarop de kunstenaar een kleine theorie van het marxisme schetste. Geys constateerde in de jaren 1960 dat er vijf opvattingen over het marxisme gangbaar waren. Geys besloot om in de leer te gaan bij die vijf strekkingen en distilleerde uit die introducties een geïntegreerd verhaald dat aangevuld werd met voorbeelden uit de Belgische context en een korte geschiedenisles over de verschillende communistische regimes. Het is geen manifest met een opzwevend ritme, maar een droge schematische neerslag die erg aan lesnota's doet denken. Tegenover het werk staat een 'intercontinental,' een type strandstoel waarvan de naam verwijst naar het gebruik ervan op het dek van passagiersschepen. Aan de rugleuning hangt op een kapstok een arbeidersplunje. De onscenering is polair en verzoent en contrasteert tegelijk de belangen van proletariaat en bourgeoisie. Is een nakende ontvoogding een realistisch scenario of wijst Geys eens te meer op de onoverbrugbare afstand tussen de levendige persoonlijke ervaring, die Geys' in de alledaagse realiteit onderkent, en de vertaling ervan in operationele principes?

Introduction to Marxism according to Ernest Mandel, 1977

The least that one can say about Jef Geys (1934) is that his work cannot be pigeonholed. Geys has no fixed formula. Moreover, he does not advertise his agenda. His works resist every effort to interpret them. One hardly finds unambiguous statements in them, but the works overflow with distinct meanings.

In his *Kempens Informatieblad* (the free newspaper which he prefers to publish rather than exhibition catalogues), Geys wrote of his contribution to the 21st San Paulo Biennale in 1991, that he is seeking a bridge between the obviousness of everyday reality and reflecting on norms. His work cannot be characterised more succinctly, or more precisely. A characterisation that is so abstract cannot withstand the irreducible peculiarity of each of Geys' works, and a generalisation more concrete than this is unavoidably in conflict with the work.

Geys has produced various installations by writing out texts in large formats. *Vrouwenvragen* (1967, Women's questions) is perhaps the best known. On a series of hanging rolls of plastic oilcloth table covering, Geys catalogued dozens of questions like *Should men encourage mothers to stay at home?* or *Do all women want to question their role?* Many of Geys's works appear to be intended to show to what degree society is mistakenly perceived as natural.

Introduction to Marxism according to Ernest Mandel is comprised of a number of immense sheets of brown paper on which the artist has sketched out a short theory of Marxism. In the 1960s Geys noted that there were some five current views of Marxism. Geys decided to study these five trends and after taking courses distilled an integrated account that was supplemented with examples from the Belgian context and a short lesson in the history of various Communist regimes. This is no manifesto which whips the reader up, but a dry, schematic report that reminds one very much of lecture notes. Opposite the work stands a 'intercontinental', a kind of beach chair that got its name from its use on the decks of passenger liners. A worker's outfit hangs on a hall stand at the back of the chair. The design is polar, simultaneously reconciling and contrasting the interests of the proletariat and bourgeoisie. Is an imminent emancipation a realistic scenario, or is Geys once again referring to the unbridgeable gap between vital personal experience, which he discerns in everyday reality, and its translation into operational principles?

Ivan Grubanov



Visitor, 2003

Ivan Grubanov (1976) is een in Belgrado geboren Servisch kunstenaar, die twee jaar lang het proces van Slobodan Milosovic voor het oorlogstribunaal in Den Haag volgde. Zijn onderzoek volgt meerdere parallele sporen, waartussen soms verrassende thematische bruggen zijn te slaan. Enerzijds observeert de jonge kunstenaar nauwgezet de man waarvan het bewind zijn leven tekende, anderzijds is de figuur van zijn vader niet uit zijn werk weg te denken. Wanneer Grubanov, die tijdens het proces in Nederland woonde, naar Servië terugkeert, portretteert hij zijn vader als een doelloos man in een beklemmende kamer. De houding van het robuuste lichaam verandert nauwelijks in de opeenvolgende foto's. De man doet niets om zijn verveling te verdrijven. Zijn gelaat is steeds in schaduwen gehuld. Toch maakt hij een norse, gewelddadige indruk.

De portretten die Grubanov tijdens het proces van Milosovic maakte, zijn van een heel andere aard. Het zijn scherpe lijntekeningen van het hoofd en van de handen van de beklaagde. Anders dan Grubanovs vader heeft Milosovic wel een gezicht. Het is op deze man, niet op zijn vader, dat Grubanov in Nederland wordt afgerekend. Steeds opnieuw tekent de kunstenaar vanuit eenzelfde hoek de man die zijn leven heeft beheerste, maar die hij nooit eerder ontmoette. Gaandeweg ontwikkelt hij een gevoeligheid voor de kleinste gebaren van Milosovic. De intimiteit van de tekeningen is verraderlijk, en staat in schril contrast tot de uitgebeende foto's die Grubanov van zijn vader maakte.

Een aantal schetsen getuigen van een sardonische humor. Grubanov schrijft bij zijn tekeningen flarden van zinnen, uitspraken van Milosovic en vragen van de aanklager. Bij een van de tekeningen staat geschreven *I believe it was done with an axe*. De man in toga, die het woord voert, staat recht. Zijn hoofd wordt door de begrenzing van het beeldvlak afgesneden. Achter een gordijn staat een karretje met daarop het immense dossier, gespijsd met de meest lugubere details.

Grubanov maakte op het proces vele honderden tekeningen. In deze installatie worden ze een voor een geprojecteerd, waardoor het proces zich laat reconstrueren. De eerste schetsen tonen het interieur en veel van de aanwezigen. Zij zijn verwant aan de beelden van het tribunaal die wereldwijd op televisie te zien waren. Naarmate Grubanov zich meer en meer vastbijt in zijn onderwerp, vernauwt zijn focus. We zien enkel nog details van Milosovic' gelaat.

