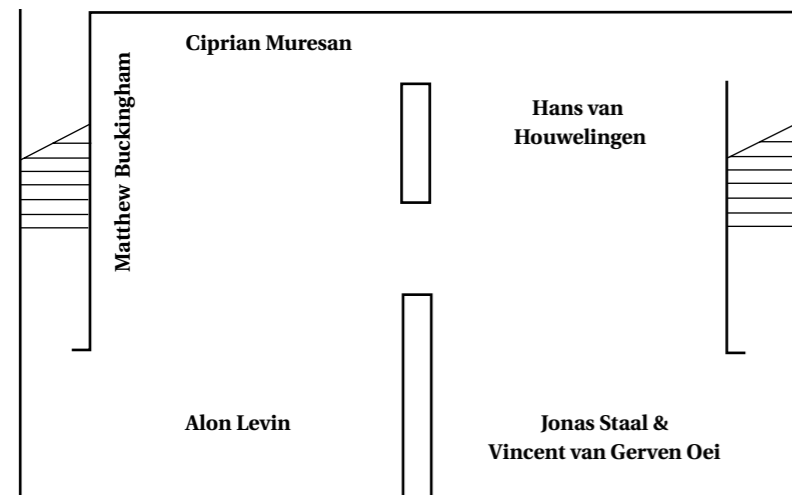
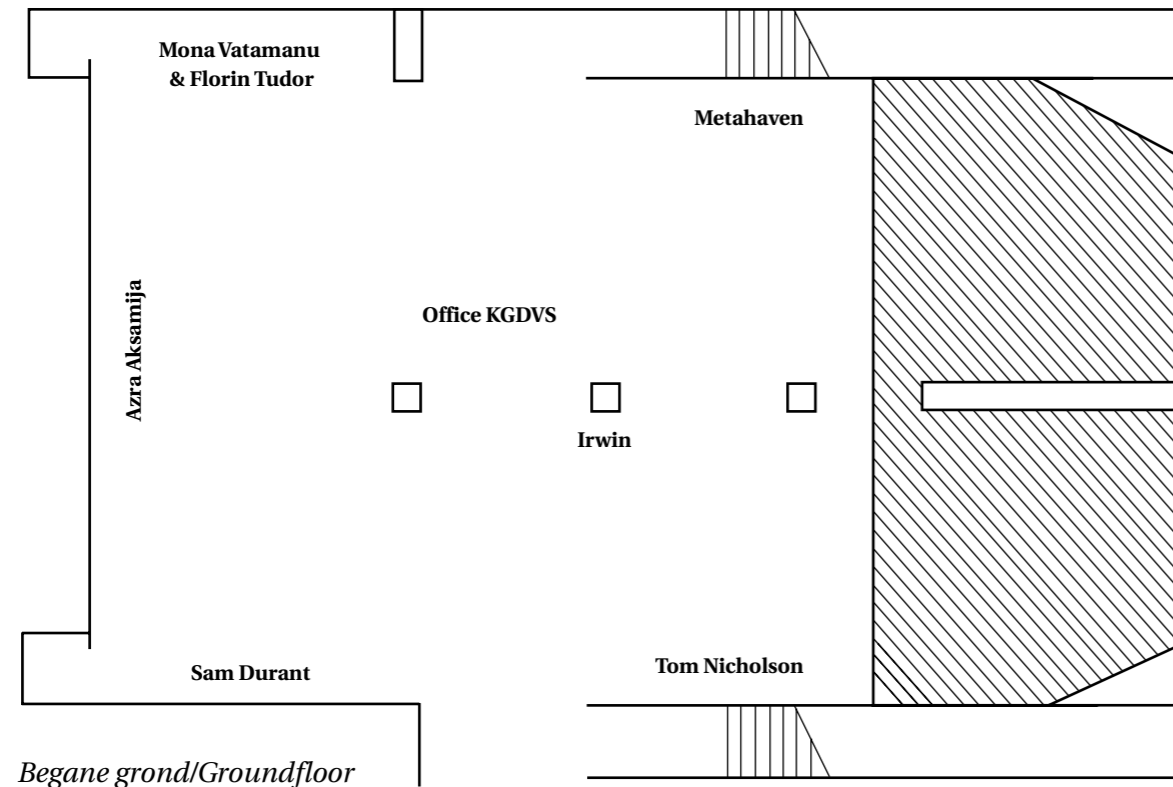


**Since We Last
Spoke About
Monuments**

Plattegrond / Floorplan



Since we last spoke about monuments

Toelichting bij de tentoonstelling

Dit is geen verzameling modellen voor openbare sculpturen. Het is een blik op de recente geschiedenis vanuit een standpunt – dat van monumenten - dat over het algemeen is voorbehouden aan absolute visies op het verleden in plaats van de bevraging daarvan. De tentoonstelling brengt kritische standpunten bij elkaar over de relatie tussen monumentaliteit, ons gebruik van de herinnering en onze ideologische onrust. Hij onderzoekt tegenspraak die in monumenten ingebouwd is, tegenstrijdig gebruik van monumenten en ook de mogelijkheid van een monument om tegenstrijdigheid te integreren: verschil van mening, afwijkende doelstellingen en verbeeldingskracht. Er wordt gestreefd naar de visualisering van een complex monument voor een gecompliceerde stand van zaken – politiek, sociaal of cultureel.

'Since We Last Spoke About Monuments' (SWLSAM) komt voort uit een verlangen om de symbolische werking van monumenten te verstoren. De getoonde werken bevragen direct of indirect de politieke en culturele mechanismen waar monumenten op berusten, de noodzaak en legitimiteit daarvan, hun gedrag en de gemeenschappelijke verschijningen waar ze voor staan. Door de hele tentoonstelling heen wordt het woord 'monument' gebruikt als een instrument met dubieuze aanspraken op de waarheid, als een golfbeweging: tussen overbodigheid en mogelijke hervinding, tussen gemeenschappen zoals ideologieën zich die voorstellen en andere, meer subtiele vormen van gemeenschappelijkheid, tussen vertekening van de geschiedenis en nieuwe manieren om geschiedenis te schrijven, tussen de vernietigende werking van populisme en politiek protest, of tegen-soevereiniteit zoals gerepresenteerd in de hedendaagse kunst. Het 'monument' heeft minder te maken met brons of steen dan met de overwinningen, hiaten of verliezen die, vandaag de dag, monumentale plekken verdienen waar het publiek zich mee uiteen kan zetten.

