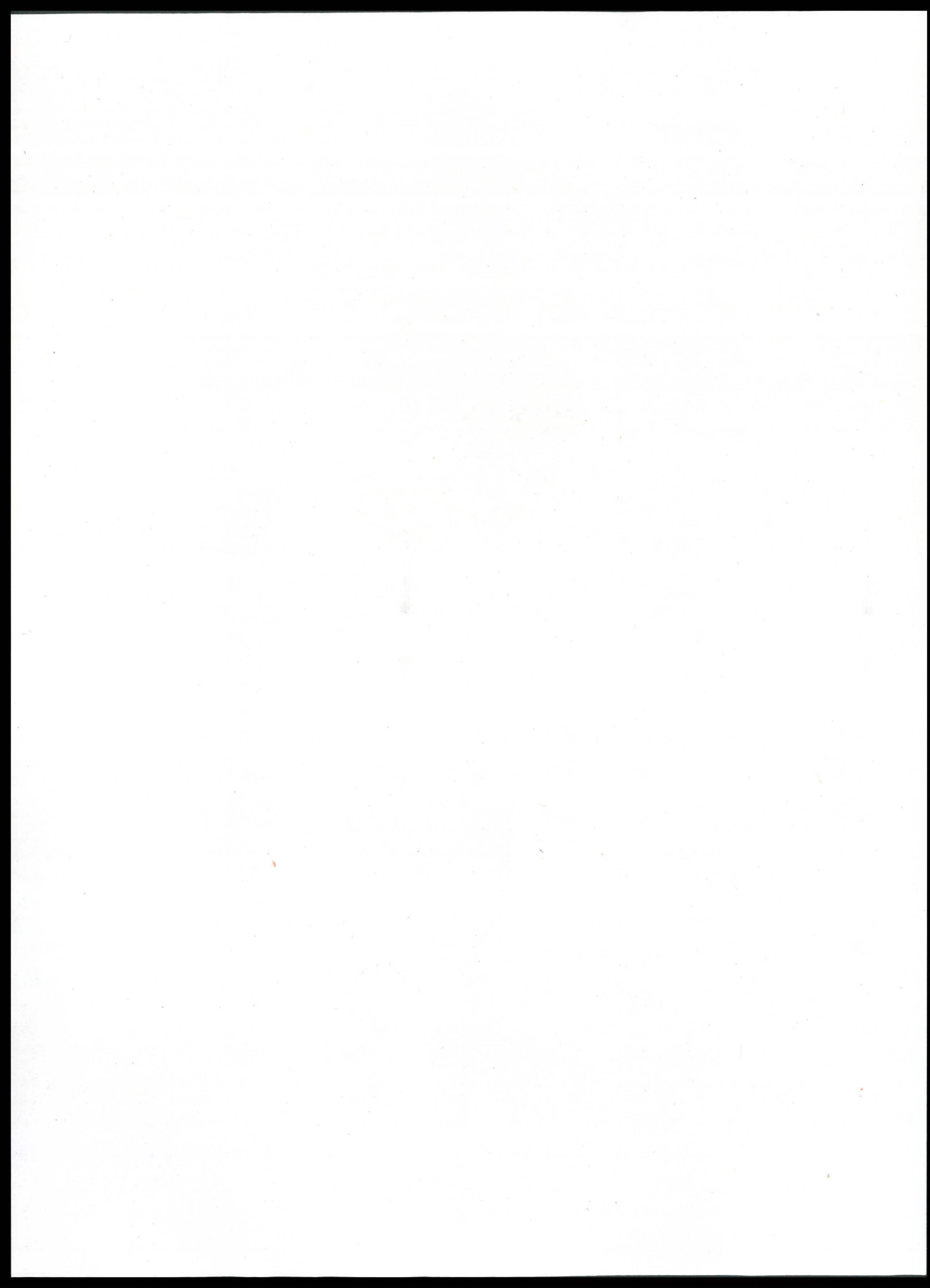


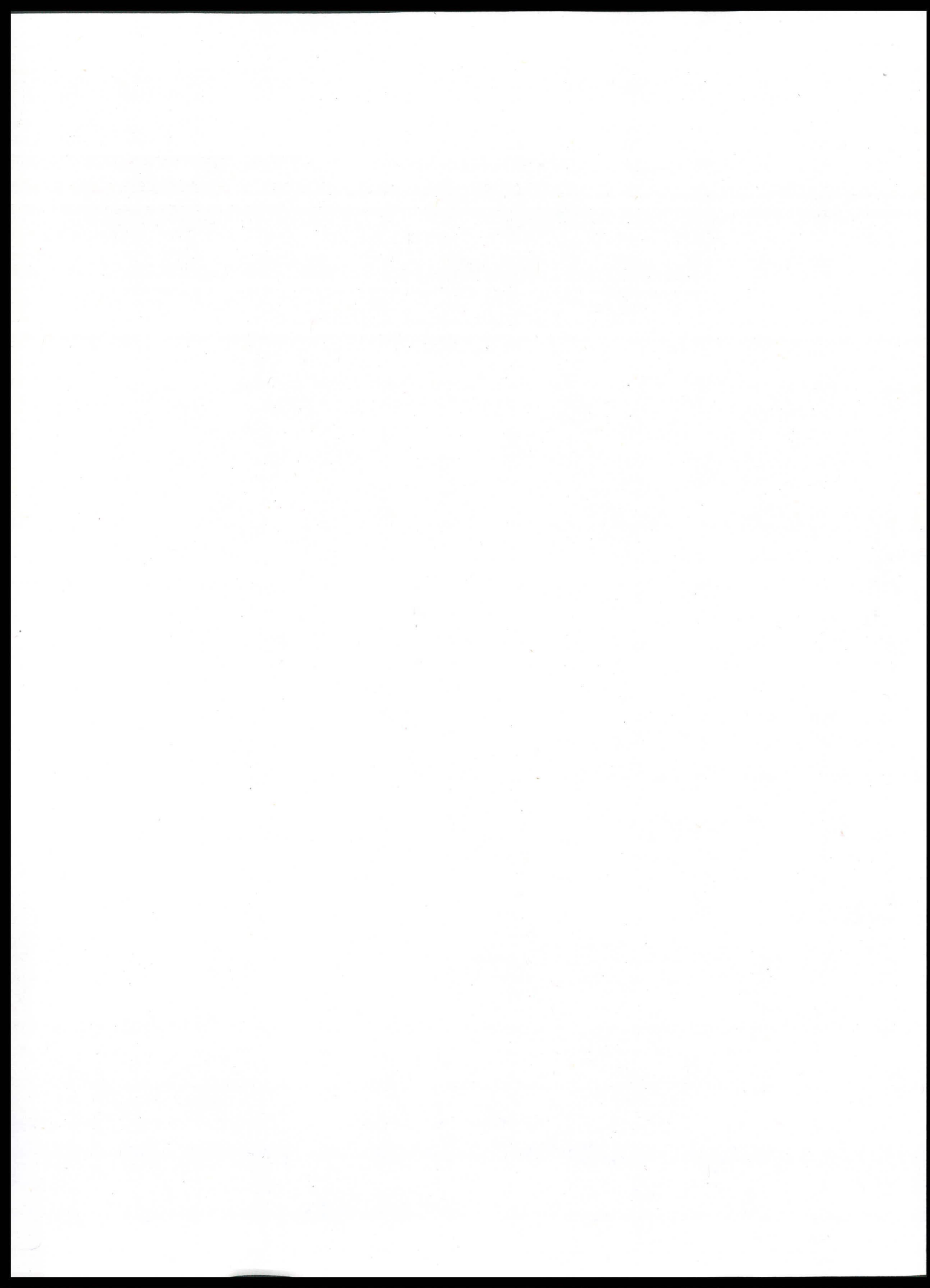
030517 1202







OTTO BERCHEM
VICTOR BOULLET
ANGELA BULLOCH
BERNARD FRIZE
FELIX GONZALEZ-TORRES
DAN GRAHAM
NAOYA HATAKEYAMA
RONI HORN
PRUDENCIO IRAZABAL
GERALD VAN DER KAAP
PAUL KOOIKER
THOMAS RENTMEISTER
FABIEN RIGOBERT
KARIN SANDER
JÖRG SASSE
HRAFNKELL SIGURDSSON
SAM TAYLOR-WOOD
DIANA THATER
JEFF WALL
ERWIN WURM



THE SUSPENDED MOMENT

H+F COLLECTION

030517 1202



The Suspended Moment H+F Collection

The Suspended Moment toont werk van kunstenaars die momenten uit een doorgaande beweging tot rust laten komen in tijdloze beelden en eindeloze ruimten. Tegenover de dagelijkse druk van haast en routine stellen zij de eindeloosheid van een intense, uitgerekte ervaring. In het hier en nu van deze kunstwerken zijn momenten van trage bewegingen te ervaren, van nauwelijks waarneembare rimpelingen, van langzaam drijvende wolkenluchten en van vrije gedachtenstromen. Die momenten kunnen onschuldig en terloops zijn, maar ook vol gevaar of geladen met emotie. Zo leiden de kunstenaars ons naar een andere manier van kijken, vanuit stilstand, rust en aandacht.

Alle getoonde werken maken deel uit van de H+F Collection van verzamelaar, mecenas en schrijver Han Nefkens (Rotterdam, 1954). In 2000 startte hij in nauwe samenwerking met het Centraal Museum met het aanleggen van een verzameling hedendaagse kunst. Het museum heeft inmiddels 72 stukken uit zijn collectie in langdurig bruikleen. Voor het eerst wordt nu in een groot overzicht in een Nederlands museum aandacht besteed aan deze verzameling. De selectie werd gemaakt door Hilde Teerlinck.

Sinds 2006 richten Han Nefkens en het Centraal Museum de samenwerking op het grensgebied van mode en beeldende kunst, met aankopen van het Nederlandse modeduo Viktor & Rolf en de Brits-Cypriotische ontwerper Hussein Chalayan. Recente aanwinsten van Chalayan zijn te zien in de bovenkapel van het museum.

The Suspended Moment H+F Collection

The Suspended Moment brings together the work of artists who freeze moments within an ongoing process to produce timeless images and infinite space. In opposition to the hustle and bustle of our daily routine, these artists propose the endlessness of a drawn-out experience. The works present the 'here and now', moments of slow motion, barely perceptible ripples, slowly moving clouds and beautiful streams of consciousness. These moments can be innocent and cursory, but also full of danger or loaded with emotion. The artists show us another way of looking: from a position of stasis, rest and quiet attentiveness.

All the exhibited works come from the H+F Collection assembled by the collector, patron and writer Han Nefkens (Rotterdam, 1954). In 2000 he began to assemble a collection of contemporary art in close consultation with the Centraal Museum. The museum now has 72 pieces from his collection on long-term loan. This is the first time that a representative selection from the collection is being shown in a Dutch museum. The works have been selected by Hilde Teerlinck.

Since 2006 Han Nefkens' partnership with the Centraal Museum has focused on the boundary between art and fashion, with acquisitions of work by the Dutch fashion duo Viktor & Rolf and the British-Cypriot designer Hussein Chalayan. Recent acquisitions of work by Chalayan can be seen in the museum's upper chapel.

Foto omslag / Cover image:

Gerald Van Der Kaap

Boy with cup 030517 1202, 2003

c-print, 58 x 40 cm

Collectie FRAC Nord Pas de Calais Duinkerken

bruikleen H+F Collection

Otto Berchem

Milford (USA) 1967

Deadheading 2003

sokkel, vaas en bloemen / pedestal, vase and flowers

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Otto Berchem onderzoekt in zijn werk het menselijke gedrag. Hij ensce-neert situaties die angst, kwetsbaarheid maar ook verlangen blootleggen. Hierbij kiest hij voor een alledaagse en herkenbare setting. De titel van dit werk verwijst naar een terugkerende ingreep van tuiniers: het verwijderen van uitgebloeide bloemen om zo de groei van jonge bloemknoppen te be-vorderen. In *Deadheading* wordt deze handeling rigoureus en keer op keer doorgevoerd. Zodra het gemengde boeket in de vaas is geschikt, worden de knoppen van de stelen verwijderd. Het verwelkingsproces van de afge-knipte bloemknoppen vindt nu in een versneld tempo op de grond plaats. *Deadheading* is een eigentijdse verbeelding van de *vanitas* of vergankelijk-heid. Dit onderwerp is ook terug te vinden op veel zeventiende-eeuwse schilderijen. Hierop werden voorwerpen weergegeven die verwijzen naar de dood. Deze schedels, verwelkte bloemen, zandlopers of uitgewaaid kaarsen moesten de mens waarschuwen voor te veel aardse geneugten. De kijker werd hiermee aangezet zijn kortstondige bestaan nuttig te gebrui-ken.

Otto Berchem's work explores human behaviour. In recognisable, everyday settings he stages situations that expose fear and vulnerability but also desire. The title of this work refers to the gardener's activity of removing dead flowers to encourage the growth of new ones. In *Deadheading* this action is repeated again and again with great rigour. As soon as the mixed bouquet has been arranged in the vase, the flowers are picked from their stems. The process of decay now takes place at an accelerated tempo on the floor.

Deadheading is a contemporary *vanitas* work, an updated version of the seventeenth-century paintings that remind us of our mortality. These still lifes of objects referring to death - skulls, wilted flowers, hourglasses or extinguished candles - were intended to warn people against an excess of earthly pleasures, thus encouraging the viewer to put his or her short life to good use.

Gerald van der Kaap

Enschede (Nederland / the Netherlands) 1959

Cloud 030516 1507 2003

c-print

collectie / collection FRAC Nord Pas de Calais, Duinkerken

De kunstenaar Gerald Van Der Kaap maakt al geruime tijd gretig gebruik van nieuwe toepassingsmogelijkheden op het gebied van de fotografie, de video en het internet. Zo werkte hij al in 1983 met computerprogram-ma's om zijn foto's digitaal te bewerken en lanceerde hij in 1995 reeds een eigen website op het internet. Met zijn recente werk onderzoekt Van Der Kaap de onuitputtelijke fotografische mogelijkheden van huidige mobiele telefoons.

Cloud 030516 1507 zet de klok letterlijk voor een moment stil. De bewust aanwezig gelaten cijfercode is namelijk het exacte tijdstip waarop Van Der Kaap de imponerende wolkenlucht heeft vastgelegd: om 15:07 op 16 mei in 2003. Tegelijkertijd verwijst het werk naar een steeds terugkomende the-matiek in Van Der Kaap's oeuvre, de ultieme maar onbereikbare toestand van 'Total Hoverty'. In deze zorgeloze toestand gelden de wetten van de zwaartekracht niet langer en staat de tijd stil: de momentopname van de wolkenpartij geeft de kijker het gevoel te zweven.

For many years the artist Gerald Van Der Kaap has made full use of new developments in photography, video and the internet. As early as 1983 he employed computer programmes to digitally manipulate his photographic images and in 1995 he launched his own website. In his recent work Van Der Kaap has explored the inexhaustible photographic possibilities of current mobile phones.

Cloud 030516 1507 literally stops the clock for a moment. The digital code that Van Der Kaap has expressly retained in the image tells us the exact time at which he captured this impressive sky: at 15:07 on 16 May 2003. The work refers to a recurrent theme in Van Der Kaap's oeuvre: the ultimate but unattainable state of 'Total Hoverty'. In this carefree state the laws of gravity no longer apply and time stands still. The snapshot of the clouds gives the viewer a sense of floating.

Gerald van der Kaap

Enschede (Nederland / the Netherlands) 1959

Boy with cup 030517 1202 2003

c-print

collectie / collection FRAC Nord Pas de Calais, Duinkerken

Boy with cup 030517 1202 lijkt een geslaagd vakantiekiekje, maar dan uitvergroet. Op de foto is een jongen aan het strand te zien die in zijn rechterhand een plastic bekertje vasthoudt. Het witte, haast zilverkleurige zand plakt vast aan de donkere huid van zijn blote voeten en linkerknie. Achter hem is de turquoise zee zichtbaar, die aan de horizon grijsblauw kleurt. Niets opmerkelijks, zo op het eerste gezicht. Maar juist bij langer kijken gaat de foto fascineren. Het opspattende water van een net niet zichtbare duik in zee, speelt bijvoorbeeld een suggestief spel met het water in het plastic bekertje. Of de omlaag gerichte blik van de jongen, die zich bij nader inzien concentreert op de grote teen waarmee hij een steen of schelp opwipt. Het felle zonlicht dat het geel van zijn t-shirt als goud tegen de bewolkte lucht doet vlammen. Gerald Van Der Kaap heeft op het perfecte moment op de opnameknop van zijn camera gedrukt.

Boy with Cup 030517 1202 looks like a successful holiday snapshot, but greatly enlarged. The photograph shows a boy on a beach with a plastic cup in his right hand. The silvery white sand sticks to the dark skin of his bare feet and left knee. Behind him is a turquoise sea turning grey-blue at the horizon. At first glimpse there is nothing remarkable about the image. But the longer we look the more the photograph begins to fascinate us. For example, the splash of water caused by an unseen dive in the sea suggests a play on the water in the cup. Or the boy's downward glance, which upon closer examination appears to be focussed on his big toe, with which he has flipped up a pebble or shell. The bright sunlight that makes the yellow of his t-shirt shine like gold against the cloudy sky. Gerald Van Der Kaap has pressed his shutter release at the perfect moment.

Thomas Rentmeister

Reken (Duitsland / Germany) 1964

Milchtasse 2001

polyester en melk / polyester and milk

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

De gladde sculpturen van Thomas Rentmeister nodigen de bezoeker uit tot aanraken. Soms verleiden ze zelfs tot proeven. Zo maakte Rentmeister in 2001 de tentoonstelling *Braun*, waar vloersculpturen van verschillende soorten chocoladepasta lagen. De sculptuur van pure bonbonvulling had net een andere textuur en kleur bruin dan die van melkchocolade. Op diezelfde tentoonstelling was ook dit kopje te zien. Het sterk uitvergroete maar natuurgetrouwe kopje is gemaakt van polyester, een soort kunststof.

Het gladgepolijste oppervlak is haast niet te onderscheiden van porselein. Hierdoor is ook de melk, waarmee het gevuld is, nauwelijks zichtbaar. Opnieuw koos Rentmeister een materiaal dat, net als de chocoladepasta, maar beperkt houdbaar is en bovendien alleen vers een perfect glad oppervlak geeft.

Rentmeister voert zijn sculpturen bijna allemaal uit in polyester. Het zijn vreemde, haast buitenaardse objecten die een seconde geleden lijken te zijn gestold. Hun gebolde, gewichtsloze uiterlijk verradt niets van het langzame ingewikkelde procedé waarmee de beelden tot stand komen.

Thomas Rentmeister's smooth sculptures invite the viewer to touch. Some of them even tempt us to taste them. In 2001 Rentmeister made the exhibition *Braun* (Brown) containing floor sculptures made from different sorts of chocolate paste. The dark chocolate filling had a different texture and colour to that made of milk chocolate. This cup was also included in the exhibition. The greatly enlarged but highly realistic cup is made of polyester, a kind of plastic. The smooth, polished surface is almost indistinguishable from porcelain and the milk with which it is filled is almost invisible. Again Rentmeister chose a material that, like the chocolate paste, is highly perishable and which furthermore only creates a perfectly smooth surface when fresh.

Rentmeister makes most of sculptures from polyester. They are strange, almost unworldly objects that appear to have solidified just a second ago. Their swollen, weightless appearance betrays nothing of the slow and complicated processes required to make them.

Diana Thater

San Francisco (USA) 1962

White is the color 2002

video-installatie met twee dvd-spelers, 2 videoprojectoren en fluorescerend licht /

video installation with 2 DVD players, 2 video projectors and fluorescent light

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

De Amerikaanse kunstenaar Diana Thater omschrijft haar video-installaties zelf graag als ruimtelijke sculpturen. Ze stemt haar videoprojecties niet af op een keurig rechthoekig videoscherm maar gebruikt de wanden, vloeren en plafonds van de architectuur die voorhanden is. Zo vult ze complete binnenruimtes van gebouwen met haar lichtbeelden van natuur en cultuur. Kleur speelt hierbij steeds een belangrijke rol. Om de ruimtes voor haar projecties te verduisteren, plakt Thater soms ook alle aanwezige ramen af met halftransparante folie in verschillende kleuren. Hierdoor worden de ruimtes ondergedompeld in een zee van kleurenschakeringen en videoprojecties. De video-installatie *White is the color* daarentegen, is zeer ingetogen. De kleurrijke en overweldigende video's van landschappen en dieren hebben in dit werk plaatsgemaakt voor een klassieke wolkenlucht. Toch blijken deze wolkenbeelden minder rustgevend te zijn dan ze doen vermoeden. In werkelijkheid zijn het videobeelden van rookwolken boven bosbranden.

The American artist Diana Thater refers to her video installations as spatial sculptures. She does not project her videos onto a discrete rectangular screen, but uses the walls, floors and ceilings of the architectural spaces where her work is displayed. In this way she fills whole interiors of buildings with her projections of images from nature and culture. Colour always plays an important role in her work. In order to reduce the light levels in the spaces, Thater sometimes covers the windows with semi-opaque coloured foils, thus immersing the spaces in a sea of colour and video projections.

By contrast, the video installation *White is the color* is very modest. In this work her colourful and overwhelming videos of landscapes and animals have been replaced with a classical clouded sky. But these images of clouds are less calming than they might appear. In reality they are the plumes of smoke above forest fires.

Jeff Wall

Vancouver (Canada) 1946

Little Children 1988

9 cibachrome dia's in lichtbakken (selectie) / 9 cibachrome transparencies in lightboxes (selection)

collectie / collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Deze kinderen, ogenschijnlijk in dezelfde leeftijdscategorie, zijn geportretteerd blauwe wolkenluchten. Hun huid, haar, ogen en de vorm van hun innemende gezichten zijn onderling net zo contrastrijk als de hemellucht achter hen. Jeff Wall fotografeerde deze kinderen voor een samenwerkingsproject met de kunstenaar Dan Graham. Hij ontwierp een kinderpaviljoen, getiteld *Children's Pavilion* (1989-1991): een toegankelijk gebouw aan de rand van een speeltuin, dat bijna volledig in een kunstmatig aangelegde ronde heuvel ligt verscholen. De lichtbakken die hier zichtbaar zijn - bedoeld voor de wanden van het cirkelvormige paviljoen - versterken het idee achter dit maatschappelijk zeer betrokken project. Wall geeft met *Little Children* een beeld van de jonge generatie van een door hem als ideaal beschouwde 'Wereldnatie'. In deze verenigde en universele samenleving zijn voeding, onderwijs, gezondheidszorg, vrije tijd, cultuur en staatsburgerschap voor iedereen voor handen. Wall's fotowerk raakt daarmee een nog altijd actuele en complexe problematiek.

These children, apparently of the same age group, are portrayed against blue cloudy skies. Their skin, hair, eyes and the shapes of their engaging faces are as varied as the skies behind them. Jeff Wall photographed these children for a collaborative project with the artist Dan Graham, who designed a *Children's Pavilion* (1989-1991): an accessible building on the edge of a playground that is almost completely buried in an artificial hill. The light boxes shown here - designed for the walls of the circular pavilion - reinforce the idea behind this socially committed project. Wall's *Little Children* provides an image of the young generation of his ideal 'World nation'. This united and universal society makes food, education, healthcare, leisure time, culture and citizenship available to all. Wall's photographic work thus deals with a complex problem that always remains topical.

Dan Graham

Urbana (USA) 1942

Three part pavilion with Chinese Moon Gates 1989-1990

tweezijdig spiegelglas en aluminium / two-way mirror glass and punched aluminium
collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Dit is één van de zorgvuldige schaalmodellen die Dan Graham maakt voordat hij zijn glazen paviljoens in het groot uitvoert. De maquettes functioneren als een generale repetitie: Graham ontdekt wat de werking van het ontwerp is op de omgeving waarin het geplaatst wordt. Zijn geometrische paviljoens zijn uiterlijk verwant aan grootstedelijke architectuur. Gemaakt van uiteenlopende glassoorten - transparant, semi-transparante, spiegelend - herinneren ze ons aan façades van kantoorgebouwen of luchthavens. Deze associatie verdwijnt wanneer de kijker zich voor, of in één van de paviljoens begeeft. Dan blijkt niet de hightech vormgeving centraal te staan maar de waarneming en het observatiegedrag van de kijker die zichzelf en de ander weerspiegelt ziet.

Three part pavilion with Chinese Moon Gates is beïnvloedt door het Chinese tuinpaviljoen. Deze paviljoens kenmerken zich door hun ronde openingen, waardoor het zonlicht ellipsvormige schaduwen of lichtprojecties op de grond werpt. De uitsparingen fungeren bovenal als de iris van een oog: ze sturen de blik op een volgende partij van de aangelegde tuinarchitectuur.

This is one of the meticulous scale models that Dan Graham made before constructing his pavilions at full scale. The maquettes function a general

rehearsal; Graham discovers the design's relationship to the environment in which it is placed. His geometric pavilions are closely related to metropolitan architecture. Made from various kinds of glass - transparent, semi-transparent or mirrored - they remind us of the facades of office buildings or airports. This association disappears when the viewer stands in front of or enters one of the pavilions. Then it is no longer the high-tech design that appears central but the observations of the viewer, who sees himself or herself reflected alongside others.

Three-part Pavilion with Chinese Moon Gates is influenced by Chinese garden pavilions characterised by their circular openings through which the sun creates elliptical shadows or light projections on the ground. The holes also function as the eye's iris: they frame our view, directing it towards the subsequent part of the garden architecture.

Karin Sander

Bensberg (Duitsland / Germany) 1957

Hühnerei poliert, roh, Größe o 1994

gepolijst kippenei / polished chicken's egg

collectie / collection FRAC Nord Pas de Calais, Duinkerken

Fragiel en roerloos ligt Sanders ei op de langwerpige sokkel. De kwetsbare eierschaal die gewoonlijk een mat en kalkachtig oppervlak heeft, vertoont bij nadere bestudering een subtiele glans. Deze simpele afwijking verleent Sanders ei een edel en haast magisch karakter. Toch bevestigen de gaatjes aan de boven- en onderkant en de beschrijvende titel die Sander haar kunstwerk bewust gaf, ons vermoeden dat het om een echt, leeggeblazen kippenei gaat. Het oppervlak werd door de kunstenaar zorgvuldig glad en egaal gepolijst.

Sander maakt gebruik van voorwerpen en objecten die reeds voorhanden zijn. Ze streeft er niet naar nieuwe vormen uit te vinden maar richt zich juist op innovatieve technieken die aan bestaande objecten een totaal ander uiterlijk geven. Het alledaagse maar intrigerende *Hühnerei poliert, roh, Größe o* is hiervan een geslaagd voorbeeld.

Sanders' egg lies vulnerable and motionless on its plinth. Upon closer inspection the fragile eggshell, which normally has a chalky matte surface, displays a subtle gloss. This simple departure lends Sanders' egg a precious and almost magical character. But the tiny holes at each end of the egg and the descriptive title confirm our assumption that this is, in fact, a real hollowed chicken's egg. The artist has carefully and evenly polished its surface. Rather than creating new forms, Sander takes existing objects and employs innovative techniques to give them a new appearance. The everyday, yet intriguing work *Hühnerei poliert, roh, Größe o* is a highly successful example of this practice.

Sam Taylor-Wood

Londen (Engeland / United Kingdom) 1967

Sleep 2002

c-print

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

De foto- en filmwerken die Sam Taylor-Wood in de periode tussen 1997 en 2001 maakte, worden sterk gekleurd door een periode van darm- en borstkanker die haar leven op dat moment beheerste. Het gevoel van onmacht en kwetsbaarheid en de angst voor de dood bepalen de zeer persoonlijke werken van Taylor-Wood uit die tijd.

In het iets latere *Sleep* komt het besef van de broosheid van het leven opnieuw tot uitdrukking. Deze grote, langwerpige foto toont een naakte jongen in diepe slaap op een bed. Zijn tere, breekbare uiterlijk is haast androgyn van karakter. Het rossige schouderlange haar en zijn nog onvol-

wassen lichaam versterken het zowel mannelijke als vrouwelijke karakter van zijn lichaam. Door de wijze waarop de jongen is weergegeven en het contrast tussen de koele achtergrondkleuren en de warme tinten van zijn fragiele lichaam lijkt hij haast te zweven. Taylor-Wood vervaagt hiermee de dunne scheidslijn tussen het leven en de dood.

Sam Taylor-Wood's photographic and film work from the period 1997 to 2001 is strongly coloured by the colon and breast cancer that dominated her life at the time. These highly personal works are suffused with powerlessness, vulnerability and fear of death.

The slightly later work *Sleep* also expresses the fragility of life. This large landscape-format photograph shows a naked youth fast asleep on a bed. His delicate, fragile body has an almost androgynous character. His red, shoulder-length hair and his immature physique emphasize his body's masculine and feminine qualities. The way in which the boy is represented and the contrast between the cool background and the warm colours of his fragile body almost give the impression that he is floating. Thus Taylor-Wood blurs the thin line dividing life and death.

Bill Viola

New York (USA) 1951

Man of Sorrows 2001

kleurenvideo op LCD scherm / video on LCD screen, 16'54"

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Ontroostbaar is hij, deze *Man of Sorrows* van de Amerikaanse videokunstenaar Bill Viola. Overmeesterd door intens verdriet laat hij zijn tranen de vrije loop, zijn gelaat verwrongen door het hartverscheurende schreien. De opzettelijke, extreme vertraging van de videobeelden en de close-up zorgen ervoor dat wij hem dicht op de huid zitten en haast onvermijdelijk deelgenoot worden van zijn bittere smart. De oorzaak van het leed, die wij niet uit het kunstwerk kunnen opmaken, is vanaf dat moment van ondergeschikt belang. Ook het geluid is achterwege gelaten.

Viola geeft de kijker bewust geen specifieke informatie. Hij wil de kijker tonen dat de meest fundamentele gevoelens en levenservaringen niet gebonden zijn aan een taal, cultuur, religie of leeftijd. De vreugde over een zwangerschap of geboorte, de verwondering over het leven of het ondraaglijke verdriet dat de dood met zich meebrengt, zijn volgens Viola volkomen universeel en worden op een gelijksoortige manier ervaren. Het zijn dan ook deze - bepaald niet lichtvoetige - onderwerpen, die Viola's oeuvre tekenen.

He is inconsolable, this *Man of Sorrows* by the American video artist Bill Viola. Overcome with intense grief, he gives in to his tears, his face distorted by his heartrending cries. The extreme slow motion and the close-up viewpoint bring us into close contact with the man so that we almost inevitably share in his bitter sorrow. We do not learn the cause of the man's distress and indeed this is not the important point.

Viola has expressly removed the soundtrack and provides the viewer with no specific information. He intends to show us that the most fundamental feelings and life experiences are not bound to any particular language, culture, religion or age. According to Viola, the joy at a pregnancy or childbirth, the wonderment at life or the unbearable pain that death brings are universal and are experienced in a similar manner the world over. It is precisely these profound subjects that characterise Viola's oeuvre.

Jörg Sasse

Düsseldorf (Duitsland / Germany) 1962

6331 2003

c-print

collectie / collection Han Nefkens, Barcelona

Er is nauwelijks een groter contrast denkbaar dan tussen dit werk van Jörg Sasse en de strenge, zwart-wit fotografie van Bernd en Hilla Becher. Toch studeerde Sasse eind jaren tachtig af bij dit befaamde fotografenechtpaar, dat het objectief in beeld brengen van industriële architectuur tot hun levenswerk maakte. Sasse's 6331 daarentegen, doet nog het meest denken aan een uitvergroete detailopname van een sfeervol landschapsschilderij. Sasse heeft echter geen gebruik gemaakt van een schilderspenseel maar van een computermuis. Sinds 1993 bewerkt hij zijn fotobeelden volledig digitaal. Bovendien gebruikt hij naast eigen foto's sindsdien ook gevonden fotomateriaal van amateurfotografen. In plaats van de werkelijkheid te bewaren via de lens van een fotocamera - zoals de Bechers dat doen - probeert Sasse op deze wijze de werkelijkheid voor zichzelf begrijpelijk te maken. Met een computerprogramma analyseert hij de verschillende beeldlagen van het bestaande beeld en bewerkt de foto vervolgens. Net zolang tot deze lijkt op de werkelijkheid die hem voor ogen staat.

It is hard to imagine a greater contrast between this work by Jörg Sasse and the highly regulated black and white photography of Bernd and Hilla Becher. Nonetheless, Sasse studied in the late 1980s with the famous couple, who have devoted their lives to the objective documentation of industrial and vernacular architectural typologies. By contrast, Sasse's work 6331 calls to mind an enlarged detail of an atmospheric landscape painting. However, Sasse has used not a painter's brush but rather a computer mouse. Since 1993 he has manipulated all his photographic images digitally. Alongside his own photographs he also uses found material by amateur photographers. Instead of capturing reality via the camera's lens as the Bechers do, Sasse uses the process to attempt to understand reality. He analyses the various layers of an image with a computer programme and then manipulates the photograph until it resembles the reality in his mind's eye.

Sam Taylor-Wood

Londen (Engeland / United Kingdom) 1967

Strings 2002

35 mm film (op DVD) / 35 mm film (on DVD), 9'30"

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

In *Strings* heeft de Engelse kunstenaar Sam Taylor-Wood haar interesse in de klassieke muziek en dans, het theater en de opera in één werk verenigt. Te midden van een imposant statig interieur voeren vier musici een strijkkwartet van de Russische componist Tsjaikovski uit. Ongemerkt zijn zij vergezeld van een opvallende vijfde persoon: een balletdanser die boven hun hoofden aan twee dunne, haast onzichtbare touwen hangt. Zichtbaar ontroerd en vol verwondering, reageert hij met heel zijn lichaam op de partituur die de musici onder hem geconcentreerd ten gehore brengen. Onbevangen en gewichtsloos, als een moderne engel, buitelt hij boven hun hoofden. Ieder zintuig van zijn in vervoering gebrachte, ontblote lichaam lijkt de viool- en celloklanken volledig in zich op te nemen. Tegelijkertijd is de bewegingsvrijheid van de danser sterk beperkt. Hij hangt letterlijk als een marionet aan draden. De titel, die zowel naar de strijkinstrumenten als de touwen verwijst, onderstreept deze dubbelzinnige betekenis.

In *Strings* the English artist Sam Taylor-Wood has united her interest in classical music, dance, theatre and the opera. In an imposing and stately interior, four musicians perform a string quartet by the Russian composer Tchaikovsky. They are oblivious to the presence of a fifth performer: a bal-

let dancer who hangs from two almost invisible strings above their heads. Visibly moved and full of amazement, he reacts with his entire body to the music performed with great concentration beneath him. Unrestrained and weightless, like a modern angel, he somersaults above their heads. The sounds of the violins, viola and cello seem to suffuse all his senses. However, his movements are severely limited as he hangs, literally like a marionette, from strings. The title has a double meaning, referring both to the musical instruments and the cables from which he is suspended.

Angela Bulloch

Ontario (Canada) 1966

Cadere, Chain B 3:1:52:4 2002

1 zwarte doos, 3 pixeldozen / 1 black box, 3 pixel boxes

collectie/ collection Museum De Pont, Tilburg

Een grove pixel of 'ruis' in een digitale foto of televisiebeeld wordt vaak afgedaan als slechte kwaliteit. De elementen waaruit televisie- of fotobeelden zijn opgebouwd, zijn meestal zo klein dat je ze niet ziet. Angela Bulloch toont in haar werk precies het tegenovergestelde. Zij vergroot foto's zo sterk uit dat het pixelpatroon herleid wordt tot abstracte kleurvlakken. Fragmenten uit films veranderen in kleurrijke lichtpulsaties. Bulloch ontwikkelde hiervoor samen met de Duitse kunstenaar Holger Friese de *Pixel Boxes*. Deze houten of aluminium kubussen hebben een zijkant van ondoorzichtig melkglas waarachter zich een rode, groene en blauwe TL-buis bevinden. Met behulp van een computerprogramma kan één *Box* meer dan zestien miljoen verschillende kleuren genereren. De ontelbare monochrome kleurvlakken van de aaneengeschakelde *Boxes* wisselen elkaar gestaag af, waardoor het kunstwerk zelf voortdurend verandert. *Cadere* toont dat de langzame optische kleurenreeks een haast meditatieve rust of trance bij de kijker teweegbrengt.

A pixelated digital photograph or television image is often dismissed as poor quality. In high-definition images, these elements that make up the picture are so small that they cannot be made out individually. Angela Bulloch achieves the opposite effect in her work. She enlarges images to such a degree that the patterns of pixels create abstract blocks of colour. Fragments from films are transformed into colourful light pulses. Together with the German artist Holger Friese, Bulloch developed the so-called *Pixel Boxes*. These wooden or aluminium cubes have a screen of white opaque glass behind which are positioned red, green and blue fluorescent tubes. Using a computer program a single *Box* can generate more than sixteen million different colours. The countless monochrome colour fields of the abutted *Boxes* alternate constantly so that the art work is in a constant state of flux. *Cadere* demonstrates how the slowly changing series of optical colours brings about an almost meditative peace or trance in the viewer.

Bernard Frize

Saint Mandé (Frankrijk / France) 1949

Goutte d'eau 1997

acrylverf en hars op doek / synthetic polymer paint and resin on canvas

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Sinds Bernard Frize zich eind jaren zeventig heeft toegelegd op de schilderkunst, neemt hij een kritisch standpunt in ten aanzien van het medium. Zijn werk komt niet voort uit de wens een illusie van de werkelijkheid op het doek weer te geven, of een betekenissen over te dragen. Integendeel, hij onderzoekt slechts hoe hij verf op een drager kan aanbrengen. Een eigen handschrift, zoals we dat van veel schilders kennen, wordt strikt vermeden. Frize kiest naar eigen zeggen vooraf 'een manier van opereren' en het schilderij is 'simpelweg een gevolg daarvan'. Het eindresultaat is daarbij

onvoorspelbaar en wordt door Frize voor lief genomen.

Goutte d'eau lijkt opgebouwd als een open weefsel. Frize heeft de banen gekleurde verf dooreengevlochten op het doek aangebracht. Op de punten waar ze over en onder elkaar doorgaan, wordt de ene kleur een stukje meegevoerd door de ander. De uiteindelijk aangebrachte glanzende harslaag, ontdoet het werk van de materialiteit van de penseelstreek. Het schilderij verkrijgt zo het door Frize gewenste afstandelijke en onpersoonlijke karakter.

Since Bernard Frize took up painting in the late 1970s he has adopted a critical standpoint in relation to the medium. His work does not derive from the desire to create an illusion of reality on the canvas or to communicate meaning. By contrast, he merely explores how he can apply paint to a support. He strictly avoids the development of an identifiable signature style by which many artists can be recognised. Frize has said that he begins by selecting a 'manner of operating' and that painting is 'simply a consequence of this'. The final result is thus unpredictable, something that Frize simply puts up with.

Goutte d'eau seems to be constructed like an open weave in which Frize has interlaced the strips of coloured paint on the canvas. At the points of intersection, one colour smudges slightly with another. The application of a final layer of glossy resin strips the work of the materiality of the brush strokes. In this way the painting takes on Frize's desired character of distance and impersonality.

Bernard Frize

Saint Mandé (Frankrijk / France) 1949

Bold 2001

acrylverf en hars op doek / synthetic polymer paint and resin on canvas

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Bold is het resultaat van een vooropgezette werkwijze. Bernard Frize heeft de verf bewust zijn gang laten gaan. De strikte maar open weefselstructuur die in *Goutte d'eau* het beeld bepaalt, is hier ver te zoeken. De verf heeft zich in alle vezels van het canvas genesteld. Aan de randen van het doek zijn vijf ongemengde, heldere kleuren aangebracht. Links is een smalle baan donkerblauw zichtbaar, aan de bovenrand een donkergroen en rechts een donkerrood. De onderrand wordt gedeeld door een baan oranje en daarnaast een baan heldergeel. Naar het midden toe vermengt de sterk met water aangelengde verf zich. Het is onmogelijk om nog aan te geven waar de ene kleur begint en de ander ophoudt. Het rood lijkt te overheersen maar wordt tegelijkertijd van drie zijden overvallen door het blauw, groen en oranje. Het heldergeel zegeviert linksonder. *Bold* doet zijn naam eer aan: het werk is dapper, brutaal en krachtig.

Bold is the result of a pre-determined working method. Bernard Frize has consciously allowed the paint to follow its own path. This is a far cry from the strict yet open grid structure of *Goutte d'eau*. The paint has worked its way into every fibre of the canvas. At the edges of the canvas are five pure, unmixed colours. To the left is a narrow strip of dark blue paint, at the upper edge a patch of dark green and to the right an area of dark red. The lower edge is shared by adjacent strips of orange and bright yellow. Towards the centre of the canvas the heavily watered-down colours mix. It is no longer possible to say where one colour starts and another ends. Red appears to dominate, but is simultaneously assaulted from three sides by blue, green and orange. The bright yellow hue triumphs below left. *Bold* is true to its title: the work is brave, brutal and powerful.

Karin Sander

Bensberg (Duitsland / Germany) 1957

Leonard Emmerling 1:10 2000

3D Scan van levende persoon / 3D Bodyscan of living person

procédé / process: FDM (Fused Deposition Modelling) Rapid prototyping, ABS (Acrylonitrile butadiene styrene Acry), airbrush

collectie / collection Han Nefkens, Barcelona

Karin Sander

Bensberg (Duitsland / Germany) 1957

Martin Lauffer 1:10 2000

3D Scan van levende persoon / 3D Bodyscan of living person

procédé / process: FDM (Fused Deposition Modelling) Rapid prototyping, ABS (Acrylonitrile butadiene styrene Acry), airbrush

collectie / collection FRAC Nord Pas de Calais, Duinkerken

Het zijn overduidelijk eigentijdse portretten, deze twee kleine sculpturen van de Duitse kunstenaar Karin Sander. Ze doen nergens denken aan de statige, marmeren of bronzen standbeelden van politieke leiders, religieuze of mythologische figuren die wij op straat tegenkomen. Die beelden zijn vaak geïdealiseerd: lichamen zijn groter, gespierder, overweldigender of juist eleganter en gracieuzer weergegeven. Deze beeldjes daarentegen zijn maar achttien centimeter hoog en op geen enkele wijze mooier gemaakt dan in werkelijkheid. Ze zijn het resultaat van een geavanceerde computertechniek waarbij een 3-D bodyscanner werd gebruikt. Sander vroeg twintig mensen om een moment stil te staan. Hun lichamen werden, zonder tussenkomst van de kunstenaar, tot in detail door het laser- scanapparaat vastgelegd en via computergestuurd proces op een schaal van 1:10 gereproduceerd in fijne lagen plastic. Sander koos slechts wie er poseerde. De geportretteerden bepaalden zelf hun houding en de kleding waarin ze werden vastgelegd.

Het resultaat is een boeiende reeks portretten die juist zo natuurgetrouw is omdat de kunstenaar zich bewust buiten het maakproces hield. Het hyperrealisme van de miniaturen *Leonard Emmerling 1:10* en *Martin Lauffer 1:10* maakt de kijker tot voyeur.

These two small sculptures by the German artist Karin Sander are manifestly contemporary portraits. They could not be further removed from the stately marble or bronze statues of political leaders, religious or mythological figures that we come across in the city, sculptures that are often idealised: the bodies are larger, more muscled, more imposing or indeed more elegant or gracious than in reality. By contrast, these tiny sculptures are a mere eighteen centimetres high and do not attempt to make the subject more beautiful than in reality. They are the result of an advanced computer technique using a 3-D body scanner. Sander asked twenty people to pose for the sculptures. Without the artist's further involvement, their bodies were scanned in detail by a laser scanner and then reproduced at a scale of 1:10 in plastic using a computer-driven process. Sander simply chose the subjects. The people chose their own pose and the clothing in which they were to be depicted.

The result is a captivating series of portraits, which are so faithful to nature precisely because the artist remained at a remove from the fabrication process. This is hyperrealism in miniature. *Leonard Emmerling 1:10* and *Martin Lauffer 1:10* turn the viewer into a voyeur.

Juul Hondius

Enschede (Nederland / the Netherlands) 1970

Plastic 2001

cibachrome op dibond en perspex / cibachrome on dibond and perspex

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Onder het besneeuwde plastic duikt het diffuse beeld op van vijf personen. Ze zitten warm aangekleed, ineengedoken in de overhuifde laadbak van een transportkar. Er is bagage zichtbaar. De vrouw links, met een geruite hoofddoek, leunt tegen een koffer. Rechts biedt een tas steun aan een vrouw met kind - zo'n stevige plastic boodschappentas met herkenbaar ruitmotief en een rits aan de bovenkant.

Plastic roept een *déjà vu* op, het gevoel dat dit beeld eerder door onze ogen is waargenomen. Het lijkt een foto van de mensen die tijdens de etnische zuiveringen in het voormalige Bosnië-Herzegovina hun dorpen ontvluchtten. De onbestemde titel biedt hierover echter geen uitsluitsel. Dan beginnen details op te vallen die dit vermoeden doen wankelen. Is het plastic niet te schoon? Is de kar niet te degelijk? Zijn deze mensen echt slachtoffers?

Hondius omschrijft zijn fotowerken als 'factions', ficties gebaseerd op feiten. Met zijn nauwkeurig in scène gezette 'mogelijke reële situaties' reageert hij op berichten in de media, krantenfoto's en verhalen van mensen die hij ontmoet. Zo stelt Hondius onze vooronderstellingen en ons op toebelevende speculaties gebaseerde kijkgedrag aan de orde.

Beneath the snow-covered plastic we see the diffuse image of five people. They huddle in warm clothing under the canopy of a transportation truck. Baggage is visible. The woman on the left with a checked headscarf leans against a suitcase. To the right a laundry bag offers support for a woman with a child.

Plastic evokes a sense of *déjà vu*, the feeling that we have seen this image before. It resembles a photograph of people fleeing their village during the ethnic cleansing in the former Bosnia Herzegovina. However, the non-specific title offers no decisive clues. Then we begin to notice details that make us doubt this interpretation. Isn't the plastic too clean, the truck too respectable? Are these people really victims?

Hondius describes his photographs as 'factions', fictions based upon facts. His carefully staged 'possibly real situations' respond to reports from the media, newspaper photographs and the stories of people he meets. Hondius' work questions our assumptions and our way of looking based upon often cloudy speculation.