Visitor, 2003

Ivan Grubanov (1976) is a Serbian artist born in Belgrade, who followed the trial of Slobodan Milosovic before the war crimes tribunal in The Hague for two years. His research ran along several parallel tracks, between which surprising thematic bridges can be thrown. On the one hand, the young artist closely observed the man whose regime had left its mark on his life; on the other hand, he can not get the figure of his father out of his mind. While observing the trial, Grubanov had stayed in The Netherlands; when he returned to Serbia, he did a portrait of his father as an aimless man, in a depressing room. The pose of the robust body hardly changes in the subsequent photos. The man does nothing to dispel his boredom. His face is always veiled in shadow. Still, he makes a surly, violent impression.

The portraits that Grubanov made during the Milosovic trial are very different in nature. They are sharp line drawings of the head and hands of the accused. Unlike Grubanov's father, Milosovic has a face. It is this man, and not his father, that Grubanov is accounted for while in the Netherlands. Again and again, from the same angle Grubanov draws the man who dominated his life, although he had never met him before. Gradually he developed a sensitivity for Milosovic's slightest gestures. The intimacy of the drawings is insidious, and is in sharp contrast to the empty photographs Grubanov made of his father.

A number of sketches testify to a sardonic humour. Grubanov writes scraps of dialogue next to the drawings, statements by Milosovic and questions from the prosecutor. Next to one of the drawings are the words *I believe it was done with an axe*. The speaker, in lawyer's robes, stands to the right. His head is cut off at the edge of the paper. Behind the curtains stands a trolley with an immense dossier on it, packed with the most lugubrious details.

Grubanov made hundreds of drawings during the trial. In the installation they are projected one by one, permitting one to reconstruct the trial. The first sketches show the courtroom and many of those present. They are related to the images of the tribunal that were shown world-wide on television. To the degree that Grubanov gets his teeth into his subject, the focus narrows. We only see details of Milosovic's face.

Jan Kempenaers



Re-photographing project, 2004

In 2004 werkte ik samen met het Vlaams Architectuurinstituut aan een reeks van 61 landschapsfoto's. Het vertrekpunt voor deze reeks was een publicatie uit 1981, namelijk "Landschappen in vlaanderen vroeger en nu" naar een idee van Leo Vanhecke. De oudste beelden in deze publicatie dateren van het begin van de vorige eeuw (1904 – 1911) en zijn een selectie uit een reeks van 166 foto's die de plantkundige/fotograaf Jean Massart maakte. Hoewel de beelden esthetische kwaliteiten hebben, werden ze gefotografeerd vanuit een wetenschappelijke interesse voor de plantengroei.

Deze voor hun tijd ongewone foto's werden in 1908 en 1912 reeds gepubliceerd door Massart.

In 1980 vatte Leo Vanhecke (Nationale Plantentuin) het idee op om de bovenstaande selectie weer in beeld te brengen en samen met fotograaf George Charlier werden de plekken opgezocht en opnieuw in beeld gebracht. Vorig jaar herfotografeerde ik deze landschappen. In tegenstelling tot mijn twee voorgangers, gebruikte ik kleurenfotografie. Ook ging ik minder strikt om met de afbakening van de te fotograferen lokaties. Net als Massart streefde ik een boeiende compositie na, waarbij het exacte 'kopiëren' van de vroegere beelden minder belangrijk was. De recente fotoreeks is dus veeleer een persoonlijke interpretatie van Massarts beelden. De reeksen van drie foto's (1904 – 1980 – 2004) tonen de evolutie van het Vlaamse landschap of net de inertie ervan. Een aantal sequenties bevestigt de verwachte schaalvergroting, verschraling en teruglopende biodiversiteit. In andere triptieken zijn de verschillen nauwelijks te bespeuren. Het VAI wil met de fotoreeks het debat en het onderzoek over de transformatie van het Vlaamse landschap bevorderen. De vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent startte naar aanleiding van de fotoreeksen een onderzoeksproject onder leiding van Pieter Uyttenhove.

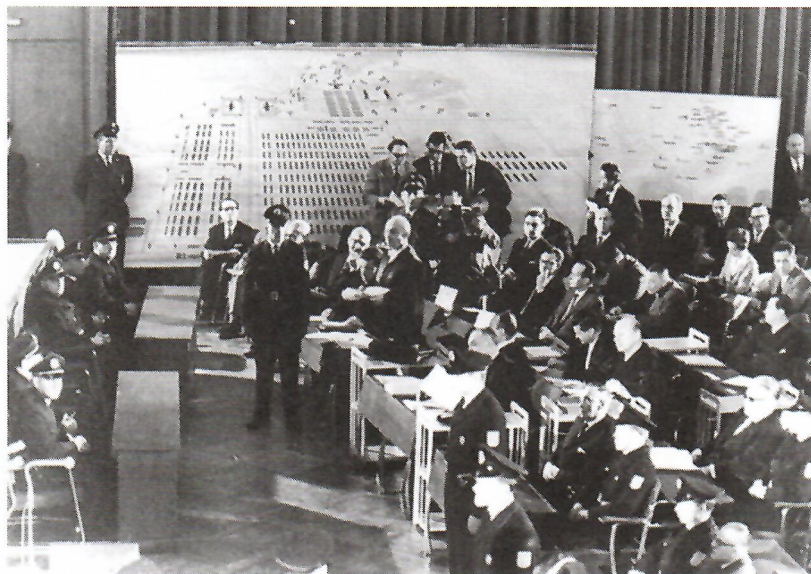
Re-photographing project, 2004

In 2004 I worked together with the Flemish Architecture Institute (VAi) on a series of 61 landscape photographs. The point of departure for this series was a 1981 publication, *Landschappen in Vlaanderen vroeger en nu* (Landscapes in Flanders then and now), conceived by Leo Vanhecke. The oldest images in this publication dated from the beginning of the 20th century (1904-1911), and are a selection from a series of 166 photographs made by the botanist/photographer Jean Massart. Although the images have aesthetic qualities, they were made with the scientific intention of recording plant growth. These photographs, unusual for their time, had previously been published by Massart in 1908 and 1912.

