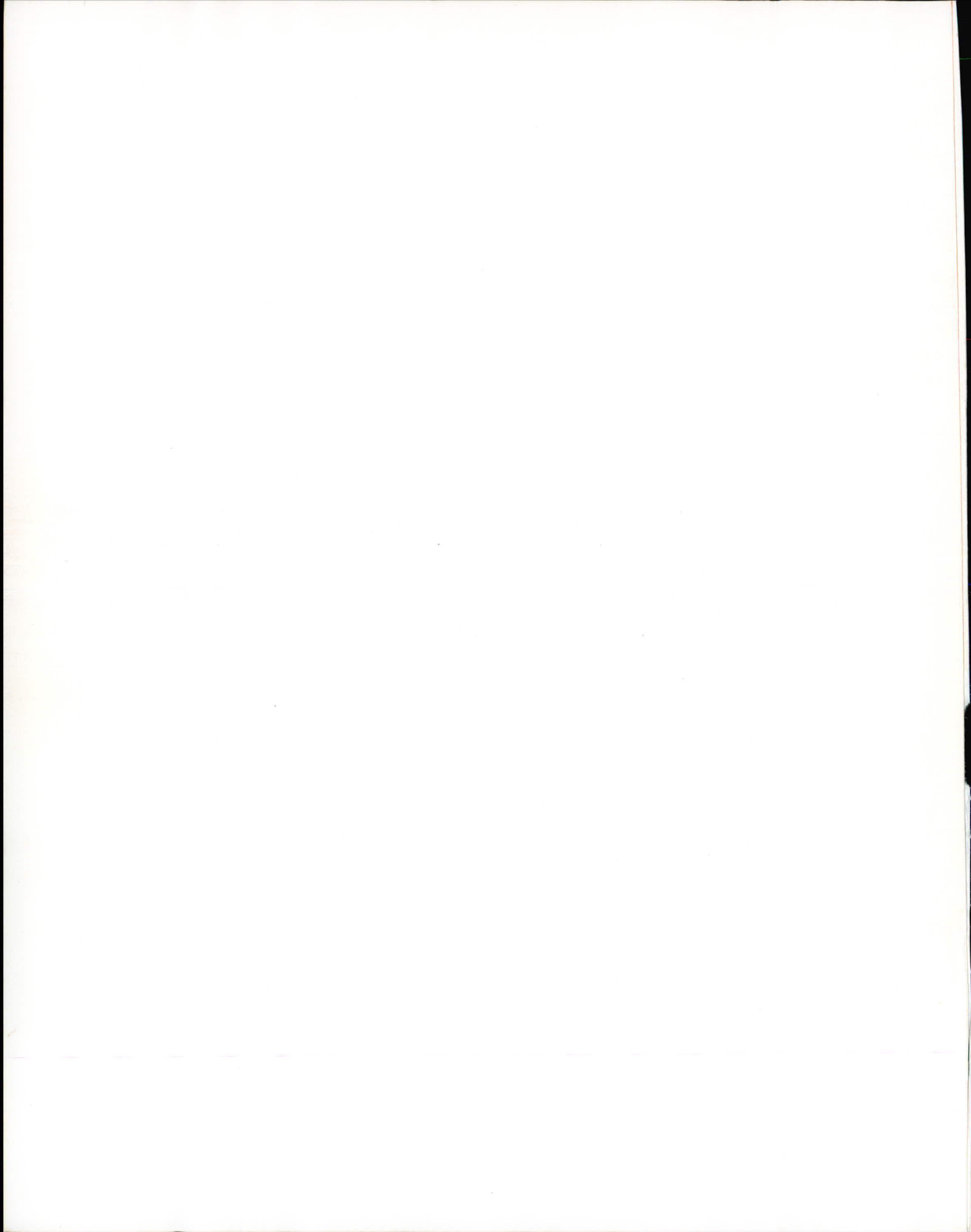
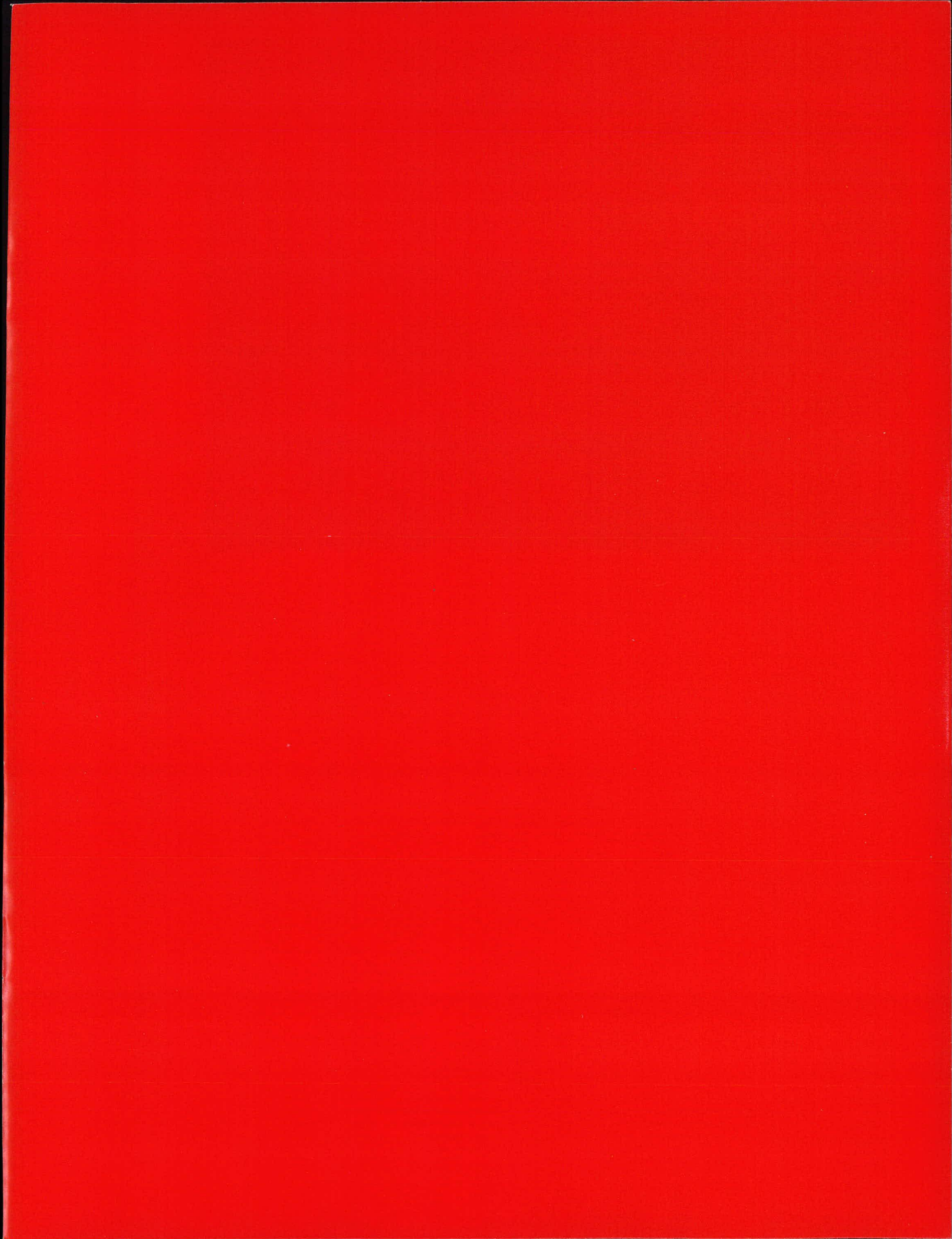
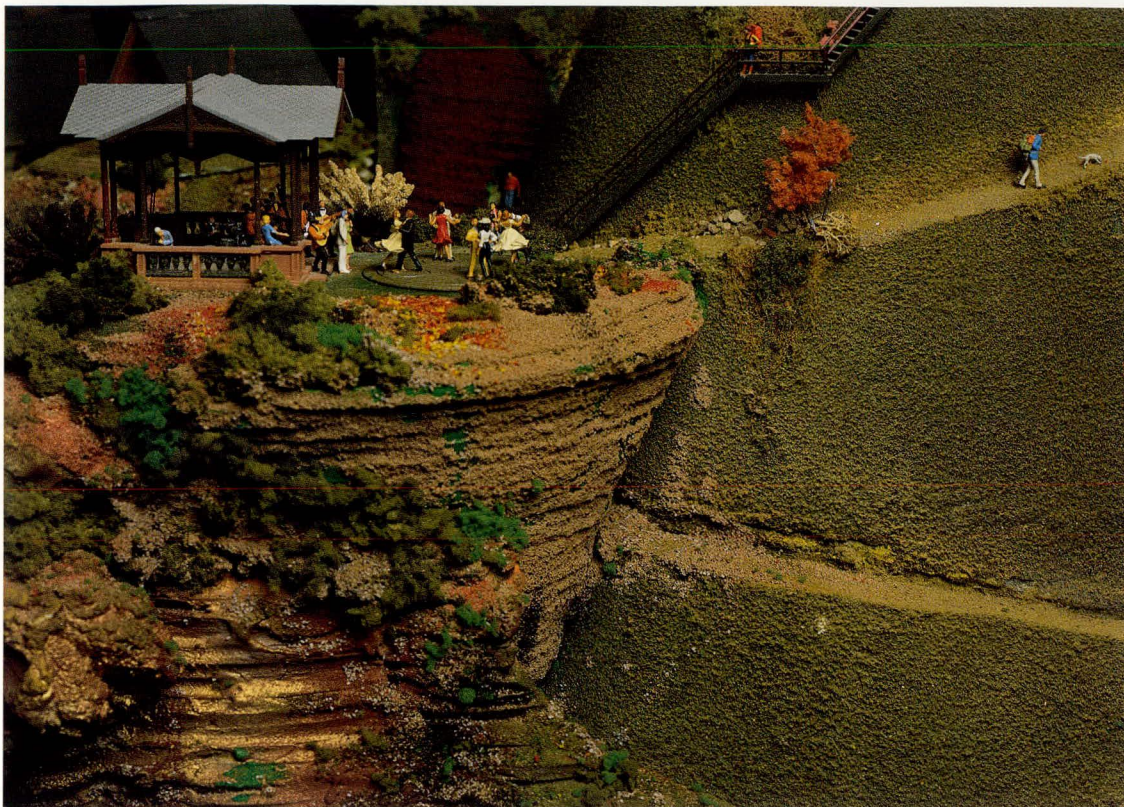