Juul Hondius

Enschede (Nederland / the Netherlands) 1970

Blue 2002

cibachrome op dibond en perspex / cibachrome on dibond and perspex

collectie / collection Centraal Museum, Utrecht

Blue plaatst de kijker onverwachts in een verontrustende situatie. Van bovenaf zien we een gedeelte van een open laadbak van een vrachtwagen. Het onscherpe, grijze vlak aan de rechterkant lijkt op het voorbijschietende asfalt van een verharde weg: de vrachtauto is in beweging. In de laadbak liggen vier in lichtblauw plastic verpakte vormen. Het is alsof we voorovergebogen vanaf een viaduct getuige zijn van een gruwelijk transport. Maar zit er in de plastic zakken daadwerkelijk datgene wat we vermoeden? De details, zoals de plooiing van het plastic of het groezelige oppervlak van de laadbak roepen nog meer vragen op maar geven geen eenduidig antwoord. *Blue* laat ons in het ongewisse.

Blue unexpectedly places the viewer in a disturbing situation. The blurred grey area to the right resembles the tarmac of a road seen at speed: the

truck is moving. On the platform are four forms packed in light-blue plastic. It is as if we are leaning over a viaduct and bearing witness to a gruesome transportation. But do the plastic sacks really contain what we suspect? The details, such as the creases in the plastic and the grimy surface of the platform raise yet more questions but give us no unequivocal answers. *Blue* leaves us in the dark.

Erwin Wurm

Bruck/Mur (Oostenrijk / Austria) 1954

Hold your breath and think of Spinoza 1998

houten platform en tekening / wooden platform and drawing

Een auto dik opgezwollen als een marshmallow, een fotoportret van een man met twee flinke asperges in zijn neusgaten, een banaan in een stop-contact: de werken van Erwin Wurm ontlokken bijna altijd een glimlach bij de kijker. De Oostenrijkse kunstenaar steekt graag de draak met al te serieuze en gewichtige kunst. Met zijn beroemde *One Minute Sculptures* verwerpt hij bijvoorbeeld het idee dat kunstwerken er voor de eeuwigheid zijn. Deze sculpturen, die letterlijk maar één minuut duren, bestaan uit niets meer dan een aantal alledaagse voorwerpen en een geschreven gebruiksaanwijzing. Ze ontstaan pas wanneer de kijker de klaarliggende voorwerpen volgens Wurms handleiding gebruikt.

Ook *Hold your breath and think of Spinoza* vraagt om de participatie van de kijker. Het werk maakt deel uit van een serie waarin Wurm verwijst naar bekende filosofen. Hierin wordt de zware, theoretische benadering van de filosofie flink op de hak genomen. De kijker die Wurms taak niet met een knipoog opvat, komt onherroepelijk in ademnood.

A fat car swollen up like a marshmallow, a photograph of a man with two large asparagus spears in his nostrils, a banana in an electric socket: Erwin Wurm's works nearly always elicit a smile from the viewer. The Austrian artist likes to mock art that is too serious or heavy. For example, his famous series of *One Minute Sculptures* rejects the notion that a work of art is eternal. These sculptures, which literally last for a minute, consist of nothing more than some everyday objects and written instructions. The sculptures exist only when the viewer uses the objects according to Wurm's directions.

Hold your breath and think of Spinoza also requires the viewer's participation. The work is part of a series referring to famous philosophers in which the heavy theoretical constructs of philosophy are subjected to ridicule. The viewer who does not see the irony in Wurm's task will soon run out of breath.

Felix Gonzalez-Torres

Guaimaro (Cuba) 1957 - Miami (USA) 1996

Untitled (Oscar Wilde) 1995

foto-ets / photo-etching

collectie / collection Han Nefkens, Barcelona

De Cubaanse kunstenaar Felix Gonzales-Torres overleed in 1996 op jonge leeftijd aan aids.

Met deze kleine, ingetogen foto-ets refereerde hij een jaar voor zijn dood aan een voor hem belangrijke inspirator, namelijk Oscar Wilde. Dit citaat komt uit diens toneelstuk *Salome* (1893), een bewerking van de Bijbelepisode over de tragische dood van Johannes de Doper. Uit woede over haar onbeantwoorde liefde laat Salome Johannes onthoofden. Gonzalez-Torres citeerde haar woorden van verliefdheid en lichamelijke adoratie, kort voordat zij overspoeld wordt door een gevoel van verlies.

Het scherpe besef van de dood en de angst voor het verlies van geliefde personen, lopen als een rode draad door Gonzales-Torres' oeuvre. Toch

oogt zijn werk niet somber. Gonzales-Torres gebruikt voorwerpen die in eerste instantie vrolijk stemmen maar erna een onderhuidse betekenis blootgeven. Zo legt hij grote hoeveelheden in cellofaan gewikkelde snoepjes in museumzalen. Het gewicht hiervan komt overeen met het lichaamsgewicht van een overleden dierbare. De bezoeker, zich pas in tweede instantie bewust van deze betekenis, staat de keuze vrij een snoepje mee te nemen.

The Cuban artist Felix Gonzales-Torres died of an Aids-related illness in 1996 at a young age. A year before his death, Gonzales-Torres used this small, modest photo-etching to refer to an important source of inspiration: namely Oscar Wilde. The quote comes from Wilde's play *Salome* (1893), an adaptation of the biblical story of the tragic death of John the Baptist. Enraged by the saint's rejection of her love, she has him beheaded. Gonzales-Torres quoted her words of love and physical adoration shortly before she is overcome by a feeling of loss.

A heightened awareness of death and the fear of losing a loved one are recurrent motifs in Gonzales-Torres' oeuvre. Yet his work is not sombre in appearance. Gonzales-Torres employed objects that initially seem jolly but which then reveal a deeper significance. One of his installations involved placing large numbers of individually wrapped sweets in a museum space. The weight of the sweets corresponded to the weight of a dead friend. The visitor, upon learning of the work's significance, may decide whether or not to take one of the sweets.

Colofon / Colophon

Dit vouwblad verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling /
This booklet accompanies the exhibition:

The Suspended Moment
H+F Collection

Centraal Museum, Utrecht, 04.08-28.10.07

De tentoonstelling was eerder te zien in /
The exhibition was shown earlier in:
Altkirch (F), Vigo (S), Bangkok (Thailand), Hasselt (B).

Concept en samenstelling reizende tentoonstelling /
Travelling exhibition conceived and curated by:
Hilde Teerlinck

Selectie en inrichting Centraal Museum /
Selection and installation at Centraal Museum:
Meta Knol

Introductietekst / Introductory text:
Meta Knol

Teksten vouwblad / Booklet texts:
Mariska Beljon

Engelse vertalingen vouwblad / English translations booklet:
Gerard Forde

Samenstelling en teksten catalogus /
Catalogue edited and written by:
Hilde Teerlinck

Centraal Museum Productie / Production:
Len van den Berg
Marije Douma
Camiel van Lenteren

Centraal Museum Techniek / Technical Support:
Henny Duenk
Henk Heerink
Wim Klein
Hans Schopping

Druk / Printed by:
Tuijtel B.V., Hardinxveld-Giessendam

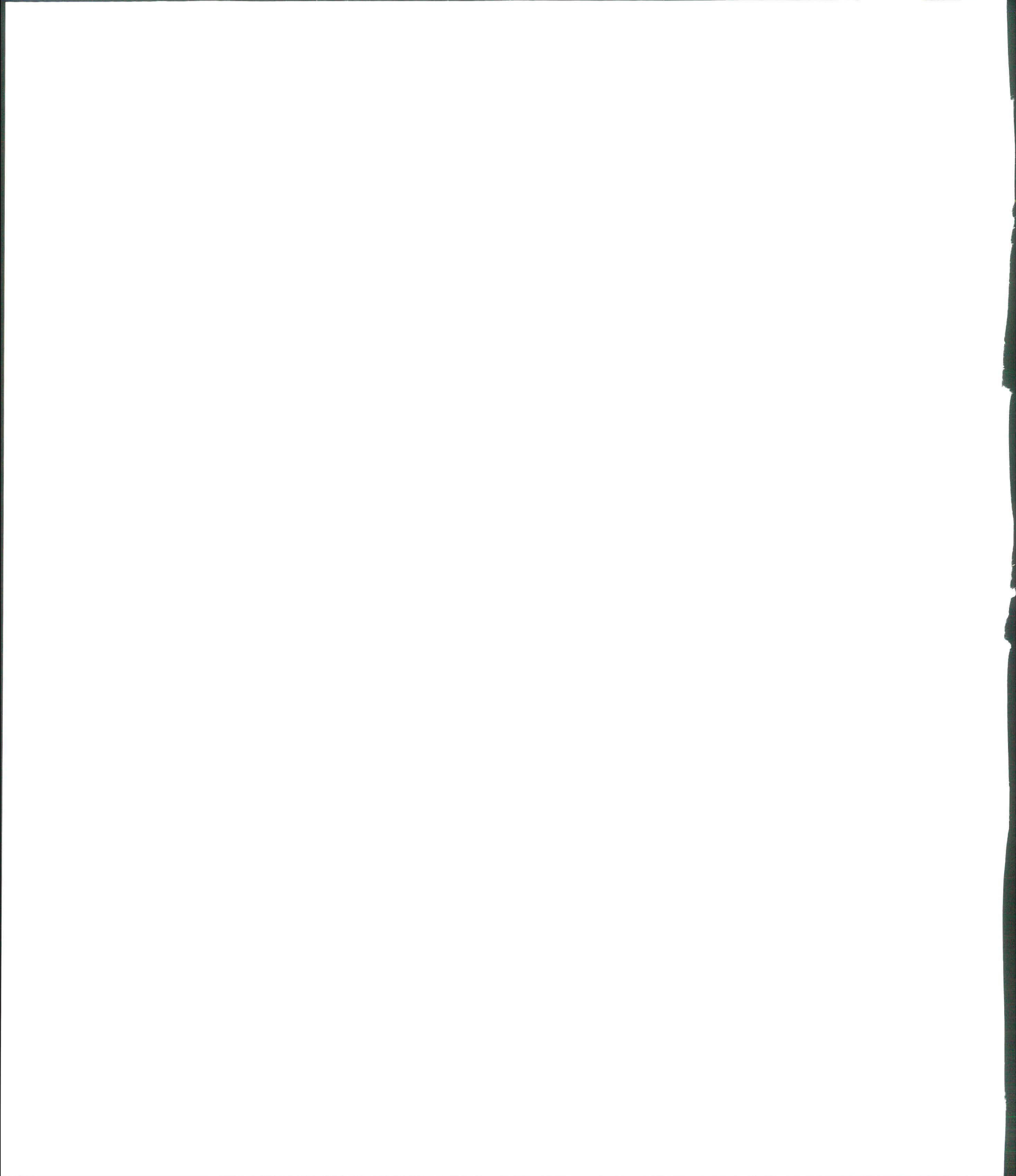
Met dank aan Han Nefkens, voor zijn bijzonder genereuze samenwerking
met het Centraal Museum.
Special thanks to Han Nefkens for his especially generous partnership with
the Centraal Museum.

www.centraalmuseum.nl
www.h-fcollection.nl

Centraal Museum
www.centraalmuseum.nl
Nicolaaskerkhof 10, Utrecht
030 2362362 / info@centraalmuseum.nl
open: dinsdag t/m zondag 11.00 – 17.00 uur
gesloten: maandag, 1 januari, 30 april, 25 december.



H&F collection



Otto Berchem
Victor Bouillet
Angela Bulloch
Bernard Frize
Felix Gonzalez-Torres
Dan Graham
Naoya Hatakeyama
Roni Horn
Prudencio Irazabal
Gerald Van Der Kaap
Paul Kooiker
Thomas Rentmeister
Fabien Rigobert
Karin Sander
Jörg Sasse
Hrafnkell Sigurdsson
Sam Taylor-Wood
Diana Thater
Jeff Wall
Erwin Wurm

Otto Berchem

Title

Deadheading

Year

2003

Installation

Dimensions variables

Pedestal + flowers + vase



Victor Boulet

Title

Awakening

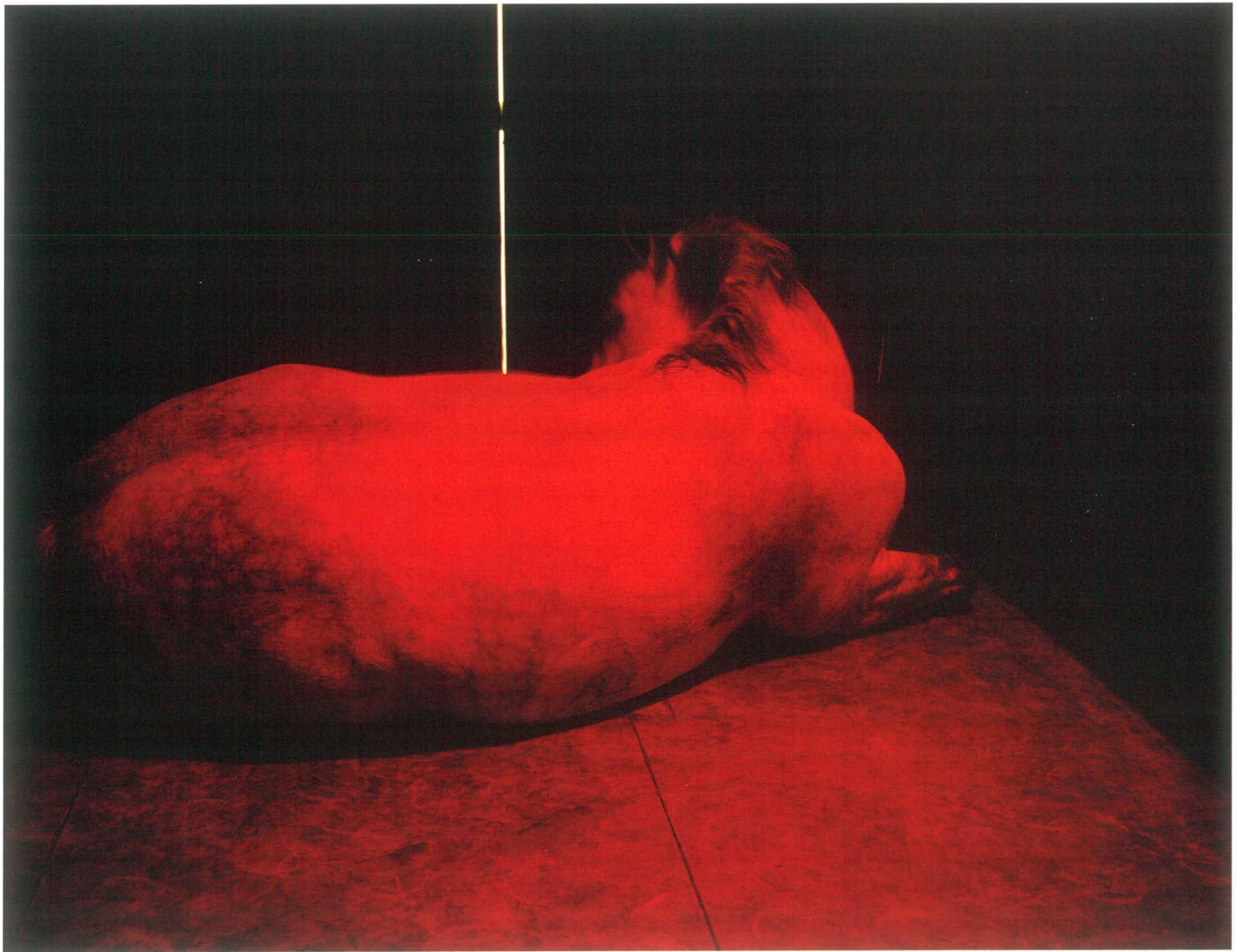
Year

2002

Photo

85,5 x 100 cm

C-print



Title

Big white down

Year

2002

Photo

85,5 x 100 cm

C-print



Title

Cut

Year

2002

Photo

85,5 x 100 cm

C-print

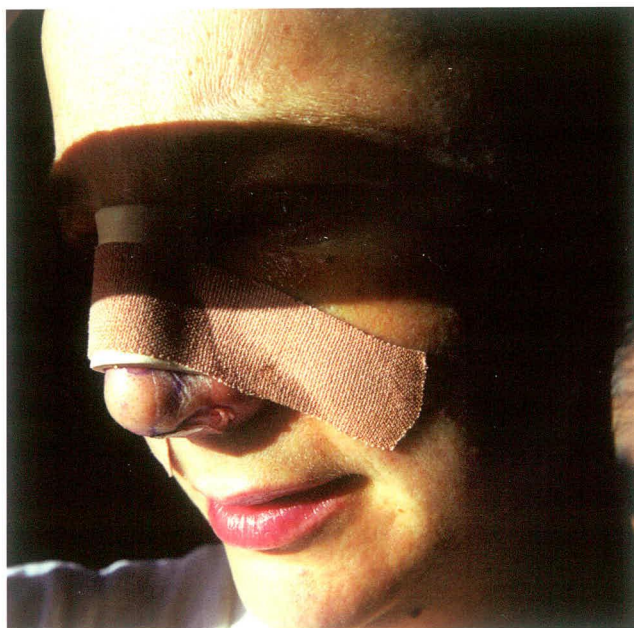


Title
Small black down

Year
2002

Photo
85,5 x 100 cm
C-print



**Title**

left : Kate in bed on day 1

right : Kate shadow over face on day 3

Year

2002

Photo

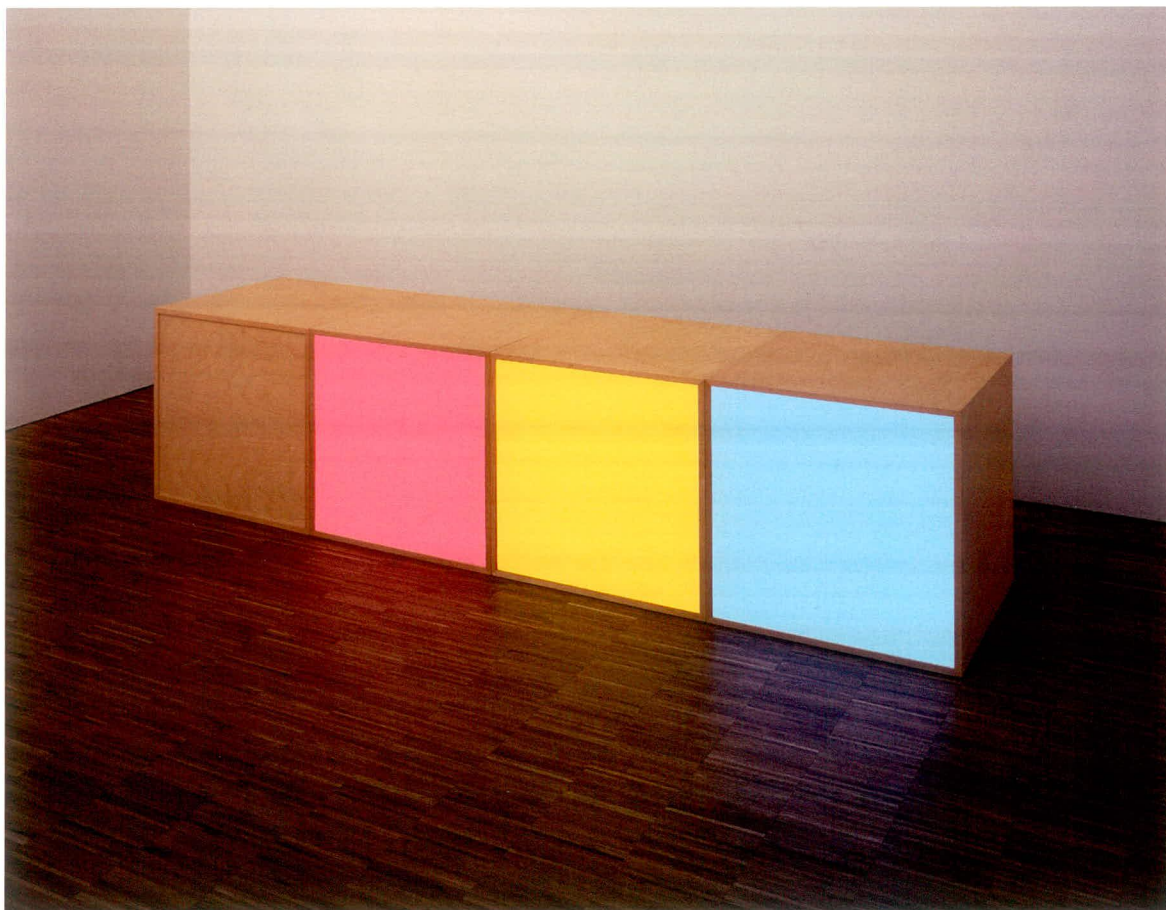
Each 100 x 100 cm

C-print



Angela Bulloch

Title*Cadere***Year***2002***Installation***50,7 x 50,7 x 50,7 cm**1 black box, 3 pixel boxes*

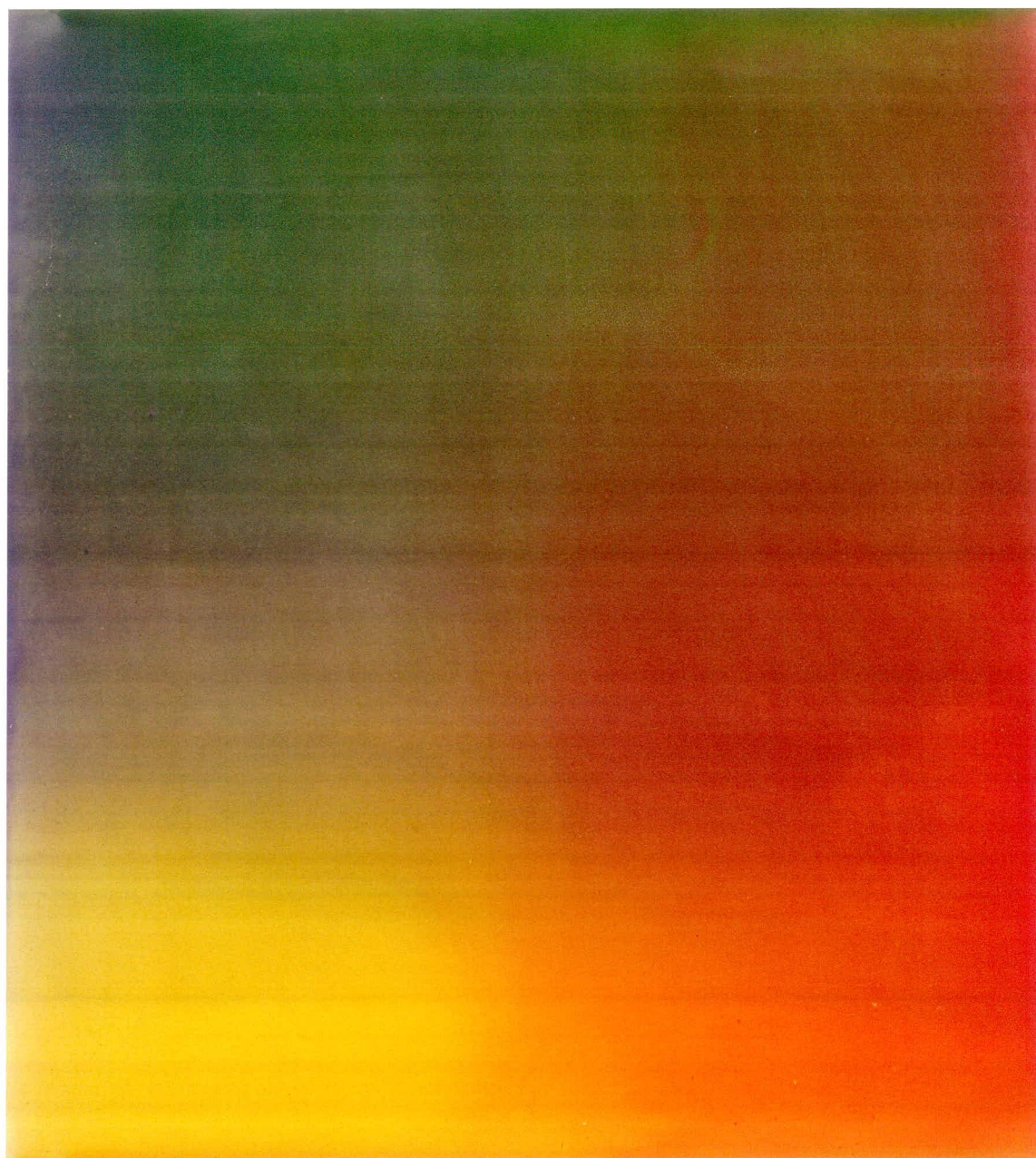


Bernard Frize

Title
Bold

Year
2001

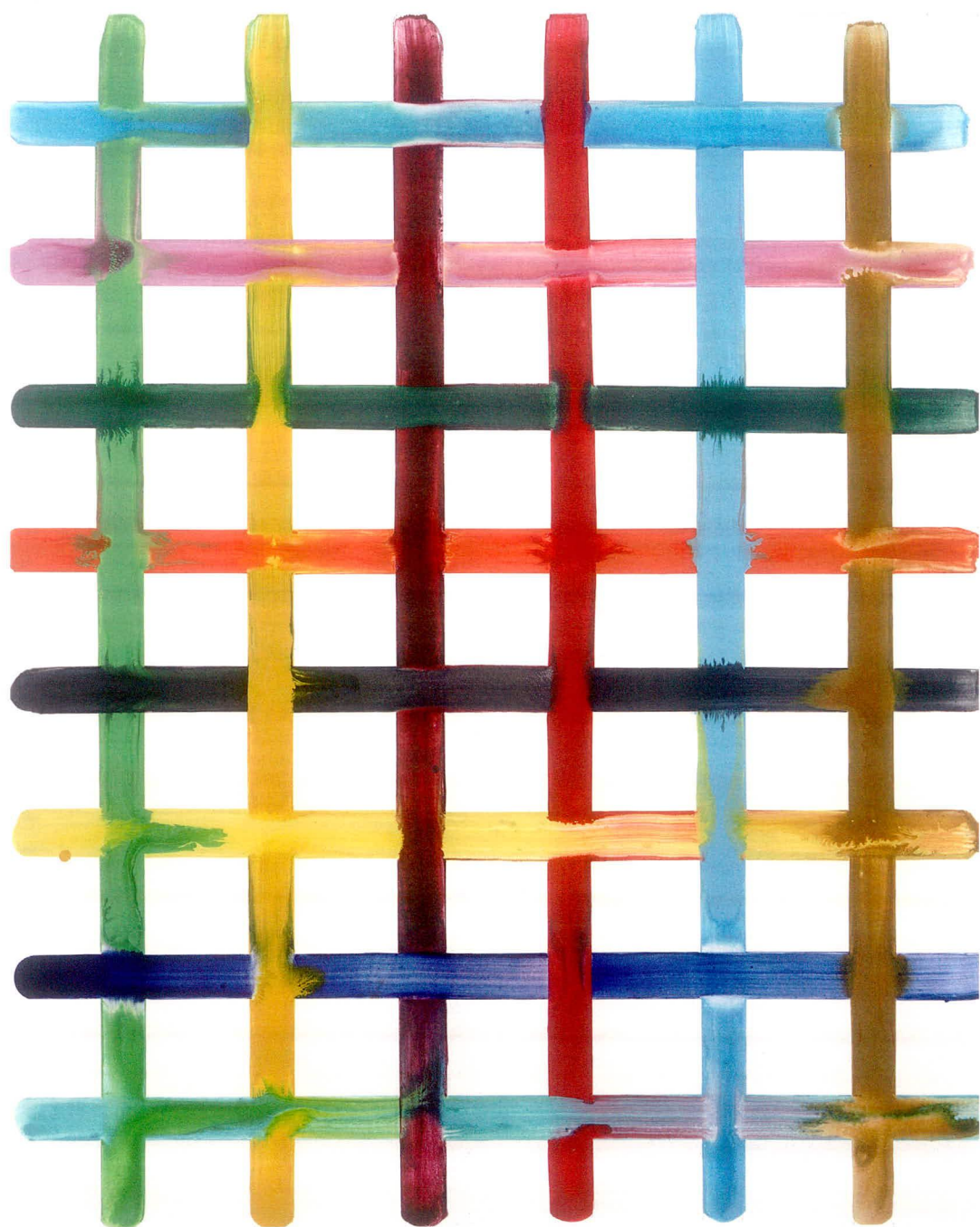
Painting
150 x 130 cm
Acrylic and resin on canvas



Title
Goutte d'eau

Year
1997

Painting
146 x 114 cm
Acrylic and resin on canvas



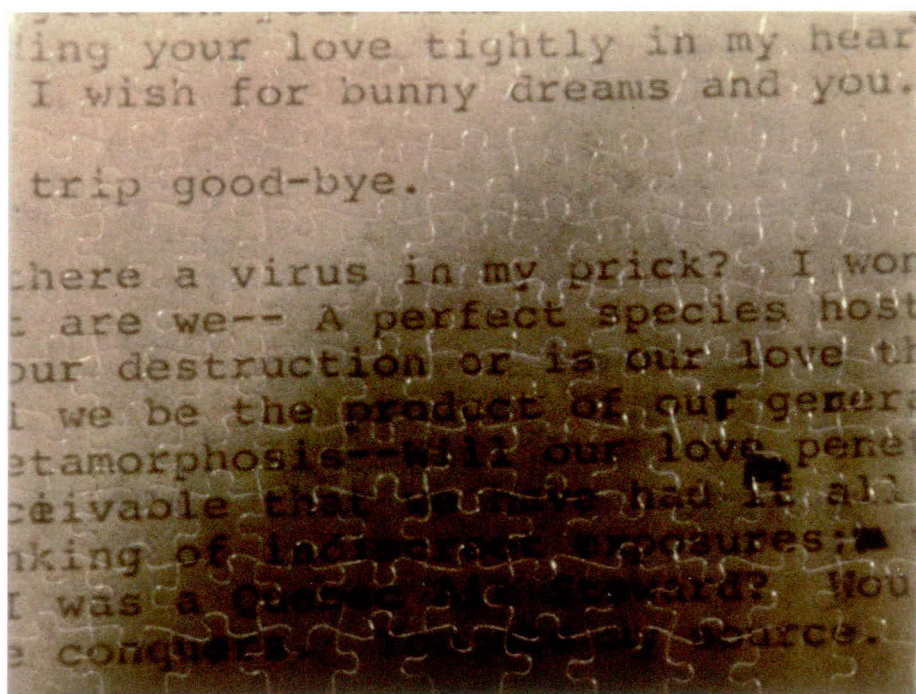
Felix Gonzalez-Torres

Title
Untitled (Oscar Wilde)

Year
1995

Photo
11,5 x 16 cm
Photo-etching

MY BODY WAS A COLUMN OF IVORY SET
UPON FEET OF SILVER. IT WAS A TOWER OF
SILVER DECKED WITH SHIELDS OF IVORY. THERE
WAS NOTHING IN THE WORLD SO WHITE AS
MY BODY. THERE WAS NOTHING IN THE WORLD
SO BLACK AS MY HAIR. IN THE WHOLE
WORLD THERE WAS NOTHING SO RED AS
MY MOUTH. MY VOICE WAS A CENSER THAT
ATTENDED STRANGE PERFUMES, AND WHEN I
SUNG ON TREE I HEARD STRANGE MUSIC.


Title

left : Untitled (letter from the war front)

right : Untitled

Year

left : 1988

right : 1991

Object

left : 19,5 x 24,5 cm

C-print Jigsaw puzzle

right : 19,5 x 24,5 cm

C-print Jigsaw puzzle in plastic bag



Dan Graham

Title

Three part pavilion with Chinese Moon Gates

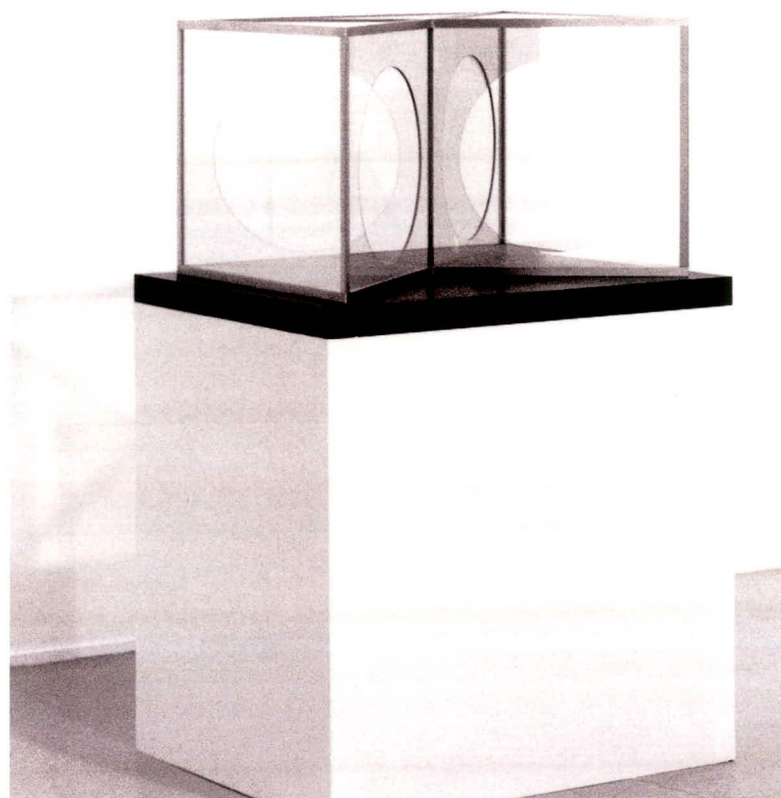
Year

1989-1990

Sculpture

object : 57 x 86,5 x 86,5 cm / base : 102 x 86,5 x 86,5 cm

Two-way mirror glass, punched aluminium



Naoya Hatakeyama

Title

Blast 5414 / Blast 5415

Blast 5416 / Blast 5417

Blast 5418 / Blast 5419

Year

2004

Photo

50 x 60 cm

Colour photograph



Title

*Slow Glass #035 / #021 / #036 / #038 / #045 / #051 / #057 / #063
#065 / #079 / #081 / #082 / #087 / #095 / #100 / #002 / #108*

Year

2001

Photo

*90 x 120 cm
C-print*



































Roni Horn

Title

Untitled (#9, Single Raven)

Year

1999

Photo

55 x 55 cm

Iris printed photograph



Title

Untitled (Harlequin)

Year

1998-1999

Photo

Each 55,5 x 55,5 cm

Two iris printed photographs



Title
Untitled (Arctic fox)

Year
2000

Photo
Each 75,5 x 75,5 cm
Two colour photographs



Title
Still water (the river Thames, for example), E

Year
1997-1999

Lithograph
77 x 105 cm
Offset

[illegible]

Title
Still water (the river Thames, for example), I

Year
1997-1999

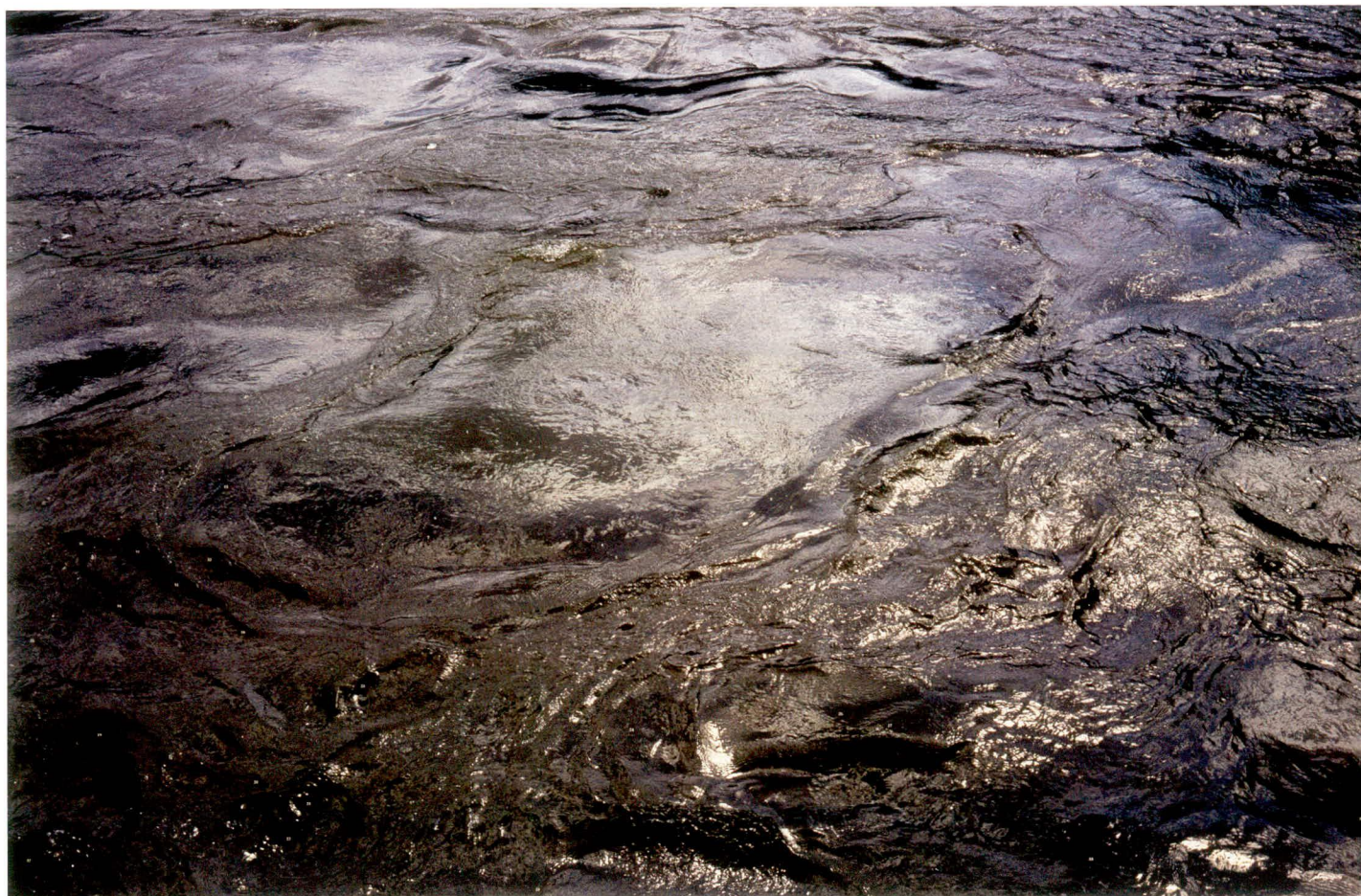
Lithograph
77 x 105 cm
Offset

[illegible]

Title
Still water (the river Thames, for example), M

Year
1997-1999

Lithograph
77 x 105 cm
Offset

[illegible]

Prudencio Irazabal

Title

Untitled (#3Z2)

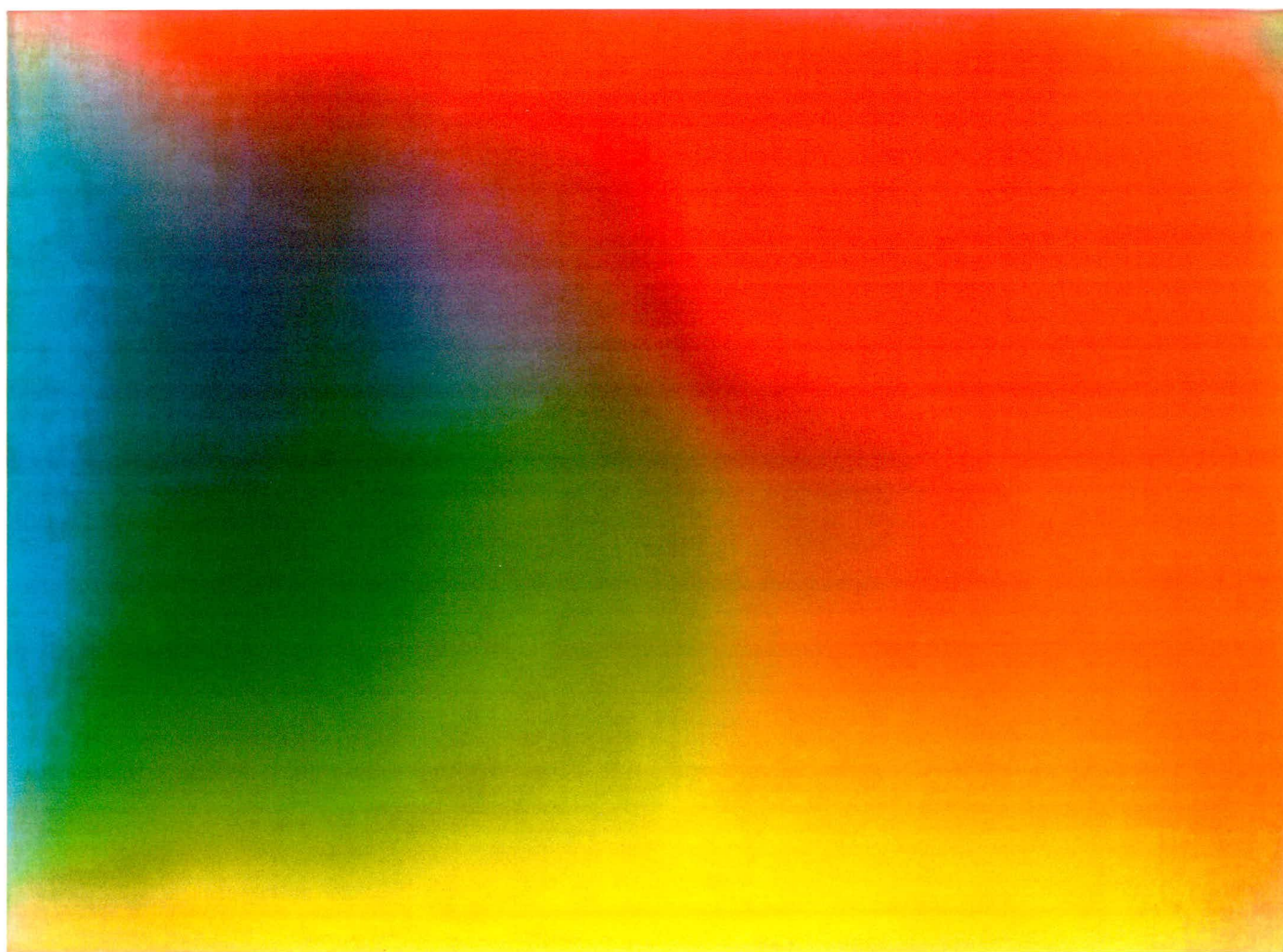
Year

2003

Painting

46 x 61 cm

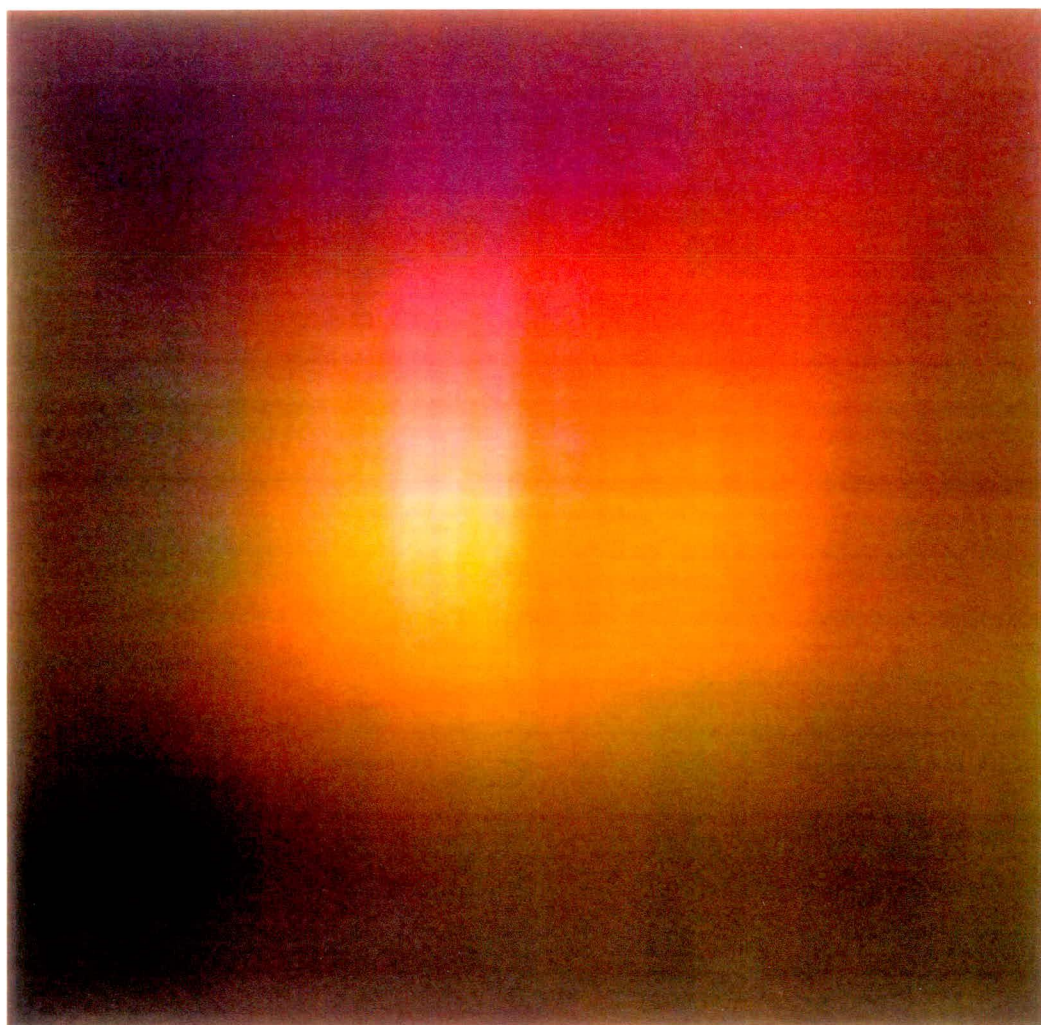
Acrylic on canvas



Title
Untitled (#874)

Year
1995

Painting
107 x 107 cm
Acrylic on canvas



Gerald Van Der Kaap

Title
001118 0858 (anneke)