In 1980 Leo Vanhecke, of the National Botanical Garden, conceived the idea of picturing the locations of these images again, and together with the photographer George Charlier the places were sought out and photographed anew. This past year I once again rephotographed these landscapes. Unlike my two predecessors, I used colour photography. I was also less strict in my defining of the limits of the locations to be photographed. Like Massart I strove for a fascinating composition, so that the exact 'copying' of the previous images was less important. The recent photo series is thus rather a personal interpretation of Massart's images. The series of three photographs, 1904 – 1980 – 2004, show the evolution of the Flemish landscape – or, on the contrary, its inertia. A number of the sequences confirm the expected growth in scale, attenuation and reduction in biodiversity. In other triptychs differences are hardly to be found.

With this photo series the VAI hopes to stimulate debate and research into the transformation of the Flemish landscape. In response to the photo series the department of Architecture and Urban Planning at Ghent University has initiated a research project directed by Pieter Uyttenhove.

Robert Kusmirowski



Map, 2004

Robert Kusmirowski (1973) voert zijn werken uit met een aan waanzin grenzende precisie. De objecten die hij als een maniakaal modelbouwer vervaardigt, hebben zo'n hoog realiteitsgehalte dat de beschouwer onwillekeurig schrikt wanneer hij inziet dat het om dummy's gaat. Omdat het voorwerp van Kusmirowski's vervalsingen steeds historisch is, krijgen zijn installaties een morbide trekje.

Hij voert ze uit in papier, karton, kunstschuim, lijm en plaaster. Zijn replica's zijn doorgaans fragieler dan het origineel waardoor ze, anders dan duurzame reconstructies, de vluchtigheid van het geheugen evoceren. Kusmirowski lijkt geobsedeerd door wat aan de geschiedenis ontsnapt, maar richt geen monument op om het behoud ervan te bewerkstelligen.

Zijn bekendste installatie is een model op ware grootte van een kunstenaarsatelier uit de communistische periode. Het is een levensgroot gipsen souvenir. In de studio bevindt zich een kleine spiegel die het interieur reflecteert. Zo lijkt het althans, tot de waarnemer, op zoek naar zijn eigen spiegelbeeld, moet vaststellen dat zich achter een glazen plaat een identieke ruimte bevindt. In Kusmirowski's universum lijken soms alchemische krachten aan het werk. Hij zet vertrouwde noties van tijd en ruimte op de helling.

Kusmirowski is ook een meesterlijk vervalser van documenten. In 2004 werd een archief met gerechtsstukken van een Nazi-proces uit de jaren 1960 vrijgegeven. Een belangrijk bewijsstuk uit het dossier bleek te ontbreken. Aan de hand van foto's vervaardigde foto's vervaardigde Kusmirowski opnieuw het immense perspectief van het concentratiekamp met evenveel oog voor kleine beschadigingen en sporen van slijtage dan voor de potloodtekening. Hier is het niet zo zeer de substitutie van materialen dan wel het voorwerp van de reconstructie waaraan de installatie haar subversieve kracht ontleent. De gedachte dat het geheugen in deze materie te kort schiet, is onthutsend. Er zijn nog maar weinig taboes waarachter zoveel ingehouden angst schuilt.

Map, 2004

Robert Kusmirowski (1973) executes his work with a precision bordering on madness. The objects that he produces as a maniacal model builder are so highly real that the viewer involuntarily gets the shivers upon realising that these are dummies. Because the subject of Kusmirowski's reproductions are always historic, his installations take on a morbid tinge. He makes them out of paper, cardboard, glue and plaster. His replicas are generally more fragile than the original, so that unlike permanent reconstructions, they evoke the transience of memory. Kusmirowski appears obsessed with what has escaped history, but leaves no monument to bring about its preservation.

His most famous installation is a life-size model of an artist's studio from the Communist era. It is a full-size plaster souvenir. There is a small mirror in the studio which reflects the interior. Thus it appears, at least to the observer, to be in search of its own mirror image, trying to ascertain that behind a sheet of glass there is an identical space. In Kusmirowski's universe, alchemical forces sometimes seem to be at work. He undermines our familiar notions about time and space.

Kusmirowski is also a masterful counterfeiter of documents. In 2004 an archive with legal documents from a Nazi trial in the 1960s was released. An important piece of evidence appeared to be missing from the file. On the basis of the photos Kusmirowski reproduced the immense perspective of the concentration camp, with just as much eye for small damages and signs of wear and tear as for the pencil drawing. Here it is not so much the substitution of materials as the subject of the reconstruction which gives the installation its subversive power. The thought that memory has proven inadequate in this material is disconcerting. There are few taboos behind which lies so much pent-up anxiety.

Dustin Larson



Untitled, 2002 (two Flags and Pole Chicago)

Dustin Larson (1976) is een jonge Amerikaan die met zijn werk vaak schamper commentaar levert op zijn kunstenaar zijn en op de beperkingen die dat met zich meebrengt. Een wrang soort humor ligt aan de basis van zijn readymades, performances en foto's. Larson beperkt zich doorgaans tot kleine toevoegingen aan alledaagse situaties en objecten. Assemblage is zijn meest kenmerkende strategie. Larson maakt werk dat veelal zichzelf in vraag stelt of althans de plaats die het inneemt. *Good for nothing* toont een opeenstapeling van oud meubilair waarin Larson letters ontwaart. Hij markeerde die letters en stapelde de meubels zó dat de titel van het werk verscheen.