Detail Earth Wagons, 1989-1991, *photo David Kalef*

Kim Adams' circus

If I could, I would invite Kim Adams to design the decor and direct an opera at Amsterdam's Carré theatre. It wouldn't matter at all what opera - Gluck's *Iphigenia in Tauris* or even *Esmée* by Loevendie - but I know what the subtitle would be: The World Replanned, according to Kim Adams. The result is splendid. The audience would be seated in the round as is proper in a circus theatre. The plaster on the balconies has turned slightly yellow with time, and the theatre director, having welcomed the guests, settles down in the front row for a short nap. The thousand-headed audience looks down upon a small island in the sea. There is a hillside with a village nestling against it. A sort of holiday resort made of plastic with neon lights and ice-cream vendors. Fiction, but not pulp. There is a circus with a Ferris wheel, there are model trains running along and all around the island hang loud speakers, reminiscent of a mosque. World-famous singers are contracted for the opera, in the music halls you recognize Carreras, a tuxedo with an enormous belly hoves into view. But nobody moves. The libretto had been recorded, the world inside the circus arena was manipulated by an invisible hand. When the train passes by, an aria is heard, while in another spot clean washing is wrung out of a window. The audience feels as if they're in a hot-air balloon and recognizes scenes from their youth. Associations with film arise, the atmosphere of a Fellini or Wenders movie, you glimpse a land-art project by Smithson. Imaginary vehicles glide slowly past, extraordinary inventions the like of which have not been seen outside the paintings of Bosch. You wander through a world fit for heroes where huge fires are set alight for firemen to put out, where the shepherds lie watching their sheep by night, where the figures from cartoon stories are your friends. The number one architect is Faller. Everything is possible. And probable. And even if the libretto fades away completely, the audience imagines itself to be a part of it all. After a little while the director has suddenly disappeared from his seat and what happens - he brings an elephant from backstage. Its trunk pokes out of the prompter's box, and with one big slurp drinks up the sea. Story's over. The sea was fake, there's still a long road ahead, Adams had constructed the whole scene on a chassis - which was just as well.

Sjarel Ex
director, Centraal Museum Utrecht
Utrecht, 1 August 1995

translation Wendie Shaffer

De kermis van Kim Adams

Als het even kon zou ik Kim Adams vragen voor de regie en het decor van een opera in Carré. Welke opera is me volstrekt om het even, Iphigenia op Taurus of desnoods Esmée, maar de subtitel staat al vast: De herinrichting van de wereld, in de ogen van Kim Adams. Het resultaat mag er wezen.

Het publiek zit rondom de piste zoals dat in een circustheater hoort. Het stucwerk van de balkons is licht vergeeld, de theaterdirecteur doet na het begroeten van de gasten een tukje op de eerste rij. Het duizendkoppig publiek kijkt neer op een eilandje in de zee. Je ziet een berg met een dorp ertegenaan. Een soort van Valkenburg in plastic met neon en friet. Het is fictie, van een stimulerende soort. Er is een kermis met een reuzenrad, je ziet modeltreintjes rijden en overal op het eiland hangen speakers zoals aan een moskee. Grote zangers zijn gecontracteerd, in de muzikent tent herken je Carreras, in het veld staat een smoking met een enorme buik. Maar niemand beweegt. Het libretto spraken zij in op de band, de wereld in de piste wordt bediend door een onzichtbare hand. Als de trein passeert weerklinkt een aria, elders komt schone was uit een raam gedraaid. Het publiek waant zich in een luchtballon en herkent situaties uit zijn jeugd. Associaties met films, de sfeer van Fellini, van Wenders, het oog valt op een land art project van Smithson. Fantasievehikels trekken voorbij, sinds Bosch zijn geen wonderlijker voertuigen gesignaleerd. Je zweeft door een wereld vol heroïek, waar de branden zijn aangestoken om tijdig te worden geblust, waar herdertjes bij nachte liggen, waar striphelden je kameraden zijn. Faller is architect number one. Alles is mogelijk. En waarschijnlijk. En al verwaait het libretto geheel, het publiek waant zich deel van dit geheel. Na een poosje is ineens de directeur van zijn stoel verdwenen, wat blijkt, hij haalt een olifant uit het verblijf. Diens slurf steekt het souffleursluik uit en slurpt de zee in een teug leeg. Het verhaal is uit: de zee was fake en de weg nog lang, en omdat Adams de hele set op een chassis monteerde, komt dat heel goed uit.

Sjarel Ex
Directeur Centraal Museum Utrecht
Utrecht, 1 augustus 1995

Kim Adams
The forest behind the trees

From the minute they are first perceived, Kim Adams' constructions fascinate and captivate. The strange familiarity of their components, the emphasis often placed on the triflingly anecdotal, the modifications of scale and the playfulness of these sculptures all act as *bait*, simultaneously engrossing and reassuring, drawing us unprotestingly into a "prefabricated" world that reflects our collective obsessions, a locus of mental projection from which the body is excluded and over which the imaginary reigns supreme.

With its two fundamental modes assemblings of "containers" and complex, miniaturized three-dimensional dramas Kim Adams' work is primarily a vehicle for thought, and this in spite of its overwhelming materiality. The artist is concerned with the issue of how we live and, by extension, with the problem of survival. In his constructions and models, the sculptor casts a critical eye over our world, our customs, our North Americanness, creating a playful and at first view ideal habitat quite independent of the infrastructure that supports it. It is like a parody of our society, displaying with considerable irony the inventory of industrial products seen as evidence of the (relative) prosperity of our economic system: homes, vehicles, domestic appliances, games . . . (trailers, containers, scale models, ventilator sections, plumbing parts and construction components readily available on the market).

The works are built-up "sets" composed of the ready-mades that inhabit our domestic, commercial and urban decor. These ordinary objects, with their standardized forms, colours and functions often prized more for what it means to possess them than for their actual utility bear witness to the development of our expertise, our capacity to manufacture and consume more than just the basic necessities, our superiority over fundamental needs. They bear witness, in short, to our modernity.

It soon becomes clear, in fact, that Kim Adams is reactualizing the principle of modernity by following a path opened up by others. For if, in the nineteenth century, modernity was actualized for Manet, Cézanne and Monet in a new conception of space rooted in the intellectual and technological advances of their time notably the discovery of electricity and the invention of photography; if, for the Futurists, the source of inspiration was the new potential for movement and speed asso-

Kim Adams
Het bos achter de bomen

Al bij de eerste aanblik weten de constructies van Kim Adams te fascineren en te bekoren. De vreemde vertrouwdheid van hun componenten, de veelvuldige nadruk op het onbeduidend anekdotische, de modificaties van de schaal en de speelbaarheid van deze sculpturen ze werken allemaal als *lokaas*, intrigerend en geruststellend tegelijk. De sculpturen trekken ons zonder tegenstribbelen een "geprefabriceerde" wereld binnen die onze collectieve obsessies weerspiegelt, een domein van mentale projectie waar het lichamelijke geen plaats heeft en het imaginaire de scepter zwaait.

Met zijn twee fundamentele uitingsvormen assemblages van "houders" en complexe, sterk verkleinde driedimensionale taferelen is het werk van Kim Adams voornamelijk een vehikel van reflectie, ondanks de overweldigende materialiteit. De kunstenaar houdt zich bezig met onze manier van leven en, in het verlengde daarvan, met het probleem van *overleven*. In zijn constructies en modellen beziet Adams onze wereld, onze leefgewoonten, ons Noordamerikaans karakter met een kritisch oog, waarbij hij een speelse en op het eerste gezicht ideale omgeving creëert die in hoge mate onafhankelijk is van de infrastructuur waarop zij steunt. Het werk lijkt een parodie op onze samenleving en stelt met een flinke dosis ironie de voortbrengselen van de industrie tentoon. Producten waaraan zo dikwijls het (relatieve) succes van ons economisch systeem wordt afgemeten: huizen, voertuigen, huishoudelijke apparaten, spelletjes... (opleggers, containers, schaalmodellen, ventilatoronderdelen, loodgietersmaterialen en constructiecomponenten die overal verkrijgbaar zijn).