Wereldwijde vurige discussies over wat we ons moeten herinneren – waar, hoe en ter wille van wie; openbare werken die 'besteld', beschadigd of betreurd worden; talloze voorbeelden van symbolisch misbruik in de openbare ruimte, bewijzen dat monumenten tegenwoordig nog bij ons horen. En dat wij er politieke of maatschappelijke noodtoestanden op projecteren, en het culturele geheugen mee verbeelden. Archieven, performances, een aardbeving, de perfecte paradox van een monument als middel tot beheersing of een panopticum dat naar zichzelf kijkt, grenzen en teruggewonnen territorium, een onhoudbare claim en beelden van de eeuwigheid die met elkaar in conflict zijn – de projecten en posities in de tentoonstelling bevestigen de artistieke mogelijkheid van het monument, weg van geconstrueerde verhalen, de misvormingen van politieke propaganda of collectieve Freudiaanse vergissingen.

Mihnea Mircan, tentoonstellingsmaker

De volgende teksten zijn geschreven door de tentoonstellingsmaker, tenzij anders vermeld.

Sam Durant *Defaced Monuments*

http://samdurant.com/defaced_monuments/
2008 – doorlopend

Een groeiend digitaal archief van standbeelden, sculpturen, gedenktekens, bakens en monumenten die al dan niet opzettelijk zijn veranderd, beschadigd of vernietigd als politiek statement of tijdens een politiek protest. Sam Durant's doorlopende project verzamelt sporen van een mondiale geschiedenis van geweld, een terugkerend scenario van conflict tussen monumenten, tussen ideologische meerderheden en minderheden – groepen die weggelaten zijn uit de versie van de geschiedenis zoals die wordt beleden door monumenten, personen wier bestaan en rechten deze monumenten niet erkennen. De database van de kunstenaar registreert ongelijksoortige politieke geluiden die de voorwaartse stappen van het monument vertragen, een systematische 'terugkeer van de buitengeslotenen' die grandeur en projecties van totalitarisme uithollen en op heftige wijze meervoudigheid in de logica van het monument krassen. In het spel van de geschiedenis markeren monumenten de scheiding tussen winnaars en verliezers, alsook de tijdelijke aard en de voorlopige configuratie van die geschiedenis. Uit de botsing tussen zelfrepresentaties en politieke claims komt een grote hoeveelheid verminkte lichamen en ontsierde voetstukken voort, van monumenten die onthoofd zijn, omvergeworpen, opgeblazen, machteloos, gebarend in de richting van een onduidelijke toekomst. Omdat de opdracht voor het monument als het ware wordt ondergraven, laat het een geamputeerde vergelijking achter, een begrip om politiek of maatschappelijk gebrek aan evenwicht, de intensiteit en effectiviteit van tegenactie aan af te meten. Sam Durant's database verzamelt het historische bewijs van deze wederzijdse agressie en produceert een wereldwijde tabel van pogingen om de heersende orde der dingen te veranderen.

"Dit project is grotendeels het resultaat van de research van Candice Lin – zonder haar zou het niet bestaan. Mijn dank aan de volgende mensen voor het geven van onschatbaar advies en informatie: Enrique Castro Ríos, Alvaro Uribe, Walo Araújo, Mir Rodríguez, Miriam Pons, Hetti Perkins, Melissa Ratliff, Katrina Pym, Carolyn Christov-Bakargiev, Tom Nicholson, Sean Snyder, Mike Stevenson, Anthony Allen, Mihnea Mircan, Jon Bywayter, Fiona Jack, Hans Haacke, Edgar Heap of Birds, Mark Phillips, Catherine Hemelryk. Dank aan Cal Crawford en Bret Nicely voor de digitale verwerking en voor hun rol als webmasters en aan Johan van Gemert voor teshnische assistentie." (Sam Durant) Toevoegingen aan de database zijn welkom. Informatie over andere beschadigde monumenten kan men aan de kunstenaar doen toekomen via de website http://samdurant.com/defaced_monuments/.

Azra Aksamija *Monument in Waiting (2008)*

Monument in Waiting is een collectieve getuigenis van de 'etnische zuivering' in Bosnië-Herzegovina, die in de oorlog van 1992-1995 door nationalistische extremisten werd uitgevoerd. Dit proces van territoriale en culturele 'ontsmetting' omvatte verdrijving en massamoord op burgers, evenals vernietiging van hun culturele en historische sporen, waarbij plekken voor godsdienstige verering – en het vreedzaam samenleven waar ze voor stonden – een speciaal doelwit waren. Het patroon van deze met de hand geweven *kilim* vertelt het verhaal van de systematische vernietiging van het Islamitische culturele erfgoed tijdens de oorlog en de uitwerking van deze menselijke en culturele ramp op de huidige Bosnische religieuze, etnische en nationale identiteiten. Als referentie naar het feit dat het Internationaal Strafhof voor het voormalige Joegoslavië (ICTY) de destructie van religieuze architectuur erkent als bewijs van een doelbewuste vernietiging van het Bosnische multiculturalisme, wacht de *kilim* tot hij getoond zal worden in het ICTY, waar hij zijn functie als monument zal kunnen verwezenlijken. Hoewel het culturele erfgoed van alle etnische groepen tijdens de oorlog heftige schade leed zijn er veel meer moskeeën dan kerken verwoest. Mijn project begon met historisch en archiefonderzoek naar 250 van de meer dan 1000 beschadigde of verwoeste moskeeën. Negen voorbeelden werden uitgekozen voor een meer gedetailleerd onderzoek. Interviews met een aantal mensen die betrokken zijn bij het (wederop-)bouwproces van moskeeën gaven inzicht in individuele oorlogservaringen, geschiedenissen en stilistische keuzes. Het onderzoeksmateriaal werd daarna geabstraheerd tot *kilim*-symbolen. Zo is ieder *kilim*-symbool gecodeerd met persoonlijke herinneringen en historische feiten en hun vervechting maakt het collectieve geheugen van de oorlogservaring onder de Bosniërs zichtbaar. Een dergelijke collectief ontwerpproces maakte de vertaling van de iconografie van de traditionele Bosnische *kilim* naar een eigentijdse context mogelijk – lokale patronen en symbolen werden omgevormd tot duidingen van politieke en militaire agressie en bedreigde collectiviteit, terwijl ze een veelheid aan verwachtingen voor de toekomst van de Bosnische staat aanreiken. De *kilim* kwam tot stand in samenwerking met het in Sarajevo gevestigde atelier STILL-A, dat vrouwelijke vluchtelingen werk biedt als weefsters. Drie biezen van de *kilim*, die gewoonlijk niveaus van 'reiniging' en 'bescherming' rondom het middenvlak van de *kilim* symboliseren, zijn geïnspireerd op Afghaanse oorlogskleden. Ze zijn gevuld met traditionele lokale motieven die getransformeerd zijn tot wapenachtige symbolen om de Bosnische oorlog te beschrijven.