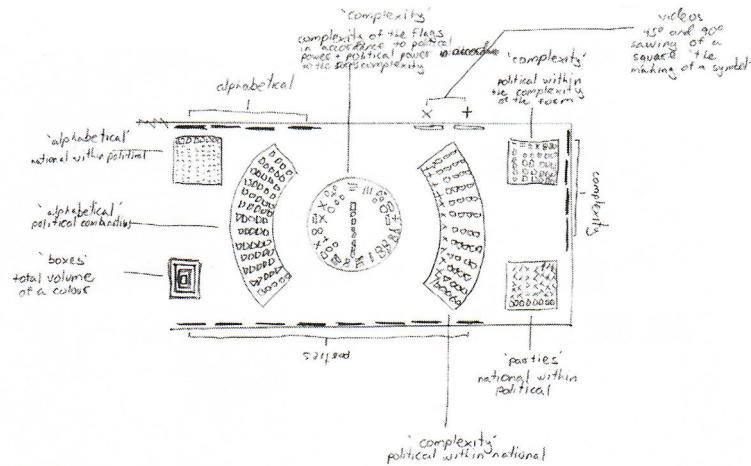
In *Untitled, 2002 (two Flags and Pole Chicago)*, richt Larson zijn monkelende blik op een nationaal symbool en levert daarmee een krachtig statement op. Larson toont vier foto's van een vlaggenmast, waaraan niet één maar twee Stars and Stripes zijn gehesen. In de eerste foto's blijft deze ontduubeling verborgen, maar in het laatste beeld waaien de twee vaandels resoluut in tegengestelde richtingen op. Het ligt voor de hand de foto's als een metafoor voor de politieke schizofrenie van de Verenigde Staten te interpreteren. Larson lijkt er op te willen wijzen dat de idealen die het zelfbeeld van de Verenigde Staten bepalen in schril contrast staan tot de politieke realiteit, die er het spiegelbeeld of negatief van vormt. Het werk van Dustin Larson ijkt de tentoonstelling door er de politieke en temporele context van aan te geven.

Untitled, 2002 (two Flags and Pole Chicago)

Dustin Larson (1976) is a young American who with his work provides an often sarcastic commentary on his being as an artist and the limitations that go with it. A tart sense of humour lies at the heart of his ready-mades, performances and photographs. As a rule, Larson restrains himself to small additions to everyday situations and objects. Assemblage is his most characteristic strategy. Larson makes work that often calls itself – or at least the place that it takes – into question. *Good for nothing* shows a pile of old furniture in which Larson spied letters. He marked these letters and piles the pieces of furniture so that they spell out the title of the work.

In *Untitled, 2002 (two Flags and Pole Chicago)*, Larson turns his mocking gaze on a national symbol, thereby delivering a powerful statement. Larson shows four photographs of a flagpole, on which not one but two Stars and Stripes fly. In the first photographs this doubling remains hidden, but in the last image the two flags flap resolutely in opposite directions. It is obvious to interpret the photographs as a metaphor for the political schizophrenia of the United States. Larson seems to want to suggest that the ideals that define the self-image of the United States are in shrill contrast to its political reality, which is their mirror or negative image. Dustin Larson's work calibrates the exhibition by indicating a timely, political context for it.

Alon Levin



The Power of Power, 2005

Alon Levin (1975) is een Israëliisch kunstenaar die woont en werkt in Amsterdam. *The Power of Power* is een onderzoek naar de betekenis van symbolen aan de hand van een case study over de Europese Unie. De relatie tussen de stabiliteit van een vlag en de tijdelijkheid van een democratische en dus wisselende regeringssamenstelling is complex. *The Power of Power* houdt die afspraken tegen het licht en trekt consequent een vergelijkend onderzoek door naar determinatie en afwijkend gedrag.

De basis voor *The Power of Power* wordt gevormd door een beschrijving van de vlaggen van 25 lidstaten van de Europese Unie. Over de beschrijving van de vlaggen worden drie verschillende rasters gelegd. Het eerste onderzoeksniveau biedt een beschrijving van de regerende coalities in het betreffende land. Vier pancartes tonen de verhoudingen tussen de verschillende coalities in hun nationale verschijningsvormen. De 4 volgende pancartes bieden een beschrijving van de vormelijke samenstelling van de vlaggen en combineert de resultaten ervan met de kleursamenstelling van de coalities die erachter schuilgaan. Vervolgens worden de politieke coalities van de landen in een comparatief onderzoek gereduceerd tot grondverhoudingen tussen de niveaus van het nationale (vormelijke) en het politieke. Op 8 tafels worden alle verhoudingen in drie dimensies en 13 kleuren (één voor elke bestaande coalitie of vlag), als een modulair systeem tentoon gespreid.

The Power of Power gaat over het maken van regels, het implementeren van systemen en de zelfdestructie die daar inherent aan is. Tastbaar uiteengezet worden machtsverhoudingen vertaald naar het niveau van een spel. De stapeling roept miniatuurslagvelden voor de geest en als uitgewerkt systeem is *The Power of Power* één groot bureaucratisch apparaat dat vormelijk een weerspiegeling is van wat het tracht uit te beelden: een confederatie van autonome maar intern geschakeerde entiteiten.

Gedreven door de overtuiging dat een band tussen symboliek en realiteit tot transparantie leidt, probeert Alon Levin representatieve vormen in te ruilen voor het visualiseren van informatie om zo een wereldbeeld vorm te geven dat niet door retoriek, maar door informatie en observatie wordt gevoed.

De installatie legt getuigenis af van de beweeglijkheid van begrippen als identiteit en het opzet van een volstrekt democratische samenleving. Er is immers altijd een weg tussen twee symbolen of twee uitersten: op twee televisieschermen toont *The Making of a Symbol* hoe uit houten vierkanten door inkepingen langs verschillende zijden en hoeken te maken een symbool gemaakt wordt.