De werken zijn opgebouwde "sets" en bestaan uit de kant-en-klare produkten die het Noordamerikaanse, commerciële en stedelijke decor vullen. Deze alledaagse objecten, met hun gestandaardiseerde vormen, kleuren en functies dikwijls feller begeerd om de status van het bezit dan voor hun feitelijke nut getuigen van onze technische expertise, ons vermogen om meer dan alleen de eerste levensbehoeften te produceren en te verbruiken, onze superieure controle over fundamentele vereisten. Ze getuigen, kortom, van onze moderniteit.

Eigenlijk wordt al snel duidelijk dat Adams het principe van de moderniteit actualiseert door een weg in te slaan die anderen toegankelijk hebben gemaakt. Als, in de negentiende eeuw, de moderniteit voor Manet, Cézanne en Monet samenviel

ciated with trains and automobiles; and if Picabia and Man Ray were preoccupied with the principles of mechanics, it is because the societies in which these artists lived provided them with these tools.

Today, Kim Adams adopts a manifestly similar attitude towards the evolution of contemporary social organization, showing a particular interest in developments in industrial technology. The products he uses are purchased from trade suppliers, hardware stores and hobby shops, and they are moulded by the values of a consumer society, with all the contradictions that this implies.

His constructions nevertheless offer a tacit resistance to the objects of which they are composed. Their function is flagrantly subverted by the fragmentation and assembling processes Adams imposes on them. Confronted with the 1982 model for *Decoy Homes*, with its piled up garbage cans forming a monument to manic consumerism, and with the model for *Two Headed Lizard*, which consists of two small-scale, cut-down motorless truck cabins apparently pulling a garden shed mounted on a trailer base in opposite directions, we are forced to acknowledge that no trace remains of original utility. In the first case, the site and context of the garbage cans are quite alien to their function; in the second, the notion of movement is introduced only to be obliterated. The truck cabs' opposite-facing positions¹ seem to absorb any mobility and immediately turn the situation around: "We're going there" becomes "Where are we going?", and affirmation passes into interrogation. The non-functionality of these everyday objects is related both to the way they are assembled and to the unexpected context in which they are presented an exhibition gallery or occasionally a street.

The artist questions the position of culture in society using a validation device based on mimicry. His ruse is to introduce real objects that play a role in a serious, commercial technology into the realm of art, giving them a simulated utility. Art, then, is brought face to face with its own lack of function. It is a position that, ideologically-speaking, threatens the customs of a whole culture. In a challenge to our society's most sacrosanct values, Kim Adams offers the invention and playfulness of fictional function.

For Kim Adams' sculptures invariably simulate a certain utility, however banal or ridiculous, always possess what might be called a pseudo-

met een nieuwe opvatting van de ruimte die wortelde in de intellectuele en technologische vooruitgang van hun tijd met name de opkomst van de elektriciteit en de fotografie; als, voor de Futuristen, de inspiratie ontsproot aan de nieuwe mogelijkheden voor verplaatsing en snelheid die treinen en automobielen met zich brachten; en als Picabia en Man Ray waren vervuld van de beginselen van de mechanisatie, dan was het omdat de leefwereld van deze kunstenaars hun dit materiaal aanreikte.

In deze tijd neemt Kim Adams duidelijk een soortgelijke houding aan tegenover de evolutie van de contemporaine maatschappelijke organisatie, waarbij hij in het bijzonder belangstelling aan de dag legt voor ontwikkelingen binnen de industriële technologie. Hij maakt gebruik van produkten die zijn betrokken van fabrieken, ijzerhandels en hobbyzaken, produkten die zijn gemodelleerd naar de waarden van een consumptiemaatschappij, met alle daaruit voortvloeiende tegenstrijdigheden.

Adams' constructies bieden niettemin stilzwijgend verzet tegen de objecten waaruit ze zijn samengesteld. Hun functionaliteit wordt flagrant afgebroken door de fragmentatie- en assemblageprocessen waaraan Adams ze blootstelt. Wie oog in oog staat met het model uit 1982 voor *Decoy Homes*, waar opeengehoopte afvalbakken een gedenkteken voor manische consumptiezucht vormen, en het model voor *Two Headed Lizard*, dat bestaat uit twee kleine, half ontmantelde vrachtwagencabines zonder motor die een op een oplegger geplaatst tuinhuisje in tegengestelde richtingen lijken te trekken, kan niet anders dan concluderen dat geen spoor van de oorspronkelijke functie van de objecten resteert. Bij het eerste model zijn de locatie en context van de afvalbakken volkomen in strijd met hun functie; bij het tweede wordt het idee van beweging alleen geïntroduceerd om die beweging vervolgens teniet te kunnen doen. De gespiegelde posities van de vrachtwagencabines¹ lijken elke mobiliteit op te heffen en draaien de situatie onmiddellijk om: "We gaan daar naar toe" wordt "Waar gaan we naar toe?", de bevestiging gaat over in een vraag. De non-functionaliteit van deze alledaagse objecten hangt zowel samen met de wijze waarop ze geassembleerd zijn als met de onverwachte context waarin ze worden gepresenteerd een expositieruimte of incidenteel een straat.

De kunstenaar trekt de positie van de cultuur in de samenleving in twijfel met behulp van een validatie-instrument dat is gebaseerd op nabootsing. Zijn strategie is ware objecten die een rol spelen in een serieuze, commerciële technologie binnen

functionality. The presence of numerous details seems to imply that the basic functions are already well established. This is a marketing technique much used in the sale of mass-produced absurdities that generally prove short-lived and inefficient. In fact, such objects are often perceived as gifts to ourselves whose justification is not so much the use to which they can be put as their capacity to satisfy our desire to possess them.

This is the very essence of the outdoor piece executed in 1988 called *The Gift Machine*. A parody both of itself and of our consumer society, this joyful cart distributes its "gifts" to passersby hybrid, useless objects, half-toy, half-lollipop, enveloped in clear plastic. The work consists of a variety of elements arranged in a sort of festive caravan among other things mopeds, wagon chassis, seats, platforms, sunshades, luggage holders, trestles, bags of all descriptions from which the artist hands out his gifts: tennis balls on sticks. The dazzling, gaudy colours of the elaborate display are just another example of the artist's use of standard marketing techniques. The humorous dimension of Kim Adams' work often predominates over the critical thread that nonetheless underlies all his creations. He takes glee in deconstructing the codes of our collective conventions and turning the values they embody on their heads.

The assemblages of containers also call into question the function of the original products: septic tanks, truck cabs, huts, sheds, railway wagons, garbage cans and clothes dryers are all transformed into an architecture of dreams. Often empty and full-sized, they draw us imaginatively inside, establishing a tension between us and the work.

The outdoor sculpture from 1994 titled *Crab-Legs (Studio)* is ready empty and resounding to receive its artist in residence. The title is in part a reference to the chronic shortage of space for artists' studios, a universal problem that is particularly acute among the Toronto artistic community with which Adams is associated. The architecture, volumes and textures of this work recall the industrial structures silos and grain elevators that are scattered like monuments across the Canadian prairies.³ But constructions like this one are also inspired by the abandoned refuse-dumps of industrial processes. These places, generally located on wasteland at the edges of a town or on a no-man's-land in the heart of a run-down urban neighbourhood, are where byproducts of the industrial system are removed from the manufacturing centre on wagons and

te voeren in het rijk van de kunst en ze daar een gesimuleerde nuttigheid te geven. De kunst wordt op deze wijze geconfronteerd met haar eigen gemis aan functie. Het is een standpunt dat, in ideologische zin, de leefgewoonten van een hele cultuur bedreigt. Kim Adams ondergraaft de heiligste waarden van de samenleving door ons de inventie en speelsheid van fictieve functie aan te bieden.

De sculpturen van Kim Adams simuleren onveranderlijk een zeker nut, hoe banaal of ridicuul ook, ze bezitten telkens iets wat je als pseudo-functionaliteit zou kunnen omschrijven. De aanwezigheid van talrijke details² lijkt te impliceren dat de basisfuncties reeds ingeburgerd zijn. Dit is een marketingtechniek waarvan men vaak gebruik maakt om in massa geproduceerde absurditeiten te verkopen die meestal ondoelmatig en weinig duurzaam zijn. In feite worden zulke objecten geregeld beschouwd als geschenken aan onszelf; de drijfveer voor hun aanschaf is niet zozeer het gebruik dat ervan kan worden gemaakt als wel hun vermogen onze bezitsdrang te bevredigen. Dit is ook de essentie van *The Gift Machine*, een in 1988 vervaardigd buitenwerk dat een parodie op zichzelf en de consumptiemaatschappij is. Deze vrolijk ogende wagen deelt zijn "geschenken" uit aan voorbijgangers hybride, nutteloze objecten, half speelgoed, half lollie, gehuld in doorzichtig plastic. Het werk bestaat uit een reeks verschillende elementen die zijn gerangschikt in een soort feestelijke caravan onder meer bromfietsen, opleggers, zittingen, platforms, parasols, bagageboxen, schragen, allerlei soorten tassen waaruit de kunstenaar zijn rondgedeelde geschenken haalt: tennisballen op stokken. De bonte, oogverblindende kleuren van dit gedetailleerde kunstwerk tonen eens te meer aan dat de kunstenaar gebruik maakt van conventionele marketingtechnieken. De humoristische dimensie van Kim Adams' werk is vaak dominanter dan de kritische beschouwing, die niettemin aan al zijn creaties ten grondslag ligt. Hij schept er plezier in onze collectieve conventies te deconstrueren en de waarden die zij belichamen op hun kop te zetten.