Year
2000

Photo
42 x 50 cm
Colour photograph

001118 0858



Title
050111 0712 (caitlyn)

Year
2005

Photo
42 x 50 cm
Colour photograph

050111 0713



Paul Kooiker

Title

Untitled (from the series Hunting and Fishing)

Year

1999

Photo

115 x 95 cm

Inkjet print



Thomas Rentmeister

Title
Untitled

Year
1999

Sculpture
91 x 322 x 174 cm
Polyester resin



Title

Dome

Year

2002

Sculpture

Height 78 cm, ø 180 cm

Perspex, textiles, polyurethane



Fabien Rigobert

Title
Avènements

Year
2004

Video
2'50"



Karin Sander

Title

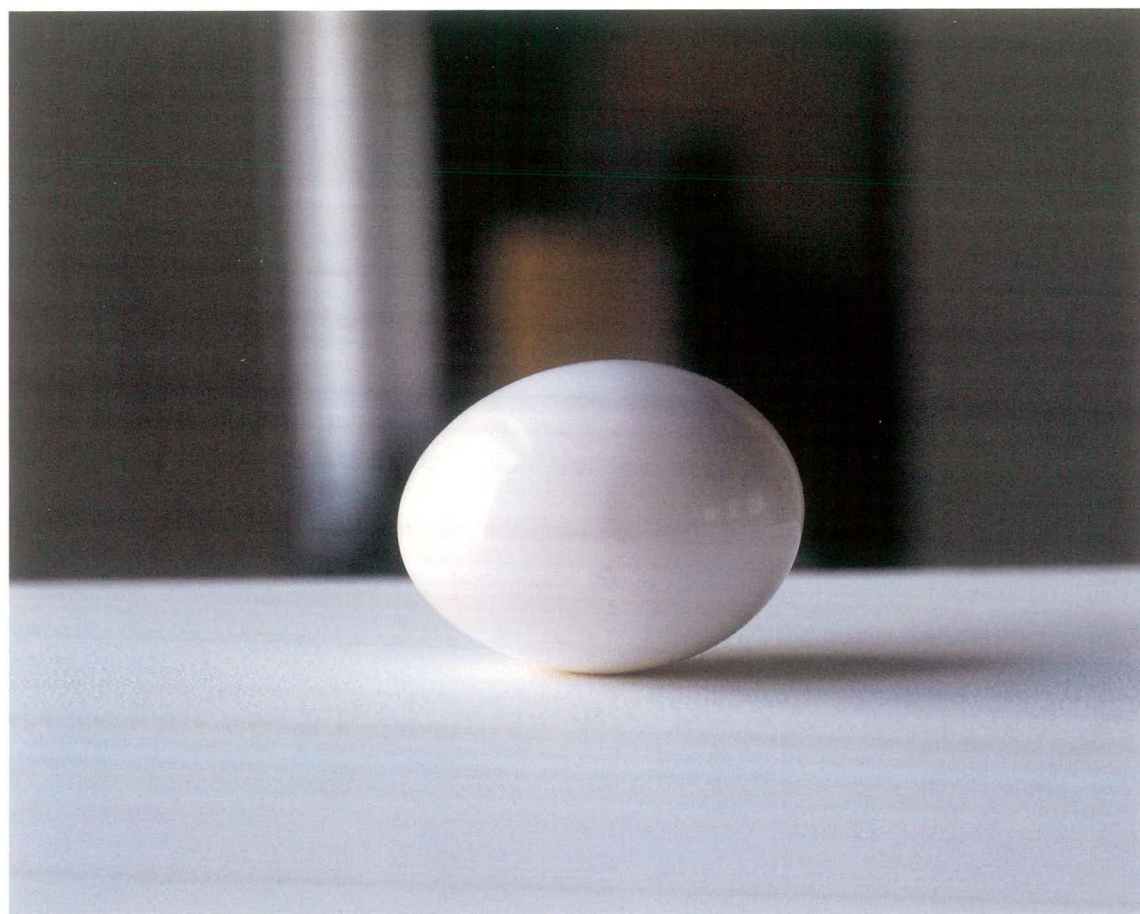
Statue of polished egg

Year

1994

Sculpture

*Polished egg
size 0*



**Title**

*left : Doctor Emmerling 1:10
right : Martin Lauffer 1:10*

Year

2000

Sculpture

Height 18 cm

Plastic & airbrushed colour, following a 3-D bodyscan of the living person



Jörg Sasse

Title
4100

Year
2003

Photo
100 x 150 cm
Lambdaprint



Title
3019

Year
1998

Photo
88 x 180 cm
C-print



Title
6331

Year
2003

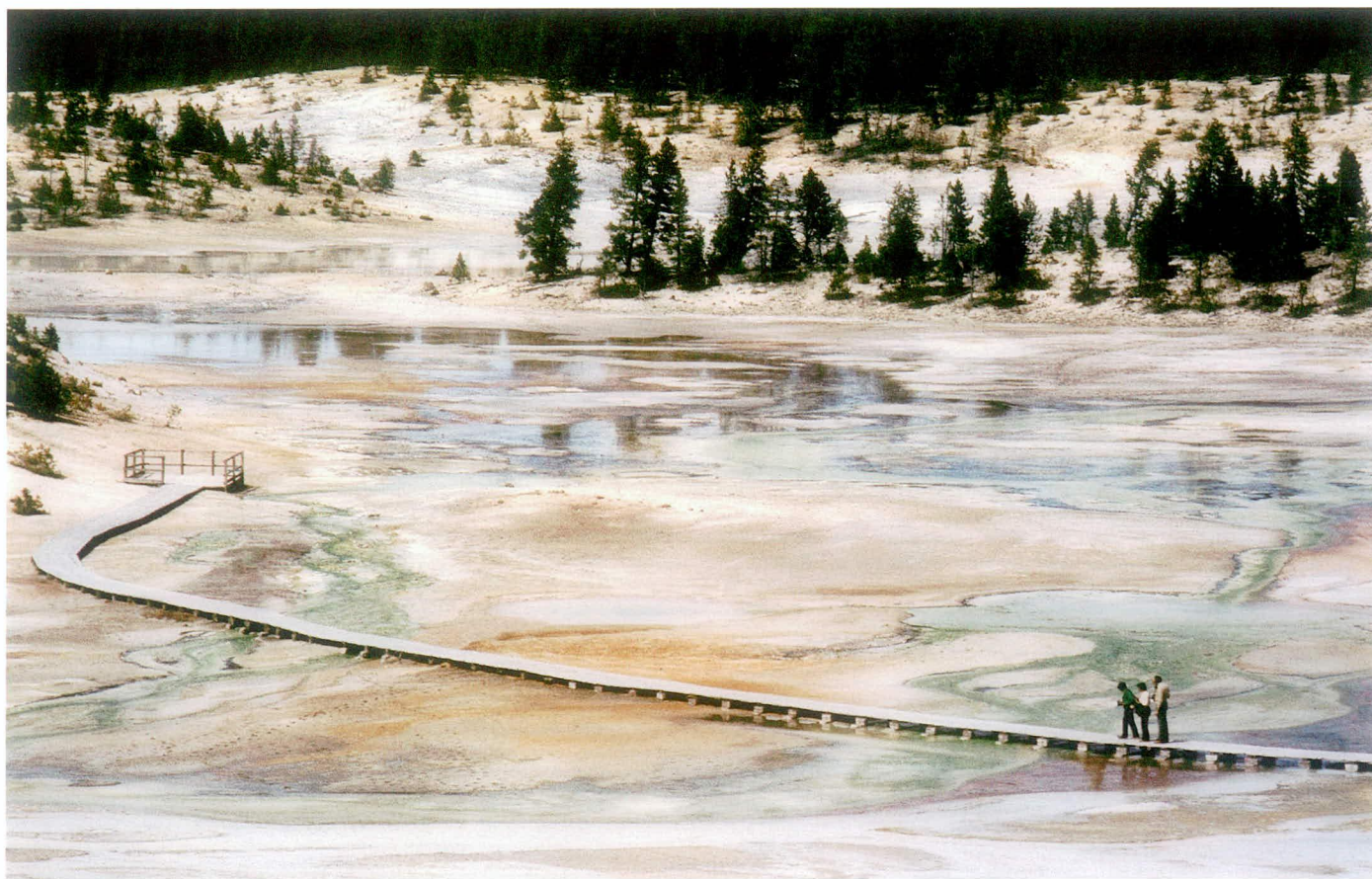
Photo
50 x 80 cm
C-print



Title
7127

Year
2003

Photo
130 x 200 cm
Lambdaprint



Title
8246

Year
2000

Photo
103 x 160 cm
C-print



Title
8298

Year
2000

Photo
99 x 160 cm
C-print



Title
W-91-09-01, Ulm

Year
1991

Photo
Visible 28 x 37 cm
C-print



Title
W-90-07-05, Giessen

Year
1990

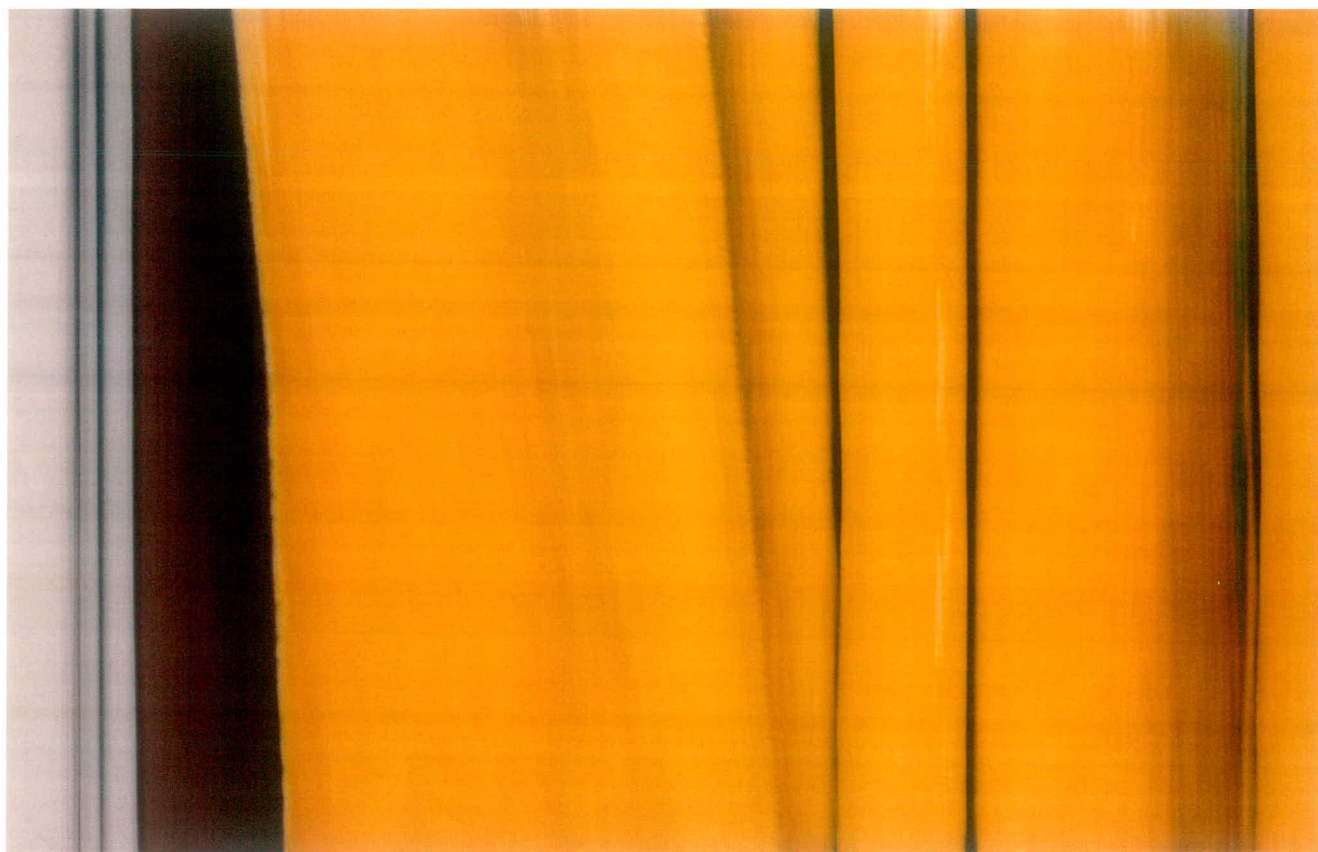
Photo
Visible 28 x 37,5 cm
C-print



Title
9619

Year
1999

Photo
146 x 200 cm
C-print



Hrafnkell Sigurdsson

Title
Untitled (gray)

Year
2000-2001

Photo
74,5 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (gray purple)

Year
2000-2001

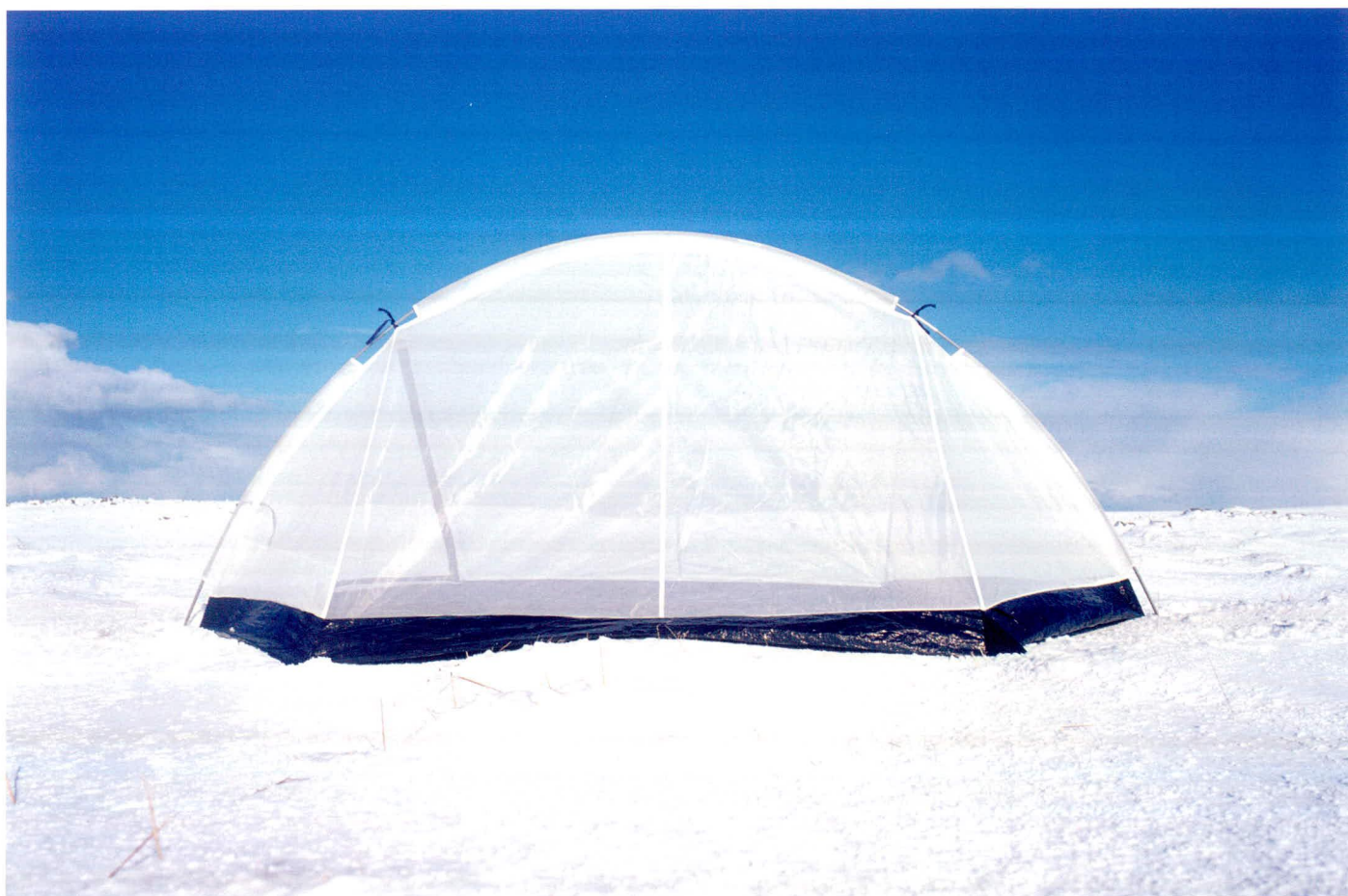
Photo
74 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (mosquito)

Year
2000-2001

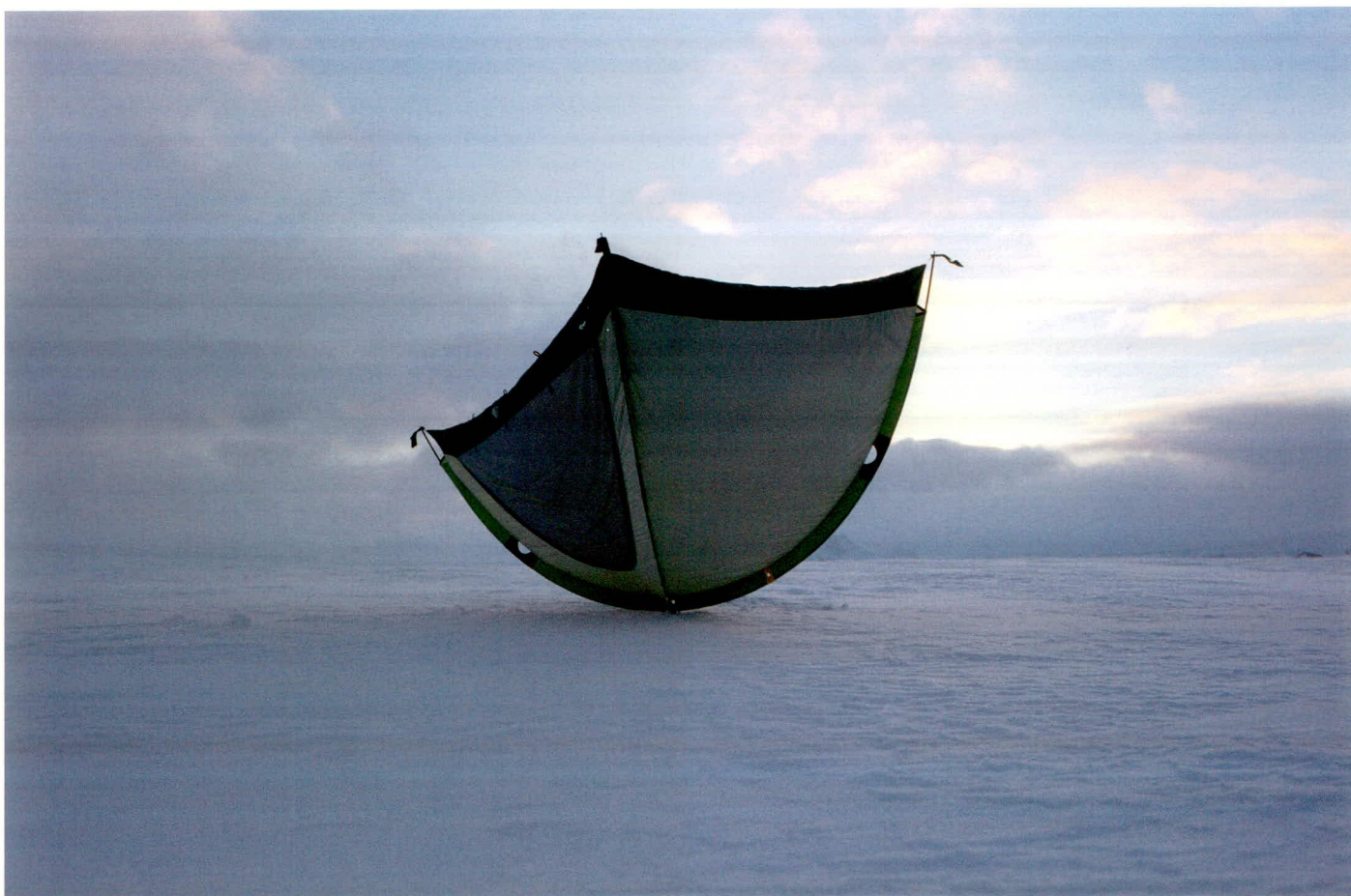
Photo
74 x 109,5 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (netgent)

Year
2000-2001

Photo
74,5 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (ochre)

Year
2000-2001

Photo
74,5 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (pink)

Year
2000-2001

Photo
74,5 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (purple)

Year
2000-2001

Installation
74,5 x 110 cm
Lambdaprint



Title
Untitled (red)

Year
2000-2001

Photo
110 x 160 cm
Lambdaprint



Sam Taylor-Wood

Title
Strings

Year
2003

Installation
9'30"
Video



Title
Sleep

Year
2002

Photo
69 x 240 cm
C-print



Title
Soliloquy VII

Year
1999

Photo
222 x 242 cm
C-print



Diana Thater

Title
White is the color

Year
2002

Installation
Dimensions variables
Video installation



Jeff Wall

Title

Little children (a collaborative project with Dan Graham, 1/2 scale version)

Year

1988

Installation

Each ø 73 cm

9 lightboxes







Erwin Wurm

Title

Hold your breath and think about Spinoza

Year

1998

Sculpture

Dimensions variables

Wooden platform + drawing



Une fraction de seconde

Cette sélection intuitive et très personnelle d'ouvrages de la collection H&F s'inspire notamment de la publication "Girlfiend in a coma", de Douglas Coupland. Sans doute suffit-il d'énumérer les titres de quelques chapitres :

- *Si cela dort, c'est que c'est vivant*
- *Penser au futur signifie que tu veux quelque chose*
- *Une tristesse mondaine*
- *Plus vrai que toi-même*
- *Le futur et la vie après la mort sont deux choses complètement différentes*
- *Un jour tu vas parler avec toi-même*
- *Le destin est capricieux*
- *Le futur est plus extrême que tu ne penses*
- *Rêver pendant que tu es éveillé*

Cela me fait aussi d'emblée penser à "Eyes wide shut", le dernier film de Stanley Kubrick. Le titre "The suspended moment" joue en effet sur une contradiction similaire. Il parle de tension, de suspense (comme dans l'univers cinématographique), mais confronte cette émotion, cette excitation avec le côté fugace et passager de l'instant.

J'appartiens à une génération dont la vie quotidienne est, de plus en plus, dominée par un rythme sans cesse plus trépidant. Nous sommes pris dans le carcan de notre agenda, du matin au soir. La routine est omniprésente. Les pauses et moments de repos sont de plus en plus rares. Nous sommes constamment bombardés par une overdose d'images, d'informations et d'impressions qui exigent toute notre attention. Je me suis donc posé la question suivante : "Que se passerait-il si nous pouvions arrêter nos montres pour un moment ?" Cette sélection tirée de la collection H&F offre, selon moi, une occasion unique de s'offrir un moment de pause.

Les artistes que j'ai sélectionnés semblent tous s'être penchés (peut-être inconsciemment) sur une problématique comparable. Peu importe qu'ils soient peintres, vidéastes, sculpteurs ou photographes. On retrouve quelque part dans leurs oeuvres des préoccupations communes. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre de tous ces artistes est généralement ancrée dans une réalité brute et parfois corrosive. Victor Boulet nous montre l'intérieur de salles d'opération, avec un regard clinique et aseptique. Des moments atroces, pendant lesquels hommes et animaux sont en situation de sommeil / d'éveil. À première vue, les puzzles de Felix Gonzalez-Torres semblent anodins et inoffensifs dans leur emballage stérile. Mais il suffit de se dire que ce travail a été réalisé par un artiste séropositif pour en saisir la portée véritable. L'auteur parle de sentiments intimes, de la vie et de la mort. Le fait qu'il évite toute théâtralité et tout pathos superflu rend ses travaux particulièrement poignants. On retrouve une même approche poétique chez Otto Berchem. Son installation *Deadheading* est minimale, mais éveille de sublime manière toute une série de références. Ses fleurs mortes se transforment en une véritable "nature morte". Leur beauté absolue nous séduit et leur fin tragique nous amène à réfléchir.

On retrouve un point de départ comparable chez Naoya Hatakeyama. Dans sa série *Blast*, l'artiste montre des instantanés d'explosions à l'intérieur de mines japonaises. Nous voyons comment l'industrie sans scrupules d'aujourd'hui fait exploser des montagnes centennaires pour, avec les matériaux extraits, construire de nouvelles habitations ou des autoroutes. Au sens littéral, ces travaux peuvent être interprétés comme une agression du passé. L'être humain semble condamné à détruire l'ancien pour créer du neuf. Sa série *Slow Glass* revêt une connotation plutôt nostalgique, mais reprend, d'une certaine manière, la même problématique. L'artiste a décidé, sur la base d'une histoire de science-fiction, de réaliser une série de photos avec, en guise de filtre, une vitre de voiture mouillée par la pluie. Ce 'road movie' aux relents autobiographiques met en scène des paysages ordinaires de Milton Keynes, en Angleterre : on voit un restaurant Mac Donald, les lignes sur l'autoroute... Autant de moments figés qui semblent emprisonner les moindres fragments du passé. La vidéo de Fabien Rigobert renferme une tension analogue. Il nous confronte avec des clichés représentant un accident. Nous voyons, au ralenti, deux victimes gisant à même le sol. Nous savons intuitivement que tout s'est passé très vite. Les premiers témoins visuels apparaissent, suivis d'autres personnes. En ralentissant les images, Rigobert décortique les réactions des différents personnages. Il présente au spectateur certaines émotions complexes (comme la compassion ou l'angoisse), de façon très analytique.

Sam Taylor-Wood procède de façon similaire. Sa vidéo (un danseur qui exécute une chorégraphie acrobatique au-dessus des têtes d'un quatuor à cordes) est époustouflante. Danger et risque sont présentés de pair avec une extrême beauté. Dans ses travaux photo, l'artiste arpente cette voie délicate, sérieusement mais sans scrupules, et distille des affirmations sensées sur des thèmes aussi chargés d'émotions que la vie et la mort.

En tant qu'artiste, Gerald Van Der Kaap puise dans les images à connotation autobiographique qu'il collectionne. Il sait s'y prendre pour camoufler les scènes les plus ordinaires (tragiques ou tendres). En tant que spectateurs, nous sommes confrontés à une sorte d'after-image virtuel qui garde néanmoins toute la charge émotionnelle de départ. C'est lui qui a réalisé la page de couverture avant et arrière de cette publication, en gardant toujours à l'esprit les réalisations des autres artistes de l'exposition.

Le travail d'Erwin Wurm demande une participation immédiate. Son piédestal intitulé *Hold your breath and think about Spinoza* est une de ses "One minute sculptures". Pour activer la sculpture et, d'une certaine manière, lui 'donner vie', le visiteur doit prendre place sur le podium et agir pendant une minute, sur la base d'un dessin d'instruction et d'un texte. Par son inspiration qui renvoie à la philosophie, cet objet crée un lien vers d'autres oeuvres plus méditatives de la sélection.

Diana Thater, par exemple, joue elle aussi avec la participation du public dans son installation *White is the color*. L'éclairage au néon et la vidéo créent un environnement particulier qui invite le spectateur à prendre le temps d'observer les moindres changements dans la configuration globale de l'installation. L'auteur tente, par des interventions minimales, de créer un type d'univers nouveau auquel sont associés certains sentiments intimes.

Roni Horn fait preuve d'une obsession comparable pour les petits décalages presque imperceptibles de la vie quotidienne. Elle fige avec obsession le cours de la Tamise; un travail d'une rigueur et d'une précision dignes d'un chercheur scientifique, si ce n'est que les images sont sous-titrées par des références littéraires et autres textes poétiques. Ses portraits d'animaux pourraient également être confondus avec les observations de biologistes. Le simple fait de présenter les images sous la forme de diptyques montre clairement que le message que souhaite faire passer l'artiste est tout autre. Elle fait appel à l'art du regard, à l'importance de l'observation et à la perception.

L'approche de Karin Sander est presque scientifique. Ses sculptures sont des répliques exactes de personnes ou d'objets actuels, à l'échelle 1:10. À l'instar de Marcel Duchamp, Karin Sander se détache, d'une certaine manière, de son statut ou de sa mission d'"artiste" et réalise des "ready-mades" préparés par une machine 3D. Ses petites sculptures, prototypes réduits d'un instant "parfait", constituent une critique lumineuse de notre société où tout est généralisé et copié de façon systématique, et nous confrontent avec la réalité à l'état brut.

L'installation d'Angela Bulloch s'inspire d'un autre artiste emblématique, l'artiste conceptuel français Cadere. En hommage à ses fameuses "cannes" colorées, elle réalise ainsi une sculpture faisant défiler des couleurs, indéfiniment, comme hors du temps.

Les tableaux de Bernard Frize ont également pour thème l'influence de la couleur sur l'esprit humain. L'objectif de ses expériences chromatiques apparentées au travail de Prudenizio Irazabal est de déclencher des émotions. Et pourtant, il ne s'agit que d'interventions minimales et furtives sur la toile. Ces expériences ressemblent, quelque part, à un tableau qui apparaît un seul instant avant de disparaître à nouveau.

Une goutte de peinture sur le sol – presque sèche, mais pas encore tout à fait. Voilà comment Thomas Rentmeister définit généralement ses sculptures. Il les qualifie d'"escales". Ses créations semblent en effet attendre un nouvel avenir. Elles ont l'air de s'être posées provisoirement quelque part, sans être sûres de leur destination définitive.

L'œuvre de Jörg Sasse regorge d'un sentiment comparable. Les images hyper-esthétiques qu'il présente sont des passages, des haltes bienvenues dans un voyage interminable. Jörg Sasse emporte le spectateur, le séduit et l'amène soudain à conclure que la roue de la foire continue de tourner alors même que nous nous tenons immobiles à côté d'elle.

Cette expérience est aussi présente chez Hrafnkell Sigurdsson. Le paysage islandais qui sert de cadre à ses photos respire la sérénité, le calme et la tranquillité quand soudain, une des tentes parfaitement visibles se met à basculer. La vie est pleine de moments inattendus... Les photographies de Paul Kooiker ressemblent à des prises de vue innocentes et floues d'un photographe amateur. Le titre *Chasing & Hunting* nous fait penser à l'attitude d'un homme préhistorique. On imagine alors le photographe dans la peau d'un primate qui chasse sa proie. Ses modèles fuient à la vitesse de l'éclair, mais l'auteur parvient tout de même à fixer leur silhouette avec sa caméra. Il tente, en vain, d'emprisonner une réalité ou une fiction et insiste ainsi sur le moment fortuit. Son échec se transforme en une œuvre sublime.

On peut, à partir de l'œuvre de Jeff Wall *Little Children*, établir un parallélisme avec le dos de cette publication. Ce travail prévu à l'origine pour un "Children's Pavilion" pensé en collaboration avec Dan Graham, est doublement chargé d'émotions. Il ressemble tout d'abord à une apologie enthousiaste de la jeunesse, dans le style "United Colours of Benetton". Et pourtant, si on analyse l'œuvre de plus près, on observe des enfants de races / classes différentes confrontées à des "cieux" artificiels qui ne sont pas faits uniquement de rêves ou de nuages, mais dans lesquels des hélicoptères militaires tournoient également.

La contribution de Dan Graham est elle aussi plutôt méditative. Son *Three Moon Pavilion* est une maquette destinée à une sculpture publique, avec des entrées et sorties circulaires qui semblent faire référence aux photos du type "Jeff Wall". Les deux œuvres datent plus ou moins de la même époque. Graham établit néanmoins un lien avec la philosophie orientale : ses ouvertures sont des "portes lunaires" invisibles ou transparentes le jour - mais qui, la nuit, se transforment soudain miraculeusement sous l'éclairage lunaire. La terre et le ciel semblent ainsi liés l'un à l'autre, de façon mystérieuse.

"The suspended moment" est une exposition qui – comme l'indique le titre – doit être vécue. Elle doit, comme l'œuvre de Graham, être expérimentée de façon subjective et fait appel à la sensibilité personnelle de chacun. Elle est constituée de fragments et de moments sélectionnés personnellement par chaque artiste, pour des raisons très précises. Je vous conseille de prendre le temps et de vous arrêter – même pour une minute – histoire de découvrir personnellement le point de vue de chaque artiste.

Car finalement "You can't remember what you chose to forget" (on ne peut se souvenir de ce qu'on a choisi d'oublier).

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. The authors argue that a one-size-fits-all approach is often ineffective, and that tailoring the program to the specific needs and characteristics of the community is essential for achieving sustainable results.

In the second section, the authors present a case study of a community-based health promotion program in a rural area of India. The program aimed to improve maternal and child health outcomes by providing education, training, and support to local health workers and community members. The authors describe the challenges they faced, such as limited resources, low literacy levels, and cultural barriers, and how they overcame these obstacles through a combination of innovative strategies and strong community engagement.

The third section of the paper discusses the importance of monitoring and evaluation in assessing the impact of the program. The authors emphasize the need for a robust system of data collection and analysis to track progress and identify areas for improvement. They also highlight the importance of involving the community in the evaluation process to ensure that the program remains relevant and responsive to their needs.

Finally, the authors conclude by discussing the implications of their findings for future research and practice. They argue that the success of the program was largely due to the strong partnership between the implementing organization and the community, and that this model should be replicated in other settings. They also suggest that further research is needed to explore the long-term sustainability of the program and the role of different stakeholders in maintaining its impact.

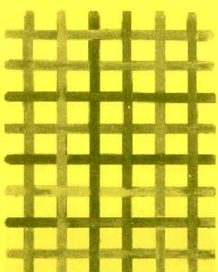
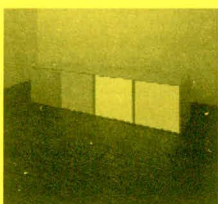
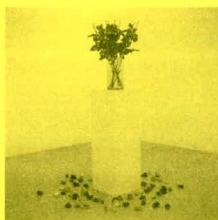
The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. It is essential to engage with the community from the outset, ensuring that their voices are heard and their needs are addressed.

The second part of the paper explores the challenges faced by researchers and practitioners in the field. These challenges often stem from limited resources, lack of access to data, and the complexity of the issues being studied. Despite these obstacles, it is crucial to maintain a commitment to rigorous research and ethical practices.

The third part of the paper presents a series of case studies that illustrate the application of the principles discussed in the previous sections. These examples demonstrate how a deep understanding of the local context can lead to more effective and sustainable interventions.

In conclusion, the paper emphasizes the need for a holistic and participatory approach to development work. By prioritizing community engagement and a thorough understanding of the local context, researchers and practitioners can increase the likelihood of successful outcomes.

Notice



Otto BERCHEM

Né en 1967 à Milford, USA. Vit et travaille à Amsterdam.

Deadheading, 2003

Otto Berchem réalise des projets traitant directement de sa vie personnelle, dévoilant ses peurs et ses faiblesses. L'installation *Deadheading* propose, à la manière des vanités du XVII^e siècle, de méditer sur notre condition, fragile et fugace, dont le destin inexorable est voué à la disparition. La force visuelle et la poésie des fleurs qui jonchent le sol nous rappellent que toute beauté est soumise au temps, dans un discret *memento mori* nous renvoyant directement à notre existence éphémère.

Victor BOULLET

Né en 1969 à Oslo, Norvège. Vit et travaille à Londres.

Big white down, 2002

Victor Boullet s'intéresse à toutes ces images déclarées absurdes ou insignifiantes qui semblent contrevenir à la logique et aux normes établies sur lesquelles se fonde notre société. L'artiste interroge ainsi notre façon de percevoir le monde, et montre comment chaque expérience peut être transcendante et porteuse de sens.

Angela BULLOCH

Née en 1966 à Fort Frances, Canada. Vit et travaille à Londres.

Cadere, Chain B 3:1:52:4, 2002

Récemment, Angela Bulloch a orienté sa démarche artistique vers l'analyse de la qualité sensorielle et mentale des images digitales. Ses caissons lumineux, des boîtes en bois ou en plastique de dimensions toujours identiques (50x50x50cm), contiennent des lampes de couleurs rouge, verte et jaune capables de générer 16 millions de couleurs. Reprenant le système de permutation de couleur élaboré par l'artiste français André Cadere pour son fameux *Bâton de bois rond*, l'artiste contrôle la luminosité de chaque tube par un système modulaire afin que les boîtes puissent être reliées les unes aux autres et de permettre d'innombrables combinaisons de couleurs.

Bernard FRIZE

Né en 1954 à Saint-Mandé, France. Vit et travaille à Paris.

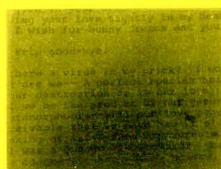
Goutte d'eau, 1997

Depuis ses débuts, à la fin des années 1970, Bernard Frize interroge le rôle du peintre et de la pratique picturale. Refusant l'idée de l'artiste démiurge, il maintient une distance par le refus de toute forme d'expressivité, de formalisme, d'illusionnisme ou de composition. Par ce retrait volontaire, il pose ainsi le principe que la peinture est avant tout le champ d'une expérience dans un temps donné et non la vision subjective d'un artiste. Les œuvres ne délivrent aucun message, leur signification réside dans leur matérialité même, et dans le résultat de la mise en œuvre d'une méthode à chaque fois renouvelée puisqu'elle obéit aux contraintes techniques et matérielles mises en jeu. Dans *Goutte d'eau*, le geste du peintre est comme gelé sur la toile, les passages du pinceau au-dessus du tracé précédent permettant au spectateur de refaire l'expérience de sa création.



Bold, 2001

Avec *Bold*, le mélange des couleurs ne dépend pas d'une quelconque recherche esthétique, mais bien du résultat d'une technique particulière et de ses composants matériels. Les couleurs transparentes peintes à plat sont ainsi mélangées selon une méthode jouant avec les lois physiques de l'apesanteur. L'artiste ne fixe aucune finalité, si ce n'est le recouvrement total de la toile. Changeantes et indécises, les couleurs ne deviennent définitives qu'une fois le processus de séchage achevé.



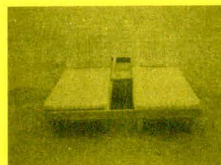
Felix GONZALEZ-TORRES

Né en 1957 à Güaimaro, Cuba. Décédé à Miami en 1996.

Untitled (letter from the war front), 1998

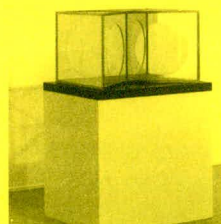
Décédé des suites du sida en 1996, Felix Gonzalez-Torres a ancré son travail dans une conscience aigüe de la durée, de la mort, de l'amour et de la perte. Souvent, ses puzzles articulent des drames intimes, dans lesquels l'indice de la mort est toujours sous-jacent. Le fragment d'une lettre d'amour, "from the war front" aiguise la conscience de la fugacité ou de l'angoisse de la perte de l'être aimé.

Que ce soit sous forme d'installation, de panneaux publicitaires ou de puzzles, l'œuvre de Gonzalez-Torres interroge la relation entre sphère privée et sphère publique. L'artiste utilise des objets du quotidien qu'il plonge dans une atmosphère de poésie. Ses puzzles, assemblés et emballés sous vide dans un plastique ne peuvent cependant être démontés. Le puzzle, supposé être l'occasion d'un échange social, devient objet de collection, fragile et précieux.



Untitled, 1991

La dualité est toujours présente dans les œuvres de Gonzalez-Torres : deux horloges, deux miroirs, deux oreillers, deux ampoules, deux lits. Le sentiment de solitude et de la perte se traduit ainsi à travers une poétique de l'absence "de l'autre".



Dan GRAHAM

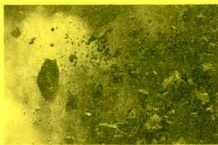
Né en 1942 à Urbanas, USA. Vit et travaille à New York.

3-part Pavilion with Chinese Moon Gates, 1989

Depuis les années 1970, Dan Graham conçoit ses "sculptures-pavillons" à travers une réflexion sur les rapports dialectiques entre l'individu, l'architecture et le paysage. L'architecture réfléchissante des pavillons crée des structures qui placent le spectateur dans l'œuvre même, lui renvoyant sa propre image au milieu de celle des autres et de l'environnement.

Dans les jardins chinois, certains pavillons ont des ouvertures circulaires qui découpent des perspectives sur les portions de jardins attenants. Ce sont des portails qui donnent accès à l'étape suivante du parcours dans l'agencement paysager. Le soleil projette des ombres et des lumières ovales sur le sol autour du pavillon. On parle de "fenêtres de lune" et de "porte de lune" à cause du clair de lune : le mur disparaît dans la nuit, tandis que le cercle projette une ombre oblique sur le sol, imitant la lune dans le ciel.

La fenêtre ou la porte "de lune" représente le paradis, dans une opposition dialectique avec le mur rectangulaire où elle s'insère, qui symbolise la terre. Ces ouvertures rondes dans les murs du jardin chinois fonctionnent un peu à la façon de l'iris de l'œil, où se concentre le panorama offert au regard. La porte en forme de lune oblige le visiteur à enjamber la partie inférieure pour aller dans le jardin en se plaçant exactement au centre de la composition.



Naoya HATAKEYAMA

Né en 1958 à Iwata, Japon. Vit et travaille à Tokyo.

Blast #5417, 1998-2002

Depuis les années 1980, le japonais Naoya Hatakeyama poursuit une réflexion sur les fondements et la structuration des villes modernes. A partir de la mise en relation des paysages urbains et naturels du Japon, l'artiste interroge la relation dialectique entre nature et civilisation contemporaine.

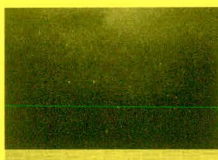
Dans la série *Blast*, l'artiste pénètre la carrière de calcaire pour capturer la détonation du processus d'explosion. Les photographies dramatisent l'instant de l'extraction de la pierre, formée il y a une dizaine de milliers d'années, illustrant ainsi le contraste entre le paysage éternel et la dimension éphémère de l'explosion.

Destinée à se régénérer en ciment pour la construction de l'environnement urbain, la roche calcaire est l'une des ressources essentielles dans l'urbanisation du Japon. Les photographies de Naoya Hatakeyama invitent à méditer sur le lien et la limite entre le naturel et l'artificiel, l'excavation du paysage naturel servant paradoxalement à l'enveloppe de l'architecture urbaine.



Slow Glass #065, 2001

Pour la série *Slow Glass*, réalisée à Milton Keynes en Angleterre, l'artiste a photographié les rues et les paysages à travers une vitre recouverte de fines gouttes d'eau. Les couleurs et les formes deviennent floues, rendant le paysage indistinct, comme dissolu, derrière la brillance des perles de pluie. Le titre s'inspire d'un roman de science-fiction américain de Bob Shaw. Dans ce roman, l'invention d'un nouveau type de verre nommée "Slow Glass", permet de ralentir la vitesse de la lumière et d'y voir des scènes du passé. Le temps apparaît comme l'un des éléments essentiels de l'art de Naoya Hatakeyama. Les images qu'il donne à voir explorent un "moment suspendu", qui se charge de la nostalgie du souvenir.



Roni HORN

Née en 1955 à New York, USA. Vit et travaille à New York.

Still Water (the river Thames, for example) E, 1997-1999

Pour la série *Still Water (the river Thames, for example) E*, Roni Horn s'est inspirée des eaux opaques et profondes du cours de la Tamise et du jeu sans cesse mouvant de l'eau et de la lumière. Les subtiles variations du mouvement de l'eau, imperceptibles à l'œil, sont ainsi capturées par l'objectif et légendées par les annotations situées au bas de l'image. Les notes, constituées des propres écrits de l'artiste ou de différents documents d'archive ou de presse, viennent nourrir le discours visuel à travers une réflexion sur les profondeurs de l'imagination et de la conscience humaine. Chez Roni Horn, le souci de rendre compte du caractère unique de chaque moment, confère à la moindre nuance la dimension d'événement.

Untitled (Harlequin), 1998-1999

Depuis quelques années, les paysages et la nature de l'Islande sont devenus pour l'artiste le moyen d'explorer, avec une simplicité extrême, la dimension fragile et intemporelle de la réalité. Les diptyques permettent ainsi d'appréhender les subtiles nuances, à la limite du visible, d'une réalité fragile et éphémère.



Prudencio IRAZABAL

Né en 1954 à Puentezana Alava, Espagne. Vit et travaille à New York.

Untitled (#322), 2003

Les peintures abstraites de Prudencio Irazabal explorent la profondeur et l'intensité de la lumière et des couleurs. Les surfaces colorées deviennent transparentes et glissantes, à peine fixées dans une forme. L'artiste s'est toujours intéressé à la peinture elle-même, à la nature physique du pigment et de la toile. Par la superposition de fines couches de peinture transparentes, les toiles atteignent une profondeur intense qui se charge d'une signification spirituelle, d'une abstraction mystique par la dissolution de la forme et de la couleur.



Gerald Van Der KAAP

Né en 1959 à Enschede, Hollande. Vit et travaille à Amsterdam.

001118 0858 (anneke), 2004

Artiste multi-média, Gerald Van Der Kaap affirme lui-même n'appartenir à aucune catégorie particulière. Photographe, vidéaste, VJ, travaillant le médium informatique, son travail se caractérise par une approche à la fois visuelle et expérimentale. L'exposition "The suspended moment" lui a inspiré la couverture du catalogue, capturant l'imaginaire fugace du monde de l'enfance et l'éphémère de l'atmosphère. Avec *050111 0713 (caitlyn)* et *001118 0858 (anneke)*, il présente deux images autobiographiques évoquant la fragilité de l'amour et de l'existence.

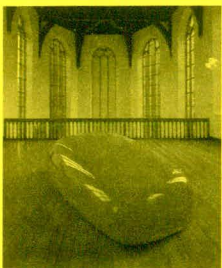


Paul KOOIKER

Né en 1964 à Rotterdam, Hollande. Vit et travaille à Amsterdam.

Untitled (from the series Hunting and Fishing) , 1999

La série intitulée *Hunting and Fishing* pourrait représenter une vision romantique de la relation de l'homme avec la nature. Au moyen de différents procédés techniques, Paul Kooiker représente des moments intimes et fugaces, à travers la représentation de femmes nues dans un paysage naturel, dont il capture le mouvement. Les jeunes filles semblent souvent être pourchassées devant la caméra, course joyeuse ou fuite effrénée suscitant le doute chez le spectateur. Le flou de l'image accentue l'ambiguïté de la scène, et confère à la représentation une atmosphère étrange et angoissante.