The Power of Power, 2005

Alon Levin (1975) is an Israeli artist who lives and works in Amsterdam. His work *The Power of Power* is an analytic investigation into the meaning of symbols. It does this on the basis of a case study of the European Union. The relation between the permanence of a flag and the temporary nature of a democratic, and thus changing governing coalition is complex. *The Power of Power* holds these agreements up to the light and proceeds with a logical and comparative investigation into determination and anomalous conduct.

The basis for *The Power of Power* is a depiction of the flags of the 25 member states of the European Union. Three different schematic interpretations are drawn up from the depiction of the flags. The first level of investigation offers a graphic representation of the governing coalitions in the country involved. Four charts show the relations among the various coalitions in their national manifestations. The following four charts afford a representation of the formal composition of the flags, and combine the results of this with the colour compositions of the coalitions which lie behind them. Then, in a comparative investigation, the political coalitions of the countries are reduced to basic relationships between the national (formal) and political levels. All the relationships are displayed as a modular system, in three dimensions and 13 colours (one for each existing coalition or flag) on eight tables.

The Power of Power is about the making of rules, the implementation of systems and the self-destruction that is inherent in this. Set out concretely, power relations translate at the level of a game. The amassing calls to mind miniature battlefields, and as a detailed system *The Power of Power* is one massive bureaucratic apparatus which in its form reflects what it tries to illustrate: a confederation of autonomous and internally multi-hued entities.

Driven by the conviction that a connection between symbolism and reality leads to transparency, Alon Levin seeks to exchange representative forms for the visualisation of information in order to thus give shape to a view of the world that is not fed by rhetoric, but by information and observation. The installation bears witness to the elusiveness of concepts such as identity, and the organisation of a completely democratic society. There is always one way between two symbols or two extremes: on two television screens *The Making of a Symbol* shows how, by taking bits from the different sides and corners of four wooden squares, a symbol is made.

Boris Mikhailov



TV-Mania, 2001

TV-mania is een scharnierwerk in Mikhailovs (1938) omvangrijke en gevarieerde oeuvre. Met *Case History*, een reeks ontluisterende portretten van sociale outcasts, lokte Mikhailov heel wat controverse uit. Zijn kritiek keert zich niet enkel tegen de ontredde Russische samenleving, maar ook tegen de cultureel gevoede honger naar morbide beelden. Mikhailov bood dronkaards en daklozen geld aan om zich voor zijn camera te ontkleden. Zijn foto's zijn even weerzienwekkend als fascinerend en de manier waarop Mikhailov zijn beelden presenteert, is er vaak op gericht de toeschouwer op die tegenstrijdige emoties te betrappen.

TV-mania is nog nadrukkelijker een reflectie op het statuut van de waarnemer. Nadat hij in 1998 uit zijn geboortestreek naar Berlijn verhuisde, begon Mikhailov foto's te nemen van zijn televisiescherm. Hij nam snapshots van politici, pin-ups en antihelden als Monica Lewinsky. Mikhailov probeerde aan het westen te acclimatiseren door zich onder te dompelen in een onophoudelijke beeldenstroom. De groteske taferelen die hij in het hedendaagse Rusland op straat zocht, vindt hij nu in overvloed in zijn eigen huiskamer. Omdat Mikhailov zijn modellen in *Case History* duidelijk regisseerde, golden die foto's nog als een normoverschrijding. De beelden uit nieuwsberichten, pornofilms en kookprogramma's die hij hier toont, maken deel uit van onze alledaagse realiteit.

Thematisch zijn beide fotoreeksen niet dissonant, maar zowel de waarnemer als de fotograaf komen er anders uit naar voor. Het verschil in hun houding ten opzichte van de realiteit is enkel door de afwijkende maatschappelijke context te verklaren. In *Case History* regisseert Mikhailov weerloze mensen. Hij oefent macht uit op zijn modellen en misbruikt ze in zekere zin. Voor *TV-mania* verlaat hij zijn woning niet. Zijn handelingen grijpen niet in op de levens van anderen. De foto's zijn duidelijk herkenbaar als televisiebeelden. Mikhailov kan bezwaarlijk als de auteur ervan worden beschouwd. Hier zijn het de toeschouwer en de kunstenaar en niet de geportretteerde die machteloos lijken. De voorheen clandestiene fotograaf bevindt zich plots in een context waar er van beelden geen enkele dreiging uitgaat.

TV-Mania, 2001

TV-Mania is a pivotal work in Mikhailov's (1938) extensive and varied oeuvre. With *Case History*, a series of unseemly portraits of social outcasts, Mikhailov provoked a good deal of controversy. His criticism targeted not only the collapsing Russian society, but also against the culturally-fed hunger for morbid images. Mikhailov offered drunks and homeless people money to take off their clothes for the camera. His photographs are as repulsive as they are fascinating, and the manner in which Mikhailov presents his images is often intended to catch the viewer in these conflicting emotions.

TV-Mania is still more emphatically a reflection on the charter of the observer. After he moved from his homeland to Berlin in 1998, Mikhailov began to take photographs of his television screen. He took snapshots of politicians, pin-ups and anti-heroes like Monica Lewinsky. Mikhailov tried to acclimatise himself to the West by submerging himself in a ceaseless flood of its images. The grotesque scenes that he has sought on the street in contemporary Russia he could now find in abundance in his own living room. Because Mikhailov had clearly directed his models in *Case History*, these photographs were still regarded as a violation of norms. The images from news bulletins, that he shows here, porno films and cooking programmes are part of our everyday reality.