De assemblages van containers trekken de functie van de oorspronkelijke produkten eveneens in twijfel: septic tanks, vrachtwagencabines, hutten, schuurtjes, wagons, afvalbakken en droogtoestellen worden stuk voor stuk binnen een architectuur van dromen omgevormd. Vaak leeg en op ware grootte lokken ze de fantasie van de beschouwer naar binnen en bouwen ze een spanning tussen hem en het werk op.

De buitensculptuur uit 1994 met de titel *Crab-*

freightcars that are often themselves abandoned on site. Inefficient and less productive than later models, these vehicles and structures are judged obsolete and rejected. But their inert and decadent presence continues to encumber space, vision and mind. Their existence underscores our own, just as their condition foreshadows our own. This scenario, which the artist uses to revive our recent past, our own modernity, is a perfect illustration of all the contradictions inherent in our headlong flight along the avenue of overproduction and our capacity to adapt to the problems it causes. These ruins are evidence of a disturbing and threatening collapse.

Kim Adams, in an approach derived from the industrial infrastructure,⁴ recirculates onto the art network a selection of non-operational substitutes fresh off the production line "decoys", as he labels them in several of his titles. By thus mobilizing the principle of irony, this practice sidesteps demonstration.

Like several of Adams' other constructions, *Crab-Legs (Studio)* is furnished with wheels and runs on rails perhaps hardly surprising in a country where the development of communications, the population and the economy all depended on the giant railway network that spanned it coast to coast. The experience of space in Canada is rooted in distance rather than contiguity. Reflecting the effort to master the space of a country vast of scope and harsh of climate, most of the installations combine different aspects of transport and housing.

Kim Adams is fascinated by the mechanisms of urban development, and this interest finds its most complete expression in his wagon- and trailer-mounted "stagings". Extraordinarily comprehensive, these models are presented as "agorae" where we are impelled to witness the spectacle of everyday North American life. Their structure mirrors the layout often random that is such a vital part of the portrayal of this microcosm. The absence of any central focus reflects the rather fragmented nature of any urban planning project: the lack of boundaries between leisure and work territories, for example, and between the mini-dramas being acted out within them, together with the limited potential for expansion denote the difficulty of maintaining control over the global development of space. The structures representing progress and industry are all-important are, in fact, the only permanent structures in the whole seething complex. Here, the concepts of housing and mobility are explored as organizational principles of

Legs (Studio) is in gereedheid leeg en hol klinkend om de kunstenaar te huisvesten. De titel is deels een verwijzing naar het chronische gebrek aan atelierruimte, een universeel probleem dat ook de kunstenaars in Toronto bijzonder zwaar treft. De architectuur, afmetingen en materialen van dit werk herinneren aan de industriële structuren silo's en graanelevators die als monumenten verstrooid zijn over de Canadese prairies.³ Maar constructies als deze zijn ook geïnspireerd door de verlaten stortplaatsen van industriële processen. Zulke stortplaatsen, meestal gesitueerd op een braakliggend terrein aan de rand van een stad of op een stuk niemandsland in het hart van een in verval geraakte stadsbuurt, verwerken de afvalprodukten van het industriële systeem, aangevoerd door vrachtwagens en goederenwagens die vaak ook zelf ter plekke worden gedumpt. Als deze transportmiddelen en structuren minder doelmatig en rendabel blijken dan latere modellen, vindt men ze uit de tijd en worden ze afgedankt. Hun inerte en verloederde aanwezigheid blijft de ruimte, de blik en de geest echter belasten. Hun existentie onderstreept de onze, zoals ook hun conditie een voorbode is van wat ons wacht. Dit scenario, waarvan de kunstenaar gebruik maakt om het recente verleden, onze eigen moderniteit, te doen herleven, illustreert op volmaakte wijze alle contradicties die inherent zijn aan onze overijldede tocht langs de weg van de overproductie en aan ons vermogen ons te schikken naar de daarmee gepaard gaande problemen. Dit verval is het bewijs van een verontrustende en bedreigende tel-oorgang.

Adams maakt gebruik van een werkwijze die is afgeleid van de industriële infrastructuur⁴. Hij brengt een selectie niet-operationele, zo van de produktielijn komende objecten "decoys" (lokertjes) noemt hij deze in verschillende titels opnieuw in omloop binnen het netwerk van de kunst. Omdat Adams aldus het principe van de ironie mobiliseert, heeft het demonstratieve karakter in zijn werk niet de overhand.

Evenals verschillende andere constructies van Adams is *Crab-Legs (Studio)* uitgerust met wielen en loopt hij op rails, misschien nauwelijks verrassend in een land waar de ontwikkeling van de bevolking, de economie en de communicatie in hoge mate werd bepaald door het omvangrijke spoorwegnet dat de oost- en westkust met elkaar verbindt. De ervaring van de ruimte is in Canada eerder geworteld in afstand dan in nabijheid. Indachtig de moeite die het heeft gekost om de ruimte van een omvangrijk en klimatologisch grillig land als Canada onder controle te krijgen, combineren de meeste installaties verschillende

human life. They take on a variety of forms rooted in the syntax and vocabulary of urban living, with all it involves in the way of hybridity, zoning and the insoluble dilemma of collective space.

Using miniaturized models, the artist explores a concept of space arising from the aerial view. These models, such a central part of his work, involve a distanced, high-angle experience of space that recalls the maquettes made for mega-projects whose full extent can only be grasped if represented on a reduced scale. Meticulously elaborated to meet the basic requirements of survival and happiness, Kim Adams' models are the programless prototypes of an ideal system that, with disconcerting irony, carries within it the seeds of its own disintegration. The notion of housing, frequently associated in his practice with that of mobility, highlights the relationship between sedentariness and nomadism. The home, mobile or immobile, is our ally. It offers protection, a certain comfort, privacy and escape from collective stress. Both the house and the trailer-truck are in some way symbols of survival.⁵

*Dodes' Ka-Den*⁶ is an eloquent work consisting of a truncated truck, a trailer with a sloping deck, a low platform reached by a couple of steps and two wheel-mounted tanks containing models that can be seen through funnel-"spyholes" cut into their sides, which show scenes from everyday life taking place amidst an imposing landscape. In this communal space there is a profusion, an excess even, of the most explicit detail: mountains, rivers, highways, bridges, groups of people working or playing, cars, an electric train, lighting devices . . . It is a unique and complex miniaturized environment that illustrates many of the canons and customs of contemporary life.

This micro-model sketches a panorama of an idealized social structure that simulates perfection, harmony and peace. It presents a world that is clearly not real, but that nonetheless appears or pretends to be so. Yet another decoy that fuses dream and reality: "... behind every real object is a dreamt object".⁷ Creating scale models is itself a game, a pastime, an activity that distances us from reality.⁸ It is also a way - one practised by children of understanding and absorbing the reality around us. Playing, like dreaming, is a serious business, far more serious than we sometimes imagine. The abandonment, body and soul, to risk, uncertainty and struggle is the essence of the spirit of play. Playing, like dreaming, offers us the escape so vital to our

aspecten van vervoer en huisvesting.

Kim Adams is geboeid door het mechanisme van de stadsontwikkeling, en deze belangstelling komt in haar meest complete vorm tot uiting in de op wagens of opleggers geplaatste "taferelen". Deze modellen zijn uiterst gedetailleerd en worden gepresenteerd als "agorae" waar zich voor onze ogen het schouwspel van het dagelijks leven in Noord-Amerika ontvouwt. Hun structuur weer-spiegelt de ordening vaak arbitrair die voor het aanzicht van een dergelijke microkosmos zo bepalend is. Het ontbreken van een overkoepelende visie geeft het tamelijk fragmentarische karakter van stedenbouw weer: het gebrek aan grenzen tussen bijvoorbeeld werk- en recreatiegebieden en tussen de mini-taferelen die erin plaatsvinden, wijst te zamen met de beperkte expansiemogelijkheden op de moeilijkheid controle te houden over de ontwikkeling van de ruimte. Een centrale plaats wordt ingenomen door de structuren die de vooruitgang en de industrie vertegenwoordigen ze zijn binnen het turbulente geheel in feite de enige permanente structuren. In deze modellen vindt een verkenning plaats van de begrippen huisvesting en mobiliteit als organisatorische beginselen van het menselijk leven. Deze concepties nemen verschillende vormen aan die geworteld zijn in de syntaxis en het vocabulaire van het stadsleven, met inbegrip van facetten als heterogeniteit, structurering en het onoplosbare dilemma van de collectieve ruimte.