De drie biezen 'belegeren' de centrale compositie met het 'levensboom-motief', de metafoor voor de paradijsstuin en het eeuwige hiernamaals. Deze boom vertelt het belangrijkste verhaal van de *kilim*. De bovenkant is ontworpen als het karakteristieke Bosnische ruitmotief dat negen boomtakken bekroont. Iedere tak draagt symbolen die geabstraheerde feiten en verhalen over de onderzochte moskeeën representeren. Door een leesrichting aan te geven vormt de centrale compositie een dubbele *mihrab*, die in de richting van Mekka wijst. Als zodanig kan de *kilim* ook worden geïnterpreteerd als de minimale vorm van een moskee en gebruikt worden als bidkleed. De bovenkant van de *kilim* is niet afgemaakt, waarmee wordt aangegeven dat het onmogelijk is om de genocide met een compleet beeld te representeren en ook dat het werken aan het herstel van de architectonische en emotionele verwoesting in Bosnië-Herzegovina een eindeloos proces is. Het begin van het proces wordt visueel aangeduid door het motief van de groeiende 'levensboom', waaraan nieuwe takken met nieuwe verhalen kunnen worden geweven. Deze verhalen zouden niettemin alle vernielde moskeeën, kerken en alle andere verloren monumenten in Bosnië-Herzegovina moeten omvatten. Hoewel de voltooiing van dit project utopisch blijft, stelt het ritueel ophangen van de gebedskralen aan de rand van de *kilim* het proces symbolisch in werking. (Azra Aksamija)

Bijdragen aan het concept: Khadija Z. Carroll, Mihnea Mircan, Dietmar Offenhuber, Alex Schweder, Amila Smajovic. Ontwerpadviezen: Amila Smajovic (beeldend kunstenaar en *kilim*-expert uit Sarajevo). Uitvoering van de *kilim*: Still-A, Sarajevo (eigenaar: A. Smajovic, www.stilla.ba). Dank aan: de deelnemers aan het project, diegenen die aan het concept hebben bijgedragen en het hebben uitgevoerd, interview partners, het Centrum voor Islamitische Architectuur aan de Rijaset Sarajevo, Gerhard Diermoser, Asja Mandic, Andrés J. Riedlmayer, wevers van de STILL-A fabricage en het team van Stroom.

Mona Vatamanu & Florin Tudor *Vacaresti (2007-2008)*

In deze gefilmde performance tekent Florin Tudor met een touwtje en kleine houten stokjes de contouren van de kerk van het klooster Vacaresti in Boekarest, Roemenië, dat door het communistische regime in 1986 werd verwoest. Het terughalen van de vorm van het verloren gegane gebouw functioneert als een symbolisch herstel en vindt weerklank in de huidige plannen om op dezelfde plek een winkelcentrum te bouwen. Het situeert het werk tussen een onduidelijk 'toen' en een problematisch 'nu': het wijst op verlies en op de selectieve informatie die de architectuur opbouwt, terwijl zij macht wil uitdrukken, politiek of economisch.

Een ander fascinerend feit, namelijk de plannen van de Roemeense Orthodoxe kerk om een gigantische Kathedraal van Nationale Verlossing te bouwen, maakt de achtergrond waartegen deze performance begrepen moet worden compleet. De handeling die een vorm van rouwverwerking lijkt te zijn, wordt beladen met een politieke urgentie. Het formaat van de geplande kathedraal is in mindere mate het resultaat van een lokaal begrip van monumentaliteit, maar vooral een pervers gevolg van het gigantische misbruik van de communistische architectuur in Roemenië. In contrast daarmee veronderstelt de performance van de kunstenaar een ander begrip van de relevantie van de kerk in het hedendaagse Roemenië. Er wordt gesuggereerd dat de poging om geloofwaardigheid terug te winnen ergens anders zou moeten beginnen dan in populistische projecten van massale verlossing en een bespottelijke schaal. Ondanks de minimale middelen en de toon van understatement genereert *Vacaresti* een spookachtig contrapunt, een dubbelganger die gescreend is om de Nationale Kathedraal te treiteren en te achtervolgen door hem voortdurend bloot te stellen aan zijn eigen tekortkomingen. De installatie van het werk bij Stroom is een buitennissige uitvoering van een instructie van de kunstenaar Lawrence Weiner uit de serie *Statements* (1968): *A 36" x 36" Removal To The Lathing Or Support Wall Of Plaster Or Wallboard From A Wall*. Weiners instructies kaatsen heen en weer tussen hun eigen uitvoerbaarheid en de mogelijkheid om te worden geactualiseerd, door de kunstenaar of door iemand anders, in identieke, herhaalbare versies. Het buitensporig grote gat van Mona Vatamanu en Florin Tudor en zijn residu brengt Weiners instructie over naar een radicaal politiek gebied en verbindt het met historisch trauma en de dringende noodzaak om oplossingen te vinden.