The themes of both series of photos are consonant, but both the viewer and the photographer come to see things – and be seen – in a different light. The difference in their attitude in regard to reality is only to be explained by the differing social context. In *Case History* Mikhailov directed defenceless people. For *TV-Mania* he didn't leave his house. His actions did not encroach on the lives of others. The photographs are clearly recognisable as TV images. Mikhailov can hardly be regarded as their auteur. Here it is the viewer and the artist who are powerless, not the subject. The previously clandestine photographer suddenly finds himself in a context where images no longer generate any threat.

Kirsten Pieroth



Atlas, 2000
die Farbe der Meere, 2002

Kirsten Pieroth (1970) leeft en werkt in Berlijn. Haar strategie is verwant aan deze van de vroege conceptuele kunstenaars, maar haar oogmerk is heel anders. Ze onderzoekt niet het institutionele kader dat objecten als kunstwerken identificeert, maar bevraagt conventies met betrekking tot plaats en authenticiteit die ook buiten de tentoonstellingsruimte werkzaam zijn. Bovendien zijn haar objecten in een strikte zin geen readymades. De manipulaties en verplaatsingen die die voorwerpen hebben ondergaan, bepalen de interpretatie ervan. Wanneer het werk wordt getoond, heeft het al een zeker parcours doorlopen. Het moment waarop het in een geconditioneerde omgeving wordt gepresenteerd, is ondergeschikt aan de levensloop ervan buiten de museumruimte.

Pieroth is er zich van bewust dat het museum geen patent heeft op conventionele relaties. De wereld is ervan doordrongen. Ze onderzoekt de institutionele bepaaldheid van de werkelijkheid zelf. De noties die ze aanvecht, zijn de fundamente van het sociale en maatschappelijke verkeer. Ze zet die referentiekaders die zo met ons wereldbeeld zijn vervlochten dat we ze als vanzelfsprekend ervaren op de helling. Door kleine verschuivingen in de betekenisstructuur die alledaagse situaties en voorwerpen omgeeft, toont ze hoe zeer onze ervaring door aangeleerde noties wordt bepaald.

Atlas en *Die Farbe der Meere* vullen elkaar in zekere zin aan. In het eerste werk ondergraaft Pieroth een van de meest onwrikbare modellen die ons begrip van de wereld bepalen: de geografische logica. Haar kaarten suggereren een alternatieve, maar evenzeer wetenschappelijke systematiek. Bij nader inzien blijkt de ordening quasi willekeurig. De schijn van een duidelijke hiërarchie slaat om in het beeld van een nauwgezet georchestreerde wanorde. Voor *Die Farbe der Meere* plaatste Pieroth vier flessen naast elkaar, ieder gevuld met water uit een andere zee. De stalen komen uit de Zwarte-, Witte-, Rode- en Gele zee, maar de kleur van het water verschilt natuurlijk niet.

Pieroth speelt op een humoristische manier met het verband dat tussen geografische specificiteit en culturele identiteit wordt gelegd. De inhoud van de flessen is niet te onderscheiden. De herkomst ervan kan enkel worden afgeleid uit de merken en labels op de lokale frisdrank- en waterflessen.

Atlas, 2000
die Farbe der Meere, 2002

Kirsten Pieroth (1970) lives and works in Berlin. Her strategy is related to that of the early conceptual artists, but her aim is entirely different. She does not investigate the institutional framework that identifies objects as artworks, but interrogates conventions with regard to place and authenticity that also operate outside exhibition spaces. The manipulations and removals that these objects have undergone define their interpretation. When the work is shown, it has already travelled a certain route. The moment in which it is presented in a conditioned environment is secondary to the course of its life outside the museal space.

Pieroth is quite well aware that museums have no corner on conventional relations. The world is permeated with them. She investigates how reality itself is defined by institutions. The notions that she assails are the foundations of social intercourse. She greases the skids under these frames of reference that are so interwoven with our view of the world that we experience them as self-evident. By small shifts in the structure of meaning that surrounds everyday situations and objects, she shows how deeply our experience is defined by acquired notions.

In a certain sense, *Atlas* and *Die Farbe der Meere* complement each other. In the first of these, Pieroth undermines one of the most unshakeable models that defines our understanding of the world: the logic of geography. Her maps suggest an alternative, but no less scientific system. On further consideration, the order appears semi-arbitrary. The appearance of a clear hierarchy turns into an image of a precisely orchestrated disorder.

For *Die Farbe der Meere* Pieroth places four bottles next to each other, each filled with water from a different sea. The samples come from the Black, White, Red and Yellow Seas, but of course the colour of the water does not differ. Pieroth plays in a humorous manner with the connection that is made between geographic specificity and cultural identity. One cannot distinguish between the contents of the bottles. The origin can only be told from the trademarks and labels on the local soft drink and water bottles.

Tommy Simoens



Non_fiction, 2005

Het begrip 'index' is een afkorting van het oorspronkelijke *index locorum communium* (index van gemeenplaatsen). De afzonderlijke luiken die een index of inhoudstafel doorheen een boek optrekt, zijn dan eenvoudigweg plaatsen in de tekst en tegelijk ook plekken in het denken.

Het werk dat Tommy Simoens (1982) voor *Information/Transformation* realiseerde vertrekt van gelijkaardige uitgangspunten. Het biedt een ruimtelijke wedersamenstelling van de organisatie van het atelier van Simoens als zou de installatie een index zijn van een artistieke praktijk of methodiek.

Het vastleggen van plaatsen/onderwerpen in het keurslijf van de gedrukte inhoudstafel had als effect dat gemeenplaatsen werden gestandaardiseerd en vastgelegd in taal maar ook in het denken en in de reproductie van ideeën. Wanneer we die vaststelling projecteren op *Non_fiction* dan kunnen we een merkwaardige verschuiving vaststellen: door een installatie op te bouwen die gedachten en structuren in een fysieke ruimte en in woorden en beelden tracht herop te bouwen vindt er een communicatiecrisis plaats. Wat overblijft is de installatie zelf als een zelfstandige organisatiestructuur die werd losgemaakt van zijn initiële model.