Met gebruik van miniatuurmodellen verkent de kunstenaar een beleving van de ruimte die voortvloeit uit een vogelperspectief. In deze modellen, een zo centraal deel van zijn werk, wordt de ruimte vanuit de hoogte ervaren, hetgeen doet denken aan de maquettes voor megaprojecten waarvan de volledige omvang alleen bij een gereduceerde weergave valt te bevatten. De modellen zijn subtiel uitgewerkt om te beantwoorden aan de minmale vereisten voor geluk en overleven, waardoor ze tot de a-politieke prototypen van een ideaal systeem worden dat, met verontrustende ironie, het zaad van zijn eigen desintegratie in zich draagt. De huisvesting, in Adams' kunstbeoefening vaak gekoppeld aan de mobiliteit, benadrukt de relatie tussen een sedentair en een nomadisch bestaan. Het huis, mobiel of immobiel, is onze bondgenoot. Het biedt bescherming, een zekere mate van comfort en privacy, en de mogelijkheid te ontsnappen aan de collectieve stress. Zowel het huis als de oplegger zijn in een zeker opzicht symbolen van overleven.⁵

*Dodes' Ka-Den*⁶ is een expressief werk dat bestaat uit een ingekorte vrachtwagen, een oplegger met

well-being, both physical and mental. It also represents a form of understanding through which we can reconcile the contradictions inherent in any civilization. Construction in play necessarily implies a prior process of deconstruction and therefore an exhaustive knowledge of the articulations of the object of our construction. Through his mastery of the rhetoric of play, Kim Adams skilfully undermines established codes.

The automation of some of Adams' components, like the miniature train, also conjures up the world of play and the spontaneous fascination triggered by this type of movement, which we seem to associate unhesitatingly with our own. Also crucial here is the idea of domination, the assurance that springs from possessing power over things.

While Kim Adams' artistic approach may have its source in the values of contemporary society, it expresses only covertly the ideological infrastructure of our culture abundance, money, work, organization, environment, mobility, leisure, pleasure, health, happiness, dreams, family, socialization and sketches a parallel vision of its absolute opposite. It is a strategy based on the simultaneous opposition of values: abstract and concrete, positive and negative, interior and exterior, reality and representation, individual and collective, mobility and immobility. All the paired values, in fact, that only take on their full significance when confronted with their opposites.

Yolande Racine, Curator Musée d'art contemporain de Montréal
July 6, 1995

Redactie Franse tekst/Revision (of the French text): Hélène Joly
Engelse vertaling/English translation: Judith Terry

1. It is interesting to observe that similar notions of orientation appear in the art of the nomadic peoples of Australia, where Kim Adams spent part of his childhood.

2. For example, the sound systems present in the truck cabins of *Two Headed Lizard with a Single Shot*, 1986, (National Gallery of Canada), or the multitude of tiny details in the installations of *Earth Wagons*, 1989-1991 (Winnipeg Art Gallery), and *Dodes' Ka-Den*, 1993.

3. The influence of industrial North American

een hellende laadbak, een laag platform dat bereikt wordt via twee trap treden en twee op een onderstel met wielen gemonteerde tanks. Door middel van trechters die als kijkgaten dienen kan men de modellen in de tanks bekijken. De modellen vertonen taferelen uit het leven van alledag die plaatsgrijpen temidden van een imposant landschap. In deze ruimte is er een overvloed, een overdaad zelfs, van de meest expliciete details: bergen, rivieren, snelwegen, bruggen, groepjes mensen die werken of spelen, auto's, een elektrische trein, verlichting... Het model vormt een unieke en complexe miniaturomgeving die veel van de zeden en gewoonten van het hedendaagse leven tentoonspreidt.

Dit micromodel schetst een panorama van een geïdealiseerde maatschappelijke structuur dat volmaaktheid, harmonie en vrede simuleert. Het model presenteert een wereld die duidelijk niet echt is, maar dat niettemin wel lijkt of pretendeert te zijn. Alweer een lokkertje dat droom en realiteit in zich verenigt: "... achter ieder echt object bevindt zich een gedroomd object". Het maken van schaalmodellen is op zichzelf een spel, een tijdverdrijf, een activiteit die afstand nemen van de werkelijkheid inhoudt.⁸ Deze bezigheid is ook een manier vaak gebruikt door kinderen om de werkelijkheid om ons heen te bevatten en in ons op te nemen. Spelen, evenals dromen, is een serieuze aangelegenheid, veel serieuzer dan we vaak beseffen. De overgave, met lichaam en ziel, aan risico, onzekerheid en strijd is de essentie van het spel. Spelen, evenals dromen, biedt ons de ontsnapingsmogelijkheid die voor ons fysieke en mentale welzijn zo belangrijk is. Ook houdt het spel een vorm van begrijpen in die ons in staat stelt de aan iedere beschaving inherente contradicties met elkaar te rijmen. Constructie binnen het spel impliceert een eerder proces van deconstructie en derhalve een uitputtende kennis van de elementen waaruit het geconstrueerde object is samengesteld. Door zijn beheersing van de retorica van het spel weet Kim Adams gevestigde wetten met vaardige hand te ondermijnen.

Adams' geautomatiseerde componenten, zoals de miniatuurtrein, herinneren eveneens aan de wereld van het spel en wekken de spontane bekoring van automatische beweging, die we prompt lijken te associëren met het bewegen van onszelf. Ook het idee van beheersing, de zekerheid die we ontnemen aan het bezit van macht over dingen, speelt op dit vlak een zeer belangrijke rol.

Hoewel de artistieke benadering van Kim Adams wellicht gegrondvest is in de waarden van de hedendaagse samenleving, geeft zijn kunst slechts

architecture on the European modernism of Gropius and Le Corbusier is well known.

4. This is manifest in his choice of materials and the way his components are fabricated: the solderings, cut-outs, bolts, screw holes . . .

5. Joseph Beuys explored this theme in his *Sled* series and in the work *Volkswagen Van*, all fitted out with a survival kit.

6. The title, taken from the 1970 film of the same name by the Japanese filmmaker Kurosawa, is an onomatopoeic word representing the sound of a train.

7. Jean Baudrillard, *Le système des objets* (Paris: Éditions Gallimard, Collection Tel, 1968), p. 165 (trans.).

8. The North American scale model business is flourishing: there are specialized stores, regular exhibitions and an extensive network of enthusiasts.

op bedekte wijze uitdrukking aan de ideologische infrastructuur van onze cultuur – weelde, geld, werk, organisatie, milieu, mobiliteit, vrije tijd, plezier, gezondheid, geluk, dromen, familie, socialisatie – en schetst hij een parallel visioen van het absolute contrast daarvan. Een strategie die berust op het simultaan tegenover elkaar plaatsen van waarden: abstract en concreet, positief en negatief, innerlijk en uiterlijk, werkelijkheid en model, individueel en collectief, mobiliteit en immobiliteit. Tegengestelde waarden die alleen in de confrontatie met hun antoniemen hun volle betekenis lijken aan te nemen.

Yolande Racine
Conservator Musée d'art contemporain de
Montréal, 6 juli 1995

vertaling: Dick Lievaart

1. Het is interessant te constateren dat soortgelijke ideeën met betrekking tot oriëntering terug te vinden zijn in de kunst van de nomadische volken van Australië, waar Kim Adams een deel van zijn jeugd heeft doorgebracht.

2. Zoals de geluidsinstallaties in de vrachtwagen-cabines van *Two Headed Lizard with a Single Shot* (1986, National Gallery of Canada) of de overstelpende hoeveelheid details in *Earth Wagons* (1989-1991, Winnipeg Art Gallery) en *Dodes' Ka-Den* (1993).

3. De invloed van de Noordamerikaanse industriële architectuur op het Europese modernisme van Gropius en Le Corbusier is algemeen bekend.

4. Dit blijkt uit zijn materiaalkeuze en uit de wijze waarop de componenten zijn vervaardigd: het solderwerk, de uitsnijdingen, bouten, schroefgaten.

5. Joseph Beuys heeft dit thema uitgediept in zijn *Sled*-serie en in het werk *Volkswagen Van*, alle voorzien van een nooduitrusting.

6. De titel, ontleend aan de gelijknamige film (1970) van de Japanse regisseur Kurosawa, is een onomatopoëtisch woord dat het geluid van een trein weergeeft.

7. Jean Baudrillard, *Le système des objets* (Parijs: Éditions Gallimard, Collection Tel, 1968), p. 165

8. De handel in schaalmodellen floreert in Noord-Amerika. Zo zijn er speciaalzaken op dit gebied, worden er regelmatig tentoonstellingen gehouden en bestaat er een uitgebreid netwerk van liefhebbers.