Office Kersten Geers David Van Severen *Border Model (2008)*

Border Model is een uitbreiding van een eerder project van het Office KGDVS: *Border Garden* (2005), het voorstel om een omheinde tuin met palmen te bouwen bij een van de controleposten aan de grens tussen Mexico en de Verenigde Staten. (Het werk ligt conceptueel ook in het verlengde van hun bijdrage aan de Architectuur Biënnale van Venetië, namelijk een zes meter hoge muur rondom het Belgische paviljoen). Het doel van *Border Garden* was om de ervaring van het oversteken van de grens tussen Mexico en Amerika volledig te veranderen en een transparante ruimte aan te bieden met comfort, weelderige vegetatie en rust, ontworpen om spanning weg te nemen en verhoudingen tussen

het individu en het gezag opnieuw te organiseren. Zo realiseert het werk het absolute tegendeel van wat we weten over die grens en over de regels om de grens over te steken – de sinistere feiten en statistieken. De Grote Muur die recentelijk is gebouwd om illegale grensovergang te voorkomen, de voortdurende surveillance en het escalerende wantrouwen (Amerikaanse burgers kunnen bijv. inloggen op een website waarop webcams een overzicht van de grens geven en kunnen verdachte activiteiten rapporteren). Als een architectonisch Utopia dat daadwerkelijk op een bepaalde plek functioneert beschrijft *Border Garden* het tegendeel van ongelijkheid. “Gelijkheid”, schreef de filosoof Jacques Rancière, “is geen doel op zich, maar een vertrekpunt, een hypothese die onder alle omstandigheden moet worden verdedigd.” In overeenstemming met Rancière installeren de architecten een vorm van openbare ruimte die tegen alle waarschijnlijkheid en tegen alle feitelijke gegevens ingaat en gemaakt is om zich teweer te stellen tegen regelgeving en volhardt in het aandringen op gelijkheid.

Border Model geeft betekenis aan een meer abstracte topografie, namelijk de scheiding van om het even welke twee territoria, wat ook de ideeën of organisatievormen zijn die ze van elkaar onderscheiden, en zich uitbreiden tot iedere mogelijke afmeting op welk moment in de geschiedenis dan ook. Het vermengt architectonisch model en sculptuur in een eenvoudig of fundamenteel gebaar dat de ruimte doorsnijdt. Het centrale omsloten gedeelte suggereert het opnieuw onderhandelen over aanspraken die met elkaar in conflict zijn, wat we als ironisch kunnen beschouwen of totaal serieus kunnen nemen. De rechthoek functioneert als een architectonische vertaling van een ‘ruimte voor polemiek’, een essentieel element in sommige opvattingen over democratie – nauwkeuriger: ‘op weg naar democratie’ -, een plek waar antagonisme collectief opnieuw wordt geformuleerd als disharmonisch akkoord. *Border Model* beweegt zich tussen politieke abstractie en de gebruikswaarde, hier en nu, van een architectonisch Utopia.

Metahaven

Blackmail (2008)

Blackmail is een reeks postzegels rondom het onderwerp Europa. Het bestaat uit schetsen, voorstellen en speculaties die het politieke gebruik van herinnering en erfgoed uit naam van de Europese identiteit bevragen. Het herdenken van grote prestaties is een manier om Europa's 'gemeenschappelijk goed' te definiëren; maar dit idee kan altijd worden toegepast om nieuwe grenzen ter uitsluiting af te dwingen. Een grens tussen Oost en West bijvoorbeeld, een grens tussen legale

inwoner en illegale immigrant, een grens tussen centrum en periferie, een grens tussen goed en kwaad. *Blackmail* schildert Europa af als een intens paradoxale plek, die klem zit tussen melancholie over het verre verleden en onzekerheid over de nabije toekomst. Omdat de postzegel een bijna universeel erkend middel tot herdenking is, biedt *Blackmail* een blik op Europa als bureaucratische entiteit, ‘superstaat’, monument, zone voor tolerantie en diversiteit, buitenwijk, non-plaats, kamp en grens. (Metahaven)

Metahaven is een design research collectief dat is gevestigd in Amsterdam en Brussel. De leden zijn Vinca Kruk, Daniel van der Velden en Gon Zifroni. De productie van “Blackmail” werd genereus gesponsord door Veenman Drukkers.

Irwin

Black Square in Red Square (1992)

“Aanvankelijk opgerold als een lijkwade voor snel vervoer vanuit de bus, wordt The Black Square door talloze handen in een met de klok mee draaiende beweging geopend. Uitgespreid in het midden van het Rode Plein [in Moskou] functioneert het zoals [Kazimir] Malevich het oorspronkelijk ontworpen had: ondoorgrondelijk, stralend, in het bezit van een ondefinieerbare kracht. Honderden mensen die zich eromheen verzamelen definiëren het Suprematistische archetype. Zoals cameraman Ubald Trnkoczy opmerkt zien ze eruit ‘als een zwerm mieren om een gigantische suikerklont.’” Het verslag dat filmregisseur Michael Benson geeft van de performance door de Sloveense groep Irwin brengt de collectieve huivering over, die teweeg werd gebracht door de installatie van dit tijdelijke monument in het centrum van de Russische politieke macht. Een zwart vierkant doek van 22 meter, een dubbelzinnige hommage aan Kazimir Malevich, wordt uitgerold op het Rode Plein en roept verwarring op bij politieagenten en – enthousiaste of gereserveerde – participatie bij passanten. De performance stond in verband met een grotere reeks acties die de groep in Moskou uitvoerde, met name het opzetten van de Ambassade van de Nieuwe Sloveense Kunst (NSK), die paspoorten uitgaf aan burgers van de NSK ‘State in Time’.

NSK werd in de vroege jaren tachtig van de vorige eeuw in Slovenië opgericht als overkoepelende organisatie voor verwante groepen met interesse in muziek, toneel, design en kunst. NSK bevraagt op niet-aflatende wijze de identiteit en, meer precies, de manier waarop Oost en West zichzelf definiëren; in relatie tot elkaar, de een als tekort, de ander als overschot. Irwin gaat verder met ‘nadrukkelijk eclecticisme’ of ‘radicaal kopiëren’ vanuit het geloof dat “de kunst van het communisme,

het fascisme of nationalisme in de grond van de zaak één pot nat is” en verzamelt iconografische voorbeelden die aan duidelijkheid niets te wensen overlaten: motieven uit het Socialistisch Realisme en uit de kunst van het Derde Rijk en van avant-garde bewegingen als het Italiaanse Futurisme of het Russische Constructivisme en de Sloveense kunst uit de negentiende eeuw. In hun gebruik van ieder kenmerkend aspect dat het ideologische apparaat te bieden heeft leek de NSK “totaler dan totalitarisme” te zijn, zoals de filosoof Boris Groys opmerkte.