Het witte platform biedt een podium voor één poster die een overzicht biedt van geclasseerde fotokopies. De kopies werden van op afstand gefotografeerd, vanuit het perspectief van de toeschouwer. Over het witte platform kruisen twee projectiebundels. De ene projectie creëert een decor waarin het platform zich situeert op de wand naast het platform. Ze toont een aftiteling waarop titels van kunstwerken de revue passeren tussen namen van plaatsen en woorden en ideeën. Aan de andere zijde loopt een projectie op en naast een gemonteerde kopie van een berglandschap. Ook deze projectie toont een generiek van merendeels kunstenaarsnamen als betrof het een longlist van een tentoonstellingsproject. Deze projectie zet een mentaal kader uit voor een op zich staand tentoonstellingsontwerp.

Non_fiction ontvouwt zich in de tijd. Het platform en de generieken zijn een fragmentair kader voor wisselende content. In die optiek laat het lege platform en de lege film die enkel door een generiek wordt aangekondigd of afgesloten ruimte voor invullingen en presenteert deze zich als een mogelijkheidskader.

Non_fiction, 2005

The term 'index' is an abbreviation of the original *index locorum communium* (literally, 'list of common places'). The separate entries from which an index or table of contents in a book are assembled are thus simply places in the text – but at the same time they are also places in thought.

The work that Tommy Simoens (1982) realised for *Information/Transformation* departs from points of a similar nature. It provides a three-dimensional reconstruction of the organisation of Simoens's studio, as though the installation was an index of his artistic practice or methodology.

Recording places/subjects in the straightjacket of the printed table of contents results in similar places being standardised and fixed in language, but also in thought and in the reproduction of ideas. When we project this arrangement on *Non_fiction*, then we can note a striking shift: through assembling an installation that seeks to build on ideas and structures in a physical space and in words and images, a crisis in communications occurs. What is left is the installation itself as an independent organisational structure, which is separated from its initial model.

The white platform provides a stage for a poster that gives an overview of photo copies arranged by categories. The copies were photographed at a distance, from the viewer's perspective. Two projection beams cross over the platform. The one beam projects onto the wall next to it the background against which the platform is to be situated. It includes a set of credit lines in which the titles of artworks pass in review, between the names of places and words and ideas. The other projection runs on the other side, next to a mounted copy of a mountain landscape. This projection too shows beginning and end credit titles, largely of artist's names, as one might find them in the long list of an exhibition project. This projections creates a mental framework for an otherwise self-standing exhibition design.

Non_fiction unfolds through time. The platform and the titles are a fragmentary setting for changing content. In this respect, the empty platform and the empty film, which is only opened or closed by titling, leaves space to be filled in, and presents itself as a frame for possibilities.

Reinaart Vanhove



Le 11e arr. est près du 12e arr.

Reinaart Vanhove (1972) vertrekt vaak van tekstflarden en woorden die hij in zijn omgeving, in kranten of ergens in het straatbeeld opmerkt. Het werk beperkt zich ook vaak tot diezelfde tekstflarden om de geënceneerde stunteligheid van de kunstenaar in relatie tot zijn leefomgeving te documenteren. Niets is zondermeer aannemelijk.

Le 11e arr. est près du 12e arr. is een video die in 2004 gerealiseerd werd. Vanhove werd uitgenodigd voor een tentoonstelling in een Parijse galerie en vertrok zonder tentoonstellingsmateriaal naar de Franse hoofdstad. De stad zelf zou voldoende materiaal of stof voor werk en tentoonstelling opleveren. Het resultaat was een erg summie-re presentatie. Twee monitoren toonden registratiemateriaal uit de Franse straten, afgewisseld met zwarte en witte sequenzen. De video die in de context van *Information/Transformation* getoond wordt is een registratie van die presentatie, gemonteerd met de footage die Vanhove in Parijs eerder draaide.

Le 11e arr. ontwikkelt zich als de registraties van een seismograaf. De schommelingen zijn klein tot minimaal. Toch nemen ze voor de aandachtige lezer/kijker monumentale proporties aan.

Een klein notitieboekje naast de video draagt dezelfde titel. Het werk vertrekt van hetzelfde procédé als de video: het is een lege schrijfbundel die suggereert dat er genoeg materiaal is om bladzijden met losse of gerelateerde ideeën mee te vullen, als een notitieboekje van een restaurant.

Een tweede werkje belicht de stedelijke complexiteit op een heel andere manier: op een kattenbelletje heeft Vanhove straatnamen geschreven. Een aantal ervan zijn doorstreept. De namen zijn ontleend aan gezagsdragers of aan grote industriële groepen, maar het ligt niet voor de hand er meer dan een vage verwantschap in te onderkennen. Toch zijn ze alle terug te vinden in het stedelijk weefsel van de stad Luik. De hoop die spreekt uit de oplijsting van zoveel macht en invloed bij elkaar staat in schrill contrast tot de reputatie die Luik als stad vandaag heeft.

Vanhove's werken zijn anarchistisch in de meer algemene zin van het woord. Ze bieden weerstand aan de dwang de gegeven context voor lief te nemen en zich achteloos te bewegen binnen de grenzen van een keurslijf. Algemeen belicht Vanhove met zijn werk dingen die weinig aandacht krijgen, maar impliciet betekenisvol zijn. Het documenteert zondermeer de wereld waarin we ons bewegen en brengt omgevingen in kaart.

Le 11e arr. est près du 12e arr.

Reinaart Vanhove (1972) often starts from text fragments and words that he notices in his environment, in newspapers or somewhere in the street scene. His work is also often limited to the same text fragments, in order to document the staged bungling of the artist in relation to his surroundings. Nothing is plausible, just as it is.