Thomas RENTMEISTER

Né en 1964 à Reken / Westfalen, Allemagne. Vit et travaille à Berlin.

Untitled, 1999

Les sculptures de polyester de Thomas Rentmeister explorent la tension entre suspension et gravité. Les formes semblent adhérer au sol comme par attraction. Lisses et polies, elles appellent le toucher, mais semblent susceptibles de se dissoudre à chaque instant.

Dans *Dome*, des objets du quotidien deviennent intouchables, figés, conservés dans une bulle hermétique leur conférant ainsi un autre statut.



Fabien RIGOBERT

Né en 1968 à Calais, France. Vit et travaille à Paris.

Avènements, 2004

Fabien Rigobert travaille sur la collusion, la fracture entre l'intime et le monde extérieur, sur l'avènement de l'événement. Au moyen d'un nouveau logiciel d'interpolation d'images, les situations qu'il met en scène font de ses vidéos de véritables tableaux vivants, une constitution de fresques laïques à l'allure presque surnaturelle.



Karin SANDER

Née en 1957 à Bensberg, Allemagne. Vit et travaille à Stuttgart.

Martin Lauffer 1:10, 2000

La série de petites figurines 1:10 fonctionne comme de véritables portraits, reproductions hyper réalistes des contemporains de l'artiste. Curieusement, Karin Sander n'est à aucun moment présente dans le processus d'élaboration des œuvres. En réalité, elles sont le résultat des technologies les plus avancées, traditionnellement utilisées dans l'industrie. Les informations enregistrées au moyen d'un système de caméra 3D, sont transmises à une machine qui reproduit le sujet à l'échelle 1:10. Désinvestie de toute main artistique, la nature ambiguë de ses œuvres les place entre l'objet d'art et la représentation mécanique. Le retrait volontaire de l'artiste donne la possibilité à chaque sujet de réaliser son autoportrait, seuls décideurs dans le choix des tenues et des poses. Chaque figure est unique et comporte les caractéristiques qui lui sont propres, détaillées avec un réalisme troublant, comme gelées dans un instant donné.



Jörg SASSE

Né en 1962 à Bad Salzuflen, Allemagne. Vit et travaille à Düsseldorf.

4100, 2003

Jörg Sasse fait partie de cette génération d'artistes allemands formés à la photographie objective documentaire de Bernd et Hilla Becher. Abandonnant la pratique traditionnelle, manuelle et subjective pour les innombrables possibilités offertes par les technologies nouvelles, l'artiste se réapproprie des tirages dont il n'est pas l'auteur et les recompose par ordinateur. Pour Sasse, l'intérêt porté pour la photographie d'amateur ne se situe ni dans la valeur mémorielle du cliché, ni dans celle du sentimental, mais plutôt dans l'attention pour les choses sans importance du quotidien, tout ce qui a échappé au regard de l'amateur et s'est immiscé par hasard dans l'image.

Les œuvres de Sasse présentent souvent des éléments formels liés au mouvement, servant à structurer la composition. L'artiste crée de véritables compositions plastiques, reléguant au second plan le sujet et l'image, au profit d'un jeu nuancé de matière, de couleur et de forme. Les nouvelles ressources qu'offrent les moyens informatiques estompent le caractère traditionnel de la photographie, lui conférant un aspect nouveau, que l'on pourrait facilement rapprocher de la peinture. De ses œuvres émane une certaine intemporalité, un moment arrêté ou la suggestion d'un temps indéfini.



Hrafnkell SIGURDSSON

Né en 1963 à Reykjavik, Islande. Vit et travaille à Londres.

Untitled (gray), 2000-2001

Avec un sens aigu de la composition et des couleurs, Hrafnkell Sigurdsson interroge la façon dont l'oeuvre de l'homme s'intègre dans l'environnement naturel. Réalisée au coeur même du paysage islandais, la série des 'tentes' semble traiter avec force de l'isolation et de la solitude de l'homme face à l'immensité du paysage.

Isolé sur la banquise, l'objet, fait de la main de l'homme, rivalise avec la force de la nature. Lieu de protection contre l'environnement naturel il n'est autre cependant que cette fragile coquille de nylon dans laquelle l'homme se trouve souvent dans la situation vulnérable du sommeil.



Sam TAYLOR-WOOD

Née en 1967 à Londres, Angleterre. Vit et travaille à Londres.

Strings, 2003

Dans *Strings*, le principal danseur du Ballet Royal de Londres, Ivan Putrov, est littéralement suspendu dans les airs par d'imperceptibles cordes, dans l'obscurité de l'architecture classique du Royal Opera House. Au-dessous du corps nu du danseur, quatre musiciens jouent le deuxième mouvement pour quatuor à cordes de Tchaïkovski. Dans ses vidéos, comme dans ses panoramas photographiques, Sam Taylor-Wood fixe une situation, une scène, un moment. L'apparente précarité de la situation provoque chez le spectateur un sentiment de fascination, doublée d'une sensation troublante et angoissante que suscitent la fragilité et la vulnérabilité du corps et de l'être.



Soliloquy VII, 1999

Dans sa série *Soliloquy*, Sam Taylor-Wood combine sa sensibilité de cinéophile à l'histoire de la peinture. Les compositions sont structurées à la manière des retables du Moyen Age : un large portrait est combiné avec une image panoramique sous forme de prédelle. Capturés dans un moment intime, de méditation ou de sommeil, les personnages sont souvent représentés dans des poses bien connues de l'histoire de l'art. Dans *Soliloquy VII*, l'homme nu allongé sur un lit, vu de face, en contre-plongée, rappelle directement *Le Christ Mort* de Mantegna. Traditionnellement, les personnages de Taylor-Wood semblent absorbés et complètement détachés de leur environnement. Le titre de la série renvoie à une forme de monologue théâtral durant lequel le narrateur interrompt le récit pour s'adresser directement au public. Ce procédé de détachement est suggéré par la dualité des images que constitue chaque pièce : le large portrait représente la conscience du sujet, tandis que le tableau "filmique" du dessous rend compte des fantaisies de son subconscient.



Diana THATER

Née en 1962 à San Francisco, USA. Vit et travaille à Los Angeles.

White is the color, 2002

Les projections vidéos de Diana Thater proposent d'éprouver le croisement entre le temps, celui de la vidéo, et l'espace, l'architecture sur laquelle sont projetées les images. Pour la projection *White is the color*, des nuages blancs apparaissent et disparaissent lentement sur les murs, les coins ou le plafond, comme pour en redessiner l'espace. La perception est intensifiée par la présence d'un néon posé au sol, dont le faisceau de lumière engage l'ombre du spectateur à courir sur les murs.



Jeff WALL

Né en 1946 à Vancouver, Canada. Vit et travaille à Vancouver.

Little children, 1988

Depuis les années 1970, Jeff Wall séduit le spectateur par les grandes images représentées dans des caissons lumineux. *Little Children*, un ensemble de neuf médaillons, s'organise autour de l'idée de l'Etat Nation, à travers les portraits d'enfants d'origines ethniques diverses. Projet non abouti en collaboration avec l'artiste Dan Graham, le "Children's Pavilion" prévoyait de réunir le groupe en une sorte de Panthéon, vision utopiste de l'incarnation des Nations Unies. Les portraits se détachent sur un ciel aux conditions atmosphériques à chaque fois différentes, associant chaque enfant à un moment particulier, en relation étroite avec le cosmos.



Erwin WURM

Né en 1954 à Bruck der Mur, Autriche. Vit et travaille à Vienne.

Hold your breath and think about Spinoza, 1998

Dans ses projets intitulés "One minute sculptures" commencés en 1997, l'autrichien Erwin Wurm invite le spectateur à se mettre en situation temporaire avec un objet du quotidien pendant une minute. Celui-ci devient ainsi lui-même sculpture en suivant les instructions laissées par l'artiste sous forme de dessin ou de proposition telle "Hold your breath and think of Spinoza".

A la recherche des méandres de l'immanence : un mythe contemporain

L'œuvre d'art comme objet séculier

En 1967, Michael Fried, dans son essai aujourd'hui légendaire *Art and Objecthood*, concluait avec véhémence que la peinture et la sculpture modernistes devaient, d'urgence, combattre activement le Minimal Art et ses adeptes.¹ À partir de ce moment-là, tout le monde comprit que les changements artistiques observés à New York dans les années 60 avaient profondément bouleversé les catégories existantes. Selon Fried, la peinture et la sculpture abstraites n'avaient pas le choix. Les nouvelles formes d'expression artistiques menaçaient le caractère résolument sacré de la peinture et de la sculpture, et par conséquent elles n'avaient d'autre possibilité que de les combattre radicalement. Fried fait preuve de perspicacité lorsqu'il écrit que les atouts de l'art moderniste sont l'«instantanéité» [*instantaneousness*] et la «présence» [*presentness*].² Le critique est donc tout à fait convaincu que le combat ne peut être gagné qu'en s'appuyant pleinement sur le caractère intemporel et la valeur éternelle de l'art. Ce sont les deux seuls arguments que l'art moderniste – définit par Fried comme «art en tant que tel» [*art as such*] – peut opposer à la temporalité théâtrale et à la prolixité infinie de ce que Fried définit comme art «littéral» [*literalist art*]. Ce dernier n'est, selon lui, pas du tout à même d'outrepasser la futilité de son caractère d'objet banal [*objecthood*].

Ceci est aujourd'hui devenu un lieu commun : même si la manière selon laquelle Fried construit son argumentation et prend position est critiquable, la base de son analyse reste pertinente. Les opinions et autres convictions sur le statut de l'œuvre d'art et son expérience ont changé radicalement pendant les années 60. Comme le soulignait le critique avec lucidité, les discussions avaient toujours pour toile de fond la problématique de la temporalité et de l'expérience temporelle de l'œuvre. À l'instar de Clement Greenberg, Fried affirme que la contemplation d'un tableau abstrait – comme une *colorfield painting* de Morris Louis, par exemple – ne peut constituer une expérience artistique satisfaisante que si, dans l'instantanéité d'un moment privilégié, on ne perçoit pas l'œuvre comme un objet, mais simplement comme une entité dérivée de cet objet, comme une œuvre d'art. Ce flash intemporel, pense-t-il, permet d'appréhender brièvement une dimension supérieure qui surpasse la vie de tous les jours. Dans la grâce de ce moment fusionnel, on sent la «présence» d'une absence transcendante ou, pour reprendre la conclusion de l'intéressé : *presentness is grace*.

L'approche du Minimal Art est tout autre : des artistes comme Donald Judd et Robert Morris insistent en effet sur le fait que leurs œuvres ne devraient pas se voir attribuer un statut artistique spécifique – ou le statut d'œuvre d'art à part entière, comme le décrit Fried. Judd explique sa position en affirmant qu'il produit certes des «objets spécifiques», mais que ces objets doivent, comme tous les autres, être perçus comme des objets immanents et séculiers.³ Autrement dit, ces objets n'ont de sens qu'une fois intégrés dans une situation d'ensemble et un contexte spatio-temporel. Cette présence dans le monde [*presence*] de l'œuvre d'art en tant qu'objet matériel constitue pour Fried, la répréhensible pierre d'achoppement de l'*objecthood*. Pour Judd et Morris, par contre, cette présence séculière est source de richesse. À leurs yeux, l'expérience de l'œuvre résulte d'une rencontre entre un objet (l'œuvre d'art) et un sujet (le visiteur) qui – contrairement au flash intemporel de Fried – a nécessairement lieu au fil du temps.

Dans sa définition d'œuvre d'art comme objet séculier, le Minimal Art s'accroche fermement à la notion de *Gestalt*. Pour le Minimal Art, l'œuvre d'art est une forme géométrique bien définie et facile à identifier, comme un cube par exemple. Il jugeait en effet que par leur simplicité, ces formes devaient favoriser et encourager la rencontre symbiotique désirée entre objet et sujet. Il croyait aussi en une perception ouverte et spatio-temporelle de la *Gestalt*. L'itinéraire conduisant à la découverte de la forme n'est pas prédéfini. Mais si, comme l'écrit Robert Smithson, la *Gestalt* dégénère sous l'effet de la force de la pesanteur et de procédés entropiques, autrement dit, si elle connaît une transformation permanente, l'expérience de cette *Gestalt* ne peut être aussi libre et arbitraire que le pensait le Minimal Art.⁴ Les artistes ont, progressivement, été de plus en plus convaincus que cette conception statique de l'œuvre d'art en tant que *Gestalt* omettait une donnée pourtant essentielle : puisque l'œuvre d'art fait partie du monde au même titre que tous les autres objets, elle possède une dynamique interne *intrinsèque* qui guide l'expérience.⁵ La projection d'images et l'examen de leur influence potentielle sur l'expérience artistique du spectateur constituaient apparemment des moyens privilégiés pour explorer cette temporalité inhérente à l'œuvre d'art.

Au-delà de la Gestalt

Bruce Nauman est sans conteste le personnage clé dans cette phase d'expérimentation. Dans ses œuvres antérieures déjà, l'intéressé recherchait des moyens concrets permettant de définir la manière dont les processus de transformation interne de l'œuvre d'art agissent sur les biorhythmes de ceux qui en font l'expérience. Bruce Nauman explore aussi les possibilités dans le cadre desquelles la temporalité intrinsèque de l'objet peut déterminer et même guider l'expérience temporelle du sujet. On examine dans un premier temps la création d'objets qui ne renvoient plus directement à une forme figée et identifiable. *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68) représente – comme l'indique le titre – un moulage en béton de l'espace situé sous une chaise. Cette forme complexe continue de faire office de résidu d'un cube élémentaire et constitue donc un clin d'œil ironique à la *Gestalt* minimaliste. Il s'agit aussi clairement d'un objet qui, depuis longtemps, ne maîtrise plus son apparence géométrique parfaite et risque de se décomposer davantage, à la manière d'un pudding. Même si aucune prévision ne peut être faite à l'œil nu, il semble que tout cela n'est qu'une question de temps. Au début des années 60, Nauman était très engagé sur la scène de la danse expérimentale à San Francisco, où il s'est produit en compagnie de personnalités comme Meredith Monk. Les expériences ainsi engrangées l'ont peu à peu convaincu que, pour pouvoir étudier les effets de la dynamique interne des œuvres d'art sur l'expérience artistique, on pouvait encore abandonner davantage l'idée de l'objet d'art en tant qu'objet. D'autres médias plus expérimentaux comme les arts du spectacle et plus particulièrement les vidéos et films ont pu, par le biais de projections – au cours desquelles l'objet ne sert plus que comme «structure résiduelle» ou support de projection matériel – initier un flux temporel susceptible d'agir plus efficacement sur la psychologie du spectateur observateur. Lors de l'exposition *Anti-Illusion : Procedures/Materials*, organisée en 1969 au Whitney Museum of American Art, à New York, l'intéressé a utilisé un étroit couloir en bois

d'environ six mètres de long et deux mètres et demi de haut, dans lequel il avait fait les prises de vues pour la vidéo *Walk with Contrapposto* (1968). Il suffit de comparer ce *Performance Corridor* – nom de l'installation – avec *Passageway*, de Robert Morris (1961), pour se convaincre de l'objectif de Nauman. Le *Passageway* de Morris avait été monté dans le loft de Yoko Ono, Chambers Street. Il s'agissait d'un hémicycle en bois large. On pouvait y circuler relativement librement et on ne pouvait sortir qu'en faisant demi-tour et en empruntant le même chemin. Morris désirait ainsi promouvoir un parcours d'exploration ouvert et phénoménologique de l'œuvre, qui s'intégrait parfaitement dans l'ambiance Minimal Art, de plus en plus présente.

La structure claustrophobique du *Performance Corridor* de Nauman, par contre, aspire à une mainmise bien plus importante sur le visiteur. Le tunnel rectiligne peu confortable et large seulement de 50 cm, dans lequel on peut à peine se retourner, contraint celui qui s'y trouve à un parcours très riche en émotions. Nauman était très bien conscient du fait que les expériences vécues n'étaient pas tout à fait délibérées. Il insistait à juste titre sur le fait que les facteurs psychologiques devaient toujours être pris en considération lors des expériences, quelles qu'elles soient. Dans d'autres installations comparables, Nauman installe par exemple un moniteur qui donne une image du spectateur dans sa position du moment, mais sans dessus dessous ou devant derrière. Le spectateur tente alors automatiquement de rectifier l'erreur du 'miroir' et d'adapter sa position à l'image projetée. Comme il n'y arrive pas, il a la désagréable impression d'être surveillé. En reproduisant publiquement des sentiments tout de même assez intimes ou vécus en privé – s'observer et se 'corriger' devant le miroir – Nauman invite délibérément à une expérience publique d'images artistiques, en contradiction avec la recherche du flash intemporel contemplatif, distant et purement égocentrique qui caractérise la peinture et la sculpture modernistes.

Dans son film *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio* (1967-1968), Nauman pousse la théâtralisation et la 'psychologisation' de la temporalité de l'œuvre d'art et de son expérience à leur paroxysme. Nauman est dans son studio. Il est au violon et joue toujours la même note. Après un certain temps, beaucoup trop long, il finit par se lasser. L'impression laissée par le son agressif et criard du violon asynchrone est encore renforcée par le fait que, la caméra étant statique, l'artiste semble entrer et sortir de l'image en permanence. En donnant l'impression que la durée du film correspond exactement avec le temps pendant lequel on le vit, Nauman porte la réaction émotionnelle de l'observateur à son comble, tant sur le plan auditif que visuel. Le spectateur qui veut voir tout le film doit regarder aussi longtemps que Nauman lui-même a joué au violon. Mais ce n'est pas tout ! L'artiste impose au spectateur un faux sentiment. Le spectateur a l'impression d'être un voyeur qui vient de lorgner une pièce de théâtre projetée, qui en réalité ne lui était pas destinée, dans la mesure où elle se déroulait dans le studio privé et presque 'sacré' de l'artiste.

Sur la fluidité d'une série de flashes scintillants

Nauman s'est certainement inspiré des films expérimentaux de son époque. Les principaux films qui circulaient dans les cercles avant-gardistes new-yorkais étaient les *real-time stories* d'Andy Warhol où, en réalité, il ne 'se passe' rien, et les soi-disant *flicker films* – un genre inauguré par l'Autrichien Peter Kubelka (songez par exemple au film *Arnulf Rainer*, 1960). Ces films consistaient en la projection alternée et ultra-rapide de cadres noirs et blancs et ont ainsi permis de développer un langage filmique rappelant les débuts du cinéma, lorsque, compte tenu des limites de la technique, qui ne permettaient pas de tourner des séquences toujours fluides, les scintillements d'images étaient tout à fait fréquents. Pour les réalisateurs structuralistes des années 60, ces pulsations de la séquence d'images pouvaient répondre de manière privilégiée aux biorythmes des spectateurs. Ils pensaient donc qu'on pouvait faire coïncider au mieux la dynamique du temps filmique avec le temps d'expérimentation de l'œuvre et ainsi fournir des indications précises sur l'expérience physique du temps dans la vie quotidienne.

Le film de Michael Snow <-> (*Back and Forth*), de 1968-69, montre que la réalisation concrète de cette ambition impliquait souvent une bonne dose d'agressivité physique. On y voit pendant 50 minutes une caméra faire des 'va-et-vient' dans un coin bien précis d'une salle de classe. La caméra part du coin gauche du tableau et scanne ensuite horizontalement une porte d'entrée et deux fenêtres situées sur le mur latéral de la pièce. Le tempo varie. On passe d'une lenteur extrême à une vitesse folle, à tel point que le spectateur attentif qui essaie de suivre le rythme endiablé des flashes en arrive presque à avoir une sérieuse nausée. La plupart du temps, il ne 'se passe' rien. Aucune histoire à suivre. Les personnages qui apparaissent éventuellement à l'écran sont impliqués dans les activités les plus banales qui ne font pas, d'emblée, partie de cet environnement spécifique, comme le fait de sauter, de regarder par la fenêtre, de s'embrasser sauvagement, etc. Après les deux-tiers du film environ, la caméra passe à un mouvement vertical qui ne montre plus qu'une partie plus restreinte du même coin, mais renforce encore, dans le même temps, l'effet perturbateur de l'expérience filmique. La mémoire à court terme du spectateur reste tout à fait confuse. On se souvient d'avoir vu des choses, mais on ne sait absolument plus dans quel ordre. A posteriori, l'expérience rythmique générée par ces flashes scintillants ne semble être qu'un champ d'énergie étendu, décousu et fragmenté.

Le film *One Second in Montreal* (1969), de Snow, est aussi calme et silencieux que le film <-> (*Back and Forth*) est bruyant et confus. Ce film de vingt-six minutes est une série de 31 photos de film en noir et blanc représentant des places et parcs de Montréal. Elles apparaissent toutes à l'écran pendant des laps de temps différents. Dans les grandes lignes, la projection commence lentement puis s'accélère. Cette accélération progressive de la projection (la première image reste à l'écran pendant une bonne minute) se poursuit jusqu'à ce que la dernière photo apparaisse furtivement sous la forme d'un simple cadre. La structure temporelle complexe de ce film repose d'ailleurs sur le paradoxe entre la suspension du temps par chacune des photos – comme une sorte de moment figé – et l'inscription de ces photos dans une structure de projection séquentielle qui remet le temps en mouvement. Snow donne donc au spectateur l'impression d'un flux réparti dans le temps, chaque photo figée étant absorbée dans cette continuité plus englobante. Cette continuité reste d'ailleurs fragmentée en interne vu la durée de projection plus ou moins longue de chaque photo. Néanmoins, les transitions rythmiques que le réalisateur insère lors du passage de la phase d'immobilisation à la phase de mouvement font que toute la projection est perçue comme un seul ensemble fluide,

l'expérience temporelle du spectateur suivant avec précision le pouls inhérent à l'œuvre d'art en tant que projection.

La continuité océanique de l'expérience temporelle immanente

Cette remarque s'applique aussi au chef d'œuvre de Snow : *Wavelength* (1967). Ce film se résume en un zoom de caméra long et lent (45 minutes) sur une photo fixée à un mur, entre deux fenêtres d'un loft de Manhattan. Pendant ce temps, plusieurs 'événements' se déroulent dans la pièce, du déclenchement de la musique de John Lennon *Strawberry Fields* jusqu'au coup de fil de cette femme qui demande à son ami Richard de venir rapidement car "elle voit un homme gisant sur le sol et pense qu'il est mort". Le déroulement fragmenté et insensé de ces événements absurdes contraste fortement avec la focalisation persistante et immuable de la caméra statique. Le thème de la photo, à savoir la mer, apparaît progressivement à l'écran. Le zoom se poursuit jusqu'à ce que les grains de la photo prennent le dessus. Même la mer doit céder sa place à une continuité visuelle abstraite. Pendant ce long moment, on finit par se perdre peu à peu dans l'étendue horizontale d'un 'océan' qui 'gonfle' de plus en plus. Snow pousse ainsi à son paroxysme l'expérience d'un infini immanent, sans narration particulière.

Snow, dans sa projection de diapositives *Slidelenght* (1969), expérimente, comme dans *One Second in Montreal*, la combinaison paradoxale d'une image apaisée et statique avec un mouvement séquentiel (1969). Chacune des dias est projetée sur écran pendant un certain temps. Pendant ce temps, il ne se passe rien, si ce n'est que certaines images sursautent parfois. L'œuvre entame délibérément un dialogue direct avec le *colorfield painting* dont elle souhaite se différencier. Plusieurs illustrations ne sont que des reproductions d'aplats de couleurs monochromes et abstraits et Snow – tout comme Nauman – force le spectateur à regarder chaque image pendant un laps de temps qu'il a lui-même défini. Le spectateur n'est donc pas libre de regarder l'image en un clin d'œil, comme l'imposait la peinture moderniste. En insérant le rythme fluide d'une séquence, le réalisateur renforce encore cette perception forcée de l'œuvre à travers le temps. Pour que l'illustration représente également les bords du plastique coloré, Snow souligne la matérialité du support de l'œuvre d'art en tant qu'objet résiduel utilisé à des fins de projection. Cet intérêt pour le caractère physique de l'œuvre d'art tranche aussi singulièrement avec la tradition moderniste, dont la seule ambition était de dépasser le stade du matériel pour provoquer une expérience fulgurante décorporalisée.

La première projection de <-> (*Back and Forth*) et *One Second in Montreal* a eu lieu dans le cadre de l'exposition de Whitney *Anti-Illusion* déjà mentionnée. Elle s'inscrivait dans une série de cinq soirées intitulées *Extended Time Pieces*. Le film de Richard Serra *Hand Catching Lead* (1968) a lui-aussi été projeté à cette occasion. Serra avait déjà rendu un hommage discret au travail de son ami Snow en reprenant les notions de 'of waves' et 'of tides' dans son *Verb List* (1967-68).⁶ Les films *Tina Turning* (1969) et *Hand Catching Lead*, par contre, se rattachent explicitement à l'héritage conceptuel dynamique de Snow.⁷ Dans *Hand Catching Lead*, on voit pendant trois minutes la main de l'artiste tentant de saisir des billes de plomb tombant à intervalles irréguliers devant l'œil de la caméra (la main de Philip Glass, qui laisse tomber les débris, n'apparaît pas dans la projection). Serra parvient parfois à attraper quelque chose. Lorsque c'est le cas, il ouvre directement la main et laisse lui aussi tomber les billes jusqu'à ce qu'elles disparaissent de l'image. Dans cette activité, le temps du film et le temps de l'expérience participative du spectateur coïncident une fois de plus parfaitement.

Le désir mythique d'un monde auto-référentiel immédiat

Dans l'atmosphère d'ouverture et d'expérimentation qui caractérisait toute la société à la fin des années 60, un mouvement artistique d'avant-garde a vu le jour. Ce mouvement croyait fermement que le sens d'une œuvre d'art résulte directement de la matérialité, de l'ancrage de l'objet lui-même dans le monde. Le rythme dynamique de ce mouvement qui dépend entièrement des processus et transparaît le plus clairement lors de la projection d'images était parvenu – du moins le croyait-on – à aiguiller les réponses physiques du spectateur dans une direction bien précise. D'un point de vue rétrospectif, toutefois, l'ambition qui consiste à produire un art exclusivement immanent pouvant ensuite être vécu dans une continuité temporelle auto-référentielle, semble une utopie irréalisable. Les nouvelles formes d'art partagent avec le modernisme une même croyance mythique en un rapport direct entre l'objet et le sujet artistiques, l'objet devant être le seul médiateur pour l'expérience du sujet. Les objets ont beau vouloir se distinguer le plus possible des sujets, la seule différence entre les deux réside dans la conviction sur les modalités selon lesquelles l'objet et le sujet de l'expérience coïncident. Selon le modernisme, un flash intemporel et instantané suffit. Le Minimal Art et l'art post-minimaliste, par contre, croient en une expérience fusionnelle s'étendant dans une continuité temporelle bien précise.

On oublie toutefois une donnée fondamentale : le contexte nécessaire à l'expérience artistique. La perception psychologique de chaque individu varie fortement lors de l'expérimentation d'une même œuvre d'art. Des facteurs politiques bien définis et inévitables entrent aussi en ligne de compte. Les 'événements' ne sont pas toujours aussi banals qu'ils ne le semblent. Ils sont chargés de toutes sortes de connotations et sont, si on veut, contaminés par des éléments idéologiques et socio-économiques. Snow le suggère déjà dans *Wavelength*. Cette piste allait ensuite être approfondie par les travaux et écrits de Graham : l'œuvre d'art et le sujet expérimenté par l'art sont le fruit d'une réalité socio-politique qu'ils produisent également.⁸ L'idée de se perdre pendant toute la durée de l'expérience dans les méandres vertigineux d'un art immanent a beau être très séduisante, cela reste également une illusion : la réalité est toujours renvoyée avec plus de véhémence encore.

¹ Cf. M. Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, V, 10 (juni 1967) : 12-23. Ce texte a été réimprimé à plusieurs reprises, et notamment récemment dans une version 'remaniée' par Fried lui-même, de façon parfois très problématique, dans Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, Londen: University of Chicago Press, 1998), 148-172.

² Les connotations polyvalentes des deux notions expliquent leur difficulté de traduction vers le français. 'Instantanéité' renvoie à la différence de nuance avec 'immédiateté' [*immediacy*], une problématique que je n'aborde pas ici mais qui revient souvent dans ma thèse de doctorat *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, Université catholique de Louvain, 2000. 'Présence' contraste bien entendu avec 'présence' [*presence*], une différence sur laquelle je reviendrai plus tard.

³ Cf. D. Judd, 'Specific Objects', *Arts Yearbook*, 8 (1965); republié dans Id., *Complete Writings 1959-1975* (Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York : New York University Press, 1975), 181-183.

⁴ "The Gestalt loses itself" : R. Smithson, 'Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)', dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, publié par J. Flam (Berkeley, Los Angeles, Londen : University of California Press, 1996), 216.

⁵ En 1949 déjà, Etienne Souriau avait, dans un texte bien trop méconnu, décrit la dynamique interne propre à la *texture* de chaque oeuvre d'art en tant qu'objet séculier comme le 'temps intrinsèque' de l'oeuvre [*intrinsic time*] : cf. Etienne Souriau, 'Time in the Plastic Arts', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4 (June 1949) : 297.

⁶ Serra a publié pour la première fois Verb List sous forme imprimée dans G. Müller, *The New Avant-Garde : Issues for the Art of Seventies* (New York: Praeger Publishers, 1972), 94. Le document a été édité plusieurs fois et se retrouve plus facilement dans R. Serra, *Writings, Interviews* (Chicago, Londen: University of Chicago Press, 1994, 3-4).

⁷ A propos de *Tina Turning*, dans lequel on voit une jeune femme tourner autour de son axe jusqu'à ce qu'elle arrive au bord de la nausée et finisse par tomber (hors de l'image). Serra écrit : "Head center framed, body pivoted to allow image to rotate and spin continuously [...]. The film ends when the subject loses balance (nausea sets in, producing dizziness) and falls out of the frame. Viewers relation to spinning subject is one of an *emphatic participatory reaction*" [postimpression ajoutée] : R. Serra dans *Avalanche*, 2 (hiver 1971) : 21.

⁸ Cf. à ce sujet la contribution de Dan Graham dans N. Foote, 'Situation Esthetics : Impermanent Art and the Seventies Audience', *Artforum*, XVIII, 5 (janvier 1980): 25.

Première publication : *Obscur*, 6, 19 (avril 2001) : 36-42.

La fragilité comme force Des moments qui durent... toujours

Rotterdam dans les années 60. Un petit garçon court dans le musée Boijmans Van Beuningen. Le parquet grince sous ses pas. Il traverse les grandes salles à toute vitesse, franchit une porte et visite les salles plus petites. Il s'assied à l'un des balcons en encorbellement et observe une peinture. Il reste là et oublie ses propres préoccupations. Il se détend. Sans qu'il ne sache pourquoi, il en sait plus qu'avant. L'art est une énigme qu'il n'est pas nécessaire de résoudre. Son côté mystérieux, voilà son secret.

En octobre 1999, Han Nefkens (Rotterdam 1954) discute de la baisse des cours de la bourse de Wall Street avec un ami de longue date qu'il connaît depuis l'âge de 11 ans. Tous deux sont à New York. Le Dow Jones a chuté de deux à trois pour cent, pour la première fois depuis longtemps. L'argent qu'il ne dépense pas, Nefkens l'a investi jusqu'ici dans des actions, des obligations et des dépôts. Il calcule ce qu'il a perdu. Son ami lui dit : "Mais finalement, tu ne dois pas acheter d'actions. Pourquoi n'achètes-tu pas des œuvres d'art ?" À dater de ce jour, Nefkens va considérer les concepts de 'placement et d'investissement' autrement. Il fait vendre ses actions et commence à se plonger dans l'art contemporain. Il a toujours aimé l'art et a toujours été entouré d'œuvres d'art, depuis son enfance. Son père, qui était architecte et entrepreneur en construction, a un goût particulier pour l'art ancien, les artefacts précolombiens et d'autres particularités. Malgré ce contexte, Han Nefkens n'a pourtant jamais entretenu de relations étroites avec l'univers artistique et culturel. Dans les années soixante-dix, il étudie les sciences de la communication en France puis, plus tard, aux Etats-Unis. Il travaille finalement comme correspondant pour la radio à Mexico et gère ses importants moyens financiers – il hérite d'une partie du patrimoine familial – le plus rationnellement possible. Mais depuis ce jour d'octobre 1999, tout a changé. Han Nefkens affirmera d'ailleurs : "Je sentais que cela me convenait, que c'était bien."

Le problème, c'est que Han Nefkens ignore alors tout des collections artistiques et ne sait pas non plus ce qui se passe sur la scène de l'art contemporain. Il fréquente donc pendant des mois les expositions, les salons et se plonge dans la lecture de périodiques et autres ouvrages spécialisés, histoire de se faire une idée, et finit par développer un projet et une structure pour monter une collection porteuse de sens et haute en couleurs susceptible de profiter aussi à des musées. Il lit *Artforum*, *Flash Art*, *Parkett* et *Kunstforum*. Il visite des galeries et des musées. Un bon ami le met en contact avec Sjarel Ex, à l'époque directeur du Centraal Museum d'Utrecht et aujourd'hui responsable du musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam. Ils discutent régulièrement pendant six mois. Han Nefkens n'a alors toujours pas acheté la moindre œuvre d'art. Tous deux se rencontrent encore en juin 2000, à l'occasion du salon artistique de Bâle. Sjarel Ex propose alors à Han Nefkens de visiter le salon séparément, de noter leurs œuvres préférées et de comparer les listes une fois la visite terminée. Leurs préférences sont, dans une large mesure, identiques : Pipilotti Rist, Tony Oursler, Bernard Frize, Bill Viola et d'autres. Sur ce, Han Nefkens prend une nouvelle décision radicale. Un moment décisif. Le même jour, Han investit tout l'argent qu'il avait prévu de consacrer à l'achat d'œuvres d'art pendant les cinq années à venir. La collection H & F est née. Elle tire son nom de Han et de son compagnon Felipe. Han se met tout de suite d'accord avec Ex et consent à prêter pour une longue durée certaines parties de sa collection conformes à la politique de collection du Centraal Museum. Plus tard, Han conclut aussi des accords du même type avec d'autres instituts artistiques, comme le musée de Reykjavik, le De Pont à Tilburg, la maison Huis Marseille à Amsterdam et le Folkwang Museum à Essen.

Les œuvres qu'il achète se caractérisent par leur aspect photographique, même si la photographie n'est pas le support avec lequel l'artiste travaille : "Cette photo pourrait aussi être un tableau et le tableau une photo. Si cela ne tenait qu'à moi, je parlerais du tableau pour désigner la photo et de la photographie quand je veux parler de la peinture." Nefkens n'achète aucune photo en tant que telle, mais bien de l'art pictural. L'aspect pictural de ces œuvres répond à une caractéristique commune, à savoir l'expression de "moments suspendus". L'œuvre d'art est époustouflante, tout est intemporel. Cette contradiction en apparence possède une qualité intrinsèque déterminée. Ce qui ne peut être exprimé adopte une forme souvent méconnaissable, mais personnelle et évidente. L'œuvre recèle elle aussi une qualité que Nefkens qualifie même de "force du sous-entendu". On peut aussi parler de l'inspiration de l'œuvre. Tous ces éléments sont, dans un certain sens, des lieux communs niés par l'œuvre d'art elle-même car ils révèlent directement leur importance sans l'expliquer. Cette explication, le spectateur doit la chercher lui-même. On peut alors considérer que l'œuvre d'art a déjà fait son travail. La conception d'une œuvre d'art implique des responsabilités radicalement différentes de celles liées à la contemplation artistique.

Han Nefkens reconnaît la nécessité d'un dogme, y compris pour lui-même : il s'agit de rendre la qualité de l'art pictural analysable par un jugement basé sur des critères objectifs. Ainsi, l'art contemporain pourra probablement échapper aux stigmates qu'il porte déjà depuis si longtemps : "Oui, mais cela, moi aussi je peux le faire." Pourquoi l'artiste est-il, par conséquent, le seul à le faire ? C'est une énigme à laquelle personne ne répond. C'est justement le caractère mystérieux de l'image, le secret de l'art, qui motive le plus le collectionneur Nefkens. Son but n'est pas de percer le mystère de l'art, mais de l'identifier en tant que tel – dans sa qualité énigmatique. Han Nefkens : "L'art a la même fonction que l'air, l'eau et la nourriture. Il est essentiel pour notre vie, non pas comme luxe ou hobby, mais comme une condition essentielle et indispensable de notre existence."

La vie et l'évolution personnelle de Nefkens jouent un rôle décisif dans ses choix en tant que collectionneur et dans le type de collectionneur qu'il souhaite être. Il ne perçoit pas l'achat d'œuvres d'art comme un investissement financier et prend directement ses distances sur le plan économique en léguant derechef sa collection aux musées. Pour lui, ce qui importe, c'est la signification de l'œuvre d'art dans un contexte plus large : la vie en tant que telle et le rôle que l'art y joue. Sa fascination pour les œuvres qui fixent des moments, dans lesquelles le moment prend une forme durable et dont la signification peut changer chaque fois que l'on y pose le regard, est due notamment à des circonstances personnelles. Pour reprendre le slogan quasi-irréfutable du mouvement féministe des années soixante-dix et quatre-vingts, "ce qui est personnel est politique". Dans le cas de Han Nefkens, cette affirmation incontestable s'applique

aussi à l'art : "ce qui est personnel est artistique". Il est fermement convaincu de l'importance croissante de démontrer l'utilité de l'art, à cause, précisément, de son inutilité matérielle et de son absence de fonctionnalité. Le fait que le rendement véritable de l'art réside dans quelque chose de plus essentiel que le rendement économique d'objets dont la valeur est sûre, quand bien même l'activité artistique y contribue dans une large mesure, doit être pleinement reconnu comme important par les hommes politiques et les décideurs.

En 1987, Han Nefkens apprend qu'il est séropositif et tout bascule devant le caractère inéluctable de l'événement. Toutes les choses devant lesquelles il passait jusqu'ici sans trop s'arrêter deviennent au moins aussi incontournables que sa contamination par le virus HIV. Entièrement dépendant des traitements et du développement constant de nouveaux médicaments toujours plus efficaces, sa vie devient un patchwork avec, chaque fois, une avance prise sur l'avenir. Il réalise que chaque moment de sa vie peut être décisif et qu'il ne peut se permettre d'accorder moins d'importance à un moment qu'à un autre, à une expérience plutôt qu'à une autre. Néanmoins, il est impossible de vivre chaque moment comme si c'était le dernier. Que peut-on ressentir lors de nos derniers instants, lorsque nous savons que le moment vécu sera le dernier ? Han Nefkens trouve la réponse dans l'art figuratif.

"J'aimerais être une mouche sur un mur du musée pour regarder et entendre les gens parler. Quel est l'effet de ma collection artistique sur les gens ?" Nefkens est convaincu du fait que l'art peut abolir la solitude fondamentale de l'homme ou, en tout cas, l'atténuer. "Quand une oeuvre vous touche et quand vous voyez qu'elle touche aussi quelqu'un d'autre, votre solitude est brisée." Pour lui, l'art ne se limite toutefois pas au réconfort proverbial qu'il peut offrir. Il est bien plus que cela. L'art vous fait percevoir des choses. Vous reconnaissez soudain dans votre vie quelque chose dont vous n'étiez pas conscient. Han Nefkens souhaite que la satisfaction personnelle générée par cette prise de conscience soit mise à profit de façon cohérente. Lors du congrès international bi-annuel sur le Sida, organisé à Bangkok en 2004, il a chargé des artistes thaïlandais et régionaux de réaliser une oeuvre sur le thème du sida. Avec Hilde Teerlinck du CRAC Alsace, il a aussi demandé à dix artistes internationaux dont Lawrence Weiner, Rirkrit Tiravanija, Sue Williamson et Shirin Neshat de concevoir une affiche sur le thème de la conférence : "Access for all". Les créations ont été imprimées en cinquante exemplaires par l'école supérieure d'art, le Quai de Mulhouse et les recettes de la vente sont versées au profit des enfants de Thaïlande atteints du sida. Les deux expositions ont été montrées au moment de la conférence organisée dans la Queen's Gallery, à Bangkok. Les affiches 'Access for All' font pour le moment partie d'une exposition itinérante dans plusieurs musées européens.

Cette activité lui a donné une satisfaction personnelle. Elle a donné un sens et une dimension supplémentaires à ses activités de collectionneur et lui a permis de réaliser que l'art et la lutte contre le sida allaient bien ensemble. Il nourrit actuellement le projet d'être présent sur la scène artistique comme collectionneur, mais aussi de promouvoir l'art autrement, par un mécénat, et de lui faire jouer un rôle social. La fondation "Art Aids", qu'il crée actuellement, est une concrétisation de ce projet. Il souhaite, par l'intermédiaire de l'art, déstigmatiser le sida et provoquer une prise de conscience dans les régions où l'on préfère toujours le mutisme à la lutte. La vente d'oeuvres d'art dans le cadre d' "Art Aids" profitera à certains projets d'actions contre le sida dans différentes parties du globe. Mais avec le mécénat, Han nourrit également d'autres ambitions qui doivent être réalisées dans les années à venir et pour lesquelles il collabore avec le musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. En réalité, Han Nefkens développe ainsi une responsabilité familiale. Après le décès de sa mère, morte d'un cancer en 1971, son père a créé la Fondation Josephine Nefkens, qui contribue à la recherche contre le cancer et à la coopération au développement.

Dans son appartement de Barcelone est accrochée une oeuvre de Jörg Sasse. Il s'agit d'un paysage composé de plusieurs images, à droite une petite barrière prosaïque, au centre, des collines et, à gauche, un panorama brumeux. Sur la petite colline qui pourrait être couverte de sable, de neige ou d'une fine poudre, on distingue des traces de pas. Ils apparaissent puis disparaissent au hasard. Ces pas qui ne mènent nulle part dispersent celui ou celle qui en est l'auteur. Un examen des traces laissées atteste de sa présence, mais son aspect ne peut être établi. On ne peut que l'imaginer. Même si l'art ne représente rien, il suggère toujours. Il s'agit de découvrir ce que vous voulez voir. Ceci dit, le fait de collectionner des oeuvres d'art n'est pas pour Nefkens une forme de réalisation personnelle. Cette réalisation, il la poursuit plutôt comme auteur. Son roman émouvant 'Bloedverwanten' (Wereldbibliotheek, 1995), qui raconte l'histoire de deux frères dissimulant les principaux sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, mais aussi les textes courts qu'il publie régulièrement, le prouvent.

Han Nefkens sait par expérience que la faiblesse humaine est une qualité. Il y a quelques années, il a été atteint d'une encéphalite qui lui a fait côtoyer la mort. Il s'est rétabli lentement, mais a quand même dû réapprendre tout ce qu'il savait faire depuis longtemps : écrire, lire, parler, marcher. Pendant longtemps, il ne pouvait saisir que quelques fragments de la relation entre les choses. Il ne distinguait qu'un brouhaha de choses hétéroclites qu'il ne pouvait mettre en relation. Il était capable de lire un livre ou de regarder un film, mais il ne lisait pas et ne voyait pas ce que d'autres enduraient. Seul l'art pictural sous la forme d'une image unique avait le don de le toucher comme jamais auparavant. Il se souvenait qu'enfant, il voyait toujours le même tableau dans la maison de ses parents jusqu'à ce qu'un jour, il entre dans la pièce et soit tout à fait surpris par ce même tableau. Han Nefkens a éprouvé le même sentiment violent et brutal qu'à l'époque, lors de son rétablissement, alors qu'il mourrait de peur de ne plus rien ressentir vis-à-vis de sa propre collection d'oeuvres d'art. C'est tout le contraire qui s'est produit. Les oeuvres, dans leur présence inexplicable, dévoilaient plus que jamais leurs secrets et leur signification. Il saisissait à nouveau bien la cohérence de cette collection et sa structure multiculturelle constituée d'oeuvres du monde entier qui, toutes, répondent à une caractéristique commune : elles traduisent toutes l'intention de Han de montrer que la fragilité de l'homme est une force.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the cultural context of the research. It emphasizes that researchers must be sensitive to the values and beliefs of the community they are studying. This is particularly important in cross-cultural research, where differences in communication styles and social norms can lead to misunderstandings. The author argues that a deep understanding of the cultural context is essential for the validity and reliability of the research findings.

The second part of the paper focuses on the methodological challenges of conducting research in a cross-cultural setting. It highlights the difficulties of finding a common ground between different cultural perspectives and the need for flexibility in research design. The author suggests that researchers should adopt a more participatory approach, involving community members in the research process from the beginning to the end. This approach can help to build trust and ensure that the research is relevant and meaningful to the community.

The third part of the paper discusses the ethical considerations of cross-cultural research. It points out that researchers must be aware of the potential for exploitation and the need to protect the rights and welfare of the community. The author emphasizes the importance of obtaining informed consent and ensuring that the research is conducted in a transparent and accountable manner. The author also discusses the need for researchers to be sensitive to the power dynamics between themselves and the community.

The fourth part of the paper discusses the implications of the research for practice. It argues that the findings of the research can be used to inform the development of more effective and culturally appropriate interventions. The author suggests that researchers should work closely with community members to identify the most pressing needs and develop solutions that are tailored to the local context. The author also discusses the importance of ongoing evaluation and monitoring to ensure that the interventions are effective and sustainable.

In conclusion, the author argues that cross-cultural research is a complex and challenging task that requires a deep understanding of the cultural context, a flexible and participatory approach, and a strong commitment to ethical principles. The author believes that by following these guidelines, researchers can conduct research that is both valid and meaningful to the community.

the 1990s, the number of people in the world who are under 15 years of age is expected to increase from 1.1 billion to 1.5 billion.

As the world's population grows, the demand for food and other resources will increase. This will put pressure on the environment and on the world's food supply. It is important that we find ways to meet this demand without harming the environment or the world's food supply.

One way to meet this demand is to increase the efficiency of our food production. This can be done by using better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers. It can also be done by using better irrigation systems.

Another way to meet this demand is to reduce the amount of food that is wasted. This can be done by using food more efficiently, such as by using leftovers and by reducing the amount of food that is thrown away.

Finally, we can meet this demand by finding new sources of food. This can be done by using alternative sources of food, such as insects and algae. It can also be done by using better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers.