Door twee soorten totaliteit, de een nog totaler dan de ander, uit elkaar te laten vallen geeft Irwin commentaar op de twee Vierkanten – het Zwarte met zijn eigen geschiedenis en wanverhoudingen, en het Rode met de corruptie waar het in de politieke verbeelding voor staat – en maakt een andere kant van beide elementen zichtbaar. Malevich's vierkante schilderij wordt zowel verheerlijkt, ‘misverstaan’ en op sluwe wijze geactualiseerd; het revolutionaire potentieel ervan wordt benadrukt maar ook het feit dat het er niet in is geslaagd om een levensvatbaar verband tussen kunst en politiek te leggen. Tussen tweeledige beloften en mislukkingen organiseert de performance de brokstukken van het culturele en politieke verleden tot een explosief samenraapsel.

Irwin werd opgericht in 1983 en is gevestigd in Ljubljana, Slovenië. De leden zijn Dusan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek en Borut Vogelcnik. Video: met dank aan de kunstenaars en galerija Gregor Podnar Berlijn/Ljubljana.

Tom Nicholson

Printed Pages / Bearing Images / 1998-2008

In 1998 begon ik foto's te verzamelen van mensen die beelden uit gedrukte media bij zich droegen. Het verzamelen was een mechanisme dat aanzette tot denken – het stimuleerde de ontwikkeling van mijn spandoekmensen die ik tussen 2001 en 2005 in verschillende steden ondernam, zoals Berlijn, Melbourne en Sydney. Naarmate de verzameling zich in grootte en bereik uitbreidde nam de activiteit van het verzamelen van deze foto's de vorm van een op zichzelf staand werk aan. *Printed Pages/Bearing Images/1998-2008* is een poging om de collectie uit te werken volgens haar eigen logica: beelden die beelden verspreiden, een hardnekkige maar veranderende relatie tussen beeld en animatie en de verwarring, de samensmelting van en/of conflict tussen de gezichten die dragen en welke gedragen worden, tussen dader en slachtoffer. Het werk is ontworpen als een meditatie over eigentijdse relaties tot de dood maar ook over hoe deze relaties tot

de dood – geformuleerd door middel van verlangen, geweld, door onverschilligheid soms – onverenigbare ideeën zijn over wat geacht wordt soeverein te zijn.

Het werk heeft een verband met het monumentale vanwege deze gerichtheid op autonomie – of, nauwkeuriger, op onverenigbare hedendaagse ideeën over autonomie. Het heeft ook met het monumentale te maken vanwege, wat ik zou willen beschrijven als het ‘omhoog verzamelen’. Dit omvat zowel een ruimtelijke eigenschap (de manier waarop het monument zichzelf op dat punt situeert waar zichtlijnen samenkomen, mensenmenigten bij elkaar komen, trappen omhoog gaan in korte momenten van visuele climax in de stedelijke ruimtes), maar ook een procedure (het massaal bij elkaar brengen, verenigen, verzoeenen, totaliseren of – andersom – het reduceren van het menselijke handelen tot twee categorieën). Maar dit wordt nader gekarakteriseerd. In *Printed Pages/ Bearing Images/1998-2008* is geen enkel beeld ooit zichzelf, deels vanwege de doorzichtigheid van het krantenpapier en, op een diepzinniger manier, vanwege het eindeloze mechanisme van het vervagen. Zelfs waar het werk neigt naar een totaliserende procedure bestaat het toch ook uit een zichzelf fragmenterende structuur. Deze structuur is ook het systeem waardoor het werk verspreid wordt (d.w.z. het maakt van 198 gevonden beelden 144.000 beelden, namelijk het aantal frames in het werk, allemaal afzonderlijke beelden), dat het werk de schaal van het monument en de lengte van een speelfilm verleent. (Tom Nicholson)

Dank aan: Ruth Bain, Christian Capurro, Domenico de Clario, Johan van Gemert, Clare Land, Mihnea Mircan. Mary en Peter Nicholson, Dominic Redfern, Alex Rizkalla, Arno van Roosmalen, Anna Schwartz, Brie Trennery, Peter Wells.

Jonas Staal and Vincent

W.J. Van Gerven Oei

Monument: A Liminal Sociography (2007-2008)

Centraal in de werken die bij elkaar *Monument: A Liminal Sociography* vormen staat de discrepantie tussen de monumentale praktijk zoals die wordt uitgevoerd door de staat en de veelheid aan monumentale toepassingen die in gang worden gezet door groepen die aanspraak maken op hun ‘eigen’ interpretatie van de geschiedenis. Officiële monumenten vertegenwoordigen en communiceren een specifieke historische orde: het monument is in de grond van de zaak een ‘merkteken’ dat de ‘belangrijkste’ gebeurtenissen of mensen ordent in relatie tot de heersende modus van bestuur en macht. Dit wordt aangevochten door andere, groeiende bewegingen van mensen die hun ‘onofficiële’ geschiedenissen

claimen, tentoonstellingen creëren van meer of minder bekende personen en acties organiseren – of die nu monumentaal of anti-monumentaal zijn – om deze claims kracht bij te zetten.

Recente openbare discussies over eigentijdse monumenten (die gewoonlijk worden geïnclassificeerd als ‘elitair’, ‘duur’, zonder erkenning van hun ‘eigen’ helden, zoals familieleden die in auto-ongelukken omkwamen of populistische politici als Pim Fortuyn) leggen een groeiend antagonisme aan de dag met betrekking tot de doelstellingen en het publiek dat de eigentijdse monumentenpraktijk aanspreekt of placht aan te spreken.