*Detail Crab-Legs (Studio), 1994, gemengde technieken/mixed media
collectie/collection Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Can.)
photo: W.N. Greer*



He/He, 1990, *photo Guy L'heureux*

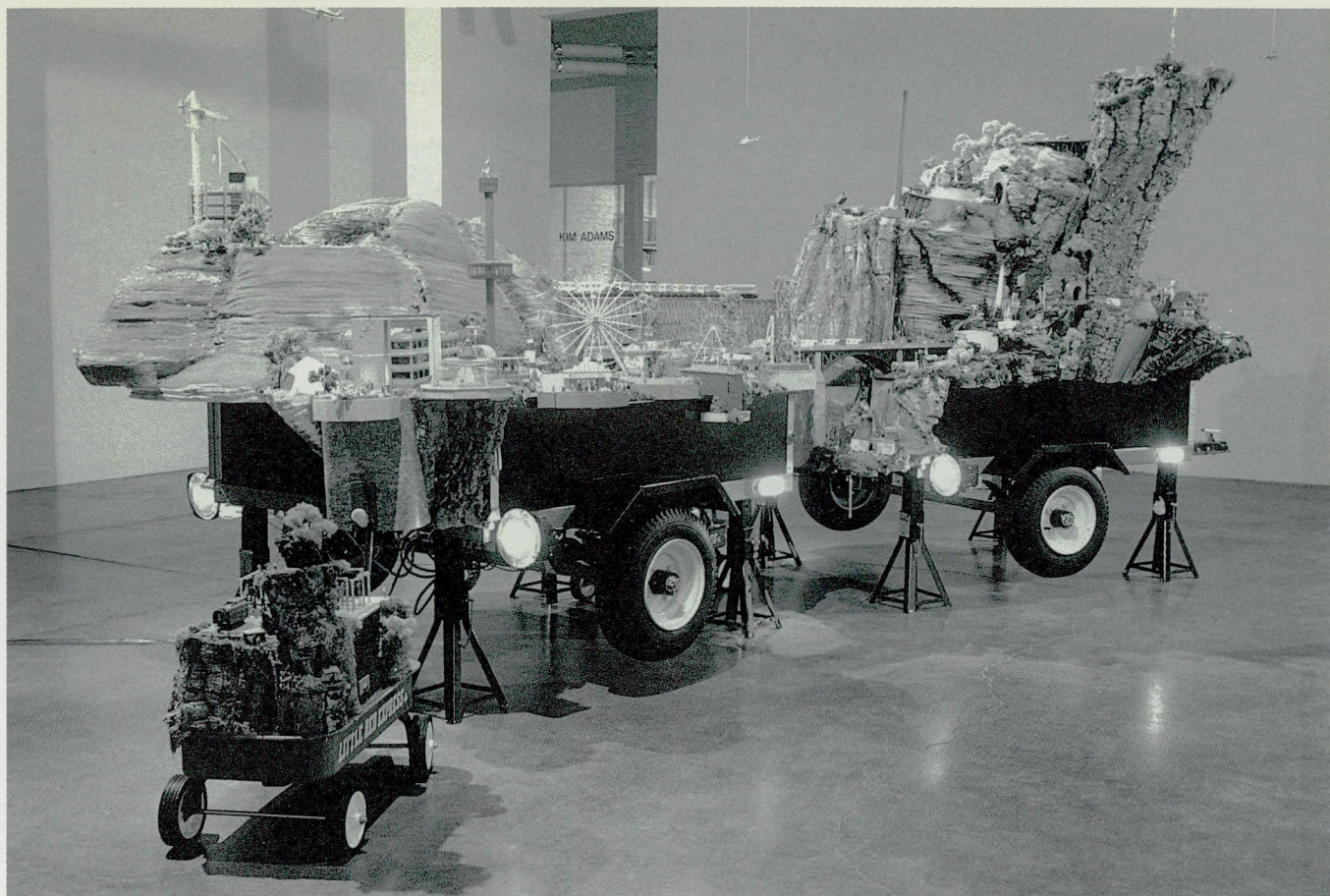


He/He, She/She, She/He, 1990-1993, *photo Kim Adams*



Dodes'ka-den, 1993, gemengde technieken / mixed media, *photo Marla Hlady*





Earth Wagons, 1989-1991
 gemengde technieken/mixed media
 photo David Kalef
 collectie/collection The Winnipeg Art Gallery



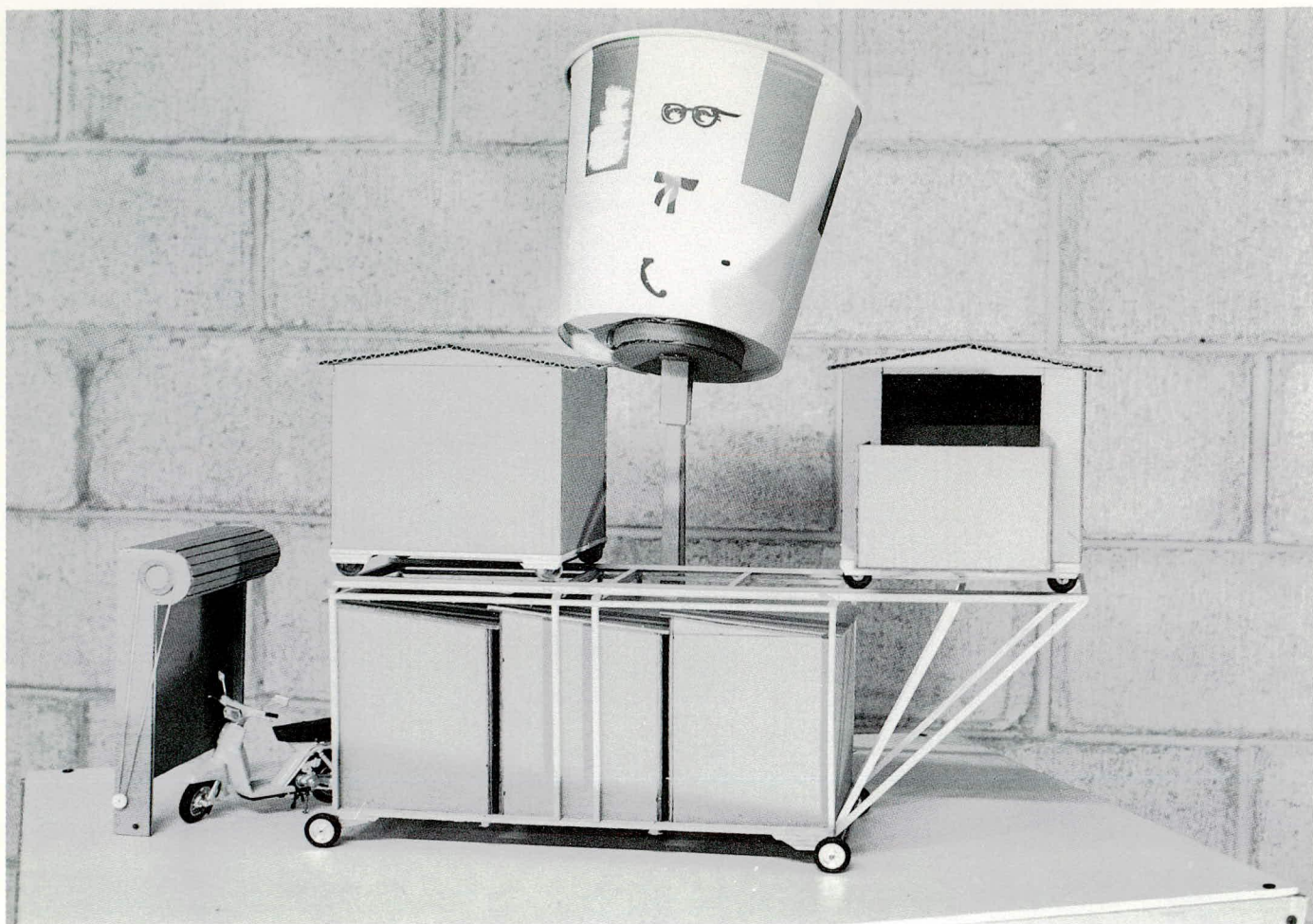
Details Earth Wagons, 1989-1991, photo David Kalef



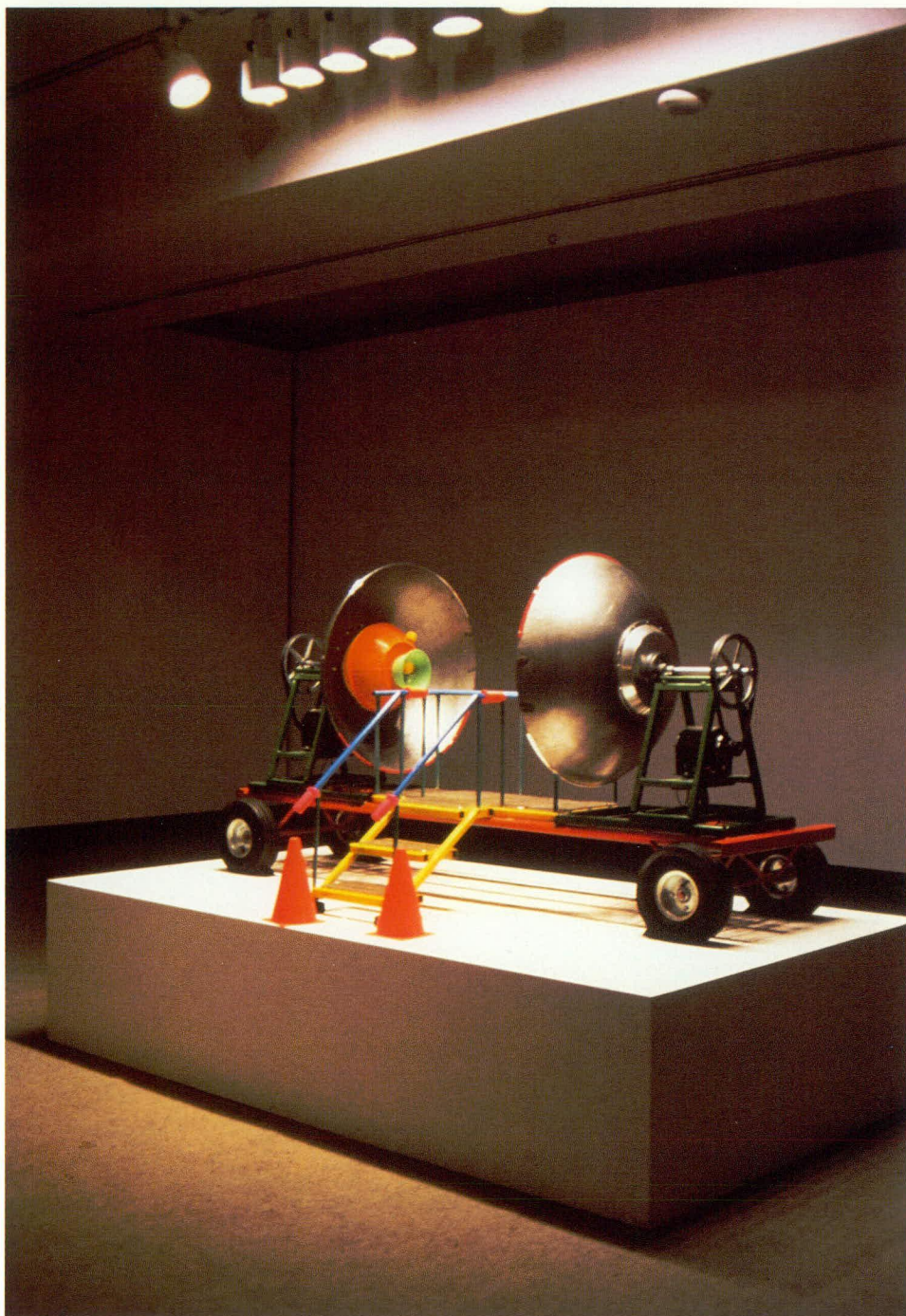
Two Headed Lizard With a Single Shot, Model, 1988 *photo Kim Adams*collectie/collection Ydessa Hendeles Art foundation