There are many ways to meet the world's growing demand for food and other resources. It is important that we find ways to do this without harming the environment or the world's food supply.

One way to do this is to use better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers. It can also be done by using better irrigation systems.

Another way to do this is to reduce the amount of food that is wasted. This can be done by using food more efficiently, such as by using leftovers and by reducing the amount of food that is thrown away.

Finally, we can meet this demand by finding new sources of food. This can be done by using alternative sources of food, such as insects and algae. It can also be done by using better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers.

There are many ways to meet the world's growing demand for food and other resources. It is important that we find ways to do this without harming the environment or the world's food supply.

One way to do this is to use better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers. It can also be done by using better irrigation systems.

Another way to do this is to reduce the amount of food that is wasted. This can be done by using food more efficiently, such as by using leftovers and by reducing the amount of food that is thrown away.

Finally, we can meet this demand by finding new sources of food. This can be done by using alternative sources of food, such as insects and algae. It can also be done by using better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers.

There are many ways to meet the world's growing demand for food and other resources. It is important that we find ways to do this without harming the environment or the world's food supply.

One way to do this is to use better farming techniques, such as crop rotation and the use of fertilizers. It can also be done by using better irrigation systems.

Another way to do this is to reduce the amount of food that is wasted. This can be done by using food more efficiently, such as by using leftovers and by reducing the amount of food that is thrown away.

the 'information' and 'communication' fields. The 'information' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of information, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication. (p. 1)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of information. (p. 1)

These definitions are clearly circular, but they do highlight the interrelationship between information and communication.

The 'information' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of information, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication. (p. 1)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of information. (p. 1)

These definitions are clearly circular, but they do highlight the interrelationship between information and communication.

The 'information' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of information, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication. (p. 1)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of information. (p. 1)

These definitions are clearly circular, but they do highlight the interrelationship between information and communication.

The 'information' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of information, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication. (p. 1)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the nature, production, distribution, use and effects of communication, and the study of the nature, production, distribution, use and effects of information. (p. 1)

These definitions are clearly circular, but they do highlight the interrelationship between information and communication.

A split second

The publication “Girlfriend in a coma” by Douglas Coupland is one of the books that have given me inspiration for this intuitive and very personal choice of works from the H&F collection. It may suffice to list the titles of a few of the chapters :

- *If it sleeps it's alive*
- *Thinking about the future means you want something*
- *Earthly sadness*
- *Even more real than you*
- *The future and the afterlife are different things altogether*
- *One day you will speak with yourself*
- *Destiny is corny*
- *The future is more extreme than you think*
- *Dreaming even though you're wide awake*

It immediately reminds me of “Eyes Wide Shut”, Stanley Kubrick’s last film, as the title “The suspended moment” flirts with a similar contradiction. It tells us about tension, about suspense (as in cinema), but confronts this emotion, this thrill, with the instantaneousness and the transience of a moment.

I belong to a generation whose everyday life is increasingly dominated by an ever more hectic pace. Morning to evening our agendas force us into a straitjacket. Routine is everywhere. Breaks and moments of relaxation are ever fewer and further between. We are constantly bombarded by an overdose of images, information and impressions, claiming our complete attention. Hence I asked myself this question: “What would happen if we could stop the clock for a moment ?”

In my opinion, this selection from the H&F collection offers a unique opportunity to make this happen.

The artists I selected all seem to have dealt with (maybe unconsciously) similar issues. Whether they are painters, video-artists, sculptors or photographers, doesn’t really matter. Somewhere in their work we find the preoccupations that they share.

It is no coincidence that the work of all these artists is often rooted in a raw, sometimes bitter reality. Victor Boullet shows us the interiors of operating theatres, with a clinical, aseptic view. Gruesome moments, with people and animals in a sleeping/waking condition.

Felix Gonzalez-Torres’ puzzles seem innocent and inoffensive at first sight, wrapped in their sterile packaging. But the realisation that this work was made by an HIV-positive artist makes us grasp their real scope. He speaks of intimate feelings, of love and of death ; the fact that he avoids all theatricalism and unnecessary pathos makes his works very powerful. A similar poetic approach can be found in Otto Berchem’s work. His installation *Deadheading* is minimal, but magnificently evokes a whole series of evident references. His dead flowers transform into a real “still life”. Their absolute beauty seduces us, and their tragic end makes us think.

We also find a similar starting point with Naoya Hatakeyama. In his *Blast* series he shows snapshots of explosions in Japanese mines. We see how present-day industry explodes ancient mountains without qualms, in order to build new houses or motorways with the quarried materials. We can interpret these works literally as an aggression against the past. As mankind, we seem doomed to destroy all the old to create something new. His *Slow Glass* series has a more nostalgic tone, but in a way reiterates the same theme. Inspired by a science-fiction story, the artist decided to realise a series of photos with a rain-spattered windscreen as a filter. This autobiographically inspired road movie shows banal landscapes from Milton Keynes in Britain : we see a McDonald’s, the road markings on a motorway, ... Frozen moments, which seem to retain the smallest fragments of the past.

Fabien Rigobert’s video shows a similar intensity. He confronts us with snapshots of an accident. In slow motion, we see two victims lying on the ground. Intuitively, we realise that everything happened very quickly. We see the first two eyewitnesses, and then other people show up. Rigobert dissects the different characters’ reactions by slowing down the images. As such, he records, very analytically, certain complex emotions (such as pity or fear) for the viewer.

Sam Taylor-Wood works in a comparable way. Her video (a dancer performing an acrobatic choreography above the heads of a string quartet) is breathtaking. Danger and risk are presented hand in hand with extreme beauty. Also in her photographic work, she walks this delicate path, serious but without scruples, and makes meaningful statements about weighty themes such as life and death.

Gerald Van Der Kaap finds inspiration, as an artist, in the autobiographically influenced images that he collects. He succeeds in camouflaging the most humdrum scenes (sometimes tender, sometimes poignant). As viewers, we are confronted with a kind of virtual after-image, which nevertheless is able to preserve the original import. With the work of the other artists in the exhibition in mind, he created the back and front covers of this publication.

Erwin Wurm’s work demands an immediate participation. His pedestal, titled “Hold your breath and think of Spinoza”, is one of his “One-minute sculptures”. In order to activate the sculpture, to ‘bring it to life’ as it were, the visitor has to take place on the podium and perform an action for one minute ; an instruction drawing and a text explain what to do. Starting from the inspiration that refers to philosophy, this object links up with other works of a more meditative character in the selection.

Also Diana Thater, for example, plays with audience participation in her installation *White is the color*. By using neon lighting and video, she creates a specific environment, inviting the viewer to take his time to experience the minimal changes in the global set-up of the installation. Through minimal interventions, she tries to create a new kind of universe, linked up with certain intimate feelings.

Roni Horn shows a similar obsession with the smallest, nearly imperceptible shifts in everyday reality. Obsessively, she records the flux of the river Thames; a work with the kind of gravity and precision that is sooner expected from a scientific researcher. But she subtitles the images with literary references and poetic texts. Her portraits of animals, too, could be confused with a biologist's registrations. Only the fact that she presents the images as diptychs tells us that the artist has a totally different message to convey. She puts the art of looking, the importance of observation and perception on the agenda.

Karin Sander starts from an almost scientific point of view. Her sculptures are exact 1:10 copies of real people or objects. Just like Marcel Duchamp, she distances herself, in a way, from her status or mission as an "artist", and realises "ready-mades" that are churned out by a 3D-machine. Her small sculptures, reduced prototypes of a so-called "perfect" moment, direct marvellous criticism at our society, in which everything is systematically generalized and copied, and confront us with the naked truth.

Angela Bulloch takes another emblematic artist as a point of reference for her installation. She takes inspiration from the French conceptual artist Cadere for the realisation of a sculpture that has colours march past in a kind of timeless loop. Those colours were also used by this controversial character for the manufacture of his famous walking sticks.

Bernard Frize's paintings also explore the influence of colour on the human mind. His chromatic experiments, akin to the work of Prudenzi Irazabal, are meant to stir emotions. Yet they are minimal, ephemeral interventions on canvas. Somehow they resemble a painting that only exists for one moment, only to disappear immediately.

A drop of paint on the floor, just short of dry. That is how Thomas Rentmeister likes to define his sculptures. "Stopovers", he calls them. And indeed, it seems as if his constructions are waiting for a new future. They seem to have landed temporarily, unsure of their final destination.

Jörg Sasse's work radiates a similar feeling. The hyper-aesthetic images he presents are passages. Breaks on an endlessly long trip. He takes the viewer with him, seduces him and then suddenly confronts him with the conclusion that the Ferris wheel at the funfair keeps on turning while we stand and look at it.

This experience can also be found in Hrafnkell Sigurdsson's work. The landscapes of Iceland, where he realises his photos, exudes serenity, peace and calm. But suddenly one of the seemingly perfect tents topples over. Life is full of unexpected moments...

Paul Kooiker's photos look like innocent, blurred images by an amateur photographer. But the title *Chasing & Hunting* suddenly takes us back to the era of primitive man. We imagine the photographer as a primate, hunting game, looking for a picture. His models are running away, until he can suddenly fix their image with his camera. He tries to retain a reality or a fiction, but to no avail, thus accentuating the moment of coincidence. Failure as the end result.

Starting from Jeff Wall's *Little Children* we can draw a parallel with the back cover. This work, originally intended for a Children's Pavilion conceived in co-operation with Dan Graham, carries a double meaning. At first it looks like a glorifying ode to youth, in United Colours of Benetton style. But a closer analysis shows children from different races/classes confronted with artificially produced "heavens" that don't just consist of dreams or clouds, but in which military helicopters are floating around as well.

Also Dan Graham's contribution has a rather meditative character. His *Three Moon Pavilion* is a scale model for a public sculpture, with round entrances and exits that seem to refer to the shape of Jeff Wall's photos. The two works do originate in the same period, after all. Graham also makes a link with Eastern philosophy, though : his openings are 'moon-gates', invisible or transparent during the day, but magically transformed at night, in the moonlight. Earth and heaven thus seem to be mysteriously connected.

"The suspended moment" is an exhibition that has to be experienced – as the title suggests. Just like Graham's work, it has to be experienced subjectively; it appeals to everyone's personal sensitivity. It consists of fragments and moments that every artist has selected personally, for very particular reasons. I advise you to take your time and pause, if only for "one minute" to personally discover each individual position.

Because : *"You can't remember what you chose to forget"*.

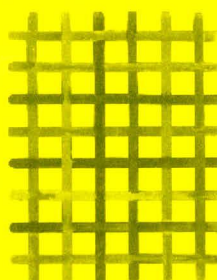
The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. The authors argue that a one-size-fits-all approach is often ineffective, and that tailoring the program to the specific needs and characteristics of the community is essential for achieving sustainable results.

In the second section, the authors present a case study of a community-based health intervention in a rural area of India. The study focuses on the impact of a nutrition education program on the health and well-being of women and children. The authors describe the challenges they faced in implementing the program, such as low literacy levels and limited access to resources, and discuss the strategies they used to overcome these barriers.

The third part of the paper explores the role of community leaders and organizations in the implementation and sustainability of the intervention. The authors highlight the importance of building strong relationships with local stakeholders and involving them in the decision-making process. They also discuss the challenges of maintaining the program's momentum over time and the need for ongoing monitoring and evaluation.

Finally, the authors conclude by summarizing the key findings of the study and offering recommendations for future research and practice. They emphasize the need for a holistic approach that takes into account the complex interplay of factors influencing community health and development. The paper serves as a valuable resource for practitioners and researchers alike, providing insights into the complexities of community-based interventions and the importance of context-specific solutions.

Footnotes



Otto BERCHEM

Born in 1967 in Milford, USA. Lives and works in Amsterdam.

Deadheading, 2003

Otto Berchem creates projects that deal directly with his personal life, revealing his fears and weaknesses. The installation *Deadheading* proposes, in the manner of 17th century vanities, a meditation on our fragile and fleeting condition, our inexorable destiny which is doomed to disappearance. The poetry and visual force of the flowers strewn across the floor reminds us that all beauty is subject to the work of time : a discreet *memento mori* that puts us face-to-face with our ephemeral existence.

Victor BOULLET

Born in 1969 in Oslo, Norway. Lives and works in London.

Big white down, 2002

Victor Boullet is interested in all those images which are declared absurd or insignificant and which seem to contradict the established logic and norms which form the basis of our society. The artist thus questions our way of perceiving the world and reveals how each experience can be transcendental and a vehicle for meaning.

Angela BULLOCH

Born in 1966 in Fort Frances, Canada. Lives and works in London.

Cadere, Chain B 3:1:52:4, 2002

Angela Bulloch has recently oriented her artistic practice toward the analysis of the mental and sensorial qualities of digital images. Her light boxes, made either of wood or plastic and always of the same dimensions (50x50x50cm), contain red, green and yellow-colored lights capable of generating 16 million colors. Using the color permutation system elaborated by the French artist André Cadere for his famous *Round wooden sticks*, the artist controls the luminosity of each tube with a modular system so that the boxes can be connected to one another and produce countless color combinations.

Bernard FRIZE

Born in 1954 in Saint-Mandé, France. Lives and works in Paris.

Goutte d'eau, 1997

Since the start of his career in the 1970's, Bernard Frize has questioned the role of the artist and the practice of picture-making. Refusing the notion of the artist as demiurge, he maintains a certain distance by rejecting all forms of expressiveness, formalism, illusionism or composition. Through this voluntary withdrawal he poses the principle that painting is foremost a field of experience within a given time frame and not the subjective vision of the artist. Artworks deliver no message; their signification lies in their materiality itself, and in the result of employing a process that is constantly renewed since it is a function of the technical and material constraints of each instance. In *Goutte d'eau*, the painter's gesture is as if frozen on the canvas; the strokes of the brush over the preceding marks allow the spectator to relive the experience of the work's creation.



Bold, 2001

For *Bold*, the mix of colors does not depend on a specific aesthetic strategy, but is indeed the result of a specific technique and its material components. The transparent colors, painted with the canvas lying flat, are mixed together using a process that plays with the physical laws of weightlessness. The artist strives for no finality, expect perhaps for the covering of the canvas in its entirety. Changing and vague, the colors become definitive only after the drying process is completed.



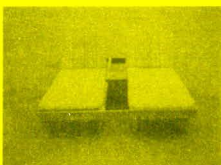
Felix GONZALEZ-TORRES

Born in 1957 in Gûaimaro, Cuba. Died in Miami in 1996.

Untitled (letter from the war front), 1998

Felix Gonzalez-Torres, who died of AIDS in 1996, anchored his work in an acute consciousness of duration, death, love and loss. Often his puzzles articulate intimate dramas, in which the clue of death is an underlying element. The fragment of a love letter, "from the war front" sharpens the consciousness of the transience or the anguish of the loss of a loved one.

In the form of installations, advertising billboards or puzzles, the work of Gonzalez-Torres questions the relations between the public and private spheres. The artist uses objects from daily life which he plunges into a poetic atmosphere. His puzzles however, assembled and packaged in sealed plastic, cannot be dismantled. The puzzle, which is supposed to an occasion for social exchange, becomes a collector's object, fragile and precious.



Untitled, 1991

Duality is always present in Gonzalez-Torres's works: two clocks, two mirrors, two pillows, two light bulbs, two beds. The feeling of solitude and loss is thus conveyed through a poetics of the absence of "the other".



Dan GRAHAM

Born in 1942 in Urbana, USA. Lives and works in New York.

3-part Pavilion with Chinese Moon Gates, 1989

Since the 1970's, Dan Graham has been conceiving his "sculpture-pavilions" which question the dialectical relations between the individual, architecture and landscape. The reflecting architecture of the pavilions creates structures which place the viewer within the structures themselves, the viewer then seeing his image reflected amongst other viewers or the surrounding environment.

In Chinese gardens, certain pavilions have circular openings which frame perspectives of portions of the surrounding gardens. They are gates which provide access to the next stage of a journey through a specially designed landscape. The sun projects oval shadows and lights on the ground around the pavilion. In the moonlight these openings are called "moon windows" and "moon gates": the wall disappears in the night while the circle projects an oblique shadow upon the ground, imitating the moon in the sky.

The "moon" window or gate represents paradise in a dialectical opposition with the rectangular wall where the opening is situated, which symbolizes Earth. These round openings in the walls of Chinese gardens function rather like the iris of the eye, which concentrates the panorama offered to our gaze. The gate in the shape of the moon obliges the visitor to step over the lower part and enter the garden while moving in the exact center of the composition.



Naoya HATAKEYAMA

Born in 1958, Iwata, Japan. Lives and works in Tokyo.

Blast #5417, 1998-2002

Since the 1980's, the Japanese artist Naoya Hatakeyama has examined the foundations and structure of modern cities. Starting with the juxtaposition of urban and natural landscapes in Japan, the artist questions the dialectical relation between nature and contemporary civilization.

In the *Blast* series, the artist penetrates into a limestone quarry to record the detonation of a blasting procedure. The photographs dramatize the instant when the stone, formed tens of thousands of years ago, is extracted, thus illustrating the contrast between an eternal landscape and the ephemeral character of the explosion. Destined to be transformed into cement for construction in the urban environment, limestone is one of the essential resources of Japanese urbanization. Naoya Hatakeyama's photographs invite us to ponder the relationship and limit between the natural and the artificial, the excavation of the natural landscape paradoxically serving as the envelop of urban architecture.



Slow Glass #065, 2001

For the *Slow Glass* series, made in Milton Keynes in England, the artist photographed the streets and landscapes through a window covered with fine droplets of water. Colors and forms become blurred, lending the landscape a vague quality, as if dissolved behind the brilliance of pearls of rain. The title is inspired by a science-fiction novel by the American writer Bob Shaw. In the novel, a new type of glass is invented, called "Slow Glass", which slows down light and lets people see scenes from the past. Time appears to be one of the essential elements of Naoya Hatakeyama's work. The images he presents explore a "suspended moment" heavy with the nostalgia of memory.



Roni HORN

Born in 1955 in New York, USA. Lives and works in New York.

Still Water (the river Thames, for example) E, 1997-1999

For the series *Still Water (the river Thames, for example) E*, Roni Horn took inspiration from the deep, opaque waters of the River Thames and its endlessly moving play of water and light. The subtle variations in the movement of the water, imperceptible to the eye, are thus recorded by the lens and captioned with annotations across the bottom of the image. These notes, from the artist's own writings, archival documents or the press, enrich the visual discourse with a reflection on the depths of the imagination and human consciousness. In Roni Horn's work, the desire to register the unique character of each moment confers the status of an event upon even the slightest nuance.

Untitled (Harlequin), 1998-1999

For several years now, the landscapes and nature of Iceland have provided a way for the artist to explore, with an extreme simplicity, the fragile and timeless dimension of reality. The diptychs make it possible to apprehend the subtle nuances, at the limit of the visible, of a fragile and ephemeral reality.



Prudencio IRAZABAL

Born in 1954 in Puenteleña Alava, Spain. Lives and works in New York.

Untitled (#3Z2), 2003

Prudencio Irazabal's abstract paintings explore the depth and intensity of light and colors. The colored surfaces become transparent and slippery, barely set into any kind of form. The artist has always been interested in paint itself, the physical nature of pigment on canvas. Through the superposition of thin layers of transparent paint, the paintings attain an intense depth which takes on a spiritual signification, a mystical abstraction induced by the dissolution of form and color.



Gerald Van Der KAAP

Born in 1959 in Enschede, Holland. Lives and works in Amsterdam.

001118 0858 (anneke), 2004

The multimedia artist Gerald Van Der Kaap affirms that he belongs to no category of art practice. Photographer, video artist, VJ, or working with computers, his work is characterized by an approach which is both visual and experimental.

"The suspended moment" exhibition inspired him to do the cover of the catalogue, capturing the fleeting imagination of the world of childhood and the ephemeral nature of the atmosphere. With *050111 0713 (caitlyn)* and *001118 0858 (anneke)*, he presents two autobiographical images which evoke the fragility of love and existence.

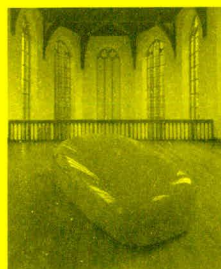


Paul KOOIKER

Born in 1964 in Rotterdam, Holland. Lives and works in Amsterdam.

Untitled (from the series Hunting and Fishing) , 1999

The series titled *Hunting and Fishing* could perhaps represent a romantic vision of the relationship of man with nature. Using different techniques, Paul Kooiker represents fleeting and intimate moments through the representation of naked women in natural landscapes, whose movement he captures on film. The young girls often seem to be chased before the camera, a joyous romp or a hectic flight that instills doubt in the spectator. The blurring of the image accentuates the ambiguity of the scene, conferring a strange and disquieting atmosphere on the image.



Thomas RENTMEISTER

Born in 1964 in Reken/Westfalen, Germany. Lives and works in Berlin.

Untitled, 1999

Thomas Rentmeister's polyester sculptures explore the tension between suspension and gravity. The forms seem to adhere to the floor as if by attraction. Smooth and polished, they ask to be touched but seem susceptible to dissolve at any moment. In *Dome*, everyday objects become untouchable, fixed, preserved in a hermetic bubble which confers a new status upon them.



Fabien RIGOBERT

Born in 1968 in Calais, France. Lives and works in Paris.

Avènements, 2004

Fabien Rigobert's work deals with collusion, the fracture between the intimate and exterior world, the advent of the event. Through the use of new image interpolation software, the situations he creates for his videos become true *tableaux vivants*, an assemblage of secular frescoes with an almost supernatural appearance.



Karin SANDER

Born in 1957 in Bensberg, Germany. Lives and works in Stuttgart.

Martin Lauffer 1:10, 2000

The series of 1:10 scale figurines functions as a group of real portraits, hyperrealist reproductions of the artist's contemporaries. Curiously, Karin Sander is present at no point of the artistic process for making these works. In reality they are the result of the most advanced technologies traditionally used in the industry. Information recorded by a 3D camera system is transmitted to a machine which reproduces the subject at a scale of 1:10. Divested of any trace of the hand of the artist, the ambiguous nature of these works situates them between the art object and mechanical representation. The voluntary withdrawal of the artist gives each subject the possibility of creating his or her own self-portrait, solely responsible for the choice of clothing and pose. Each figure is unique and has its own characteristics detailed with troubling realism, as if frozen in a specific moment in time.



Jörg SASSE

Born in 1962 in Bad Salzungen, Germany. Lives and works in Düsseldorf.

4100, 2003

Jörg Sasse is part of the generation of German artists who studied photography under Bernd and Hilla Becker. Abandoning traditional manual and subjective practice in favor of the possibilities offered by new technologies, the artist reappropriates prints made by others and recomposes them using a computer. For Sasse, the interest of amateur photography lies not in the souvenir value of the snapshot, nor in its sentimental value, but rather in its attention to the unimportant aspects of daily life, everything that escapes the gaze of the photographer but which slips into the image. Sasse's works often present formal elements related to movement which serve to structure the composition. The artist creates veritable formal constructions, pushing the subject and image into the background and favoring a nuanced play of matter, color and form. The new resources offered by digital methods tone down the traditional character of photography, giving it a new aspect that can easily be related to painting. A certain timelessness emanates from his works, a suspended moment or the suggestion of an indefinite time.



Hrafnkell SIGURDSSON

Born in 1963 in Reykjavík, Iceland. Lives and works in London.

Untitled (gray), 2000-2001

With an acute sense for composition and color, Hrafnkell Sigurdson interrogates the way in which man's works fit into the natural environment. Created in the very heart of the Icelandic landscape, the "tents" series seems to deal forcefully with the isolation and solitude of man faced with the immensity of the landscape.

Isolated on the ice shelf, the object, made by the hand of man, competes with the force of nature. A place of protection from the natural environment, it is nevertheless merely a fragile shell of nylon, in which man is often in the vulnerable situation of sleep.



Sam TAYLOR-WOOD

Born in 1967 in London, England. Lives and works in London.

Strings, 2003

In *Strings*, the principal dancer of the London Royal Ballet, Ivan Putrov, is literally suspended in the air by imperceptible wires in the obscurity of the classical architecture of the Royal Opera House. Under the dancer's naked body, four musicians play Tchaïkovsky's second movement for string quartet. In her videos, as in her panoramic photographs, Sam Taylor-Wood fixes a situation, a scene, a moment. The apparent precariousness of the situation provokes a feeling of fascination in the viewer, coupled with the troubling and distressing sensation induced by the fragility and vulnerability of body and being.



Soliloquy VII, 1999

In her *Soliloquy* series, Sam Taylor-Wood combines her film lover's sensibility with the history of painting. The compositions are structured in the manner of medieval altarpieces: a large portrait is combined with a panoramic image in the form of a predella. Captured in an intimate moment of sleep or meditation, the figures are often represented in poses that are familiar from the history of art. In *Soliloquy VII*, the man lying naked on a bed, viewed straight-on at a low angle, directly recalls Mantegna's *Dead Christ*. Traditionally, Taylor-Wood's figures seem absorbed in their thoughts and completely detached from their environment. The title of the series refers to a form of theatrical monologue in which the narrator interrupts the narrative flow to directly address the public. This process of detachment is suggested by the duality of the images which compose each piece : the large portrait represents the consciousness of the subject, while the "filmic" image below represents the fantasies of the subject's subconscious.



Diana THATER

Born in 1962 in San Francisco, USA. Lives and works in Los Angeles.

White is the color, 2002

Diana Thater's video projections propose an experience of the intersection of time (the time of the video), and space (the architecture on which the images are projected). For the projection *White is the color*, white clouds slowly appear and disappear on the walls, corners and ceiling, as if redrawing space. Perception is intensified by the presence of a fluorescent light placed on the floor : the beam of light creates shadows of the spectators which play over the walls.



Jeff WALL

Born in 1946 in Vancouver, Canada. Lives and works Vancouver.

Little children, 1988

Since the 1970's, Jeff Wall has been seducing viewers with large images mounted in light boxes. *Little Children*, a series of nine medallions, is organized around the idea of the Nation State, using portraits of children of diverse ethnic origins. A project with Dan Graham that was never completed, the "Children's Pavilion", was to bring together the group in a sort of Pantheon, a utopian vision of the incarnation of the United Nations. The portraits are shot before a sky which is different in each photograph, each time associating a child with a particular moment, in close relation with the cosmos.



Erwin WURM

Born in 1954 in Bruck an der Mur, Austria. Lives and works in Vienna.

Hold your breath and think about Spinoza, 1998

In his projects called "One minute sculptures" which he began in 1997, the Austrian artist Erwin Wurm invites the viewer to temporarily pose with an ordinary object for one minute. The viewer thus becomes a sculpture by following the instructions left by the artist in the form of a drawing or a proposition, such as : "Hold your breath and think of Spinoza".

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough understanding of the community's needs, values, and beliefs. It is essential to engage with the community from the very beginning, ensuring that their voices are heard and their input is valued. This process of community engagement is not a one-time event but a continuous one that evolves as the project progresses.

The second part of the paper explores the challenges that often arise in community-based projects. These challenges can range from a lack of resources to a lack of trust between the project team and the community. It is important to recognize these challenges early on and to develop strategies to address them. For example, building trust can be achieved through transparency and consistent communication.

The third part of the paper discusses the importance of having a clear vision and a well-defined plan. This vision should be shared with the community and should serve as a guide for the project's implementation. The plan should outline the project's goals, objectives, and the steps that will be taken to achieve them. It is also important to have a timeline and to monitor the project's progress regularly.

The fourth part of the paper discusses the importance of having a strong leadership team. This team should be composed of individuals who are committed to the project and who have the skills and experience to lead the project. The leadership team should be responsible for making decisions, managing the project's budget, and ensuring that the project is implemented according to the plan.

The fifth part of the paper discusses the importance of having a strong communication strategy. This strategy should outline how the project team will communicate with the community and with other stakeholders. It should also outline how the project team will collect and analyze feedback from the community.

The sixth part of the paper discusses the importance of having a strong evaluation strategy. This strategy should outline how the project team will evaluate the project's impact and its effectiveness. It should also outline how the project team will use the results of the evaluation to improve the project.

The seventh part of the paper discusses the importance of having a strong sustainability strategy. This strategy should outline how the project team will ensure that the project's benefits are sustained over time. It should also outline how the project team will ensure that the project is financially sustainable.

The eighth part of the paper discusses the importance of having a strong partnership strategy. This strategy should outline how the project team will build and maintain partnerships with other organizations and individuals. It should also outline how the project team will ensure that these partnerships are mutually beneficial.

The ninth part of the paper discusses the importance of having a strong documentation strategy. This strategy should outline how the project team will document the project's progress and its impact. It should also outline how the project team will use this documentation to share the project's story and to attract funding.

The tenth part of the paper discusses the importance of having a strong reflection strategy. This strategy should outline how the project team will reflect on the project's progress and its impact. It should also outline how the project team will use this reflection to learn from the project and to improve future projects.

Searching for the pendulum motion of immanence : a present-day myth

The work of art as a worldly object

In 1967 Michael Fried concludes in his now legendary essay *Art and Objecthood*, that it is the urgent task of modernist painting and sculpture to actively fight Minimal Art and its affiliates.¹ From then on, there was no doubt in anyone's mind that the artistic changes that took place in New York during the 1960s had thoroughly reshuffled the existing categories. As the new art forms were threatening the established status of abstract painting and sculpture, Fried claims they had no choice but to declare war on them categorically. The weapon of modernist art, he writes perspicaciously, is its 'instantaneousness' and its 'presentness'.² In other words, he is absolutely convinced that, in order to win this fight, it needs to exploit its timelessness and eternal value to the full. These are the only things that modernist art can set against the theatrical temporality and the everlasting long-windedness of what Fried describes as 'literalist art'. The latter, according to him, can in no way transcend the meaninglessness of its banal objecthood.

In the meantime, the argument has been rehearsed over and over again : in spite of the quicksand on which Fried builds his point in order to subsequently take sides, the core of his analysis stands, up to the present. The credentials and convictions about the status of the work of art and about its experience changed radically during the 1960s. The problems of temporality and the experience of time of the work were always, as Fried noted astutely, just below the surface of the discussion. Following Clement Greenberg, Fried claims that in looking at an abstract painting – like, for instance, a *colored field* by Morris Louis – a successful aesthetic experience of the work is obtained in the instantaneousness of a privileged moment. Then, one does not see it as an object but purely as an abstracted entity, as art. As though it were a timeless flash, Fried believes, this moment offers a momentary insight into a higher dimension, transcending everyday life. In the grace of that moment of amalgamation, a transcendent absence is felt as 'present' : 'presentness is grace', he concludes.

Minimal Art had come to develop a completely different point of view : artists like Donald Judd and Robert Morris indeed urge that their works should not be given a separate art status. Judd clarifies his point of view by claiming that he might make 'specific objects', but that they should be experienced – like any other objects – as immanent objects in the world.³ In other words, they obtain meaning in the whole of a situation, as a presence in a surrounding temporal and spatial context. In Fried's view, that worldly presence of the work of art as a material object is exactly the stumbling block of its reprehensible objecthood. To Judd and Morris, on the other hand, it implies a richness. The experience of the work, in their view, becomes a meeting of an object (the work of art) and a subject (the visitor), which – in contrast with Fried's instantaneous moment – necessarily takes place through extended and real time.

In its definition of the work of art as a worldly object, Minimal Art strongly adheres to the notion of a *Gestalt*. It considers the work of art to be a well-defined, easily recognizable geometric shape, such as a cube. It was thought, indeed, that such simple shapes would promote and stimulate the desired symbiotic meeting between object and subject. Minimal Art also believed in an open, temporal-spatial experience of the *Gestalt*, in which the route to the discovery of the shape is not predetermined. But if the *Gestalt*, as Robert Smithson writes, degenerates under the influence of gravity and of entropic processes – in other words, if it is in continuous transformation – then its experience cannot be as noncommittal and random as Minimal Art thought it to be.⁴ So slowly, the conviction grew in artists' minds that the static concept of the art object as *Gestalt* was missing an essential point : namely that it *inherently* possesses an internal dynamism that guides its experience – exactly because, just like any other object, it is part of the world.⁵ The projection of images and the research into their potential influence on the artistic experience of the viewer would prove to be privileged ways to explore that intrinsic temporality of the work of art.

Beyond the Gestalt

Without doubt, Bruce Nauman was the key figure in that experimental phase. In his early work, he is already looking for specific ways to map out the way in which the internal processes of change of the work of art influence the bodily rhythms of those who experience them. In addition, he also explores the possibilities within which the intrinsic temporality of the object can determine and guide the temporal experience of the subject. In a first phase he investigates the making of objects that no longer refer directly to a fixed, recognizable shape. *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68), for instance, is – as the title suggests – a concrete cast of the space under a chair. This complex shape still functions, on the one hand, as the residue of a simple cube, and as such is an ironic allusion to the minimalist *Gestalt*. On the other hand, it is clearly an object that has long lost control over its perfectly geometric look, and threatens to sag further, blancmange-like. The latter seems only a question of time, although the naked eye cannot make any predictions.

In the early 1960s, Nauman was closely involved in the experimental dance scene in San Francisco, where he performed with names such as Meredith Monk. The insights he gained there, gradually convinced him that, in order to be able to fully study the experiential effects of the internal dynamism of works of art, the idea of the work of art as an object could be left behind even further. Other, more experimental media, such as performance, and in particular video or film were able to start up, via projections – in which the object (the reel of film) only functions as a 'residual structure', as a material basis for the projection – a more effective temporal flux which could affect the psychology of the observer more fundamentally. During the exhibition *Anti-Illusion : Procedures / Materials*, held at the Whitney Museum of American Art in New York in 1969, he still made use of a six-metre long and two and a half-metre high, oppressive wooden corridor, in which he had recorded the video *Walk with Contrapposto* (1968). A comparison between this *Performance Corridor* – as the installation was called – and Robert Morris' 1961 *Passageway* makes clear what Nauman's purpose was. Installed in Yoko Ono's loft in Chambers Street, Morris' *Passageway* consisted of a semi-circular wooden construction – two and a half metres wide at the entrance, and about sixteen metres in length – whose two walls converge in one point at the end. Inside, you could move around relatively freely, but you had to get out the same way. Entirely in the spirit of the upcoming Minimal Art, Morris wanted to stimulate an open, phenomenological voyage of discovery of the work.

The claustrophobic structure of Nauman's *Performance Corridor*, in contrast, intends a much fuller control over the visitor.

The uncomfortable, only 50 cm wide and straight tunnel, in which there is hardly any room to turn around, forces the person inside onto an emotionally highly charged circuit. Nauman was fully conscious of the fact that no experience is noncommittal. Psychological factors, he stressed rightly, can never be entirely taken out of any experience. In other, comparable installations, for example, he places a monitor showing an image of the viewer himself as he stands there, but upside-down or back-to-front. Automatically, he tries to rectify the mistake in the 'mirror' and to adapt his position to the projected image. As that does not work, he gets the uncomfortable impression of being observed. Through the public reproduction of what can only be called fairly intimate and normally privately experienced feelings – observing and 'adjusting' yourself in front of the mirror – Nauman deliberately induces a public experience of artistic images, in contrast with the search for the purely self-involved contemplative and detached timeless moment characterising modernist painting and sculpture.

This theatricalizing and psychologizing of the temporality of the work of art and its experience is brought to a head in films such as *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio* (1967-68). For a generously exaggerated length of time Nauman is seen in his studio, playing one single note on a violin, until he finally tires of it. The observer receives an even stronger impression of the aggressive, screeching sound of the violin being played asynchronously because of the fact that the artist continuously seems to step in and out of the frame: the camera is positioned statically. Nauman heightens the observer's emotional reaction not only aurally, but also visually by means of the confusing fact that the time span in which the film takes place, coincides perfectly with the time span in which one experiences it. In other words, if you want to experience the entire event, you have to keep watching exactly as long as Nauman kept up playing the violin himself. In addition, the artist burdens the observer who tries that with the disturbing feeling that he has been staring voyeuristically at a projected spectacle that wasn't meant for his eyes, as it took place in the private, quasi-sacral space of the artist's studio.

On the fluidity of a flickering series of flashes

Nauman was undoubtedly inspired by the then experimental film scene. Circulating in the New York avant-garde circles were, in particular, Andy Warhol's real-time stories in which basically nothing 'happens', or the so-called 'flicker films' – a genre pioneered by the Austrian Peter Kubelka (his 1960 *Arnulf Rainer* comes to mind). The latter genre was characterised by the projection of alternating black and white frames in very quick succession. As such they developed a filmic language harking back to the early days of cinema, when flickering images were far from unusual, as the technological possibilities of the medium could not always ensure flowing sequences. For the 1960s structuralist film makers, those pulsations of the image series could, in a privileged way, interact with the bodily rhythms of the viewers. In such a way, so they believed, the dynamics of filmic time could be made to coincide maximally with the experiential time of the work; through the film medium a point could be made about the physical experience of time in everyday life.

That the concrete realisation of that ambition often involved a fair measure of physical aggressiveness, is proved by Michael Snow's 1968-69 film < - > (*Back and Forth*). For 50 minutes, a camera is seen moving 'side to side' in a specific corner of a classroom. Starting at the left with the corner of the blackboard, it then horizontally scans an entrance and two windows in the side wall of the room. The tempo varies between extreme slowness and such intolerable speed that the attentive viewer who really tries to follow the mind-numbing rhythm of the flashes, reaches a state of near-acute vomiting. Most of the time, nothing else 'happens'. There is no particular story to be followed. If figures do appear, they are only involved in the most banal sort of activities that do not even immediately belong in those particular surroundings, such as jumping, looking out of the window, passionate kissing, etc. After about two thirds of the time the camera switches to a vertical movement, up and down, showing a smaller part of the same corner, yet only intensifying the disturbing effect of the filmic experience. The short-term memory of the viewer is utterly confused. He remembers having seen things, but not at all the sequence in which he saw them. The rhythmic experience of time of such flickering flashes afterwards appears only to have been one sprawling, chaotic and fragmented energy field.

As loud and confusing as the noise of < - > (*Back and Forth*) is, so quiet and soundless is Snow's *One Second in Montreal* (1969). For an uninterrupted 26 minutes he projects a series of 31 black-and-white film stills of squares and parks in Montreal. Each of them appears on screen for a different length of time. Broadly speaking, the rhythm of the projection at first slows down, then speeds up. This gradual deceleration and acceleration of the projection rhythm (the first image is shown for a full minute) ends in the brief showing of the last still as a single frame. The complex temporal structure of this film is obviously to be found in the paradox between the suspension of time by every individual photo – like a kind of frozen moment – and their integration into a sequential projection structure, which starts up time again. So Snow creates the impression in the viewer of a flux stretched out in time, with every frozen image absorbed in that wider durational continuum. That time continuum is obviously still internally fragmented, because of Snow's longer or shorter projection time of every shot. But the rhythmic transitions he adds, from stasis to movement, mean that the total projection is experienced as one flowing whole, providing the viewer with an experience of time that accurately follows the inherent pulse of the work of art as a projection.

The oceanic continuum of the immanent experience of time

The same goes for Snow's masterpiece *Wavelength* (1967), a film consisting of one long (45-minute), slow camera zoom on a photo fixed to the wall between two windows of a Manhattan loft. Over that time, a number of 'events' take place in the room, not seen but only heard. They range from the minor level of playing John Lennon's *Strawberry Fields* to the major incident of a woman phoning her boyfriend Richard with the urgent request to come to her because she "sees a man lying on the floor and thinks he is dead". The fragmented, senseless course of those absurd events is in stark contrast with the persistent and unchangeably static camera focus. The subject of the photo, the sea, gradually appears in the frame. The camera zoom persists until the grain of the print dominates and also the sea has to

make way for an abstract visual continuum. In that extended moment of time, one is gradually lost in the horizontal vastness of an expanding 'ocean'. The durational experience of an immanent endlessness without specific narration is brought to a climax here.

Just as in *One Second in Montreal*, Snow also experiments with the paradoxical combination of a still, static image and a sequential movement in his slide projection *Slidelength* (1969). Every slide is projected onto a screen for a certain time. During that time, nothing else happens, except that some of the images flicker briefly. The work purposefully enters into a direct dialogue with American post painterly abstraction, from which it wants to distance itself. Not only are several images just reproductions of abstract monochrome colour fields, but Snow – just like Nauman – also forces the viewer to watch every image for a time determined by him. As such, he deprives the viewer of any freedom to observe it in the timeless instant of just one single look, as modernist painting prescribed. This enforced perception of the work through time is further emphasized by embedding the flowing rhythm of a sequence. By showing the coloured plastic frame of the image, Snow stresses the materiality of the medium, of the work of art as a residual object that he uses for projection. Such attention for the physical character of the work of art is, of course, completely out of line with modernist tradition, which intended nothing but transcending the material in order to elicit a disembodied optical flash.

Snow first showed < - > (*Back and Forth*) and *One Second in Montreal* in the framework of the aforementioned Whitney exhibition *Anti-Illusion*, as part of a series of five evenings titles *Extended Time Pieces*. Also Richard Serra's film *Hand Catching Lead* (1968) was shown there. Serra had already paid discrete homage to the work of his friend Snow by including the notions 'of waves' and 'of tides' in his *Verb List* (1967-68).⁶ Films such as *Tina Turning* (1969) and *Hand Catching Lead*, on the other hand, explicitly concur with Snow's dynamic way of thinking.⁷ In *Hand Catching Lead*, the hand of the artist is shown for three minutes, trying to catch falling lead grit, dropping down in irregular intervals in front of the camera eye (the hand of Philip Glass, dropping the pellets, is not shown in the projection). Sometimes Serra manages to catch something, sometimes he doesn't. Whenever he does catch something, however, he almost always immediately opens his hand in order to allow it to continue its downwards movement, out of view. In this activity, again, the time of filming and the participatory time of experience of the viewer coincide completely.

The utopian longing for the fusional immanence of an auto-referential world

In the open, experimental atmosphere characteristic of the entire society in the late 1960s, an artistic avant-garde emerged that firmly believed that the meaning of a work of art originates straight from its own materiality, i.e. the worldly embeddedness of the object itself. The dynamic rhythm of that process-like movement of matter, which showed itself most physically through the literal projection of images, could – or so it was believed – guide the bodily responses of the viewer in a certain direction. With the benefit of hindsight, however, these ambitions to make a wholly immanent art, which is to be experienced in an equally auto-referential time continuum, seem an unattainable utopia. Some of the forms of art discussed above, which came to counter modernism, share with modernism an illusory belief in a point-to-point relation between the artistic object and subject, in which the object would be the only mediator for the subject's experience. However much the former wanted to free themselves from the latter, the only difference between both are the ideas about the modalities governing that coincidence of object and subject in the experience. According to modernism, an instantaneous moment suffices. Minimal Art and early post-minimalism, however, believe in a fusional experience extending in a specific time continuum.

The crucial fact that is not considered by either fighting party, is the necessary contextual framing of the artistic experience. Not only does the psychological perception of every individual differ fundamentally in the experience of the same work of art, but inevitably there are also certain political factors that play a role. 'Events' are not always as banal as they may seem. They carry all kinds of connotations. They are, if you will, contaminated by ideological and other socio-economic elements. Snow already suggests that in *Wavelength*. Dan Graham's work and writings would later come to further develop that line of thought: the work of art and the subject experiencing that art are a product of a socio-political reality, which they also produce themselves.⁸ However tempting it might be to lose oneself, for the extended duration of the artistic experience, in the dizzying pendulum of an immanent art, even that still remains an illusion: reality will always strike back even harder.

¹ Cf. M. Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, V, 10 (June 1967) : 12-23. This text was repeatedly reprinted, more recently in a slightly revised version in Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, London : University of Chicago Press, 1998), 148-172.

² The multiple connotations of both concepts create a few problems of interpretation : 'instantaneousness' has a different connotation than 'immediacy' (covered extensively in my doctoral dissertation *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, University of Leuven, 2000); whereas 'presentness' is in obvious contrast with 'presence', a difference that I will return to later. I amply revert to these issues in my forthcoming book *Laocoön Reversed. Changing Beliefs on Temporality and the Experience of Time in New York Art of the 1960s* (Leuven University Press, LGC-Series) [www.lievengevaertcentre.be]

³ Cf. D. Judd, 'Specific Objects', *Arts Yearbook*, 8 (1965); reprinted in Id., *Complete Writings 1959-1975* (Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York : New York University Press, 1975), 181-183.

⁴ "The Gestalt loses itself" : R. Smithson, 'Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)', in *Robert Smithson : The Collected Writings*, published by J. Flam (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 216.

⁵ Etienne Souriau had already described in 1949, in a text that did not get the recognition it deserved, that internal dynamism of the *texture* of any work of art as a worldly object as the [*intrinsic time*] of the work : cf. Etienne Souriau, 'Time in the Plastic Arts', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4 (June 1949): 297.

⁶ Serra first published *Verb List* in a typewritten version in G. Müller, *The New Avant-Garde : Issues for the Art of Seventies* (New York : Praeger Publishers, 1972), 94. The document was republished several times and can most easily be found in R. Serra, *Writings, Interviews* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, 3-4).

⁷ On the subject of *Tina Turning*, in which a young woman is seen spinning around until she nearly vomits and (out of frame) falls down, Serra writes : "Head center framed, body pivoted to allow image to rotate and spin continuously [...]. The film ends when the subject loses balance (nausea sets in, producing dizziness) and falls out of the frame. Viewers relation to spinning subject is one of an *emphatic participatory reaction*" [my italics] : R. Serra in *Avalanche*, 2 (winter 1971) : 21.

⁸ Cf. in this respect, among others, Dan Graham's contribution in N. Foote, 'Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience', *Artforum*, XVIII, 5 (January 1980) : 25.

Vulnerability as strength Moments that don't slip away

Rotterdam, the sixties. A little boy walks through the Boijmans Van Beuningen Museum. The parquet cracks beneath his feet. He walks through the great rooms, passes through a door and makes his way to the smaller galleries. Stopping at one of the bays, he sits down and stares at a painting. He just sits there, lost in himself. He dissolves. Without any apparent explanation, he knows more than he did before. Art is a puzzle you don't "have" to solve. Its secret is its secretiveness.