Een ‘nieuwe monumentaliteit’ moet zowel de ‘eis tot consistentie’ weerstaan – dat wil zeggen: de materialiteit van de modernistisch-historische benadering van monumenten – als de vooruitschuivende realisatie van eindeloze conceptualisering zonder ooit terecht te komen in het publieke domein of zich methodologieën toe te eigenen die in het publieke domein gebruikt worden en monumentaliteit weerstaan, zoals: advertenties, graffiti, NGO-campagnes, enz. Deze weerstand is wat wij definiëren als ‘(een) sociografie’, een context-specifieke benadering die zowel gebaseerd is op de verantwoordelijkheid van de sociograaf om te besluiten tot interventies die tijdelijk plekken in beslag nemen, als op de reeks resultaten die uit deze interventies voortkomen. (Jonas Staal en Vincent W.J. van Gerven Oei)

Against Irony (2008)

Concept en uitvoering: Vincent W.J. van Gerven Oei & Jonas Staal

Plastering of the Dutch Constitution (Article 1) (2007)

Concept: Vincent W.J. van Gerven Oei & Jonas Staal
Uitvoering: Vincent W.J. van Gerven Oei
Locatie: Hofplaats (plein naast het parlement), Den Haag, Nederland

Preaching Sloganism (2008)

Concept: Harmen de Hoop & Jonas Staal
Uitvoering: Harmen de Hoop
Locaties: Amersfoort, Amsterdam, Leeuwarden, Zwolle (Nederland)

Monument voor de weggejaagde burgers van Rotterdam (2008)

Concept: Ronald Sørensen
Uitvoering: Vincent W.J. van Gerven Oei, Sjoerd Oudman & Jonas Staal
Opdracht gegeven door Leefbaar Rotterdam als reactie op het aanvankelijke voorstel ‘Monument voor de arbeider-immigrant’ van Zeki Baran, lid van de Rotterdamse gemeenteraad voor de Partij van de Arbeid

3-D model gemaakt door Sjoerd Oudman; videomontage, geluid en ondertitels door Michel Ligtenbarg.

Het project is mogelijk gemaakt door financiële steun van Stroom Den Haag en het Fonds BKVB, Amsterdam.

Hans Van Houwelingen

The Earth Knows (2007)

In juni 2007 riep het ministerie van Cultuur van de Republiek Letland op tot het voorstellen voor een ‘Gedenkteken voor de slachtoffers van de Sovjet-bezetting’ in Riga. De volgende tekst vergezelde de aankondiging van de prijsvraag: “De ideologie van het totalitaire communisme en de wonden die het heeft veroorzaakt zijn nog niet geheel geëvalueerd. Na de eenstorting van de Sovjet-Unie en het totalitaire communistische systeem aan het einde van de twintigste eeuw is de tijd gekomen om deze schuld in te lossen. Het gedenkteken zal herinneren aan het verzet van het volk, diegenen herdenken die geleden hebben en volgende generaties waarschuwen tegen het laten terugkeren van ideologieën vergelijkbaar met het totalitaire communisme opdat ze wapens van de staatspolitiek worden.” Het idee dat een ‘schuld’ moest worden ‘ingelost’ door middel van het monument brengt het werk, lang voordat het gerealiseerd is, perfect op één lijn met de symbolische ravage die monumenten door de geschiedenis heen hebben aangericht. Het voorstel van Hans van Houwelingen voor het gedenkteken in Riga laat zich onmogelijk verenigen met de notie van ‘het monument tegen’, dat voortdurend slogans van vijandelijkheid verkondigt. Tot op zekere hoogte zou je kunnen zeggen dat het een verschil van mening met het monumentale als zodanig belichaamt, dat wordt ‘opgeschud’ en op een nieuw fundament wordt opgetrokken. Het voorstel bestaat uit een platform van 25 vierkante meter dat in verbinding staat met een ondergronds mechanisme dat realistische aardbevingen veroorzaakt over een oppervlak van ongeveer 150 vierkante meter. Computergestuurde hydraulische mechanismen zorgen voor differentiatie in de frequentie en intensiteit van de aardbeving. Het platform is in tweeën gedeeld en de tekst ‘de aarde weet’ is in het Lets en het Russisch op de twee kanten geschreven. Letten en Russen staan tegenover elkaar als ze de tekst lezen en als de aardbeving plaatsvindt. De gebaren en de houding van het herdenken zijn vervangen door een psychisch en fysiek verontrustende directe ervaring. Het werk verruilt de retoriek van de herdenking of rehabilitatie, waar schulden worden ingelost, dubbelzinnige helden worden vereerd en volgende generaties gewaarschuwd voor een doordringende blik op het eigentijdse Letland. Het houdt zich bezig met de acute spanningen tussen Letten en Russen (of ze nu in Letland wonen of niet) in de directheid van de sociale ervaring en niet in het web van rancune en recente geschiedenis.

Ciprian Muresan

Communism Never Happened

(2006)

Auto-da-Fé (2008)

Ciprian Muresans *Communism Never Happened* zou boven aan een politieke agenda kunnen staan of de ingebruikneming van een gigantisch winkelcentrum kunnen aankondigen. Het is puur, onverzoenlijk revisionisme dat niet meer bewijs nodig heeft dan het haerend geheugen in het Oosten en de neoliberale overdaad aan privébezit. Het is een complex anachronisme dat wijst op de manieren waarop postcommunisme en globalisering elkaar eindeloos compliceren. De tekst is in het Engels, wat hem een paradoxale dubbele functionaliteit verleent: wiens communisme is er nooit geweest? Dat van het Oosten of van het Westen? Beide zijn het vergeten en zijn verder gegaan terwijl ze vasthielden aan de scheidslijnen en wederzijds onbegrip. *Communism Never Happened* is net zo goed het definitieve antwoord aan Winston Churchills observatie dat Oost-Europa meer geschiedenis heeft geproduceerd dan het ooit kan consumeren, als dat het een manier is om te zeggen dat het Oosten wacht op zijn Derrida van de reconstructie. In relatie met het onomstotelijke feit dat het communisme wel degelijk heeft bestaan signaleert het de nood van een generatie kunstenaars die niet langer reflecteert op (het) trauma en die geografische of historische marginaliteit analyseert alsof het een van Zeno’s paradoxen betreft. In de grond van de zaak is het een slogan die voorbijgaat aan politieke discussies over Links en persoonlijke geschiedenissen: als meer mensen het erover eens zijn dat ‘het communisme nooit heeft bestaan’ ontstaat heel voorzichtig de mogelijkheid van een gemeenschap.