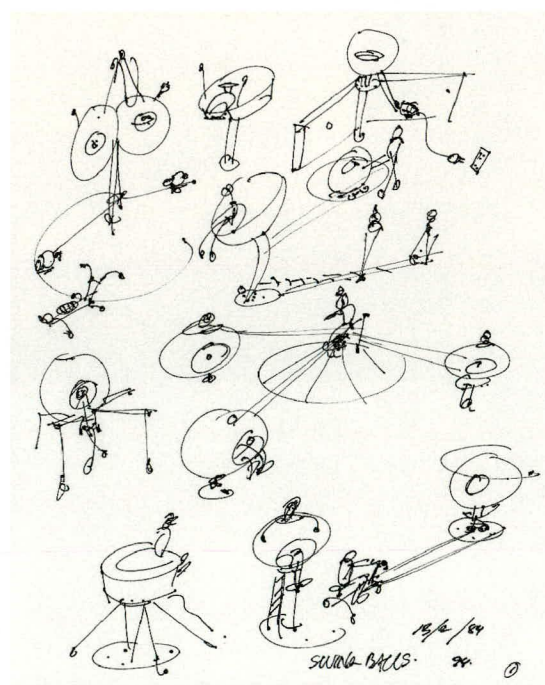
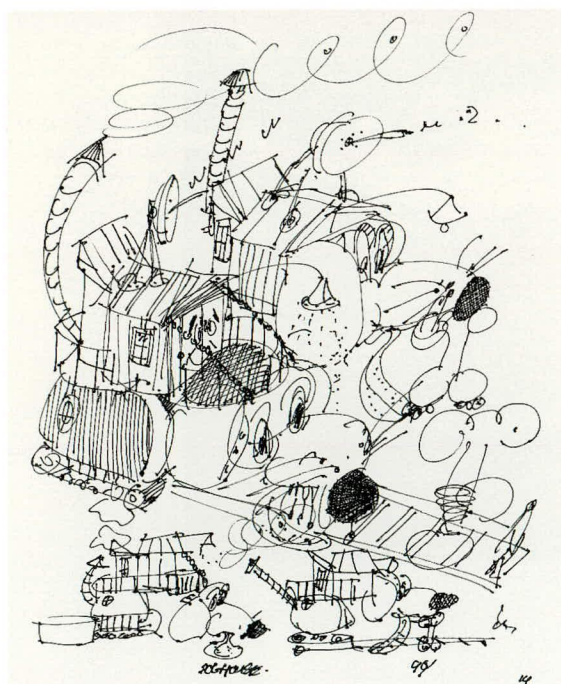
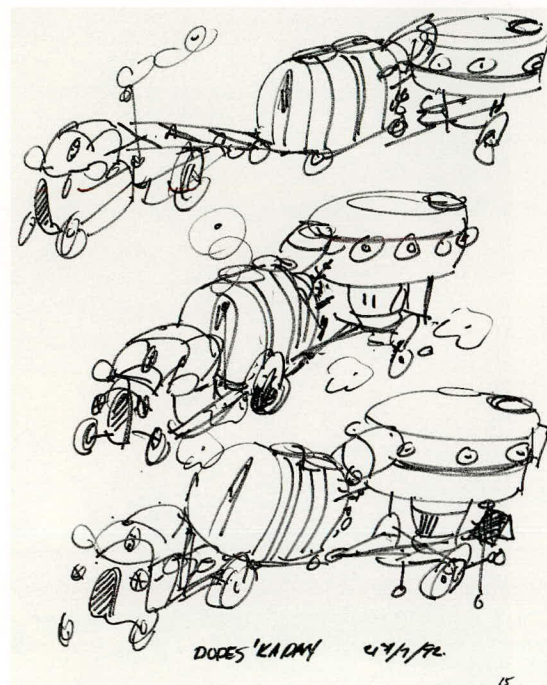
Ear II, 1995, *Photo Kim Adams*

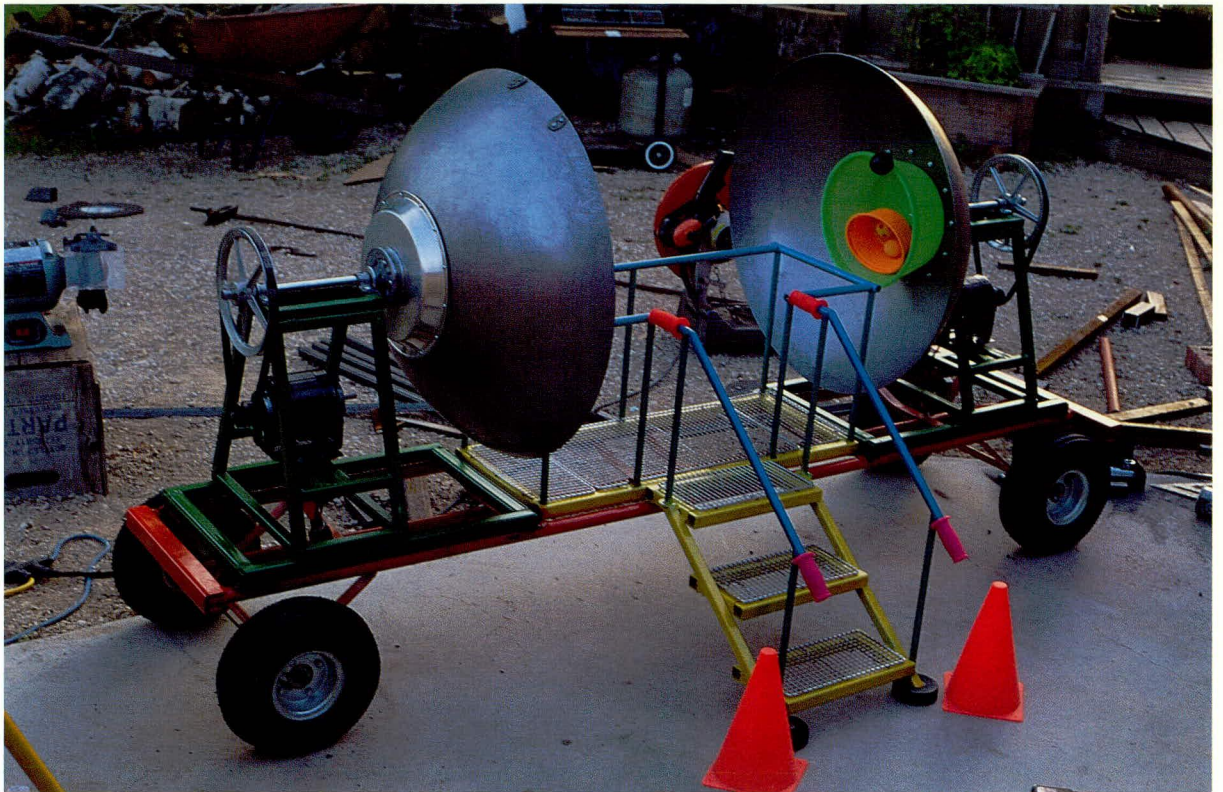


Decoy Home, Model, 1987, *photo: Kim Adams*



Dual Curbing Machine, Model, 1986-1993, *Photo Kim Adams*





Dual Curbing Machine, Model, 1986-1993 *Photo Kim Adams*

Tekeningen uit schetsboek/Drawings from sketchbook, 1984, 1992, 1984, 1990 (1994)

Kim Adams

1951 Edmonton (Can.) 1979 BFA, University of Victoria, B.C.

Kim Adams wordt vertegenwoordigd door/Kim Adams is represented by Galerie Christiane Chassey, Montreal and Linda Genereux Gallery, Toronto

Solo tentoonstellingen (selectie) / Selected Solo Exhibitions

1996: Musée d'art contemporain, Montreal. 1995: Centraal Museum Utrecht. 1994: Crab-Legs (Studio), Toronto Sculpture Garden / Dodes'ka-den, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph. 1993: Dodes'ka-den (Moonshine Runner), Galerie Christiane Chassay, Montreal / Genereux Grunwald Gallery, Toronto. 1992: Earth Wagons, The Power Plant, Toronto / Earth Wagons, Models and Drawings, Gairloch Gallery, Oakville. 1991: Earth Wagons, Galerie Christiane Chassay, Montreal / Kim Adams: Selected Works, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. 1990: Gift Machine, Pepper Grinder, and Working Models, Shedhalle Zürich.