In October 1999, Han Nefkens (Rotterdam, 1954) and a close friend he's known since he was eleven discuss the declining share prices on Wall Street. They're in New York, and for the first time in several years the Dow Jones has taken a two to three percent plunge. Up until then Nefkens has invested his disposable income in stocks, bonds and deposits. He does the math and calculates his losses. Then his friend says, "Forget stocks. Why not buy art instead?" And from that day on, Nefkens switches his focus from ideas like investment and capital. He sells his shares and begins to steep himself in contemporary art. He's always been an art lover; he grew up with art all around him. His father, an architect and building contractor, had a special taste for ancient art, pre-Colombian artifacts and other curiosities. Yet it was never that background that led Han Nefkens to enter into an intense relationship with the world of art. In the seventies he studied communications in France and later in the United States. He began working as a radio correspondent in Mexico. With his fortunate financial situation – he receives an allowance from the family estate – he had always tried to be as level-headed as possible. But in October 1999 he changed his strategy. "It felt like a perfect fit, says Nefkens. It felt good."

The "problem" was that at the time Han Nefkens knew nothing about collecting art and was not aware of current practices in the contemporary art world. So for months he immersed himself in exhibitions, fairs, magazines and other trade literature to get an idea of what was going on, and he developed a plan and a structure for building up a significant, distinctive collection that might also be of use to museums. He read *Artforum*, *Flash Art*, *Parkett*, *Kunstforum*, and he visited galleries and museums. A good friend put him in contact with Sjarel Ex, then the director of the Central Museum in Utrecht and now of the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. For six months they carried on regular discussions. Nefkens had still not purchased a single work of art. Then they met at the Basel Art Fair in June 2000. Ex proposed that they each visit the fair separately, take notes of their preferences and compare them. Their lists of preferences overlapped to a significant degree: Pipilotti Rist, Tony Oursler, Bernard Frize, Bill Viola and others. At that point Han Nefkens made another deliberate decision, a decisive moment: the money he had earmarked for art purchases for the coming five years he would spend that very day. The H & F Collection, named after Han and his lifelong partner Felipe, was born. He and Ex came to an immediate agreement concerning the long-term loan of related parts of his collection that are in line with the Central Museum's collection policy. Later he made similar agreements with other art institutions such as the museum in Reykjavik, de Pont in Tilburg, Huis Marseille in Amsterdam and the Folkwang Museum in Essen.

Characteristic of the work he purchases is its photographic aspect, even if the artist was not working with photography as a medium. "This photo could be a painting, he says, and the painting could be a photo. I'm intrigued when the medium doesn't dictate the content. I like it when at first glance you're not sure if it's a photo or a painting." Nefkens does not buy photographs as such. He buys art. What the works have in common visually is the attempt to tie down what is usually transitory. It is art that holds its breath; everything is momentarily timeless. This apparent contradiction has a certain restrained quality. Something that cannot be expressed assumes a certain form, often not recognizable but certainly personal, certainly obvious. And there is a quality in the work that Nefkens himself calls "the power of the understatement." You might also call it the ensoulment of the work. In a certain sense they're all clichés that are negated by the work of art itself, because they demonstrate their importance directly without having to explain it. As a viewer you yourself must look for the explanation. The art has already done its work. Making a work of art involves totally different responsibilities than looking at it.

Han Nefkens recognizes the need for dogma. He also recognizes it for himself. Dogma is the quality of making art that can be analyzed by means of judgment based on objective criteria. Such analysis might free contemporary art from the stigma that has been attached to it for so long, the "Oh, I could do that" response. Why no one except the artist actually does it is a puzzle, however, for which no one has come up with a solution. And the very unfathomable quality of the image – the enigma of art – is the great fascination for Nefkens, the reason for putting his collection together. His purpose is not to unravel the secret of art but to identify it as such, in its enigmatic quality. "Art has the same function as air, water and food: it's essential for our lives, not as a luxury or pastime, but as a basic and indispensable condition of our existence."

Nefkens's own life and his own development are decisive factors in the choice he makes as a collector and in the kind of collector he wants to be. He does not see his art purchases as a financial investment, since by housing his collection directly in museums and leaving it to those museums after his death he takes economic distance from them. The important thing for him is the meaning of the work of art in a broader context: life as such and the role that art plays in life. His fascination with works of art in which the perfect moment takes shape and assumes an enduring form that can take on other meanings just by being looked at again and again is partly the result of personal circumstances. "The personal is political" is an almost incontestable statement from the women's movement of the seventies and eighties, and in the case of Han Nefkens "the personal is art" is equally incontestable. He is convinced that it is becoming more and more important to demonstrate the usefulness of art because of its objective uselessness and lack of functionality. The fact that what can actually be derived from art is to be found in something more substantial than the economic payoff from things that are stable in value – although the art industry itself contributes to this to a great extent – is a notion that must be fully recognized by politicians and decision makers.

In 1987 Han Nefkens learned that he was HIV positive, and from that moment of truth, with its bald inescapability, everything changed. Everything that he had passed by without giving it much thought up until then became at least as inescapable as his infection with HIV. Totally dependent on medication, and on the continuous development of new and better medicines, he embarked on a crazy quilt life that amounted to living on borrowed time. He realized that each moment can be decisive in life and that he could not allow himself to attach less meaning to one moment than the next, to one experience than the next. Yet it's impossible to live each moment as if it were the last. How can you experience the fact that there is no moment that doesn't matter ? Han Nefkens found that experience in art.

"I'd like to be a fly on the wall in the museum and see the people looking, listen to them talking. How does the art I've collected affect people ?" Nefkens is convinced that art can obliterate fundamental human loneliness, or at least lighten it. "If a work of art touches you, and you see that it does something to someone else, your loneliness dissolves." Yet he does not see art as the proverbial solace that it can offer. Art does much more than that. Art provides insight, enabling you to recognize something in life that you weren't aware of before. What Han Nefkens would like to do is to take the personal satisfaction produced by that insight and make it productive in a useful way. During the bi-annual international AIDS congress that was held in Bangkok in 2004, he commissioned Thai artists and artists from the region to produce works with AIDS as their point of departure. In addition, he and Hilde Teerlinck, director of the CRAC Alsace have asked ten international artists, including Lawrence Weiner, Rirkrit Tiravanija, Sue Williamson and Shirin Neshat among others, to make posters based on the theme of the conference : "Access for All." The results were printed in an edition of fifty by the Mulhouse Art Academy in France, and the proceeds of the sale will be used to benefit children with AIDS in Thailand. Both exhibitions were shown in The Queen's Gallery in Bangkok during the conference. The "Access for All" posters are now part of a traveling exhibition and are being shown in museums throughout Europe.

That activity gave him the personal satisfaction of knowing that art and the fight against AIDS go well together, and give his activities as a collector extra meaning and an added dimension. Now he's making plans to be more active in the art world, not only as a collector but as a patron as well, thereby stimulating art in another way and filling an important social role. The "Art AIDS" foundation he is establishing is a result of those plans. His goal is to de-stigmatize AIDS by means of art and to create awareness, especially in areas where keeping things under wraps has always been seen as a better approach than addressing the problem and fighting it. The sale of the works of art that will be commissioned through "Art AIDS" will be used to benefit AIDS projects in different parts of the world. But he's got new plans for his patronage as well, plans that must be realized in the coming years together with the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. In fact, these plans mean an expansion of family responsibilities for Han Nefkens. After his mother died of cancer in 1971, his father set up the Josephine Nefkens Foundation, which contributes to cancer research and development cooperation.

In his apartment in Barcelona a work by Jörg Sasse is hanging on the wall. It's a landscape composed of many images, with a prosaic gate to the right, a hilly area in the middle and a hazy vista on the left. On the hill, which might be covered with sand or snow or a fine powder, there are footsteps. They start suddenly, somewhere, just like that, and they end suddenly, just like that. These footsteps, which aren't going anywhere, dissolve the person who left them behind. His presence can be demonstrated by an investigation of his tracks, but his form can no longer be retrieved. It can only be imagined. Even when art doesn't depict anything it always makes a proposal. The idea is to discover what you want to see. Yet for Nefkens, collecting art is not a form of self-realization. Self-realization is what he strives for in his work as an author. His moving novel 'Bloedverwanten' (Wereldbibliotheek, 1995) about two brothers who hide their real feelings for each other, plus the short pieces he regularly publishes, are proof of that.

Human weakness is a virtue – something Han Nefkens knows from experience. A few years ago he was struck by encephalitis, which brought him to the brink of death. His recovery was slow, and he had to relearn all the things he had long ago mastered: writing, reading, talking, walking. For a long time he could only grasp a few of the details inherent in the relationships between things. All he could see of the whole were discrete bits, and he wasn't able to connect them. Reading a book or watching a film was not impossible, but what he read and saw was not what other people read and saw. Works of art, on the other hand, which present themselves in a single image, were able to touch him as never before. He remembered that as a child in his parents' home he always looked at the same painting, until one day he walked into the room and found himself totally surprised by that very work. It was with the same intense and sudden insight that he experienced his own art collection during his recovery from encephalitis, mortally afraid that he would no longer be able to see anything in it. But just the opposite was true. More than ever the works revealed their mystery to him, their meaning in their inexplicable presence. And from that collection he came to understand once more the connection, the intercultural synthesis of works of art from all parts of the world that really do have something in common, united in the intention – which he shares – to demonstrate the strength of human vulnerability.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This involves a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. The second part of the paper describes the methodology used in the study, which includes a combination of qualitative and quantitative approaches. The third part of the paper presents the findings of the study, which show that the intervention had a positive impact on the target population. The final part of the paper discusses the implications of the findings for future research and practice.

The study was conducted in a rural area of a developing country, where the majority of the population is engaged in agriculture. The intervention was designed to improve the livelihoods of the target population by providing them with access to credit and technical assistance. The results of the study show that the intervention was successful in achieving its objectives, and that the target population was able to improve their living standards as a result of the intervention.

The findings of the study have important implications for the design and implementation of similar interventions in other rural areas. First, it is important to understand the local context in which the intervention is being implemented. This involves a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. Second, it is important to use a combination of qualitative and quantitative approaches in the study. This will allow researchers to gain a more comprehensive understanding of the impact of the intervention. Finally, it is important to monitor and evaluate the impact of the intervention regularly. This will allow researchers to identify any problems early on and make adjustments to the intervention as needed.

In conclusion, the study shows that the intervention had a positive impact on the target population. The findings of the study have important implications for the design and implementation of similar interventions in other rural areas. It is important to understand the local context in which the intervention is being implemented, to use a combination of qualitative and quantitative approaches in the study, and to monitor and evaluate the impact of the intervention regularly.

A split second

De publicatie “Girlfiend in a coma” van Douglas Coupland is één van de boeken die mij tot deze intuïtieve en zeer persoonlijk getinte keuze van werken uit de H&F collectie hebben geïnspireerd. Wellicht is het voldoende om de titels van enkele hoofdstukken op te sommen :

- *If it sleeps it's alive*
- *Thinking about the future means you want something*
- *Earthly sadness*
- *Even more real than you*
- *The future and the afterlife are different things altogether*
- *One day you will speak with yourself*
- *Destiny is corny*
- *The future is more extreme than you think*
- *Dreaming even though you're wide awake*

Het doet mij meteen ook denken aan “Eyes wide shut”, de laatste film van Stanley Kubrick. Want de titel “The suspended moment” speelt met een vergelijkbare contradictie. Hij spreekt over spanning, over suspense (zoals in de filmwereld), maar confronteert deze emotie, deze thrill, met het momentane en met de vergankelijkheid van een ogenblik.

Ik behoor tot een generatie waarvan het dagelijks leven meer en meer wordt gedomineerd door een heftischer wordend ritme. Van ‘s morgens tot ‘s avonds worden we door onze agenda in een keurslijf gedwongen. Routine is alomtegenwoordig. Pauzes en rustmomenten worden steeds schaarser. We worden constant gebombardeerd met een overdosis beelden, informatie en impressies, die al onze aandacht opeisen. Daarom stelde ik mij de vraag : “Wat er zou gebeuren als we de klok voor een moment zouden kunnen laten stilstaan ?” Deze selectie uit de H&F collectie biedt volgens mij daartoe een unieke gelegenheid.

De kunstenaars, die ik heb geselecteerd lijken zich bovendien allemaal (misschien onbewust) over een vergelijkbare problematiek te hebben gebogen. Of ze schilder, videast, beeldhouwer of fotograaf zijn, dat maakt niet het grote verschil. Ergens in hun werk vinden we de preoccupaties terug die ze met elkaar delen.

Niet toevallig is het werk van al deze kunstenaars vaak verankerd in een rauwe, soms bijtende realiteit. Victor Boulet toont ons met een klinische, aseptische blik het interieur van operatiekamers. Gruwelijke momenten, waarin mensen en dieren in een slaap/waaktoestand verblijven. Felix Gonzalez-Torres' puzzels lijken onschuldig en inoffensief op het eerste gezicht, verpakt in hun steriele verpakking. Maar wanneer men beseft dat dit werk gemaakt is door een seropositief kunstenaar, begrijpt men de werkelijke draagwijdte. Hij spreekt over intieme gevoelens, over liefde en over de dood. En het feit dat hij alle theatraliteit en overbodige pathos vermijdt, maakt zijn werken heel indringend. Eenzelfde poëtische aanpak vinden we terug bij Otto Berchem. Zijn installatie *Deadheading* is minimaal, maar roept op een sublieme manier een hele reeks evidente referenties op. Zijn dode bloemen transformeren in een echt “stilleven”. Hun absolute schoonheid verleidt ons en hun tragisch einde zet ons aan het denken.

Ook bij Naoya Hatakeyama vinden we een vergelijkbaar uitgangspunt terug. In zijn serie *Blast* toont hij momentopnames van ontploffingen in Japanse mijnen. We zien hoe de hedendaagse industrie zonder scrupules eeuwenoude bergen laat exploderen om met het gewonnen materiaal nieuwe woningen te bouwen of autowegen aan te leggen. We kunnen deze werken letterlijk interpreteren als een agressie tegen het verleden. Als mens lijken we gedoemd om al het oude te vernielen om iets nieuws te creëren. Zijn serie *Slow Glass* is eerder nostalgisch getint, maar herneemt in zekere zin dezelfde thematiek. Gebaseerd op een sciencefiction verhaal, besloot de kunstenaar een serie foto's te realiseren met een beregende autoruit als filter. Deze autobiografisch getinte road-movie toont banale landschappen uit Milton Keynes in Engeland : we zien een Mac Donald, de lijnen op de autosnelweg... Bevroren momenten, die de kleinste fragmenten van het verleden lijken vast te houden.

Fabien Rigoberts video heeft een overeenkomstige geladenheid. Hij confronteert ons met snapshots van een ongeval. In slow-motion zien we twee slachtoffers die op de grond liggen. Intuïtief weten we dat alles heel snel is gebeurd. We zien we de eerste twee ooggetuigen, daarna verschijnen nog andere mensen. Rigobert ontleedt, door de beelden te vertragen, de reacties van de verschillende personages. Zo legt hij op een heel analyserende manier bepaalde complexe emoties (zoals medelijden of angst) voor de toeschouwer vast.

Sam Taylor-Wood gaat vergelijkbaar te werk. Haar video (een danser die een acrobatische choreografie uitvoert boven de hoofden van een strijkkwartet) is adembenemend. Gevaar en risico worden hand in hand met extreme schoonheid gepresenteerd. En ook in haar fotowerken bewandelt zij ernstig maar zonder scrupules deze delicate weg en maakt ze zinvolle statements over geladen thema's zoals leven en dood.

Gerald Van Der Kaap put als kunstenaar uit de auto-biografisch getinte beelden, die hij verzamelt. Hij weet de meest alledaagse scènes (soms teder, soms schrijnend) te camoufleren. Als toeschouwer worden we geconfronteerd met een soort virtueel after-image, dat er toch in slaagt de oorspronkelijke geladenheid te behouden. Met het werk van de andere kunstenaars in de tentoonstelling in het achterhoofd creëerde hij de back- en frontcover van deze publicatie.

Erwin Wurms werk vraagt om een onmiddellijke participatie. Zijn pedestal, getiteld *Hold your breath and think about Spinoza* is één van zijn “One minute sculptures”. Om de sculptuur te activeren en als het ware ‘leven in te blazen’, moet de bezoeker plaats nemen op

het podium en gedurende één minuut een actie uitvoeren, die door een instructietekening en een tekst wordt ingeleid. Vanuit zijn inspiratie die verwijst naar filosofie legt dit object een link naar andere, eerder meditatief getinte werken in de selectie.

Diana Thater bijvoorbeeld speelt ook met de participatie van het publiek in haar installatie *White is the color*. Door het gebruik van neonlicht en video creëert zij een specifieke omgeving, die de toeschouwer uitnodigt om de nodige tijd te nemen om de minimale veranderingen in de globale set-up van de installatie waar te nemen. Door minieme interventies probeert zij een nieuw soort universum te scheppen, waar bepaalde intieme gevoelens aan verbonden zijn.

Roni Horn heeft een vergelijkbare obsessie voor de kleine, haast onmerkbaar verschuivingen in het alledaagse. Obsessief legt ze de flux van de rivier Thames vast; een werk met een ernst en een precisie die men eerder van een wetenschappelijk onderzoeker zou verwachten. Maar zij ondertitelt de beelden met literaire referenties en poëtische teksten. Ook haar portretten van dieren zou men kunnen verwarren met registraties door biologen. Alleen het feit dat ze de beelden als diptieken presenteert maakt duidelijk dat de kunstenaar ons iets heel anders wil zeggen. Zij stelt de kunst van het kijken, het belang van de observatie en de perceptie aan de orde.

Karin Sander vertrekt vanuit een haast wetenschappelijk standpunt. Haar sculpturen zijn exacte 1:10 kopieën van bestaande mensen of objecten. Net zoals Marcel Duchamp neemt ze in zekere zin afstand van haar statuut of missie als “kunstenaar” en realiseert ze “ready-mades” die worden klaargestoomd door een 3D machine. Haar kleine sculpturen, gereduceerde prototypes van een zogezegd “perfect” ogenblik leveren een schitterende kritiek op onze maatschappij, waarin alles systematisch wordt gegeneraliseerd en gekopieerd, en confronteren ons met de naakte werkelijkheid.

Angela Bulloch neemt een ander emblematisch kunstenaar als referentiepunt voor haar installatie. Zij laat zich door de Franse conceptuele kunstenaar Cadere inspireren om een sculptuur te realiseren, die als een soort tijdroze loop kleuren laat defileren, die ook werden gebruikt door deze controversiële figuur voor de fabricatie van zijn befaamde wandelstokken.

Bernard Frizes schilderijen richten zich ook op de invloed van kleur op de menselijke geest. Zijn chromatische experimenten, verwant met het werk van Prudenzió Irazabal, willen emoties losmaken. Toch zijn het minimale, vergankelijke interventies op het canvas. Ergens lijken ze op een schilderij dat slechts één ogenblik daar is, om meteen weer te verdwijnen.

Een druppel verf op de grond – net niet droog. Zo defineert Thomas Rentmeister graag zijn sculpturen. “Tussenlandingen” noemt hij ze. En het lijkt inderdaad of zijn constructies op een nieuwe toekomst wachten. Ze lijken tijdelijk te zijn aangeland, maar niet zeker van hun definitieve bestemming.

Het werk van Jörg Sasse is vol van een vergelijkbaar gevoel. De hyper-geësthetiseerde beelden die hij presenteert zijn passages. Rustpunten op een eindeloos lange reis. Hij neemt de toeschouwer mee, verleidt hem en plaatst hem plots voor de conclusie dat het rad op de kermis blijft draaien terwijl wij erbij stilstaan.

En deze ervaring vind je ook terug bij Hrafnkell Sigurdsson. Het landschap van IJsland waar hij zijn foto's realiseert straalt sereniteit, rust en kalmte uit. Maar plots kantelt één van de perfect uitzijnde tenten. Het leven zit vol van onverwachte momenten...

Paul Kooikers foto's zien er uit als onschuldige, onscherpe opnames van een amateur-fotograaf. Maar de titel *Chasing & Hunting* brengt ons plots terug tot de tijd van de oermens. We stellen ons de fotograaf voor als een primate, jagend op wild, zoekend naar een plaatje. Zijn modellen rennen vluchtend weg, tot hij plots hun beeld kan fixeren met zijn camera. Hij probeert een realiteit of een fictie vast te houden, zonder er in te slagen en accentueert zo het moment van het toeval. De mislukking als eindresultaat.

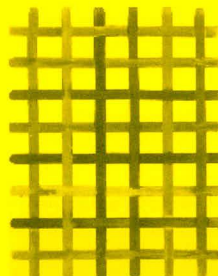
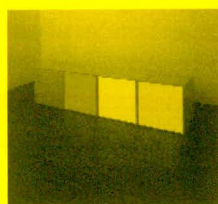
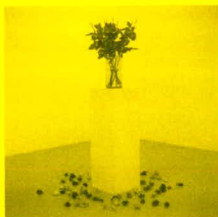
Uitgaande van het werk van Jeff Wall *Little Children* kunnen we een parallel trekken met de backcover. Dit werk, oorspronkelijk bedoeld voor een “Children's Pavilion” bedacht in samenwerking met Dan Graham, is dubbel geladen. Eerst lijkt het op een verheerlijkende lofzang op de jeugd, in de stijl van “United Colours of Benetton”. Maar een nadere analyse toont ons kinderen uit verschillende rassen/klassen geconfronteerd met artificieel geproduceerde “hemels” die niet alleen bestaan uit dromen of wolken, maar waar ook militaire helikopters in rondzweven.

Ook Dan Grahams bijdrage is eerder meditatief getint. Zijn *Three Moon Pavilion* is een maquette voor een publieke sculptuur, met ronde in- en uitgangen, die naar de vorm van Jeff Walls foto's lijken te verwijzen. De twee werken dateren immers uit min of meer dezelfde periode. Graham legt echter ook een link met de Oosterse filosofie : zijn openingen zijn “moon-gates” die overdag onzichtbaar of doorzichtig zijn, maar die 's nachts plots miraculeus transformeren onder het licht van de maan. De aarde en de hemel lijken zo op een mysterieuze manier met elkaar verbonden te zijn.

“The suspended moment” is een tentoonstelling, - zoals de titel het aangeeft - die men moet beleven. Net als het werk van Graham moet ze subjectief ervaren worden en doet ze beroep op ieders persoonlijke sensibiliteit. Zij bestaat uit fragmenten en momenten, die elke kunstenaar persoonlijk en om heel precieze redenen heeft uitgezocht. Ik raad u aan de tijd te nemen en even stil te staan – al is het maar “one minute” – om elke individuele positie persoonlijk te ontdekken.

Want : “*You can't remember what you chose to forget*”.

Voetnoten



Otto BERCHEM

Geboren in 1967 in Milford, Verenigde Staten. Woont en werkt in Amsterdam.

Deadheading, 2003

Otto Berchem maakt projecten die rechtstreeks over zijn persoonlijke leven handelen en waarin hij zijn angsten en zwakheden voor het publiek blootlegt. De installatie *Deadheading* zet, naar het model van de Vanitas-voorstellingen uit de XVIIe eeuw, aan tot meditatie over onze broze en vluchtige bestemming die onverbiddelijk gedoemd is om te verdwijnen. De visuele kracht en de poëzie van de bloemen waarmee de grond bezaaid is, herinneren ons eraan dat elke schoonheid langzaam vergaat, in een discreet *memento mori* dat ons onmiddellijk wijst op ons kortstondige bestaan.

Victor BOULLET

Geboren in 1969 in Oslo, Noorwegen. Woont en werkt in Londen.

Big white down, 2002

Victor Boulet is geïnteresseerd in alle beelden die als absurd of onbeduidend worden bestempeld en die de logica en de gevestigde waarden waarop onze maatschappij is gebaseerd, lijken te doorbreken. De kunstenaar stelt zo de manier waarop wij de wereld waarnemen in vraag en toont aan hoe elke ervaring transcendentiaal en zinvol kan zijn.

Angela BULLOCH

Geboren in 1966 in Fort Frances, Canada. Woont en werkt in Londen.

Cadere, Chain B 3:1:52:4, 2002

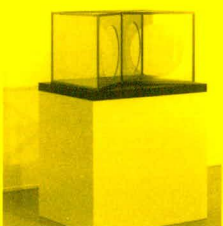
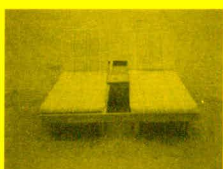
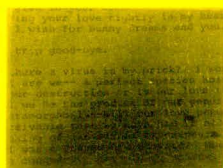
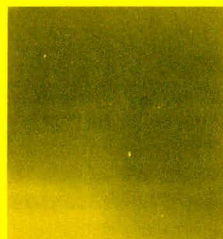
Recent heeft Angela Bulloch haar artistieke aanpak georiënteerd naar de analyse van de zintuiglijke en geestelijke kwaliteit van digitale beelden. Haar lichtkasten, uit hout en plastic met steeds identieke afmetingen (50x50x50cm), bevatten lampen in het rood, groen en geel die in staat zijn 16 miljoen kleuren te genereren. Met het systeem voor kleurwisseling dat werd uitgewerkt door Frans kunstenaar André Cadere voor zijn befaamde *Ronde houten stokken* in het achterhoofd, controleert de kunstenaar de lichtsterkte van elke buis via een modulair systeem; de dozen onderling zorgen zo voor ontelbare kleurencombinaties.

Bernard FRIZE

Geboren in 1954 in Saint-Mandé, Frankrijk. Woont en werkt in Parijs.

Goutte d'eau, 1997

Al sinds zijn beginjaren als kunstenaar, eind jaren 1970, stelt Bernard Frize de rol van de schilder en de schilderspraktijk in vraag. Hij verwerpt de idee van de artiest/schepper en creëert een afstand door elke vorm van expressiviteit, formalisme, illusionisme of compositie af te zweren. Via deze vrijwillige terugtrekking in de marge huldigt hij het principe dat de schilderkunst boven alles het domein is van een ervaring op een bepaald moment en niet de subjectieve visie van een kunstenaar. De werken brengen geen enkele boodschap, hun betekenis blijft vervat in hun stoffelijkheid en in het resultaat van de toepassing van een methode die telkens wordt vernieuwd, omdat ze gehoorzaamt aan de ingezette technische en materiële vereisten. In *Waterdruppel* is het gebaar van de schilder als bevroren op het doek, waarbij de penseelstreken over het vorige ontwerp de kijker de kans bieden om de ervaring van de creatie opnieuw te beleven.



Bold, 2001

Bij *Bold* hangt de kleurenmix niet af van enig esthetisch streven, maar van het resultaat van een specifieke techniek en zijn materiële componenten. De vlak geschilderde, transparante kleuren worden gemengd volgens een methode die speelt met de fysieke wetten van de gewichtloosheid. De artiest legt geen enkele finaliteit vast, behalve dan het volledig vullen van het doek. De veranderlijke, onbestemde kleuren worden pas definitief wanneer het droogproces volledig is afgerond.

Felix GONZALEZ-TORRES

Geboren in 1957 in Güaimaro, Cuba. Overleden in Miami in 1996.

Untitled (letter from the war front), 1998

Felix Gonzalez-Torres, overleden aan aids in 1996, heeft zijn werk verankerd in een scherp besef van de tijd, de dood, de liefde en het verlies. Vaak spitsen zijn puzzels zich toe op intieme drama's waarin de verwijzing naar de dood steeds onderhuids aanwezig is. Het fragment van een liefdesbrief, "from the war front" scherpt het besef aan van de vluchtigheid of de angst om het verlies van de geliefde persoon. Het werk van Gonzalez-Torres – in de vorm van installaties, reclamepanelen of puzzels – stelt de relatie in vraag tussen privé en publieke sfeer. De artiest maakt gebruik van dagdagelijkse objecten die hij in een poëtische atmosfeer onderdompelt. Zijn puzzels, afgewerkt en luchtdicht verpakt in plastic, kunnen niet meer uit elkaar gehaald worden. De puzzel, normaal gezien een middel tot sociaal contact, wordt een verzamelobject, broos en kostbaar.

Untitled, 1991

De dualiteit is steeds aanwezig in de werken van Gonzalez-Torres : twee horloges, twee spiegels, twee hoofdkussens, twee gloeilampen, twee bedden. Het gevoel van eenzaamheid en verlies vertaalt zich via een poëtisch beeld van de afwezigheid van "de ander".

Dan GRAHAM

Geboren in 1942 in Urbanas, Verenigde Staten. Woont en werkt in New York.

3-part Pavilion with Chinese Moon Gates, 1989

Sinds de jaren 1970 concipieert Dan Graham zijn "sculpturen-paviljoenen" vanuit een reflectie over de dialectische verhoudingen tussen individu, architectuur en landschap. De weerspiegelende architectuur van de paviljoenen creëert structuren die de kijker in het werk zelf plaatsen en zijn eigen beeld temidden van het beeld van anderen en van de omgeving terugkaatsen.

In de Chinese tuinen hebben bepaalde paviljoenen cirkelvormige openingen die perspectieven aftekenen van de aangrenzende tuinen. Dit zijn portalen die toegang verlenen tot de volgende etappe van het traject in de landschapscompositie. De zon projecteert een ovale schaduw en licht op de grond rond het paviljoen. Men spreekt van "maanvensters" en "maanpoort" omwille van de maneschijn : de muur verdwijnt in de nacht, terwijl de cirkel een schuine schaduw projecteert op de grond, die de maan aan de hemel imiteert.

Het "maan"-venster of de "maan"-poort vertegenwoordigt het paradijs, in een dialectische tegenstelling met de rechthoekige muur waarin ze is opgenomen en die de aarde symboliseert. Deze ronde openingen in de muren van de Chinese tuin zijn te vergelijken met de iris van het oog, waarin het panorama dat zich aan het oog aandient, geconcentreerd is. De deur in maanvorm verplicht de bezoeker om over het lagere gedeelte heen te stappen naar de tuin toe en zorgt ervoor dat hij zich precies in het centrum van de compositie bevindt.



Naoya HATAKEYAMA

Geboren in 1958, Iwata, Japan. Woont en werkt in Tokyo.

Blast #5417, 1998-2002

Sinds de jaren 1980 voert de Japanse Naoya Hatakeyama aanhoudende reflecties rond de fundering en de structuur van de moderne steden. Op basis van verbanden tussen stedelijke en natuurlijke landschappen in Japan stelt de kunstenaar de dialectische relatie tussen natuur en hedendaagse beschaving in vraag.

In de serie *Blast* dringt Naoya Hatakeyama een kalksteengroeve binnen om er de knal van het explosieproces vast te leggen. De foto's dramatiseren het moment van de extractie van de steen, die zowat tienduizend jaar geleden gevormd werd en illustreren op die manier het contrast tussen het eeuwige landschap en de kortstondige dimensie van de explosie.

De kalkrots, bestemd om te regenereren in cement voor de constructie van de stedelijke omgeving, is een van de essentiële grondstoffen bij de stadsontwikkeling in Japan. De foto's van Naoya Hatakeyama nodigen uit tot meditatie over het verband en de grens tussen het natuurlijke en het artificiële, waarbij de uitgraving van het natuurlijke landschap paradoxaal dienst doet als omhulsel voor de stedelijke architectuur.



Slow Glass #065, 2001

Voor de serie *Slow Glass*, gemaakt in Milton Keynes, heeft de kunstenaar de straten en landschappen gefotografeerd doorheen een venster bedekt met fijne waterdruppeltjes. De kleuren en vormen worden vaag en maken het landschap onduidelijk, als het ware opgelost, achter de schittering van de regendruppels. De titel is geïnspireerd op een Amerikaanse sciencefictionroman van Bob Shaw. In die roman is het via de uitvinding van een nieuw type glas, het "Slow Glass", mogelijk de snelheid van het licht te vertragen en zo scènes uit het verleden te zien. De tijd treedt op als één van de essentiële elementen in de kunst van Naoya Hatakeyama. De beelden die deze kunst toont, verkennen een "zwevend moment", dat beladen is met de nostalgie van de herinnering.



Roni HORN

Geboren in 1955 in New York, Verenigde Staten. Woont en werkt in New York.

Still Water (the river Thames, for example) E, 1997-1999

Voor de serie *Still Water (the river Thames, for example) E*, heeft Roni Horn zich geïnspireerd op de diepe, ondoorzichtige wateren van de rivier de Thames en op het steeds bewegende spel van water en licht. De subtiele variaties in de beweging van het water, nauwelijks waarneembaar voor het oog, worden vastgelegd door de lens en van een legende voorzien met aantekeningen onder het beeld. Deze nota's, bestaande uit de eigen hersenspinsels van de kunstenaars of verschillende archief- of persdocumenten, vullen het visuele discours aan met een reflectie over de diepten van de menselijke verbeelding en het bewustzijn. Roni Horn vermeldt het unieke karakter van elk moment, en zo krijgt de kleinste nuance de dimensie van een groots evenement.

Untitled (Harlequin), 1998-1999

Sinds enkele jaren zijn de landschappen en de natuur van IJsland voor de kunstenaar de manier geworden om met een extreme eenvoud de fragiele en tijdloze dimensie van de werkelijkheid te verkennen. De tweeluiken slagen erin om de subtiele nuances, op de grens van het zichtbare, van een broze en vluchtige realiteit te bevatten.



Prudencio IRAZABAL

Geboren in 1954 in Puentelana Alava, Spanje. Woont en werkt in New York.

Untitled (#3Z2), 2003

De abstracte schilderijen van Prudencio Irazabal verkennen de diepte en intensiteit van het licht en van de kleuren. De gekleurde oppervlakken worden transparant en glad, amper vastgelegd in een vorm. De artiest heeft steeds belangstelling gehad voor de schilderkunst zelf, voor de fysieke aard van het pigment en het doek. Dankzij de opeenstapeling van fijne, transparante verflaagjes bereiken de doeken een intense diepte beladen met spirituele betekenis en mystieke abstractie door de ontbinding van vorm en kleur.



Gerald Van Der KAAP

Geboren in 1959 in Enschede, Nederland. Woont en werkt in Amsterdam.

001118 0858 (anneke), 2004

Gerald Van Der Kaap, multimediaman, zegt zelf dat hij in geen enkele categorie past. Hij is fotograaf, videast, VJ, baseert zich op het informaticamedium. Zijn werk wordt gekenmerkt door een tegelijk visuele en experimentele aanpak. De tentoonstelling "The Suspended moment" vormde de inspiratie voor creatie van de cover van de catalogus, die de vluchtigheid van de kinderwereld en de imipenaheid van de atmosfeer laat contrasteren. Met *050111 0713 (caitlyn)* en *001118 0858 (anneke)* stelt hij twee autobiografische beelden voor die de vergankelijkheid van de liefde en het bestaan evoceren.

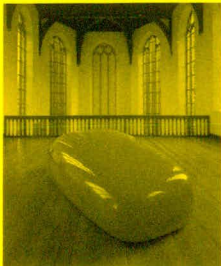


Paul KOOIKER

Geboren in 1964 in Rotterdam, Nederland. Woont en werkt in Amsterdam.

Untitled (from the series Hunting and Fishing) , 1999

De serie met als titel *Hunting and Fishing* zou een romantische visie kunnen vertegenwoordigen van de relaties tussen mens en natuur. Door middel van verschillende technische procédés stelt Paul Kooiker intieme en vluchtige momenten voor via de uitbeelding van naakte vrouwen in een natuurlijk landschap, van wie hij de beweging opvangt. De jonge meisjes lijken vaak achtervolgd te worden door de camera : de kijker twijfelt of ze vrolijk rennen of koortsachtig vluchten. Het wazige beeld accentueert de ambiguïteit van de scène en geeft het geheel een vreemde, angstwekkende sfeer.



Thomas RENTMEISTER

Geboren in 1964 in Reken/Westfalen, Duitsland. Woont en werkt in Berlijn.

Untitled, 1999

De sculpturen in polyester van Thomas Rentmeister verkennen de spanning tussen zwevende kracht en zwaartekracht. De vormen lijken vast te kleven aan de grond alsof ze ertoe aangetrokken worden. Ze zijn glad en gepolijst, sporen aan tot aanraken, maar lijken tegelijk elk moment te kunnen oplossen. In *Dome* worden dagdagelijkse voorwerpen onaanraakbaar, verstart, bewaard in een hermetische luchtbel en op die manier krijgen ze een ander statuut.



Fabien RIGOBERT

Geboren in 1968 in Calais, Frankrijk. Woont en werkt in Parijs.

Avènements, 2004

Fabien Rigobert werkt rond de collusie, de breuk tussen het intieme en de buitenwereld, de komst van het evenement. Via een nieuwe software voor interpolatie van beelden krijgen zijn video's via de situaties die hij in beeld brengt, het karakter van echte *tableaux vivants*, gestructureerd rond wereldlijke fresco's met quasi bovennatuurlijke allures.



Karin SANDER

Geboren in 1957 in Bensberg, Duitsland. Woont en werkt in Stuttgart.

Martin Lauffer 1:10, 2000

De serie van kleine figuurtjes schaal 1:10 vertegenwoordigt echte portretten, ultrarealistische reproducties van tijdgenoten van de kunstenaar. Vreemd genoeg is Karin Sander vrijwel op geen enkel moment aanwezig in het proces van de totstandkoming van de werken. In werkelijkheid zijn ze het resultaat van zeer geavanceerde technologieën die traditioneel gebruikt werden in de industrie. De gegevens - geregistreerd via een 3D-camerasysteem - worden overgebracht op een machine die het onderwerp op schaal 1:10 reproduceert. Verstoken van enige artistieke interventie, houden deze werken met hun ambigue natuur het midden tussen kunstobject en mechanische voorstelling. Deze opzettelijke afwezigheid van de kunstenaar biedt elk onderwerp de mogelijkheid zijn eigen portret te maken en autonoom te beslissen over kleding en poses. Elke figuur is uniek met eigen bijzonderheden en eigenaardigheden, tot in het detail weergegeven met een verbluffend realisme, alsof ze bevroren zijn in een bepaald moment.



Jörg SASSE

Geboren in 1962 in Bad Salzuffen, Duitsland. Woont en werkt in Düsseldorf.

4100, 2003

Jörg Sasse maakt deel uit van de generatie Duitse kunstenaars die voortspuit uit de objectieve documentaire fotografie van Bernd en Hilla Becher. De artiest legt de traditionele, manuele en subjectieve fotografie naast zich neer en exploiteert het oneindige potentieel geboden door de nieuwe technologieën. Hij neemt afdrucken over van foto's die hij niet zelf heeft gemaakt en bewerkt ze met de computer. De interesse van Sasse voor de amateur-fotografie situeert zich niet in de herinneringswaarde van het cliché, noch in de sentimentele waarde ervan, maar eerder in de aandacht voor de onbelangrijke, dagdagelijkse dingen, voor alles wat is ontsnapt aan de blik van de amateur en toevallig in het beeld is binnengeslopen.

De werken van Sasse bevatten vaak formele elementen verbonden met bewegingen die dienen om de compositie te structureren. De artiest creëert heuse plastische composities en verwijst het onderwerp en het beeld naar het tweede plan, ten voordele van een genuanceerd spel van materie, kleur en vorm.

Met de nieuwe middelen der informatica verzwakt het traditionele karakter van de fotografie. Ze krijgt een nieuwe aanblik die het best vergeleken kan worden met de schilderkunst. De werken van Sasse stralen een tijdeloosheid uit, een stopgezet moment of de suggestie van een ongedefinieerde tijd.



Hrafnkell SIGURDSSON

Geboren in 1963 in Reykjavik, IJsland. Woont en werkt in Londen.

Untitled (gray), 2000-2001

Met een scherpe zin voor compositie en kleuren stelt Hrafnkell Sigurdsson de manier in vraag waarop het werk van de mens geïntegreerd wordt in de natuurlijke omgeving. Met als decor het hart van het IJslandse landschap lijkt de serie 'tenten' een sterke verwijzing naar het isolement en de eenzaamheid van de mens die wordt geconfronteerd met de immensiteit van het landschap.

Geïsoleerd op het pakijns rivaliseert het object, gecreëerd door de menselijke hand, met de kracht van de natuur. Als beschermingsplaats tegen de natuurlijke omgeving is het niets meer dan een broze nylon schelp waarin de mens zich vaak in de kwetsbare toestand van de slaap bevindt.



Sam TAYLOR-WOOD

Geboren in 1967 in Londen, Verenigd Koninkrijk. Woont en werkt in Londen.

Strings, 2003

In *Strings* zweeft de sterdanser van het Koninklijk Ballet van Londen, Ivan Putrov, letterlijk door de lucht via onzichtbare touwen in de duistere, klassieke architectuur van het Royal Opera House. Onder het naakte lichaam van de danser spelen vier musici het tweede deel van een stuk voor strijkkwartet van Tsjaikovski. In haar video-en foto-panorama's legt Sam Taylor-Wood een situatie, een scène, een moment vast. De schijnbare onbestendigheid van de situatie provoceert bij de kijker een gevoel van onweerstaanbare aantrekking, maar tegelijk ook een verwarrende en beklemmende sensatie die wordt opgewekt door de broosheid en de kwetsbaarheid van het lichaam en het zijn.



Soliloquy VII, 1999

In de serie *Soliloquy* combineert Sam Taylor-Wood haar passie als cinefiet met de geschiedenis van de schilderkunst. De composities zijn gestructureerd naar het model van de retabels uit de Middeleeuwen: een groot portret wordt gecombineerd met een panoramisch beeld in de vorm van een predella. Vastgelegd in een intiem moment, mediterend of slapend, worden de personages voorgesteld in welbekende poses uit de kunstgeschiedenis. In *Soliloquy VII* verwijst de naakte man liggend op een bed - en face en in kikkerperspectief - rechtstreeks naar *De Dode Christus* van Mantegna. Traditioneel lijken de personages van Taylor-Wood geabsorbeerd en volledig vervreemd van hun omgeving. De titel van deze serie refereert aan een vorm van theatrale monoloog tijdens dewelke de verteller het verhaal onderbreekt om zich rechtstreeks te richten tot het publiek. Dit procédé van loskoppeling wordt gesuggereerd door de dualiteit in de beeldvorming van elk stuk : het grote portret vertegenwoordigt het bewustzijn van het onderwerp, terwijl het "filmische" doek onderaan de fantasieën van zijn onderbewuste uitbeeldt.



Diana THATER

Geboren in 1962 in San Francisco, Verenigde Staten. Woont en werkt in Los Angeles.

White is the color, 2002

De videoprojecties van Diana Thater willen de ervaring bieden van de kruising tussen de tijd - die van de video - en de ruimte, de architectuur waarop de beelden worden geprojecteerd. In de projectie *White is the color* komen langzaam witte wolken tevoorschijn op de muren, in de hoeken of op het plafond, en verdwijnen dan weer, alsof ze de ruimte opnieuw willen ontwerpen. Die perceptie wordt nog aangescherpt door de aanwezigheid van een neonbuis op de grond, waarvan de lichtbundel de schaduw van de kijker over de muren laat lopen.



Jeff WALL

Geboren in 1946 in Vancouver, Canada. Woont en werkt in Vancouver.

Little children, 1988

Sinds de jaren 1970 bekoort Jeff Wall de kijker met grote beelden tentoongesteld in lichtkasten. *Little Children*, een compositie met negen medaillons, is georganiseerd rond het begrip Natiestaat, via portretten van kinderen met diverse etnische achtergrond. Een project dat niet geconcretiseerd kon worden, in samenwerking met kunstenaar Dan Graham, was het "Children's Pavilion". Dit wilden zij verzamelen in een soort Pantheon, met de utopische visie van de incarnatie der Verenigde Naties. De portretten tanen hemels met steeds wisselende weersomstandigheden, waarbij elk kind met een bepaald moment werd geassocieerd in een hechte relatie met de kosmos.



Erwin WURM

Geboren in 1954 in Bruck an der Mur, Oostenrijk. Woont en werkt in Wenen.

Hold your breath and think about Spinoza, 1998

In zijn projecten, "One minute sculptures" genaamd en aangevat in 1997, nodigt de Oostenrijker Erwin Wurm de kijker uit om zich in een tijdelijke situatie te plaatsen met een dagdagelijks voorwerp gedurende één minuut. De kijker wordt dan zelf een sculptuur door de instructies te volgen die de kunstenaar in de vorm van een tekening of een voorstel heeft nagelaten, zoals in "Hold your breath and think of Spinoza".

Op zoek naar de slinger van de immanentie een hedendaagse mythe

Het kunstwerk als werelds object

In 1967 concludeert Michael Fried in zijn ondertussen legendarisch essay *Art and Objecthood* woedend dat het de dringende taak is van de modernistische schilder- en beeldhouwkunst om de Minimal Art en haar geestesgenoten actief te bevechten.¹ Vanaf toen bestond er voor niemand nog twijfel dat de artistieke veranderingen die plaatsvonden in het New York van de jaren '60 de bestaande categorieën grondig door mekaar geschud hadden. Aangezien de nieuwe kunstvormen de gevestigde sacrale status van de abstracte schilder- en beeldhouwkunst in gevaar brachten, hadden deze volgens Fried geen andere keuze dan hen radicaal de oorlog te verklaren. Het wapen van de modernistische kunst, schrijft hij scherpzinnig, is haar 'ogenblikkelijkheid' [*instantaneousness*] en haar 'aanwezendheid' [*presentness*].² Anders gezegd, hij is er ten stelligste van overtuigd dat, om dit gevecht te winnen, zij haar tijdloosheid en eeuwige waarde ten volle dient uit te spelen. Dat alleen kan de modernistische kunst – die hij definieert als 'kunst-op-zich' [*art as such*] – tegenwerpen aan de theatrale tijdelijkheid en de eindeloze langdradigheid van wat Fried omschrijft als 'letterlijke' kunst [*literalist art*]. Die laatste is volgens hem geenszins in staat de zinloosheid van haar banale objectkarakter [*objecthood*] te overstijgen.

Het is ondertussen een gemeenplaats : ondanks de bekritiseerbare wijze waarop Fried zijn argumentatie opbouwt en vervolgens kamp kiest, blijft de kern van zijn analyse overeind. De geloofsbrieven en overtuigingen omtrent het statuut van het kunstwerk en omtrent zijn ervaring, veranderden radicaal in de loop van de jaren '60. De problematiek van de tijdelijkheid en de tijdsbeleving van het werk lag daarbij, zoals Fried het lucide zag, inderdaad steeds net onder het oppervlak van de discussie. In navolging van Clement Greenberg beweert Fried dat men bij het kijken naar een abstract schilderij - zoals bijvoorbeeld een *colorfield painting* van Morris Louis - een succesvolle esthetische ervaring van het werk heeft als men het, in de ogenblikkelijkheid van een geprivilegieerd moment, niet beleeft als een object maar louter als een daarvan geabstraheerde entiteit, als kunst. Die tijdloze flits, gelooft hij, biedt kortstondig inzicht in een hogere dimensie, die het dagelijkse leven overstijgt. In de gratie van dat fusioneerende ogenblik voelt men een transcendente afwezigheid als 'aanwezend' : *presentness is grace*, zo eindigt hij.