In de entreerimte wordt een boek van Ciprian Muresan getoond. Een paar pagina’s uit Elias Canetti’s ‘Die Blendung’ (‘Het Martyrium’) / ‘Auto-da-Fé’ (1932) zijn gesegmenteerd tot zinnen en als graffiti op muren in steden door heel Roemenië aangebracht. De tekst verkrijgt een monumentale kwaliteit terwijl de processen van subjectieve desintegratie die het beschrijft in het monumentale zijn opgenomen. De weerklink van iedere zin, zijn vasthoudende pogingen om de fragmenten van een desintegrerende subjectiviteit te lokaliseren en opnieuw te ordenen worden afgezet tegen de onbeweeglijkheid van muren en omheiningen, hun onverschillige onbewoonbaarheid. Het project is een echo van een van de thema’s die als een rode draad door deze tentoonstelling loopt: de relatie tussen de openbare ruimte en individuen die naar de marges van het maatschappelijk leven worden gedrukt.

‘Communism Never Happened’ is genereus beschikbaar gesteld door de kunstenaar en Gallery Plan B, Cluj/Berlijn. ‘Auto-da-Fé’ is genereus beschikbaar gesteld door de kunstenaar en Gallery Andreiana Mihail, Boekarest.

Matthew Buckingham

Image of Absalon to Be Projected

Until It Vanishes (2001)

Matthew Buckingham’s diawerk toont het standbeeld van Absalon, een Viking uit de twaalfde eeuw en de mythische stichter van Kopenhagen, tegen een wijd open lucht – van achteren gefotografeerd, bijna buiten het beeld. Tijdens de tentoonstellingsperiode verandert de hitte van de projector langzaam de emulsie op de dia en creëert een aanhoudende *fade-out* die de inzet van het monument, namelijk om betekenis vast te houden tegen het voortgaan van de tijd in, ondergraaft. Het verhaal van de constructie van een natie en een van de volhardende symbolen daarvan, wordt gereduceerd tot wit licht, tot een etherische transparantie. “Eén manier om onder de loep te nemen hoe wij het heden definiëren”, merkt Buckingham op, “is om na te gaan hoe we de relatie met het verleden aanpassen of construeren – wat is belangrijk genoeg om er wel of niet in te worden opgenomen?” Deze studie met betrekking tot toelating/uitsluiting wordt in *Absalon* toegepast op het monument – het wordt steeds verder uitgewist door de hitte van de lamp in de projector, misschien een fysiek equivalent van langdurig kritisch onderzoek door de historicus of door de kunstenaar.

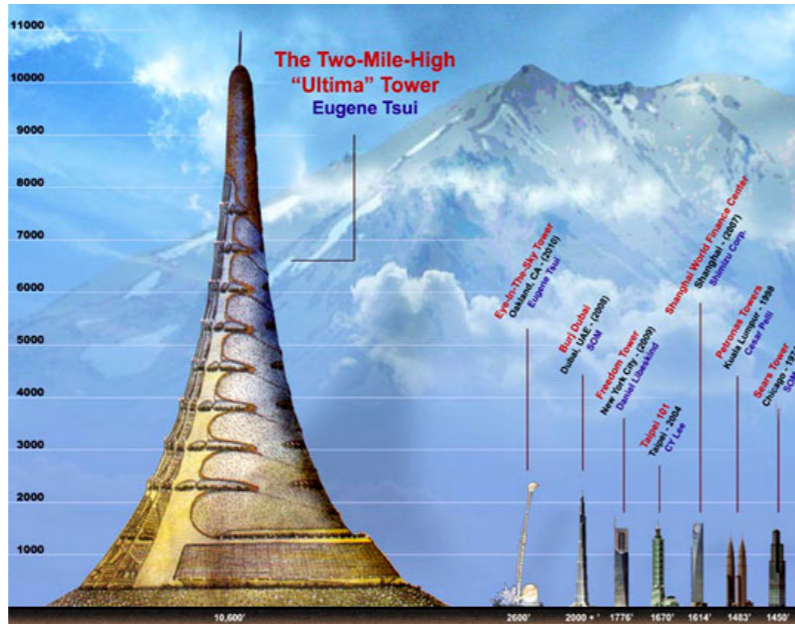
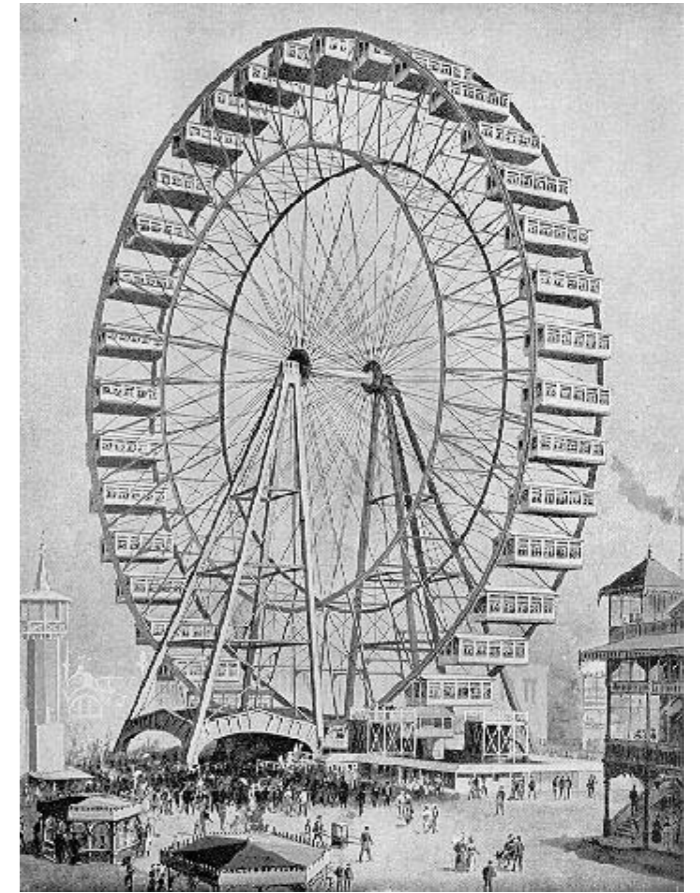
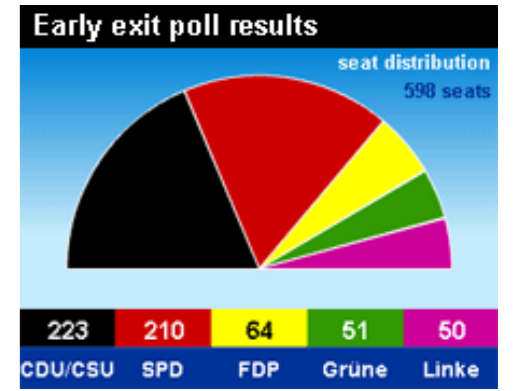
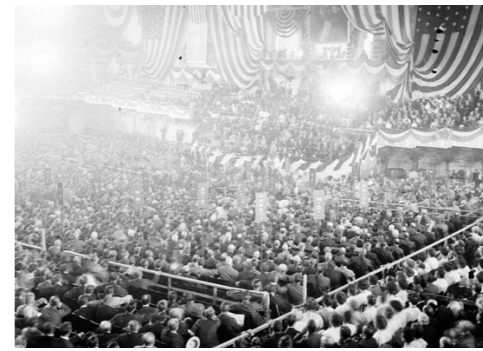
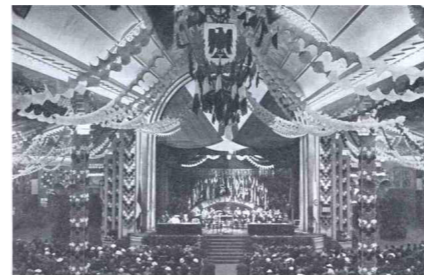
Verzameling van het Fonds régional d’art contemporain de Bourgogne, Frankrijk