Groepstentoonstellingen (selectie) / Selected Group Exhibitions

1995: Skulptura Montreal 95, Le Vieux-Port de Montréal. 1994: Future Traditions in Canadian Art (Seven Artists selected by seven Curators) / Inaugural Exhibition, Art Gallery, North York Performing Arts Centre. 1993: Dessins, Galerie Christiane Chassay, Montreal. 1992: Utopia Islands, Rodman Hall Arts Centre, St.Catherines / Urban Visions, Travelling Exhibition organized by the Art Gallery of Ontario, Toronto. 1991: Devices, Josh Baer Gallery, New York / Unnatural Traces, Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, London. 1989: Canadian Biennial of Contemporary Art, National Gallery of Canada, Ottawa. 1988: On Track: An Exhibition of Art in Technology, Olympic Arts Festival, Nova Building, Calgary / New Urban Landscape, Olympia & York, World Financial Centre, New York / Sculpture at the Point, Three Rivers Arts Festival, Pittsburgh. 1987: Northern Noises, 19th Sao Paulo International Biennial, Sao Paulo.

Artikelen (selectie) / Selected Articles

Ho, P. 'Kim Adams', *Parachute* 73 (Jan. 1994): 47-48.

Grande, J.K. 'Kim Adams', *Artforum*, Vol. 32, no 4 (Dec. 1993): 88-89.

Boller, G. 'Kim Adams, Chiarenza-Hauser, Shedhalle Zürich', *Artis: Zeitschrift für Neue Kunst* 42 (Dec. 1990-Jan. 91):73-74.

Tousley, N. 'Worlds within Worlds', *Canadian Art* 7 (Spring 1990): 82-88.

McGee, R. 'Northern Noises: 19th Sao Paulo International Biennial', *Canadian Art* 5 (Spring 1988): 93-94.

Colofon/Credits

Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling 'Kim Adams', van 2 september tot en met 29 oktober 1995 in het Centraal Museum Utrecht.

This catalogue is published on the occasion of the 'Kim Adams' exhibition in the Centraal Museum Utrecht, 2 September - 29 October 1995.

Initiatief/Initiative

Sjarel Ex, directeur/director

Marja Bosma, conservator moderne kunst/curator of modern art

Coördinatie/Co-ordination

Lydia van Oosten

Uitvoering tentoonstelling/Installation of the exhibition

Kim Adams en Technische Dienst Centraal Museum/Kim Adams and Technical staff
Centraal Museum

Tekst/Text

Sjarel Ex

Yolande Racine

Ontwerp/Design

Dave Mink, Breda

Druk/Printer

Lecturis BV, Eindhoven

Omslag/Cover

'Crab-Legs (Studio)'

Fotografie/Photography

Gert Jan van Rooij

© Kim Adams, de auteurs/the authors, de fotografen/photographers

© deze uitgave/this edition: Centraal Museum Utrecht

ISBN 90-73285-34-8

Bruikleen/Loan 'Earth Wagons':

Collectie/Collection of the Winnipeg Art Gallery;
Verworven met bijdragen van/Acquired with funds from the Winnipeg Art Gallery Foundation Inc. and the Volunteer Committee to the Winnipeg Art Gallery.

Bruikleen/Loan 'Crab-Legs (Studio)':

Collectie/Collection of the Macdonald Stewart Art Centre. Verworven met bijdragen van/
Purchased with funds donated by duMaurier Arts Ltd. and by the Art Centre Volunteers, 1994. Guelph, CANADA.

Met dank aan/We are grateful to:

De Canadese Ambassade, Den Haag/The
Canadian Embassy, The Hague
The Canada Council
The Ontario Arts Council

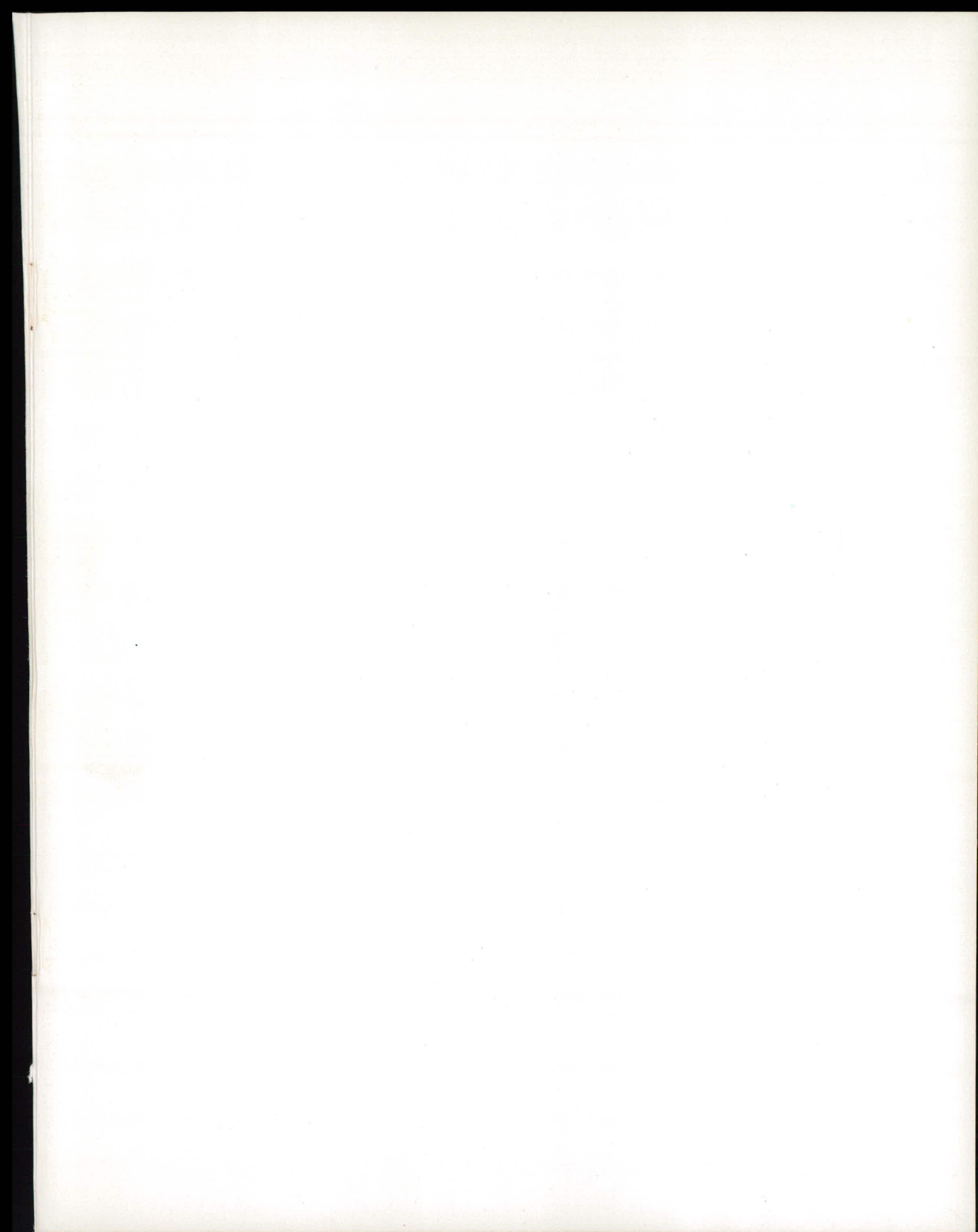
De tentoonstelling 'Kim Adams' is mede mogelijk gemaakt dankzij steun van het Nederland-Canada Comité waarin de volgende sponsors participeren: Van den Berch van Heemstede Stichting, Cognos B.V., JOHN BROWN Engineers & Constructors B.V., KPMG Meijburg en Co, Rollins Hudig Hall Holdings B.V., Wolters Kluwer N.V., ABN AMRO NV.

De bijdrage geschiedt in het kader van de viering van 50 jaar Bevrijding.

The exhibition 'Kim Adams' was supported by the Netherlands-Canada Committee in which participate: Van den Berch van Heemstede Stichting, Cognos B.V., JOHN BROWN Engineers & Constructors B.V., KPMG Meijburg en Co, Rollins Hudig Hall Holdings B.V., Wolters Kluwer N.V., ABN AMRO NV.

The contribution is part of the 50th Anniversary Commemoration Program.

Opgedragen aan Red A.C. Adams
In memory of Red A.C. Adams



Crab-Legs (Studio), 1994, semicrude technique/mixed media collective/collection Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Can.)