De Minimal Art denkt daar geheel anders over : kunstenaars als Donald Judd en Robert Morris dringen er inderdaad op aan dat aan hun werken geen aparte status van kunst – of wat Fried omschrijft als kunst-op-zich - zou toegekend worden. Judd verduidelijkt zijn stelling door te beweren dat hij weliswaar 'specifieke objecten' maakt, maar dat zij zoals alle andere objecten als immanente voorwerpen in de wereld beleefd dienen te worden.³ Anders gezegd, zij vinden betekenis in het geheel van een situatie, als een aanwezigheid in een omliggende tijdruimtelijke context. Die wereldse aanwezigheid [*presence*] van het kunstwerk als materieel object vormt voor Fried nu net de steen des aanstoots van de verwerpelijke *objecthood*. Voor Judd en Morris daarentegen impliceert dit een rijkdom. De ervaring van het werk wordt in hun optiek een ontmoeting tussen een object (het kunstwerk) en een subject (de bezoeker) die - in tegenstelling tot Fried's tijdloze flits - noodzakelijkerwijze doorheen de tijd plaatsvindt.

In haar definitie van het kunstwerk als werelds object houdt de Minimal Art sterk vast aan de notie van een *Gestalt*. Zij denkt het kunstwerk als een welafgebakende, gemakkelijk herkenbare geometrische vorm, zoals bijvoorbeeld een kubus. Men meende immers dat dergelijke eenvoudige vormen de gewenste symbiotische ontmoeting tussen object en subject zouden bevorderen en stimuleren. De Minimal Art geloofde ook in een open, tijdruimtelijke beleving van de *Gestalt*. Daarbij is het parcours waarin men de vorm kan ontdekken, niet vooraf bepaald. Maar als de *Gestalt*, zoals Robert Smithson schrijft, degenereert onder invloed van de zwaartekracht en van entropische procédés, m.a.w. als hij in voortdurende transformatie is, dan kan de ervaring ervan helemaal niet zo vrijblijvend en willekeurig zijn als de Minimal Art meende.⁴ Stilaan groeide bij kunstenaars daarom de overtuiging dat die statische opvatting van het kunstobject als *Gestalt* een essentieel gegeven over het hoofd zag : namelijk dat het, juist omdat het net als alle andere voorwerpen deel uitmaakt van de wereld, in se een interne dynamiek bezit die de ervaring stuurt.⁵ Het projecteren van beelden en het onderzoeken van hun mogelijke invloed op de artistieke beleving van de toeschouwer, zo zou blijken, waren geprivilegieerde middelen om die intrinsieke tijdelijkheid van het kunstwerk te verkennen.

De Gestalt voorbij

Ongetwijfeld is Bruce Nauman de sleutelfiguur in die experimentele fase. Reeds in zijn vroege werk zoekt hij naar concrete manieren om de wijze waarop de interne veranderingsprocessen van het kunstwerk inspelen op de lichamelijke ritmes van diegene die ze ervaart, in kaart te brengen. Sterker, hij verkent ook de mogelijkheden waarbinnen de intrinsieke tijdelijkheid van het object de tijdservaring van het subject kan bepalen en leiden. In een eerste fase onderzoekt hij het maken van voorwerpen die niet meer rechtstreeks naar een vaste, herkenbare vorm verwijzen. Bijvoorbeeld *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68) is – zoals de titel het omschrijft - een betonnen afgietsel van de ruimte die zich onder een stoel bevindt. Deze complexe vorm opereert enerzijds nog als het residu van een eenvoudige kubus en geeft aldus een ironische knipoog naar de minimalistische *Gestalt*. Anderzijds is het duidelijk een object dat reeds lang de controle over zijn perfect geometrisch uitzicht verloren heeft en als een pudding verder uit elkaar dreigt te gaan glijden. Hoewel het blote oog ter zake geen enkele voorspelling kan doen, lijkt dat laatste slechts een kwestie van tijd.

In de vroege jaren '60 was Nauman sterk betrokken bij de experimentele dansscène in San Francisco, waar hij onder meer optrad met figuren als Meredith Monk. De inzichten die hij daar opdeed, brachten hem stilaan tot de overtuiging dat, om de ervaringseffecten van de interne dynamiek van kunstwerken volledig te kunnen bestuderen, de idee van het kunstwerk als object nog meer achterwege gelaten kon worden. Andere, meer experimentele media als performance en in het bijzonder video of film waren in staat om via projecties - waarbij het object enkel nog fungeert als een 'reststructuur', als een materiële drager voor die projectie - een meer effectieve temporele flux op gang te brengen die de psychologie van de waarnemende toeschouwer op meer ingrijpende wijze kon treffen. Tijdens de tentoonstelling *Anti-Illusion : Procedures/Materials*, gehouden in 1969 in het New Yorkse Whitney Museum of American Art,

maakte hij nog gebruik van een ongeveer zes meter lange en twee en een halve meter hoge, benauwde houten gang waarin hij de opnamen voor de video *Walk with Contrapposto* (1968) had gemaakt. Een vergelijking tussen deze *Performance Corridor* - zoals de installatie heette - en Robert Morris' *Passageway* uit 1961 verduidelijkt waar het bij Nauman om te doen was. Opgesteld in Yoko Ono's loft in Chambers Street, bestond Morris' *Passageway* uit een aan de ingang twee en een halve meter brede en zo'n zestien meter lange semi-circulaire houten constructie waarvan de twee muren aan het einde in één punt samenkwamen. Wanneer men zich erin begaf, kon men er relatief vrij in circuleren. Men diende er enkel langs dezelfde weg weer uit te komen. Geheel in de sfeer van de opkomende Minimal Art, wenste Morris aldus een open, fenomenologische ontdekkingstocht van het werk te stimuleren.

De claustrofobische structuur van Naumans *Performance Corridor* daarentegen beoogt een veel grotere controle over de bezoeker. De oncomfortabele, slechts 50 cm brede en rechtlijnige tunnel, waarin men zich zelfs nauwelijks kan omdraaien, dwingt degene die zich erin bevindt tot een emotioneel erg beladen parcours. Nauman was zich sterk bewust van het feit dat men niet zomaar vrijblijvend iets beleeft. Psychologische factoren, zo drong hij terecht aan, zijn nooit uit om het even welke ervaring weg te cijferen. In andere, vergelijkbare installaties plaatst hij bijvoorbeeld een monitor die een beeld toont van de toeschouwer zelf zoals hij daar staat, maar dan ondersteboven of achterstevoren. Automatisch probeert men de vergissing van de 'spiegel' recht te zetten en zijn houding aan te passen aan het geprojecteerde beeld. Omdat dat niet lukt, krijgt men de onbehaaglijke indruk gesurveilleerd te worden. Via het openbaar reproduceren van toch wel vrij intieme en anders privaat beleefde gevoelens - jezelf observeren en 'corrigeren' voor de spiegel, geeft Nauman doelbewust aanleiding tot een publieke beleving van artistieke beelden, in tegenstelling tot het streven naar de louter zelfbetrokken contemplatieve en afstandelijke tijdloze flits die de modernistische schilder- en beeldhouwkunst kenmerkte.

Die theatralisering en psychologisering van de tijdelijkheid van het kunstwerk en zijn ervaring drijft hij op de spits in een film als *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio* (1967-68). Gedurende een ruim overdreven tijdsspanne ziet men Nauman in zijn studio een zelfde noot spelen op een viool, tot hij er uiteindelijk genoeg van krijgt. De toeschouwer krijgt nog een versterkte impressie van het agressieve, schreeuwende geluid van de asynchroon spelende viool door het feit dat de kunstenaar voortdurend in en uit het beeld lijkt te stappen - aangezien de camera statisch opgesteld is. Nauman drijft de emotionele reactie van de waarnemer niet enkel auditief maar ook visueel ten top via het verwarrende gegeven dat de tijdsspanne waarin de film zich afspeelt, perfect overeenstemt met de tijd waarin men hem beleeft. Anders gezegd, wil men het hele gebeuren meemaken, dient men net zo lang te kijken als Nauman zelf het vioolspelen volgehouden heeft. Bovendien zadelt de kunstenaar de toeschouwer die dat probeert op met het verstoorde gevoel dat hij als een voyeur heeft zitten staren naar een geprojecteerd schouwspel dat eigenlijk niet voor zijn ogen was bestemd aangezien het plaatsvond in de private, quasi-sacrale ruimte van de kunstenaarsstudio.

Omtrent de vloeibaarheid van een flinkerende reeks flitsen

Ongetwijfeld vond Nauman inspiratie in de toenmalige experimentele filmscène. In het bijzonder Andy Warhols *real-time stories*, waarin er eigenlijk niets 'gebeurt' of de zogenaamde *flicker films* - een genre begonnen door de Oostenrijker Peter Kubelka (denk bijvoorbeeld aan diens *Arnulf Rainer*, 1960) - circuleerden in de New Yorkse avant-garde kringen. Deze laatste bestonden erin afwisselend en uiterst snel zwarte en witte frames te projecteren. Aldus ontwikkelden ze een filmische taal die teruggrijpt naar de begindagen van de cinema, toen het geheel niet ongebruikelijk was dat het beeld flikkerde omdat de technologische capaciteiten van het medium het niet mogelijk maakten steeds vloeiende sequenties af te draaien. Voor de structuralistische filmmakers in de jaren '60 konden die pulsaties van de beeldenreeks op geprivilegieerde manier inspelen op de lichamelijke ritmes van de toeschouwers. Aldus, zo geloofden ze, kon men op maximale wijze de dynamiek van de filmische tijd laten samenvallen met de ervaringstijd van het werk en op die manier via het medium film ook iets duidelijk maken omtrent de lichaamsbeleving van tijd in het dagelijkse leven.

Dat de concrete uitwerking van die ambitie vaak een behoorlijke dosis aan fysieke agressiviteit in zich hield, bewijst Michael Snows film uit 1968-69 < - > (*Back and Forth*). Gedurende 50 minuten ziet men een camera 'heen en weer' bewegen in een bepaalde hoek van een klaslokaal. Beginnend links met de hoek van het bord, scant hij vervolgens horizontaal een ingangsdeur en twee ramen aan de zijmuur van de ruimte. Het tempo varieert van extreme traagheid tot een zodanig onverdraaglijke snelheid dat de aandachtige toeschouwer die werkelijk probeert het verdovende ritme van de flitsen te volgen een emotionele staat van bijna acuut braken bereikt. Het merendeel van de tijd 'gebeurt' er verder niets. Er is geen bepaald verhaal dat men dient te volgen. Als er al figuren ten tonele verschijnen, dan zijn zij enkel betrokken in de meest banale activiteiten die bovendien niet meteen thuishoren in die bepaalde omgeving, zoals springen, door het raam kijken, wild kussen, etc. Na ongeveer twee derde van de tijd verschuift de camera naar een verticale beweging op en neer, waardoor hij weliswaar een kleiner deel van dezelfde hoek toont maar tegelijk het verstorende effect van de filmische ervaring enkel nog vergroot. Het korte termijn geheugen van de toeschouwer is volledig door mekaar gehaald. Men herinnert zich dingen gezien te hebben, maar absoluut niet de volgorde waarin men ze zag. De ritmische tijdservaring van dergelijke flinkerende flitsen lijkt achteraf slechts één uitgespreid, rommelig en gefragmenteerd energieveld geweest te zijn.

Zo luid en verwarrend als het lawaai van < - > (*Back and Forth*), zo stil en geruisloos is Snows *One Second in Montreal* (1969). Zesentwintig minuten aan één stuk projecteert hij een reeks van 31 zwart-wit filmfoto's van pleinen en parken in Montreal. Elk van hen verschijnt op het scherm in een verschillende tijdsduur. In grote lijnen verloopt de projectie eerst in een vertragend en vervolgens in een versnellend ritme. Die graduele opdrijving van de projectietijd (het eerste beeld ziet men gedurende een volle minuut) eindigt in het kortstondig tonen van de laatste foto als één enkele frame. De complexe temporele structuur van deze film huist uiteraard in de paradox tussen het opschorten van de tijd door elke individuele foto - als een soort bevroren moment - en hun inschrijving in een sequentiële projectiestructuur, die de tijd opnieuw in beweging zet. Aldus verwekt Snow bij de toeschouwer de impressie van een in de tijd uitgestrekte flux,

waarbij elke bevroren opname geabsorbeerd is in dat breder duratief continuüm. Dit tijdscontinuüm blijft uiteraard intern gefragmenteerd, gezien Snows langer of korter aanhouden van de projectie van elke shot. Maar de ritmische overgangen die hij inlast van stasis naar beweging maken dat men de totale projectie ervaart als één vloeibaar geheel, waarbij de toeschouwer een tijdservaring heeft die de inherente puls van het kunstwerk als projectie nauwgezet volgt.

Het oceanische continuüm van de immanente tijdservaring

Hetzelfde geldt voor Snows meesterwerk *Wavelength* (1967), een film die bestaat uit één lange, trage camerazoom (45 minuten) op een foto die aan de muur tussen twee ramen van een loft in Manhattan bevestigd is. Gedurende die tijd vinden in de ruimte een aantal 'gebeurtenissen' plaats, gaande van het mineure niveau van het afspelen van John Lennons *Strawberry Fields* tot het zware incident van een vrouw die haar vriend Richard belt met de dringende vraag tot bij haar te komen omdat ze "een man op haar vloer ziet liggen waarvan ze denkt dat hij dood is". Het gefragmenteerde, zinloze verloop van deze absurde evenementen contrasteert sterk met de aanhoudende en onveranderlijk statische camerafocus. Het onderwerp van de foto, de zee, komt geleidelijk aan in beeld. De camerazoom houdt aan totdat de korrels van de afdruk de overhand halen en ook de zee moet plaats ruimen voor een abstract visueel continuüm. In dat uitgestrekt tijdsmoment verliest men zich gradueel in de horizontale weidsheid van een uitdijende 'oceaan'. Snow drijft hiermee de duratieve ervaring van een immanente eindeloosheid, zonder speciale narrativiteit, ten top.

Net als in *One Second in Montreal* experimenteert Snow met de paradoxale combinatie van een verstild, statisch beeld en een sequentiële beweging in zijn diaprojectie *Slidelength* (1969). Elke dia wordt gedurende een bepaalde tijd geprojecteerd op een scherm. Gedurende die tijd gebeurt er niets anders, behalve dat beelden soms even opflikkeren. Het werk gaat doelbewust een directe dialoog aan met de *colorfield painting*, waarvan het zich wenst te distantiëren. Niet alleen zijn meerdere afbeeldingen gewoon reproducties van abstracte monochrome kleurenvlakken, maar ook dwingt Snow – net als Nauman – de toeschouwer om een door hem bepaalde tijd naar elk beeld te kijken. Daardoor ontnemt hij bij deze laatste elke vrijheid om het slechts in de tijdloze flits van één enkele oogopslag te bekijken, zoals de modernistische schilderkunst oplegde. Die dwangmatige perceptie van het werk doorheen de tijd accentueert hij nog door het vloeibare ritme van een sequentie in te lassen. Door in de afbeelding tevens de randen van het gekleurde plastic te tonen, benadrukt Snow de materialiteit van de drager, van het kunstwerk als restobject dat hij aanwendt voor projectie. Dergelijke aandacht voor het fysieke karakter van het kunstwerk staat uiteraard haaks op de modernistische traditie, die niets anders ambieerde dan het overstijgen van het materiaal om een ontlichaamde flitservaring op te wekken.

Snow toonde < - > (*Back and Forth*) en *One Second in Montreal* voor het eerst in het kader van de reeds vermelde Whitney tentoonstelling *Anti-Illusion*, als een onderdeel van een reeks van vijf avonden die de titel droegen *Extended Time Pieces*. Ook Richard Serra's film *Hand Catching Lead* (1968) was daar te zien. Serra leverde reeds een discrete hommage aan het werk van zijn vriend Snow via de opname van de noties 'of waves' en 'of tides' in zijn *Verb List* (1967-68).⁶ Films als *Tina Turning* (1969) en *Hand Catching Lead* sluiten daarentegen expliciet aan bij Snows dynamische gedachtegoed.⁷ Gedurende drie minuten ziet men in *Hand Catching Lead* de hand van de kunstenaar terwijl ze vallende loodkorrels tracht op te vangen die in onregelmatige intervallen naar beneden komen te vallen voor het oog van de camera (de hand van Philip Glass, die het gruis laat vallen, ziet men niet in de projectie). Soms lukt het Serra iets op te vangen, op andere momenten daarentegen niet. Wanneer hij erin slaagt, opent hij evenwel steeds onmiddellijk zijn hand om de korrels verder uit beeld te laten vallen. Opnieuw vallen in deze activiteit de tijd van het filmen en de participatieve ervaringstijd van de toeschouwer volledig samen.

Het mythische verlangen naar de onbemiddeldheid van een auto-referentiële wereld

In de open, experimentele sfeer die de hele maatschappij aan het einde van de jaren '60 kenmerkte, ontstond een artistieke avant-garde die er vast in geloofde dat de betekenis van een kunstwerk rechtstreeks voortkomt uit de materialiteit, de wereldse inbedding van het voorwerp zelf. Het dynamische ritme van die zuiver procesmatige beweging die het duidelijkst naar voren kwam via het projecteren van beelden, kon - zo geloofde men - de lichamelijke responsen van de toeschouwer sturen in een bepaalde richting. Vanuit een retrospectief standpunt echter lijken deze ambities om een louter immanente kunst te maken, die vervolgens kan beleefd worden in een even auto-referentieel tijdscontinuüm, een onhaalbare utopie. De nieuwe kunstvormen delen met het modernisme een mythisch geloof in een rechtstreekse verhouding tussen het artistieke object en subject, waarbij het object de enige bemiddelaar zou zijn voor de ervaring van het subject. Hoezeer de eersten zich ook van de laatsten wensten te bevrijden, toch verschilt tussen beide enkel de overtuiging omtrent de modaliteiten waarin dat samenvallen van object en subject in de ervaring gebeurt. Volgens het modernisme volstaat een ogenblikkelijke, tijdloze flits. De Minimal Art en de post-minimalistische kunst daarentegen geloven in een fusionele ervaring die zich uitstrekt in een bepaald tijdscontinuüm.

Het cruciale gegeven dat men daarbij uit het oog verliest, is de noodzakelijke contextuele omkadering van de artistieke ervaring. Niet alleen verschilt de psychologische perceptie van elk individu grondig in de beleving van een zelfde kunstwerk, maar ook treden onvermijdelijke bepaalde politieke factoren in het spel. 'Gebeurtenissen' zijn niet steeds zo banaal als ze lijken. Ze zijn beladen met allerlei connotaties, ze zijn gecontamineerd als je wil door ideologische en andere socio-economische elementen. Snow suggereert dat reeds in *Wavelength*. Dan Grahams werk en geschriften zouden nadien die piste doordenken: het kunstwerk en het subject dat kunst ervaart zijn een product van een sociaal-politieke realiteit, die ze zelf ook produceren.⁸ Hoe verleidelijk het ook is zich voor de duur van de ervaring te verliezen in de duizelingwekkende slinger van een immanente kunst, toch blijft ook dat een illusie : de realiteit slaat altijd nog harder terug.

¹ Cf. M. Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, V, 10 (juni 1967) : 12-23. Deze tekst werd herhaaldelijk herdrukt, recent in een door Fried zelf bij momenten op erg problematische wijze 'bijgewerkte' versie in Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, Londen : University of Chicago Press, 1998), 148-172.

² De meerzijdige connotaties van beide noties verklaren hun moeilijke vertaalbaarheid naar het Nederlands. 'Ogenblikkelijkheid' wijst op het verschil in nuance met 'onmiddellijkheid' [*immediacy*], een problematiek die ik hier terzijde laat maar die uitvoerig aan bod komt in mijn doctoraatsproefschrift *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, Katholieke Universiteit Leuven, 2000. 'Aanwezendheid' contrasteert vanzelfsprekend met 'aanwezigheid' [*presence*], een verschil waarop ik hierna terugkom.

³ Cf. D. Judd, 'Specific Objects', *Arts Yearbook*, 8 (1965); heruitg. in Id., *Complete Writings 1959-1975* (Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York : New York University Press, 1975), 181-183.

⁴ "The Gestalt loses itself" : R. Smithson, 'Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)', in *Robert Smithson : The Collected Writings*, uitg. door J. Flam (Berkeley, Los Angeles, Londen : University of California Press, 1996), 216.

⁵ Al in 1949 had Etienne Souriau, in een veel te weinig bekende tekst, die interne dynamiek eigen aan de textuur van elk kunstwerk als werelds object omschreven als de 'intrinsieke tijd' van het werk [*intrinsic time*] : cf. Etienne Souriau, 'Time in the Plastic Arts', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4 (June 1949) : 297.

⁶ Serra publiceerde Verb List voor het eerst in een getypte versie in G. Müller, *The New Avant-Garde : Issues for the Art of Seventies* (New York : Praeger Publishers, 1972), 94. Het document werd meermaals heruitgegeven en is het makkelijkst te vinden in R. Serra, *Writings, Interviews* (Chicago, Londen : University of Chicago Press, 1994, 3-4).

⁷ Over *Tina Turning*, waarin men een jonge vrouw zolang rond haar eigen as ziet draaien totdat ze bijna moet braken en (buiten beeld) valt, schrijft Serra : "Head center framed, body pivoted to allow image to rotate and spin continuously [...]. The film ends when the subject loses balance (nausea sets in, producing dizziness) and falls out of the frame. Viewers relation to spinning subject is one of an *emphatic participatory reaction*" [nadruk toegevoegd] : R. Serra in *Avalanche*, 2 (winter 1971) : 21.

⁸ Cf. in dit verband Dan Grahams bijdrage in N. Foote, 'Situation Esthetics : Impermanent Art and the Seventies Audience', *Artforum*, XVIII, 5 (januari 1980) : 25.

Eerste publicatie : *Obscure*, 6, 19 (abril 2001) : 36-42.

the 1990s, the number of people in the UK who are employed in the public sector has increased by 1.5 million (1990–1999) and the number of people in the public sector has increased by 2.5 million (1990–1999) (Department of Health 2000).

There is a growing emphasis on the need to improve the quality of care in the public sector. The Department of Health (2000) has set out a number of key objectives for the public sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the public sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the private sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the private sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the voluntary sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the voluntary sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the independent sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the independent sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the public sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the public sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the private sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the private sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the voluntary sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the voluntary sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the independent sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the independent sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the public sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the public sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the private sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the private sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the voluntary sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the voluntary sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the independent sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the independent sector.

The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the public sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the public sector. The Department of Health (2000) has also set out a number of key objectives for the private sector, including the need to improve the quality of care, to reduce the waiting time for treatment, and to improve the efficiency of the private sector.

- 1996). The authors also found that the number of children in the household was a significant predictor of the frequency of child sexual abuse. The authors suggested that the presence of other children in the household may increase the risk of child sexual abuse by providing more opportunities for abuse to occur. This finding is consistent with the current study, which found that the presence of other children in the household was a significant predictor of the frequency of child sexual abuse. The authors also found that the frequency of child sexual abuse was significantly higher in households with a history of child sexual abuse. This finding is also consistent with the current study, which found that the frequency of child sexual abuse was significantly higher in households with a history of child sexual abuse.
20. Smith, J. P., & Smith, S. L. (1996). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 20(4), 575-590.
21. Smith, J. P., & Smith, S. L. (1997). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 21(4), 575-590.
22. Smith, J. P., & Smith, S. L. (1998). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 22(4), 575-590.
23. Smith, J. P., & Smith, S. L. (1999). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 23(4), 575-590.
24. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2000). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 24(4), 575-590.
25. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2001). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 25(4), 575-590.
26. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2002). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 26(4), 575-590.
27. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2003). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 27(4), 575-590.
28. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2004). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 28(4), 575-590.
29. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2005). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 29(4), 575-590.
30. Smith, J. P., & Smith, S. L. (2006). The prevalence of child sexual abuse in the United States: A meta-analysis. *Child Abuse and Neglect*, 30(4), 575-590.

Kwetsbaarheid als kracht Momenten die niet voorbij gaan

Rotterdam, jaren zestig. Een kleine jongen loopt door Museum Boijmans Van Beuningen. Het parket kraakt onder zijn voeten. Hij loopt door de grote zalen, gaat een deur door en bezoekt dan de kleinere kabinetten. In een van de erkers gaat hij zitten en kijkt naar een schilderij. Hij zit daar en verliest zichzelf. Hij lost op. Zonder een verklaring te vinden, weet hij meer dan daarvoor. De kunst is een raadsel dat je niet hoeft op te lossen. Haar geheim is haar geheimzinnigheid.

In oktober 1999 bespreekt Han Nefkens (Rotterdam 1954) met een boezemvriend die hij al sinds zijn elfde jaar kent over de dalende beurskoersen op Wallstreet. Ze zijn in New York en de Dow Jones is twee à drie procent gezakt, voor het eerst in lange tijd. Nefkens heeft tot dat moment het geld dat hij niet uitgeeft, belegd in aandelen, obligaties, deposito's. Hij rekent voor wat hij heeft verloren. Zijn vriend zegt : "Maar je moet ook helemaal geen aandelen kopen. Waarom koop je geen kunst ?" Vanaf die dag is Nefkens anders naar begrippen als beleggen en investeren gaan kijken. Hij laat zijn aandelen verkopen en begint zich te verdiepen in de hedendaagse kunst. Hij is altijd al wel een liefhebber geweest, van huis uit opgegroeid met veel kunst om zich heen. Zijn vader heeft als architect en bouwondernemer een bijzondere smaak voor oude kunst, pre-Colombiaanse artefacten en andere bijzonderheden. Toch is Han Nefkens vanuit die achtergrond nooit een intensieve relatie met de wereld van kunst en cultuur aangegaan. In de jaren zeventig studeert hij communicatievakken in Frankrijk en later in de Verenigde Staten. Hij gaat werken als radiocorrespondent in Mexico. Met zijn gelukkige financiële omstandigheden - hij ontvangt een toelage uit het familiebezit - gaat hij zo rationeel mogelijk om. Maar vanaf oktober 1999 wordt alles anders. Han Nefkens : "Ik voelde, dit past bij mij, dit is goed."

Het "probleem" is dat Han Nefkens op dat moment niets weet van het verzamelen van kunst en ook niet op de hoogte is van wat er gaande is in de hedendaagse kunstpraktijk. Maandenlang verdiept hij zich daarom in tentoonstellingen, beurzen, tijdschriften en andere vakliteratuur om zich een beeld te vormen en ontwikkelt hij een plan en een structuur om een zinvolle en uitgesproken collectie op te bouwen die ook aan musea ten goede kan komen. Hij leest *Artforum*, *Flash Art*, *Parkett*, *Kunstforum*, hij bezoekt galleries en musea. Via een goede vriend komt hij in contact met Sjarel Ex, destijds directeur van het Centraal Museum in Utrecht en nu van Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Gedurende een half jaar voeren ze regelmatig gesprekken met elkaar. Nefkens heeft dan nog steeds geen enkel kunstwerk gekocht. Dan treffen ze elkaar in juni 2000 op de kunstbeurs van Bazel. Ex stelt voor dat ze elk afzonderlijk de beurs bezoeken en werken die hun voorkeur hebben te noteren en deze na afloop te vergelijken. Hun voorkeuren komen voor een flink deel overeen : Pipilotti Rist, Tony Oursler, Bernard Frize, Bill Viola en anderen. Dan neemt Han Nefkens weer een rigoureuus besluit, een beslissend ogenblik : de gelden die hij voor de vijf daarop volgende jaren had bestemd voor kunstaankopen besteedt hij nog diezelfde dag. De H & F Collectie is geboren, genoemd naar Han en zijn levensgezel Felipe. Met Ex maakt hij meteen afspraken voor het langdurig in bruikleen geven van samenhangende delen van zijn verzameling die aansluiten bij het verzamelbeleid van het Centraal Museum. Later maakt hij ook met andere kunstinstuten dergelijke afspraken, zoals met het museum in Reykjavik, de Pont in Tilburg, Huis Marseille in Amsterdam en het Folkwang Museum in Essen.

Kenmerkend voor het werk dat hij aankoopt is de fotografische gedaante ervan, ook als fotografie niet het medium is waarin de kunstenaar werkt : "Deze foto zou ook een schilderij kunnen zijn en het schilderij ook een foto. Alleen zou ik het dan over het schilderij hebben wanneer ik het over de foto heb en over de foto wanneer ik het schilderij bedoel." Nefkens koopt per se geen fotografie, maar beeldende kunst. De beeldende gedaante van dit werk heeft als gemeenschappelijk kenmerk dat het doorgaans voorbijgaande, wordt vastgehouden. Het kunstwerk houdt de adem in, alles is even tijdeloos. Die schijnbare tegenspraak heeft een bepaalde ingehouden kwaliteit. Iets wat niet kan worden uitgesproken, neemt een gestalte aan, vaak niet herkenbaar, maar wel persoonlijk, wel evident. En er is een kwaliteit in het werk die Nefkens zelf 'de kracht van het understatement' noemt. Je kunt ook spreken over de bezieling van het werk. Het zijn allemaal in zekere zin gemeenplaatsen die door het kunstwerk zelf worden ontkend, omdat ze hun belang direct aantonen zonder het te verklaren. Naar die verklaring moet je als kijker zelf op zoek. Het kunstwerk heeft zijn werk dan al gedaan. Het maken van een kunstwerk brengt totaal andere verantwoordelijkheden met zich mee dan het kijken naar een kunstwerk.

Han Nefkens onderkent de behoefte, ook bij zichzelf, aan een dogma: de kwaliteit van de beeldende kunst analyseerbaar maken door middel van de beoordeling op grond van objectieve criteria. Daarmee kan de hedendaagse kunst wellicht ontkomen aan het stigma dat haar al zo lang aankleeft : "Ja, maar zo kan ik het ook." Waarom niemand het naast de kunstenaar dan doet, is een raadsel waarvoor echter niemand de oplossing aandraagt. En juist de raadselachtigheid van het beeld, het enigma van de kunst, is de belangrijkste fascinatie van de verzamelaar Nefkens om zijn collectie bij elkaar te brengen. Hij doet dat niet om het geheim van de kunst te ontrafelen, maar wel om haar als zodanig - in haar enigmatische kwaliteit - te identificeren. Han Nefkens : "Kunst heeft eenzelfde functie, als lucht, water en voedsel, het is essentieel voor ons leven, niet als luxe of als tijdverdrijf, maar als een wezenlijke en onmisbare voorwaarde van ons bestaan."

Voor Nefkens is zijn eigen leven en zijn eigen ontwikkeling doorslaggevend voor de keuzes die hij maakt als verzamelaar en voor de soort verzamelaar die hij wil zijn. Hij ziet zijn kunstaankopen niet als een financiële investering, want door zijn verzameling meteen te legeren aan musea doet hij er economisch onmiddellijk afstand van. Het gaat hem om de betekenis van het kunstwerk in de samenhang van een breder verband, het leven als zodanig en de rol die de kunst daarin speelt. Zijn fascinatie voor werken waarin het momentum gestalte krijgt, een blijvende vorm aanneemt die tegelijkertijd bij het steeds opnieuw kijken naar het kunstwerk een andere betekenis kan hebben, wordt mede veroorzaakt door persoonlijke omstandigheden. "Het persoonlijke is politiek" luidde een nauwelijks te bestrijden uitspraak van de vrouwenbeweging in de jaren zeventig en tachtig, en in het geval van Han Nefkens geldt dat onbestrijdbare ook voor

“het persoonlijke is kunst”. Hij is er vast van overtuigd dat het steeds belangrijker wordt om het nut van de kunst aan te tonen, juist vanwege objectmatige nutteloosheid en functieloosheid ervan. Dat het werkelijke rendement van de kunst in iets wezenlijkers is gelegen dan in economisch rendement van waardevaste dingen, hoewel het kunstbedrijf daar in grote mate aan bijdraagt, is een besef dat ook door politici en beslissingennemers voluit als belang moet worden erkend.

In 1987 krijgt Han Nefkens te horen dat hij seropositief is en vanaf de onontkoombaarheid van die wederwaardigheid is alles anders. Alles waaraan hij tot dan toe voorbijgaat zonder zich er veel aan gelegen te laten liggen, wordt dan minstens zo onontkoombaar als zijn besmetting met HIV. Volledig afhankelijk van medicijngebruik en van de voortdurende ontwikkeling van nieuwe en betere medicijnen, wordt zijn leven dan een lappendeken van steeds opnieuw een voorschot dat hij op de toekomst neemt. Hij beseft dat ieder moment doorslaggevend kan zijn in het leven en dat hij het zich niet kan veroorloven minder belang toe te kennen aan het ene moment dan aan het andere, aan die ene ervaring dan aan die andere. Toch is het onmogelijk ieder moment te leven alsof er geen ander meer komt. Hoe kun je beleven, dat er geen moment meer is dat er niet toe doet? Han Nefkens vindt die beleving in de beeldende kunst.

“Ik zou een vlieg aan de muur willen zijn in het museum en de mensen willen zien kijken en horen praten. Wat doet de mensen, de kunst die ik heb verzameld?” Nefkens is er zeker van dat de kunst de basale eenzaamheid van de mens kan opheffen of in ieder geval verlichten. “Als een werk je raakt, en je ziet dat het een ander ook wat doet, lost je eenzaamheid op.” Toch ziet hij de kunst niet als de spreekwoordelijke troost die zij kan bieden. Kunst doet veel meer dan dat. Kunst biedt inzicht, waardoor je in het leven iets herkent waaraan je je niet bewust was. Han Nefkens wil de persoonlijke voldoening die dat inzicht veroorzaakt op zinvolle manieren productief maken. Tijdens het tweejaarlijkse internationale Aids-congres dat in 2004 werd gehouden in Bangkok, heeft hij Thaise kunstenaars en kunstenaars uit de regio de opdracht verleend een werk te maken met aids als uitgangspunt. Verder heeft hij samen met Hilde Teerlinck van het CRAC Alsace tien internationale kunstenaars onder wie Lawrence Weiner, Rirkrit Tiravanija, Sue Williamson en Shirin Neshat gevraagd een poster te maken gebaseerd op het thema van de conferentie: “Access for all”. De werken werden in een oplage van vijftig gedrukt door de kunstacademie van Mulhouse, Frankrijk en de opbrengst van de verkoop komt ten goede aan kinderen met aids in Thailand. Beide tentoonstellingen werden ten tijde van de conferentie in The Queen’s Gallery in Bangkok getoond. De “Access for All” posters vormen momenteel een reizende tentoonstelling die in verschillende musea in Europa getoond wordt.

Die activiteit leverde hem de persoonlijke voldoening op dat kunst en aidsbestrijding goed samengaan en zijn activiteiten als collectioneur een extra zin en dimensie geven. Hij maakt nu plannen om niet enkel als verzamelaar in de kunst actief te zijn, maar middels een mecenaat de kunst ook op andere wijze te stimuleren en een maatschappelijke rol te laten vervullen. De stichting “Art Aids” die hij nu opricht is een resultaat van dat voornemen. Hij wil door middel van kunst de ziekte aids destigmatiseren en een bewustwording veroorzaken met name in gebieden waar doodzwijgen nog altijd wordt gezien als een betere benadering dan bestrijden. De verkoop van de kunstwerken die gemaakt worden in opdracht van “Art Aids” zal ten goede komen aan aidsprojecten in verschillende delen van de wereld. Maar met het mecenaat heeft hij ook andere ambities, die in de komende jaren gerealiseerd moeten worden en waarvoor hij met het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam samenwerkt. In feite breidt Han Nefkens hiermee een familieverantwoordelijkheid uit. Na de dood van zijn moeder aan kanker in 1971 heeft zijn vader de Josephine Nefkens Stichting opgericht die bijdraagt aan kankeronderzoek en ontwikkelingssamenwerking.

In zijn appartement in Barcelona hangt een werk van Jörg Sasse. Het is een uit meerdere beelden samengesteld landschap, rechts een prozaïsch hekje, in het midden een heuvelachtige plek en links een wat heilig vergezicht. Op het heuveltje dat bedekt zou kunnen zijn met zand of sneeuw of een fijn poeder, zijn voetstappen te zien, ze beginnen eigenlijk zomaar ergens en houden ook weer zomaar op. Deze voetstappen die nergens naartoe gaan, lossen degene die ze heeft achtergelaten op. Zijn aanwezigheid is bewijsbaar in een sporenonderzoek, maar zijn gedaante is niet meer te achterhalen, alleen nog voorstelbaar. Ook als kunst niets voorstelt, doet zij altijd een voorstel. Het gaat erom te ontdekken wat je wilt zien. Toch is het verzamelen van kunst voor Nefkens geen vorm van zelfverwerkelijking. Dat streeft hij eerder na als auteur. Zijn ontroerende roman ‘Bloedverwanten’ (Wereldbibliotheek, 1995) over twee broers die hun wezenlijke gevoelens tegenover elkaar verbergen en de korte teksten die hij regelmatig publiceert, bewijzen dat.

Het menselijk tekort is een kwaliteit, weet Han Nefkens uit ervaring. Een paar jaar geleden kreeg hij een hersenontsteking die hem op de rand van de dood bracht. Hij herstelde er langzaam van en moest alles wat hij eigenlijk al lang kon toch weer opnieuw leren: schrijven, lezen, praten, lopen. Lange tijd kon hij van de samenhang der dingen slechts enkele details begrijpen. Van ’t geheel stonden allerlei stukjes op zichzelf en hij kon ze niet met elkaar verbinden. Een boek lezen of een film bekijken was daardoor niet onmogelijk maar hij las en zag niet wat anderen ondergingen. Alleen de beeldende kunst die zich in één beeld presenteert, wist hem te treffen en als nooit tevoren. Hij herinnerde zich dat hij als kind in het ouderlijk huis altijd hetzelfde schilderij zag, totdat hij op een dag de kamer inkwam en door datzelfde werk volkomen werd verrast. Op de zelfde heftige manier van dat plotselinge inzicht, onderging hij tijdens het herstel van zijn hersenontsteking zijn eigen kunstverzameling, terwijl hij doodsbang was dat hij er niets meer aan zou vinden. Het tegendeel was waar. Meer dan ooit openbaarden de werken hun geheimzinnigheid, hun betekenis in hun onverklaarbare aanwezigheid. En van die collectie begreep hij weer wel de samenhang, de interculturele opbouw met werken uit alle werelddelen die toch iets wezenlijks gemeen hebben verenigd in de intentie die hij zelf heeft om de kwetsbaarheid van de mens als kracht te tonen.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough analysis of the social, economic, and cultural factors that may influence the success or failure of the intervention. The authors argue that a one-size-fits-all approach is often ineffective, and that tailoring the program to the specific needs and realities of the community is essential for achieving sustainable results.

In the second section, the authors present a detailed description of the intervention itself. They outline the theoretical framework that informs the program, the specific activities and components that make up the intervention, and the methods used to deliver the program. This section provides a clear and comprehensive overview of the project, allowing readers to understand the scope and nature of the work being undertaken.

The third part of the paper focuses on the evaluation of the intervention. The authors describe the methods used to collect and analyze data, and present the findings of the evaluation. They discuss the extent to which the intervention achieved its intended goals, and identify the factors that contributed to its success or failure. This section provides a critical assessment of the program's impact and offers valuable insights into the effectiveness of the intervention.

Finally, the authors conclude the paper by discussing the implications of their findings for future research and practice. They highlight the key lessons learned from the study and offer recommendations for how the findings can be applied to inform the design and implementation of similar interventions in other contexts. The authors emphasize the importance of ongoing monitoring and evaluation, and the need for a collaborative approach that involves the community in the process of program development and implementation.

10. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 1997. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 15: 101-112.
11. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 1998. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite male basketball players. *Journal of Sports Sciences* 16: 101-112.
12. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 1999. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 17: 101-112.
13. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2000. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite male basketball players. *Journal of Sports Sciences* 18: 101-112.
14. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2001. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 19: 101-112.
15. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2002. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite male basketball players. *Journal of Sports Sciences* 20: 101-112.
16. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2003. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 21: 101-112.
17. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2004. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite male basketball players. *Journal of Sports Sciences* 22: 101-112.
18. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2005. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 23: 101-112.
19. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2006. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite male basketball players. *Journal of Sports Sciences* 24: 101-112.
20. Roberts, J. A., & G. A. G. Rees. 2007. The effects of a 10-week training programme on the performance of young elite female basketball players. *Journal of Sports Sciences* 25: 101-112.

Correspondence: Dr J. A. Roberts, School of Sport and Health Sciences, Birmingham City University, Selly Oak Campus, Birmingham B37 7YU, UK. Tel: +44 (0)121 359 3250. Email: j.a.roberts@bcu.ac.uk

© 2008 The Authors. Journal compilation © 2008 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Sports Sciences*, 26, 103-112

Un instante

La publicación “Girlfriend in a coma” de Douglas Coupland es uno de los libros que me han inspirado a realizar esta elección tan personal e intuitiva de los trabajos de la colección H&F. Probablemente sea suficiente con citar los títulos de algunos capítulos :

- *Si duerme es que está vivo*
- *Pensar en el futuro significa que quieres algo*
- *Tristeza terrenal*
- *Más real que tú mismo*
- *El futuro y la vida después de la muerte son cosas completamente distintas*
- *Un día hablarás contigo mismo*
- *El destino es una sensiblería*
- *El futuro es más extremo de lo que crees*
- *Soñar estando completamente despierto*

Me viene a la mente “Eyes wide shut”, la última película de Stanley Kubrick, ya que el título “The suspended moment” juega con una contradicción semejante. Hace referencia a la tensión, al suspense (como en el mundo del cine), pero contrapone esta emoción, esta excitación, con la fugacidad y la transitoriedad de un momento.

Pertenezco a una generación en la que la vida diaria está cada vez más dominada por un ritmo frenético. De la noche a la mañana, nuestra agenda nos obliga a adaptarnos a todo tipo de situaciones. La rutina es omnipresente. Los descansos y momentos de relax son cada vez más escasos. Se nos bombardea constantemente con una sobredosis de imágenes, información e impresiones que ocupan toda nuestra atención. Por eso un día me pregunté : “¿ Qué ocurriría si pudiésemos parar el reloj por un momento ?” En mi opinión, esta selección de la colección H&F ofrece una oportunidad única para ponerlo en práctica.

Todos los artistas que he seleccionado parecen haberse inclinado, quizás inconscientemente, por un problema parecido, ya se trate de pintores, artistas de vídeo, escultores o fotógrafos. En alguna parte de su trabajo encontramos las preocupaciones que comparten.

No es casualidad que el trabajo de todos estos artistas a menudo esté anclado en una realidad cruda y amarga. Victor Boullet nos muestra con una mirada clínica y aséptica el interior de los quirófanos, momentos escalofriantes en que personas y animales se encuentran en estado de sueño o vigilia. A primera vista, los puzzles de Felix Gonzalez-Torres parecen inocentes e inofensivos, dentro de su envoltorio estéril. Sin embargo, si consideramos que estas obras fueron realizadas por un artista seropositivo, alcanzamos a comprender su significado real. Habla de sentimientos íntimos, de amor y muerte, y el hecho de que evite cualquier tipo de teatralidad y patetismo innecesario hace que sus trabajos resulten impresionantes. Se puede encontrar el mismo planteamiento poético en Otto Berchem. Su instalación *Deadheading* es minimalista, pero evoca magníficamente toda una serie de referencias evidentes. Sus flores secas se transforman en una verdadera “naturaleza muerta”. Su belleza absoluta nos conquista, pero su trágico final nos hace pensar.

Naoya Hatakeyama toma un punto de partida similar. En su serie *Blast* muestra imágenes de explosiones en minas japonesas. Podemos ver cómo la industria actual permite hacer explotar, sin ningún escrúpulo, montañas centenarias para construir casas nuevas o carreteras con el material extraído. Estas obras pueden ser interpretadas literalmente como una agresión contra el pasado. Como seres humanos, parecemos condenados a destrozarnos lo antiguo para crear lo nuevo. Su serie *Slow Glass* tiene un tinte más melancólico, pero en cierta medida sigue tratando la misma temática. El artista se inspiró en una historia de ciencia ficción para tomar una serie de fotografías utilizando como filtro la ventanilla de un coche mojada por la lluvia. Este road-movie autobiográfico muestra paisajes triviales de Milton Keynes (Inglaterra) : vemos un Mc Donald’s, las líneas de señalización de la carretera... Son momentos congelados que parecen fijar los fragmentos más pequeños del pasado.

El vídeo de Fabien Rigobert tiene una intensidad parecida. Nos enfrenta a instantáneas de un accidente. Vemos a cámara lenta dos heridos tendidos en el suelo. En seguida nos damos cuenta de que todo ha sucedido muy rápidamente. Primero vemos a dos testigos presenciales, a los que se van sumando otras personas. Al disminuir la velocidad de las imágenes, Rigobert analiza minuciosamente las reacciones de los distintos personajes. Así registra analíticamente emociones tan complejas (como la compasión o el miedo), y las muestra al espectador.

Sam Taylor-Wood sigue un método de trabajo similar. Es impresionante el vídeo en el que muestra a un bailarín realizando una coreografía acrobática por encima de las cabezas de un cuarteto de cuerda. Así representa al peligro y el riesgo de la mano, pero de una manera extremadamente bella. También recorre este delicado camino en su obra fotográfica, de una manera seria pero sin escrúpulos, y hace afirmaciones muy significativas sobre temas tan trascendentes como la vida y la muerte.

Gerald Van Der Kaap encuentra su inspiración como artista en su colección de imágenes con una fuerte carga autobiográfica. Sabe camuflar con éxito las escenas más monótonas, a veces tiernas y a veces dolorosas. Como espectadores, nos enfrentamos a una especie de postimagen virtual que, sin embargo, conserva la tensión originaria. Van Der Kaap creó la portada y la contraportada de esta publicación teniendo en mente las obras de los otros artistas de la exposición.