Alon Levin

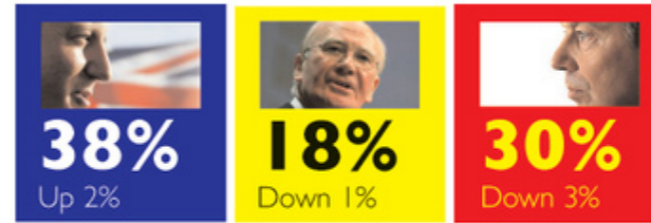
Another Adaptation of the Object to the Ultimate Form of Perfection in the Attempt to Celebrate the Center and Not the Middle (2008)

Beeldnotities pagina’s 8 en 9

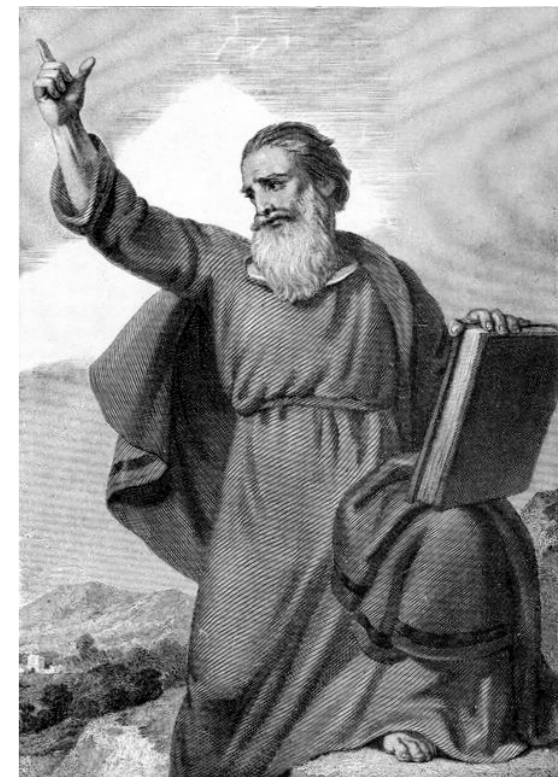
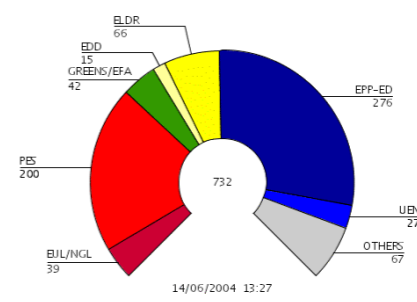
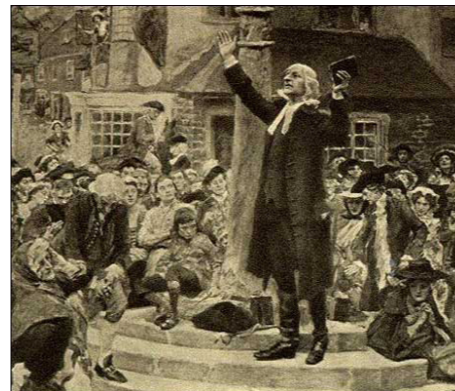
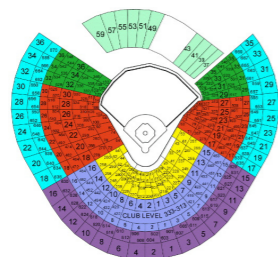
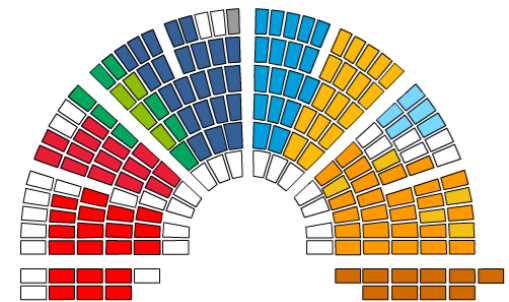
Dit werk kwam tot stand met steun van het Fonds BKVB, Amsterdam. Tevens dank aan Wim Janssen, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.



Populus for The Times



ConservativeHome Poll of polls



De werken van Azra Aksamija, Alon Levin, Metahaven en Office KGDVS zijn in opdracht gemaakt voor deze tentoonstelling. 'Since we last spoke about monuments' is mede mogelijk gemaakt door de Mondriaan Stichting, de Amerikaanse Ambassade in Den Haag, en in samenwerking met Kosmopolis Den Haag.

(Vertaling: Philip Peters)

Stroom
Den Haag