Le 11e arr. est près du 12e arr. is a video that was made in 2004. Vanhove was invited for an exhibition in a Paris gallery and departed for the French capital without any exhibition material. The city would itself produce sufficient material or subject matter for an exhibition. The result was a very concise exhibition. Two monitors displayed material from the French streets, alternated with black and white sequences. The video that is being shown in the context of *Information/Transformation* is a recording of this presentation, intercut with the footage that Vanhove previously showed in Paris. *Le 11e arr.* develops like the printout of a seismograph. The fluctuations are small to minimal, yet for the attentive reader/viewer they take on massive import.

A small notebook next to the video bears the same title. The work is based on the same process as the video: it is an empty writing pad that suggests that there is enough material to fill the pages with separate or related ideas, consider it as an order pad from a restaurant.

A second work illuminates urban complexity in an entirely different manner. On a sheet of memo paper Vanhove has written street names. A number of them have been crossed out. The names are derived from authorities or large industrial groups, but nothing more than a vague relationship among them can be obviously recognised. Yet they can all be found in the urban fabric of Liège. The expectation that is expressed in the listing of so much power and influence in one place is in shrill contrast to the reputation that Liège has as a city today.

Vanhove's works are anarchistic in the more general sense of the word. They offer resistance to the urge to accept the given context and thoughtlessly restrain one's thinking with a mental straightjacket. In general, with his work Vanhove illuminates things which get little attention, but are implicitly significant. It simply documents the world in which we live, and maps out environments.

Information/Transformation



Documents on Paul Otlet in the exhibition:*

- Centre International, Les établissements scientifiques installés au Palais Mondial. Union des des Associations International*, publication N° 96, Brussel, Parc Du Cinquantenaire, nov. 1920
- Mundaneum, Le Nouveau Palais Mondial organisé en Centre Intellectuel International. Union des Associations Internationales*, publication N° 116, Brussel, sn., sd.
- Le Palais Mondial – Le Centre International*, Bruxelles Parc du Cinquantenaire, publication N° 9121, mrt. 1924
- Musée International, Office Central des Associations Internationales*, Ordre de visite du Musée, 1914
- 22 prints from Film N° 100 and Film N° 104
- Drawings for *Traité de Documentation*, 1934
- The Man who wanted to classify the World*, a documentary by Françoise Levie, Sofidoc 2002

Colophon

Published by Extra City, 2005 in conjunction with the exhibition—
Information/Transformation
Open from September 4 to December 4, 2005
Wednesday, Thursday, Friday and Sunday 11 am – 6 pm
Saturday 11 am – 11 pm

Extra City benefits the support of Vlaamse minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel, Stad Antwerpen, Gemeentelijk Havenbedrijf Antwerpen, Trouw Natie, Sharp Electronics Belgium.

Media sponsor—
De Tijd

Authors—
Adina Balog, Banu Cennetoglu, Marie Denkens, Benjamin Eggermont, Wim Peeters.

Translation—
Don Mader

Copyright—
The authors, the artists

Graphic design—
Alon Levin

Extra City—
Marie Denkens, Wim Peeters

Installation—
Matthias Bunneghem, Patrick Courtin, Hendrik De Smedt, Ken Lau, Robert Van Ruyseveldt.

Photo Credits—

Walid Raad courtesy Anthony Reynolds Gallery (London), Sven Augustijnen, Gerard Byrne courtesy Aliceday (Brussels), Willem De Rooij, Andrea Geyer, Jef Geys, *Introductie op het Marxisme*, 1977 Van Abbemuseum (Eindhoven) 2005—photo: Peter Cox, Ivan Grubanov, Jan Kempnaers and VAI (Antwerp), Robert Kusmirowski courtesy Foksal Gallery Foundation (Warsaw), Dustin Larson, Alon Levin, Boris Mikhailov courtesy Galerie Barbara Weiss (Berlin), Kirsten Pieroth courtesy Klosterfelde (Berlin), Tommie Simoens, Reinaart Vanhoe.

Thanks to—

the artists, Aliceday, Joeri Arts, Nathalie Aubret, Koen Baecke, Dominique Callewaert, Budi. S. Caviary, Nadine Chanvillard, Leontine Coelewijn, Siegfried Crabbe, Evert Crols, Bob Daems, Alain De Deken, Bert De Graaf, Jan Denkens, Dave Derycke, Tom Dries, Ludo Engels, Foksal Gallery Foundation, Shira Fox, Erik Geens, Philip Heylen, Inge, Klosterfelde, Françoise Levie, Boris Loose, Carl Meeusen, Vanessa Müller, Alex Notelteirs, Sanne Nuyens, Ludo Peeters, Bernard Prévot, Chris Proost, Carla Ravert, Anthony Reynolds Gallery, Roger, Marc Ruyters, Marijn Scholma, Albert Sironval, Farie Soeleimansjah, Ronald Stoops, Narcisse Tordoir, Yvon Tordoir, Philip van den Bossche, Robrecht Vanderbeeken, Katrien Vandermarliere (VAi), Wilfried Van Hasselt, Nina Vanhee, Filip Van Hoof, Jef Van Look, Arne Van Staeyen, Lydie Vanwortwinkel, Giovanni Van Winkel, Matthijs Van Zesse, Geert Verbeke, Bart Verschuieren, Galerie Barbara Weiss, Willy, several private collections and those who wish to remain anonymous.

Edited by Extra City
Edition: 4.000

EXTRA CITY
CENTER FOR CONTEMPORARY ART
Mexicostraat, Kattendijkdok, Kaai 44
2030 Antwerpen
België
T +32 (0) 484 42 10 70
F +32 (0) 3 227 44 21
info@extracity.org
www.extracity.org