Las obras de Erwin Wurm requieren nuestra participación inmediata. Su pedestal, titulado *Hold your breath and think about Spinoza* es una de sus “One-Minute Sculptures”. Para activar la escultura, o para ‘darle vida’ (por decirlo de alguna manera), el espectador debe situarse en el pedestal y llevar a cabo una acción durante un minuto, detallada en una serie de instrucciones explicadas en un dibujo y un texto. A partir de la inspiración directamente relacionada con la filosofía, este objeto establece una conexión con otras obras de carácter

más meditativo presentes en esta selección.

Diana Thater también juega con la participación del público en su instalación *White is the color*. Utiliza luces de neón y un vídeo para crear un ambiente determinado e invitar al espectador a que se tome el tiempo necesario para experimentar los cambios más mínimos que se produzcan en el montaje final de la instalación. A través de estas intervenciones mínimas, intenta crear un universo nuevo al que están ligados sentimientos íntimos.

Roni Horn muestra una obsesión parecida por los cambios más pequeños e imperceptibles que se producen en la realidad cotidiana. Se dedica a registrar obsesivamente el flujo del río Támesis; un trabajo cuya seriedad y precisión son más propias de una investigación científica. Sin embargo, subtitula las imágenes con referencias literarias y textos poéticos. Sus retratos de animales también podrían confundirse con las anotaciones de un biólogo. Únicamente el hecho de que presente las imágenes como dípticos deja claro que la artista quiere comunicar un mensaje muy diferente. Lo que pretende en realidad es subrayar la importancia del arte de mirar, la observación y percepción.

Karin Sander parte de un punto de vista casi científico. Sus esculturas son copias exactas a escala 1:10 de personas u objetos reales. Al igual que Marcel Duchamp, se distancia en cierta medida de su estatus o misión como “artista”, y crea “ready-mades” a los que da forma por medio de una máquina que crea objetos tridimensionales. Sus pequeñas esculturas, prototipos reducidos de un momento supuestamente “perfecto”, son una aguda crítica a nuestra sociedad, en la que todo se generaliza y se copia de forma sistemática, y así nos enfrenta a la cruda realidad.

Angela Bulloch toma otro artista emblemático como punto de referencia para su instalación. Se inspira en el artista conceptual Cadere para realizar una escultura cuyos colores desfilan en una especie de bucle eterno. Estos colores son los mismos que el controvertido artista francés utilizó para la fabricación de sus famosos bastones.

Las pinturas de Bernard Frize también exploran la influencia del color sobre la mente humana. Sus experimentos cromáticos, muy relacionados con las obras de Prudencio Irazábal, tienen como objetivo despertar nuestras emociones. Sin embargo, son intervenciones mínimas y efímeras sobre el lienzo. De alguna manera, parecen una pintura que apenas existe durante un minuto y se desvanece inmediatamente.

Una gota de pintura en el suelo, casi sin secar: así define Thomas Rentmeister sus esculturas. También las llama “breves estadías”, y verdaderamente parece como si sus construcciones esperasen un nuevo futuro, como si acabasen de llegar y sólo fuesen a permanecer temporalmente, pues su destino final es incierto.

Las obras de Jörg Sasse transmiten una sensación semejante. Las imágenes hiperestéticas que presenta son caminos secundarios, descansos en un viaje interminable. Se lleva al espectador consigo, lo seduce y de repente lo enfrenta a la conclusión de que la noria seguirá dando vueltas en la feria mientras nosotros la contemplamos sin poder participar.

Esta experiencia también se puede encontrar en las obras de Hrafnkell Sigurdsson. El paisaje islandés en el que toma sus fotografías irradia serenidad, paz y tranquilidad. Pero, de repente, una de las tiendas de campaña que parecían perfectas se da la vuelta. La vida está llena de momentos inesperados...

Las fotografías de Paul Kooiker parecen imágenes inocentes y borrosas tomadas por un fotógrafo aficionado. Sin embargo, el título *Chasing & Hunting* nos traslada a los tiempos del hombre primitivo. Nos imaginamos al fotógrafo como un primate, de cacería, en búsqueda de una imagen. Sus modelos se escapan hasta que consigue por fin captarlos con la cámara. Su intención es fijar la realidad o la ficción, pero no lo consigue, y así hace hincapié sobre el encuentro casual. El fracaso se transforma en una obra sublime.

Partiendo de la obra *Little Children* de Jeff Wall podemos establecer un paralelismo con la contraportada. Inicialmente estaba destinada a un “Children’s Pavilion” concebido en colaboración con Dan Graham, y su significado es doble. A primera vista parece una oda de ensalzamiento a la juventud, al estilo de “United Colours of Benetton”. Sin embargo, un análisis más minucioso muestra a niños de diferentes razas o clases con “cielos” artificiales de fondo en los que no sólo aparecen sueños o nubes, sino también helicópteros militares.

La aportación de Dan Graham tiene también una vertiente meditativa. Su *Three Moon Pavilion* es una maqueta para una escultura pública, con entradas y salidas circulares, que parecen remitirnos a la forma de las fotografías de Jeff Wall; al fin y al cabo, ambas obras datan del mismo período. Sin embargo, Graham establece una relación con la filosofía oriental: sus aberturas son “puertas de luna” invisibles o transparentes durante el día, pero por la noche se transforman milagrosamente bajo la luz de la luna. De esta manera, la tierra y el cielo parecen relacionados entre sí de una manera misteriosa.

“The suspended moment” es una exposición que, como ya indica su título, el espectador debe vivir por sí mismo. Al igual que las obras de Graham, debe ser experimentada subjetivamente, ya que apela a la sensibilidad personal de cada uno. Consta de fragmentos y momentos que los artistas han elegido personalmente por razones muy particulares. Les invito a que se tomen su tiempo para descubrir, aunque sólo sea por un minuto, la posición individual de cada uno.

Porque: “*You can’t remember what you chose to forget*” (Uno no puede recordar lo que decide olvidar).

Obras en exposición



Otto BERCHEM

Nacido en 1967 en Milford, Estados Unidos. Vive y trabaja en Amsterdam.

Deadheading, 2003

Otto Berchem crea proyectos que tratan directamente sobre su vida personal y revelan sus miedos y debilidades. La instalación *Deadheading* propone, al estilo de las "vanidades" del siglo XVII, una meditación sobre nuestra frágil y fugaz condición humana, nuestro destino condenado a desaparecer. La poesía y la fuerza visual de las flores esparcidas por el suelo nos recuerda que toda la belleza está sometida al paso del tiempo : un discreto *memento mori* que hace que nos enfrentemos a nuestra efímera existencia.



Victor BOULLET

Nacido en 1969 en Oslo, Noruega. Vive y trabaja en Londres.

Big white down, 2002

Victor Boullet está interesado en todas las imágenes que se consideran absurdas o insignificantes y que parecen contradecir la lógica y las normas establecidas en nuestra sociedad. Así, el artista pone en cuestión nuestra manera de percibir el mundo y nos demuestra que cada experiencia puede ser trascendental y transmitir información.

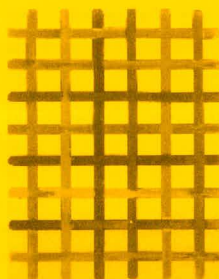


Angela BULLOCH

Nacida en 1966 en Fort Frances, Canadá. Vive y trabaja en Londres.

Cadere, Chain B 3:1:52:4, 2002

Angela Bulloch ha reorientado recientemente su práctica artística hacia el análisis de las cualidades mentales y sensoriales de las imágenes digitales. Sus cajas de luz, hechas de madera o plástico y siempre de las mismas dimensiones (50 x 50 x 50 cm), contienen luces de color rojo, verde y amarillo capaces de producir 16 millones de colores. Mediante el sistema de permutación del color creado por el artista francés André Cadere para su *Palo de madera redondo*, la artista controla la luminosidad de cada tubo a través de un sistema modular, de manera que cada caja esté conectada a las demás y produzca infinitas combinaciones de color.



Bernard FRIZE

Nacido en 1954 en Saint-Mandé, Francia. Vive y trabaja en París.

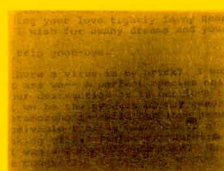
Goutte d'eau, 1997

Desde los comienzos de su carrera en los años setenta, Bernard Frize ha puesto en cuestión el papel del artista y la práctica de la pintura. Frize rechaza el concepto del artista como demiurgo y mantiene un cierto distanciamiento al evitar toda forma de expresividad, formalismo, perspectiva o composición. Mediante este rechazo voluntario, defiende el principio de que la pintura es principalmente un campo de experimentación dentro de un marco temporal concreto y no la visión subjetiva de un artista. Las obras de arte no transmiten un mensaje, sino que su significado reside en su propia materialidad y en el resultado de emplear un proceso que se renueva constantemente, puesto que es una función de las limitaciones técnicas y materiales en cada caso. En *Goutte d'eau* parece como si los gestos del artista se hubiesen congelado sobre el lienzo, y los trazos del pincel realizados sobre las marcas existentes permiten que el espectador vuelva a vivir la experiencia de la creación de la obra.



Bold, 2001

En *Bold*, la mezcla de colores no depende de una estrategia estética determinada, sino que es resultado de una técnica específica y de sus componentes materiales. Los colores transparentes, pintados con el lienzo extendido sobre el suelo, están mezclados mediante un proceso que juega con las leyes físicas de la ingravidez. El artista se esfuerza sin ninguna finalidad, quizás con el único objetivo de cubrir el lienzo en su totalidad. Los colores, cambiantes e indefinidos, se hacen definitivos únicamente tras la finalización del proceso de secado.

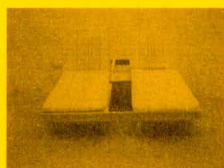


Félix GONZALEZ-TORRES

Nacido en 1957 en Guáimaro, Cuba. Fallecido en Miami en 1996.

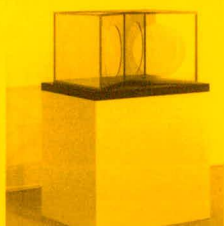
Untitled (letter from the war front), 1998

Félix Gonzalez-Torres, fallecido víctima de SIDA en 1996, basa su obra en una profunda conciencia del paso del tiempo, la muerte, el amor y la pérdida. Sus puzzles suelen articular dramas íntimos en los que la insinuación de la muerte es un elemento subyacente. Por ejemplo, el fragmento de una carta de amor “from the war front” agudiza la conciencia de la fugacidad o el dolor por la pérdida de un ser querido. La obra de Gonzalez-Torres, ya sea bajo la forma de instalaciones, carteles publicitarios o puzzles, pone en cuestión las relaciones que se establecen entre las esferas públicas y privadas. El artista utiliza objetos de la vida diaria y los sumerge en una atmósfera poética. Sin embargo, es imposible desmontar sus puzzles, ya que se encuentran dentro de un envoltorio de plástico. Los puzzles, supuestamente una oportunidad de contacto social, se convierten en un objeto de colección, frágil y valioso.



Untitled, 1991

La dualidad siempre está presente en las obras de González-Torres : dos relojes, dos espejos, dos almohadas, dos bombillas, dos camas... El sentimiento de soledad y pérdida es intrínseco a la poética de la ausencia de “dos”.



Dan GRAHAM

Nacido en 1942 en Urbana, Estados Unidos. Vive y trabaja en Nueva York.

3-part Pavilion with Chinese Moon Gates, 1989

Desde la década de los setenta, Dan Graham se ha dedicado a crear “pabellones de esculturas” que ponen en cuestión las relaciones dialécticas que se establecen entre la persona, la arquitectura y el paisaje. La arquitectura reflectante de los pabellones crea estructuras que sitúan al espectador dentro de las propias estructuras, en las que ve su imagen reflejada entre otros espectadores del entorno circundante.

En los jardines chinos, algunos pabellones tienen aberturas circulares que sirven de marco para secciones de los jardines que las rodean. Estas aberturas son puertas que permiten el acceso a la próxima etapa de un viaje por un paisaje diseñado para la ocasión. El sol proyecta sombras ovaladas y luces sobre el suelo alrededor del pabellón. Al iluminarse por la luz de la luna, tales aberturas se llaman “ventanas de luna” y “puertas de luna” : la pared desaparece en la oscuridad de la noche mientras que el círculo proyecta una sombra oblicua sobre el suelo que imita a la luna que brilla en el cielo.

La ventana o puerta de “luna” representa al paraíso en oposición dialéctica a la pared rectangular en la que se localiza la abertura, que simboliza a la tierra. Estas aberturas circulares en las paredes de los jardines chinos funcionan como el iris del ojo, que concentra el panorama que se ofrece a nuestra mirada. La puerta con forma de luna obliga al visitante a introducirse en la parte inferior y a entrar en el jardín a la vez que se mueve en el centro exacto de la composición.



Naoya HATAKEYAMA

Nacido en 1958 en Iwata, Japón. Vive y trabaja en Tokio.

Blast #5417, 1998-2002

Desde la década de los ochenta, el artista japonés Naoya Hatakeyama ha estudiado los cimientos y la estructura de las ciudades modernas. Partiendo de la yuxtaposición de los paisajes urbanos y naturales de Japón, el artista pone en cuestión la relación dialéctica establecida entre la naturaleza y la civilización contemporánea.

En la serie *Blast*, el artista se introduce en una cantera de piedra caliza para registrar la detonación del procedimiento de explosión. Las fotografías dramatizan el momento de extracción de la piedra, formada hace decenas de miles de años, e ilustran de esta manera el contraste entre el paisaje eterno y el carácter efímero de la explosión.

La caliza, destinada a ser transformada en cemento para la construcción del entorno urbano, es uno de los recursos fundamentales del proceso de urbanización japonés. Las fotografías de Naoya Hatakeyama nos invitan a reflexionar sobre la relación y los límites entre lo natural y lo artificial, en donde la excavación del paisaje natural se convierte, paradójicamente, en el envoltorio de la arquitectura urbana.



Slow Glass #065, 2001

Para la serie *Slow Glass*, realizada en Milton Keynes (Reino Unido), el artista fotografió las calles y el paisaje a través de una ventana cubierta de finas gotas de agua. Los colores y las formas se hacen borrosos y confieren al paisaje una cualidad indefinida, como si se disolviese tras el brillo de las gotas de lluvia. El título toma su inspiración de una novela de ciencia ficción del escritor americano Bob Shaw, en la que se inventa un nuevo tipo de vidrio, llamado *Slow Glass*, que ralentiza el paso de la luz y permite que las personas vean escenas del pasado. El tiempo es uno de los elementos esenciales de la obra de Naoya Hatakeyama, pues las imágenes que presenta exploran un "momento suspendido" cargado de la nostalgia de los recuerdos.



Roni HORN

Nacida en 1955 en Nueva York, Estados Unidos. Vive y trabaja en Nueva York.

Still Water (the river Thames, for example) E, 1997-1999

Para la serie *Still Water (the river Thames, for example) E*, Roni Horn se inspiró en las aguas oscuras y profundas del río Támesis y en su eterno movimiento de agua y luz. Las sutiles variaciones del movimiento del agua, imperceptibles para el ojo humano, están registradas por el objetivo y comentadas por anotaciones escritas al pie de la imagen. Estas notas, del puño y letra de la propia artista, son una especie de documentos de archivo que enriquecen el discurso visual con una reflexión sobre las profundidades de la imaginación y la conciencia humana. En la obra de Roni Horn, el deseo de registrar el carácter único de cada momento confiere el estatus de acontecimiento incluso al más mínimo matiz.

Untitled (Harlequin), 1998-1999

El paisaje y la naturaleza de Islandia han proporcionado a la artista durante varios años un medio para explorar, con extrema sencillez, la dimensión frágil y eterna de la realidad. Los dípticos le permiten captar los matices más sutiles, hasta llegar al límite de lo invisible y de la realidad más delicada y efímera.



Prudencio IRAZABAL

Nacido en 1954 en Puentelarrá, Álava, España. Vive y trabaja en Nueva York.

Untitled (#3Z2), 2003

Las pinturas abstractas de Prudencio Irazabal exploran la profundidad y la intensidad de la luz y los colores. Las superficies de color se vuelven transparentes y resbaladizas, como si no perteneciesen a ningún tipo de forma. El artista siempre ha estado interesado en la pintura en sí misma, es decir, la naturaleza física del pigmento sobre el lienzo. Mediante la superposición de finas capas de pintura transparente, las obras consiguen una intensidad profunda que adquiere un significado espiritual y se convierten en una abstracción mística producida por la disolución de la forma y el color.



Gerald Van Der KAAP

Nacido en 1959 en Enschede, Holanda. Vive y trabaja en Amsterdam.

001118 0858 (anneke), 2000

El artista multimedia Gerald Van Der Kaap afirma que no pertenece a ninguna categoría de práctica artística. Ya sea como fotógrafo, artista de vídeo, *videojockey* o mediante el uso de ordenadores, sus obras están caracterizadas por un enfoque tanto visual como experimental. La exposición “The suspended moment” le inspiró a realizar la portada del catálogo, la cual representa la fugaz imaginación del mundo de la infancia y la efímera naturaleza de la atmósfera. En *050111 0712 (caitlyn)* y *001118 0858 (anneke)* presenta dos imágenes autobiográficas que evocan la fragilidad del amor y la existencia.



Paul KOOIKER

Nacido en 1964 en Rotterdam, Holanda. Vive y trabaja en Amsterdam.

Untitled (from the series Hunting and Fishing) , 1999

La serie titulada *Hunting and Fishing* podría representar la visión romántica de la relación del hombre con la naturaleza. Paul Kooiker se sirve de diferentes técnicas para representar momentos fugaces e íntimos por medio de la representación de mujeres desnudas en paisajes de la naturaleza cuyos movimientos capta en fotografías. Parece como si la cámara persiguiera a estas jóvenes que retozan alegremente o huyen frenéticamente, lo que llena de dudas al espectador. La calidad borrosa de las fotografías acentúa la ambigüedad de la escena y sume a la imagen en una atmósfera extraña e inquietante.



Thomas RENTMEISTER

Nacido en 1964 en Reken, Westfalia, Alemania. Vive y trabaja en Berlín.

Untitled, 1999

Las esculturas de poliéster de Thomas Rentmeister exploran la tensión que existe entre la suspensión y la gravedad, pues sus formas parecen adherirse al suelo como consecuencia de la atracción. Son suaves y brillantes, y parecen invitarnos a establecer contacto físico con ellas, aun a riesgo de que se disuelvan en un momento inesperado. En *Dome*, los objetos cotidianos se encuentran dentro de una burbuja hermética que les confiere un nuevo estatus y los hace intocables, estáticos e invulnerables.



Fabien RIGOBERT

Nacido en 1968 en Calais, Francia. Vive y trabaja en París.

Avènements, 2004

Las obras de Fabien Rigobert tratan sobre la connivencia, la fractura entre la intimidad y el mundo exterior, la forma en que se producen los acontecimientos. Mediante el uso de los nuevos programas informáticos de interpolación de imágenes, las situaciones que crea para sus vídeos se convierten en auténticos *tableaux vivants*, un *assemblage* de frescos seculares con un aspecto casi sobrenatural.



Karin SANDER

Nacida en 1957 en Bensberg, Alemania. Vive y trabaja en Stuttgart.

Martin Lauffer 1:10, 2000

Su serie de figuritas a escala 1:10 funciona como un grupo de retratos reales o reproducciones hiperrealistas de personas contemporáneas de la artista. Es curioso el hecho de que la propia Karin Sander no esté presente en ningún momento del proceso artístico de elaboración de estas obras. En realidad son el resultado de las tecnologías más avanzadas utilizadas tradicionalmente en la industria. Un sistema de cámara capta datos tridimensionales y transmite esta información a una máquina que reproduce al sujeto a escala 1:10. Al estar desprovistas de cualquier signo de la acción del artista, la ambigua naturaleza de estas obras las sitúa entre el objeto de arte y la representación mecánica. El alejamiento voluntario de la artista permite que los sujetos tengan la posibilidad de crear su propio autorretrato, pues delega en ellos la responsabilidad de la elección de su vestimenta y pose. Cada figura es única y tiene sus propias características reflejadas por medio de un turbador realismo, como si se hubiera congelado en un momento determinado en el tiempo.



Jörg SASSE

Nacido en 1962 en Bad Salzungen, Alemania. Vive y trabaja en Düsseldorf.

4100, 2003

Jörg Sasse forma parte de la generación de artistas alemanes que estudiaron fotografía bajo las enseñanzas de Bernd y Hilla Becker. El artista abandonó las normas tradicionales y la práctica subjetiva a favor de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, y de esta manera se reapropia de imágenes ajenas y las recompone con la ayuda de un ordenador. Según Sasse, el interés de las fotografías realizadas por aficionados no reside en el valor de las instantáneas como recuerdo, ni tampoco en su valor sentimental, sino más bien en la atención que prestan a los aspectos más triviales de la vida cotidiana, es decir, todo aquello que la mirada del propio fotógrafo no capta y sin embargo se introduce subrepticamente en la imagen.

Las obras de Sasse suelen presentar elementos formales relacionados con el movimiento que sirven para estructurar la composición. El artista crea auténticas construcciones formales y deja al sujeto y a la imagen en un segundo plano para así potenciar un juego de texturas, colores y formas lleno de matices. Los nuevos recursos que ofrecen los métodos digitales atenúan el carácter tradicional de la fotografía, dándole un nuevo aspecto que se puede relacionar fácilmente con la pintura. De sus obras surge una especie de intemporalidad, un momento suspendido o el indicio de un tiempo indefinido.



Hrafnkell SIGURDSSON

Nacido en 1963 en Reikiavik, Islandia. Vive y trabaja en Londres.

Untitled (gray), 2000-2001

Hrafnkell Sigurdsson se sirve de su agudo sentido de la composición y el color para investigar la forma en que las obras creadas por el ser humano encajan en el entorno natural. Su serie de “tiendas de campaña”, creada en el corazón del paisaje islandés, aborda de manera convincente el aislamiento y la soledad del hombre frente a la inmensidad del paisaje.

El objeto, creado por el hombre, se encuentra aislado en una superficie de hielo y debe competir con las fuerzas de la naturaleza. A pesar de que sirva como protección frente al entorno natural, en realidad se trata de una simple y frágil cobertura de nylon, bajo la cual el hombre se suele encontrar en el vulnerable estado de sueño.



Sam TAYLOR-WOOD

Nacida en 1967 en Londres, Reino Unido. Vive y trabaja en Londres.

Strings, 2003

En *Strings*, el bailarín principal del Royal Ballet de Londres, Ivan Putrov, se encuentra literalmente suspendido en el aire mediante unos cables invisibles en la oscuridad de la arquitectura clásica de la Royal Opera House. Por debajo del cuerpo desnudo del bailarín, cuatro músicos tocan el segundo movimiento de un cuarteto de cuerda de Tchaikovsky. En sus vídeos, al igual que en sus fotografías panorámicas, Sam Taylor-Wood fija una situación, una escena, un instante. La aparente precariedad de la situación produce un sentimiento de fascinación en el espectador, unido a la sensación inquietante y agobiante que provocan la fragilidad y la vulnerabilidad del cuerpo y el ser.



Soliloquy VII, 1999

En su serie *Soliloquy*, Sam Taylor-Wood combina su sensibilidad como apasionada por el cine con la historia de la pintura. Las composiciones están estructuradas a la manera de retablos medievales, ya que combina un retrato de grandes dimensiones con una imagen panorámica que hace de base. Las figuras, capturadas en un momento íntimo de sueño o meditación, suelen aparecer representadas en posturas que evocan hitos de la historia del arte. En *Soliloquy VII*, el hombre que está tumbado desnudo en la cama, visto de frente desde un ángulo bajo, recuerda inmediatamente al *Cristo Yacente* de Mantegna. Tradicionalmente, las figuras de Taylor-Wood parecen absortas en sus pensamientos y completamente desvinculadas de su entorno. El título de la serie hace referencia a una forma de monólogo teatral en que el narrador interrumpe el flujo narrativo para dirigirse directamente al público. Este proceso de desvinculación está sugerido por la dualidad de las imágenes que componen cada obra: el retrato a gran tamaño representa la conciencia del sujeto, mientras que la imagen “fílmica” de la parte inferior representa las fantasías del subconsciente del sujeto.



Diana THATER

Nacida en 1962 en San Francisco, Estados Unidos. Vive y trabaja en Los Ángeles.

White is the color, 2002

Las proyecciones de vídeo de Diana Thater proponen una experiencia en la que se produce la intersección del tiempo (la duración del vídeo) y el espacio (la arquitectura sobre la que se proyectan las imágenes). En la proyección de *White is the color*, unas nubes blancas aparecen y desaparecen lentamente sobre las paredes, las esquinas y el techo, como si redibujasen el espacio. La percepción se ve intensificada por la presencia de un fluorescente situado en el suelo: el haz de luz proyecta las sombras de los espectadores y éstas recorren las paredes.



Jeff WALL

Nacido en 1946 en Vancouver, Canadá. Vive y trabaja en Vancouver.

Little children, 1988

Jeff Wall seduce desde la década de los setenta a los espectadores con sus imágenes de gran tamaño en cajas de luz. *Little Children*, una serie de nueve fotografías redondas, está organizada en torno a la idea del Estado-Nación, y para ello se vale de retratos de niños de orígenes étnicos diferentes. El *Children's Pavilion*, un proyecto concebido con Dan Graham que nunca llegó a realizarse, pretendía reunir al grupo en una especie de Panteón, una visión utópica de la encarnación de las Naciones Unidas. Los retratos tienen como fondo un cielo diferente en cada fotografía, y relacionan en cada ocasión a un niño con un momento en concreto, en relación directa con el cosmos.



Erwin WURM

Nacido en 1954 en Bruck an der Mur, Austria. Vive y trabaja en Viena.

Hold your breath and think about Spinoza, 1998

En su proyecto llamado "One minute sculptures" puesto en marcha en 1997, el artista austríaco Erwin Wurm invita al espectador a posar temporalmente con un objeto común y corriente durante un minuto. El espectador se convierte de esta manera en una escultura al seguir las instrucciones que el artista le transmite bajo la forma de un dibujo o una proposición como "Hold your breath and think of Spinoza".

En busca del movimiento pendular de la inmanencia : un mito actual

La obra de arte como objeto mundano

En 1967 Michael Fried afirmaba en su legendario ensayo *Art and Objecthood* que es tarea importantísima de la pintura y escultura moderna el luchar activamente contra el arte minimalista y sus defensores.¹ A partir de ese momento, ya no cabía ninguna duda de que los cambios artísticos que tuvieron lugar en Nueva York en los años sesenta habían reconfigurado a conciencia las categorías existentes. Dado que las nuevas formas artísticas ponían en peligro el estatus consagrado de la pintura y la escultura abstractas, Fried declara que la única opción posible consiste en declararles la guerra abiertamente. El arma del arte moderno, dice perspicazmente, reside en su “instantaneidad” y su “existencia en el presente”.² Dicho de otra manera, está completamente convencido de que, para ganar esta lucha, debe aprovechar al máximo su intemporalidad y eternidad. Esto es lo único con lo que el arte moderno se puede enfrentar a la teatral temporalidad y al eterno prosaísmo de lo que Fried califica de “arte literalista”. Este último, según él, no está de ningún modo capacitado para trascender la insignificancia de su banal carácter de objeto.

Mientras tanto, esta afirmación se ha repetido una y otra vez : a pesar de las arenas movedizas sobre las que Fried fundamenta su argumentación para decantarse a continuación por una alternativa, el núcleo de su análisis sigue siendo válido en la actualidad. Las referencias y las convicciones que se tenían sobre el estatus de la obra de arte y su experiencia cambian radicalmente a lo largo de los años sesenta. Fried ya indicaba sagazmente que el problema de la temporalidad y la manera de experimentar el tiempo del trabajo eran elementos subyacentes a todos los debates. Inspirándose en Clement Greenberg, Fried sostiene que cuando se contempla una pintura abstracta (por ejemplo, un “*colored field*” de Morris Louis) la obra puede proporcionar una maravillosa experiencia estética por medio de la instantaneidad de un momento privilegiado. No se la considera como un objeto, sino como una entidad completamente abstracta, como arte. Como si se tratara de un destello eterno, opina que este momento nos permite por un instante llegar a comprender una dimensión más elevada que trasciende a la vida cotidiana. Gracias a este momento de fusión, se puede percibir la “presencia” de una ausencia trascendente : “la existencia en el presente es elegante”, dice por último.

El arte minimalista lo considera desde un punto de vista muy diferente : artistas como Donald Judd y Robert Morris insisten en que no se debe conceder a sus obras un estatus distinto dentro del arte. Judd aclara su opinión al sostener que quizás es cierto que crea “objetos específicos”, pero que, al igual que los demás objetos, deben ser experimentados como objetos immanentes al mundo.³ Dicho de otra manera, obtienen su significado gracias al conjunto de una situación, como una presencia en el contexto espacial y temporal que la rodea. En opinión de Fried, esa presencia mundana de la obra de arte como objeto material es precisamente el obstáculo de su censurable carácter de objeto. En cambio, para Judd y Morris, esto conlleva una riqueza. Desde su punto de vista, la experiencia de la obra se convierte en un encuentro entre el objeto (la obra de arte) y el sujeto (el espectador), que tiene lugar necesariamente, al contrario que el momento instantáneo del que habla Fried, a lo largo de un tiempo prolongado y real.

En su definición de la obra de arte como objeto mundano, el arte minimalista se adhiere al concepto de *Gestalt*. Describe la obra de arte como una forma geométrica bien definida y fácilmente reconocible; por ejemplo, un cubo. Además, se consideraba que estas formas tan simples podrían promover y estimular el encuentro deseado y simbiótico entre objeto y sujeto. El arte minimalista también creía en una experiencia abierta, espacial y temporal de la *Gestalt*, en la que no se determina con antelación el recorrido a seguir para descubrir a forma. Pero si la *Gestalt*, como dice Robert Smithson, se deteriora bajo la influencia de la fuerza de la gravedad y de los procesos entrópicos (es decir, si se transforma continuamente), entonces su experiencia no puede ser tan indefinida y arbitraria como suponía el arte minimalista.⁴ Por eso, poco a poco los artistas comenzaron a creer que el concepto estático del objeto de arte como *Gestalt* pasaba por alto un dato esencial : que encierra en sí mismo un dinamismo interno que guía a la experiencia, precisamente porque, al igual que cualquier otro objeto, forma parte del mundo.⁵ La proyección de imágenes y la investigación de su influencia potencial sobre la experiencia artística del espectador se convertirían en medios privilegiados para explorar la temporalidad intrínseca de la obra de arte.

Más allá de la Gestalt

Bruce Nauman es sin duda la figura clave en esta fase experimental. Ya en sus primeras obras busca maneras concretas para descubrir cómo influyen los procesos internos de cambio producidos en la obra de arte sobre los ritmos corporales de la persona que los experimenta. Además, también explora las posibilidades de que la temporalidad intrínseca del objeto determine y guíe la vivencia temporal del sujeto. En una primera fase, Nauman investiga cómo se crean los objetos que ya no hacen referencia directa a una forma fija y reconocible. Por ejemplo, *A Cast of the Space under my Chair* (1965-1968), como ya indica su título, es un vaciado hecho en cemento del espacio que se encuentra debajo de la silla. Esta forma compleja funciona, por un lado, como el residuo de un simple cubo, una alusión irónica a la *Gestalt* minimalista. Por otro lado, es claramente un objeto que ha perdido hace tiempo el control sobre su aspecto perfectamente geométrico y amenaza con escurrirse como un flan. Aunque a simple vista no se pueda hacer ninguna predicción, esto último parece cuestión de tiempo.

En cambio, la claustrofóbica estructura del *Performance Corridor* de Nauman busca un control mucho mayor sobre el espectador. El incómodo túnel recto de apenas 50 cm. de ancho, en el que casi es imposible girar, fuerza a la persona que se encuentra dentro a recorrer un circuito cargado de tensión. Nauman era muy consciente del hecho de que todas las experiencias se comprometen a algo. Insistía, con razón, en que es imposible llegar a eliminar los factores psicológicos de una experiencia, sea del tipo que sea. Por ejemplo, en otras instalaciones similares sitúa una pantalla que muestra una imagen del propio espectador que la contempla, pero presentándolo cabeza abajo o de espaldas. Automáticamente, éste intenta corregir el fallo del “espejo” y adaptar su posición a la imagen proyectada. Como esto no funciona, empieza a tener la incómoda sensación de que lo observan. A través de la reproducción pública de lo que se puede considerar como sentimientos íntimos que generalmente se experimentan en privado (mirarse y “ajustarse” frente al espejo), Nauman provoca

deliberadamente una experiencia pública de imágenes artísticas, a diferencia de la búsqueda del momento eterno y distante de contemplación individual que caracterizaba a la pintura y escultura moderna.

La teatralización y psicologización de la temporalidad de la obra de arte y de su experiencia es llevada al extremo en películas como *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio* (1967-1968). Durante un espacio de tiempo bastante prolongado se puede contemplar a Nauman en su estudio tocando la misma nota en un violín hasta que, finalmente, se cansa. El espectador se lleva una impresión todavía más fuerte del sonido agresivo y estridente del violín cuando se toca asincrónicamente, ya que parece como si el artista estuviese entrando y saliendo continuamente de la imagen, debido a que la cámara permanece estática. Nauman potencia la reacción emocional del espectador no sólo auditivamente, sino también visualmente a través de la confusión que produce el hecho de que la duración de la película coincide perfectamente con la duración de la experiencia del espectador. Dicho de otro modo, si quieres vivir esta experiencia por completo, tendrás que mirar exactamente durante todo el tiempo que Nauman toque el violín. Además, el espectador que intente poner en práctica esta experiencia se verá asaltado por la incómoda sensación de que es un mirón en un espectáculo proyectado que no estaba destinado a sus ojos, ya que tenía lugar en el estudio del artista, un espacio privado y casi sagrado.

Sobre la fluidez de una serie de destellos parpadeantes

Nauman se inspiró sin duda en el cine experimental de esa época. En los círculos de la vanguardia neoyorquina destacaban en particular las historias en tiempo real de Andy Warhol, en las que básicamente no “sucede” nada, o los llamados *flicker films*, un género iniciado por el austriaco Peter Kubelka (por ejemplo, su *Arnulf Rainer* de 1960). Este último género se caracterizaba por la proyección de marcos blancos y negros alternativamente en rápida sucesión. De esta manera fueron creando un lenguaje cinematográfico que se remontaba a los inicios del cine, cuando no era nada extraño que la imagen parpadeara, ya que las posibilidades tecnológicas de este medio no siempre permitían que las secuencias se entrelazasen con fluidez. Los directores de cine estructuralistas de los años sesenta consideraban que esas pulsaciones de las imágenes podían interactuar, de manera privilegiada, con los ritmos corporales de los espectadores. Asimismo, también creían que podía hacerse coincidir al máximo la dinámica del tiempo de la película con el tiempo de vivencia de la obra. De esta manera, el cine permitía revelar hechos relativos a la experiencia física del tiempo en la vida diaria.

La película < - > (*Back and Forth*) (1968-1969) de Michael Snow demuestra que poner en práctica esa ambición conlleva un cierto grado de agresividad física. Durante 50 minutos, se ve cómo la cámara se mueve “de un lado a otro” desde una esquina de un aula. Empieza a la izquierda con la esquina de la pizarra, para recorrer a continuación en sentido horizontal la entrada y dos ventanas laterales. El tiempo varía entre una lentitud extrema hasta una velocidad tan insoportable que un espectador atento que realmente intente seguir el ritmo enloquecedor de los destellos puede llegar a encontrarse en un estado agudo de náusea. La mayor parte del tiempo, no “sucede” nada más, no hay un hilo argumental. Si aparecen figuras, únicamente realizan actividades triviales que ni siquiera corresponderían a este ambiente en concreto, como saltar, mirar por la ventana, besarse apasionadamente, etc. Después de aproximadamente dos tercios del tiempo, la cámara cambia a un movimiento vertical, de arriba a abajo, mostrando una parte más pequeña de la misma esquina, y así lo único que consigue es intensificar el inquietante efecto de la experiencia de la película. La memoria a corto plazo del espectador está totalmente desconcertada. Se acuerda de que ha visto cosas, pero no en qué orden. Al final, parece como si la experiencia rítmica del tiempo de estos destellos parpadeantes sólo hubiera sido un campo de energía descontrolado, caótico y fragmentado.

De la misma manera que el ruido de < - > (*Back and Forth*) es estridente y desconcertante, la obra *One Second in Montreal* (1969) de Snow es tranquila y silenciosa. Durante 26 minutos ininterrumpidos, el artista proyecta una serie de 31 fotogramas en blanco y negro de plazas y parques de Montreal. Cada uno de ellos aparece en pantalla durante un lapso de tiempo variable. En general, la proyección transcurre al principio a un ritmo lento para pasar a continuación a un ritmo acelerado. Esta aceleración y deceleración gradual del ritmo de la proyección (la primera imagen se ve durante un minuto entero) termina con la proyección efímera del último fotograma como un marco único. La compleja estructura temporal de esta película reside obviamente en la paradoja que supone que se detenga un cierto tiempo con cada fotograma (como una especie de momento congelado) y se integre en una estructura de proyección secuencial que pone el tiempo de nuevo en movimiento. De esta manera, Snow transmite al espectador la impresión de un flujo extendido en el tiempo, en el que cada imagen congelada se ve absorbida por ese *continuum* con una duración más prolongada. Este *continuum* de tiempo está fragmentado en su interior, naturalmente, dependiendo de si Snow proyecta la imagen durante más o menos tiempo. Pero las transiciones rítmicas que intercala, desde el estancamiento hasta el movimiento, hacen que la proyección en su totalidad se experimente como un conjunto fluido, el cual proporciona al espectador una vivencia del tiempo que sigue con exactitud el impulso inherente a la obra de arte como proyección.

El continuum oceánico de la experiencia immanente al tiempo

Lo mismo se puede decir de la obra maestra de Snow, su película *Wavelength* (1967), consistente en un zoom lento durante 45 minutos sobre una foto que cuelga de una pared entre dos ventanas en un loft de Manhattan. Durante ese tiempo ocurren en esa habitación una serie de “acontecimientos” que no se pueden ver, sólo escuchar. Estos van desde una trascendencia mínima, como es el que suene la canción *Strawberry Fields* de John Lennon, hasta el grave incidente protagonizado por una mujer que llama a su amigo Richard para suplicarle que vaya a verla porque “ve que hay un hombre tendido en el suelo y que cree que está muerto”. El desarrollo fragmentado y sin sentido de estos hechos absurdos contrasta marcadamente con el enfoque estático de la cámara, persistente e invariable. El tema de la fotografía, el mar, aparece poco a poco en imagen. El zoom de la cámara persiste hasta que el grano de la fotografía lo domina todo y el mar se ve obligado a hacer sitio para un *continuum* abstracto y visual. En ese momento de tiempo tan prolongado, el espectador se pierde gradualmente en la inmensidad horizontal de un “océano” en expansión. De esta manera llega a su clímax la experiencia de la duración

de un infinito inmanente, sin una narración en particular.

Al igual que en *One second in Montreal*, Snow también experimenta con la paradójica combinación de diapositivas, imágenes estáticas y movimiento secuencial en su proyección de diapositivas *Slide length* (1969). Cada diapositiva se proyecta en la pantalla durante un tiempo determinado en el que no sucede nada más, excepto que algunas imágenes parpadean brevemente. La obra entabla conscientemente un diálogo directo con la abstracción postpictórica americana, de la que desea distanciarse. Algunas de las imágenes no son sólo meras reproducciones de campos monocromos abstractos, sino que Snow, al igual que Nauman, también obliga al espectador a contemplar cada imagen durante el tiempo que él determina. Así priva al espectador de toda libertad para observarlo en el instante eterno de una mirada, como mandaba la pintura moderna. Esta percepción del trabajo impuesta a través del tiempo está acentuada al insertar el ritmo fluido de una secuencia. Al mostrar el marco de plástico de color de la imagen, Snow insiste en la materialidad del medio, de la obra de arte como objeto residual que utiliza para la proyección. Una atención tal por el carácter físico de la obra de arte se opone completamente a la tradición moderna, que no deseaba otra cosa que trascender los materiales para provocar un destello óptico incorpóreo.

Snow presentó su < - > (*Back and Forth*) y *One Second in Montreal* por primera vez en el marco de la exposición *Anti-illusion* del Whitney anteriormente mencionada, como parte de una serie de cinco veladas tituladas *Extended Time Pieces*. También se proyectaba la película de Richard Serra *Hand Catching Lead* (1968), el cual ya había rendido un discreto homenaje a la obra de su amigo Snow al incluir los conceptos “de olas” y “de mareas” en su *Verb List* (1967-1968).⁶ Por otra parte, películas como *Tina Turning* (1969) y *Hand Catching Lead* coinciden explícitamente con el pensamiento dinámico de Snow.⁷ En *Hand Catching Lead*, se ve en durante tres minutos la mano del artista mientras intenta coger trozos de plomo que caen a intervalos irregulares delante de la cámara (la mano de Philips Glass, que es quien los deja caer, no aparece en la proyección). A veces Serra consigue coger uno de los trozos, otras veces no. Sin embargo, cada vez que lo consigue, abre inmediatamente la mano para que el trozo de plomo siga cayendo y desaparezca de vista. De nuevo, en esta actividad la duración de la grabación y la experiencia temporal del espectador coinciden totalmente.

Los deseos utópicos de inmanencia fusionada de un mundo autorreferencial

En el contexto experimental y de apertura que caracterizaba a la sociedad de los años sesenta, surgió una vanguardia artística que estaba convencida de que el significado de la obra de arte provenía directamente de la materialidad del objeto en sí mismo, es decir, el carácter mundano arraigado en el propio objeto. El ritmo dinámico de ese movimiento de materia que se ponía de manifiesto de la forma más clara a través de la proyección de imágenes, podía, o así se creía, dirigir las respuestas corporales del espectador hacia una dirección determinada. Sin embargo, desde un punto de vista retrospectivo, estas ambiciones por crear un arte completamente inmanente, experimentado en un *continuum* igualmente auto referencial, parecen una utopía inalcanzable. Algunas de las formas de arte de las que ya hemos hablado, surgidas en oposición a la modernidad, comparten con él la creencia ilusoria de que se puede establecer una relación recíproca entre el objeto artístico y el sujeto, en la que el objeto sería el único intermediario para la experiencia del sujeto. Por mucho que aquéllos quisieran liberarse de estos últimos, la única diferencia que reside entre ambos son las ideas relativas a las formas que dominan la coincidencia del objeto y sujeto en la experiencia. Según esto, basta con un momento instantáneo. El minimalismo y el postminimalismo inicial, en cambio, creen en una experiencia fusionada prolongada a lo largo de un *continuum* de tiempo determinado.

El hecho crucial que ninguna de estas dos posturas tiene en cuenta es la necesidad de un marco contextual para la experiencia artística. No sólo es diferente la percepción artística que cada individuo tiene de una misma obra de arte, sino que también existen factores políticos que inevitablemente tienen también una gran importancia. Los “acontecimientos” no son siempre tan triviales como parece, ya que están cargados de todo tipo de connotaciones y, por así decirlo, contaminados de elementos ideológicos y socioeconómicos. Así lo sugería Snow en su *Wavelength*. Las obras artísticas y literarias de Dan Graham desarrollarían más adelante este pensamiento : la obra de arte y el sujeto que experimenta ese arte son un producto de la realidad socio-política, producida también por ellos mismos.⁸ Por muy tentador que sea dejarse ir durante la duración prolongada de la experiencia artística, en el péndulo vertiginoso de un arte inmanente, en el fondo esto sigue siendo una ilusión : la realidad siempre golpea con más fuerza.

¹ Cf. M. Fried, "Art and *Objecthood*", *Artforum*, V, 10 (junio de 1967) : 12-23. Este texto se reimprimió varias veces. La última versión revisada es M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1998), 148-172.

² Las múltiples connotaciones de ambos conceptos explican su difícil traducción. "Instantaneidad" (*instantaneousness*) indica un matiz diferente de "inmediatez" [*immediacy*] (trato este tema ampliamente en mi tesis doctoral titulada *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, University of Leuven, 2000); mientras que "existencia en el presente" (*presentness*) contrasta directamente con "presencia" [*presence*], una diferencia que retomaré en otro momento. Trato extensamente estos temas en mi próximo libro *Laocoön Reversed, Changing Beliefs on Temporality and the Experience of Time in New York Art of the 1960s* (Leuven University Press, LGC-Series). [www.lievengevaertcentre.be].

³ Cf. D. Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook*, 8 (1965); reimpresión: D. Judd., *Complete Writings 1959-1975* (Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Nueva York : New York University Press, 1975), 181-183.

⁴ "The Gestalt loses itself" : R. Smithson, "Four conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)", en Robert Smithson : *The Collected Writings*. Publicado por J. Flam (Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1996), 216.

⁵ Etienne Souriau, en un texto de 1949 que no obtuvo el reconocimiento merecido, ya había afirmado que el dinamismo interno de la textura de cualquier obra de arte como objeto mundano debía definirse como [*intrinsic time*] de tal obra : cf. Etienne Souriau, "Time in the Plastic Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4 (junio de 1949) : 297.

⁶ Serra publicó su *Verb List* por primera vez en versión mecanografiada en G. Müller, *The New Avant-Garde : Issues for the Art of Seventies* (Nueva York : Praeger Publishers, 1972), 94. El documento se reeditó varias veces y se puede encontrar fácilmente en R. Serra, *Writings, Interviews* (Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1994, 3-4).

⁷ En relación a *Tina Turning*, en la que una mujer joven está dando vueltas hasta casi vomitar y finalmente se cae (fuera de la imagen), Serra comentó : "Enfocada de frente, su cuerpo girado para que la imagen rote y así dar vueltas continuamente [...]. La grabación finaliza cuando el sujeto pierde el equilibrio (le entran náuseas, por eso se marea) y se cae, con lo que desaparece de vista. La relación que el espectador establece con el sujeto que da vueltas *es de reacción participativa empática*" [la cursiva es mía] : R. Serra en *Avalanche*, 2 (invierno de 1971) : 21.

⁸ Cf. a este respecto, entre otras, la contribución de Dan Graham en N. Foote, "Situation Esthetics : Impermanent Art and the Seventies Audience", *Artforum*, XVIII, 5 (enero de 1980) : 25.

Primera publicación : *Obscure*, 6, 19 (abril 2001) : 36-42.

the 1990s, the number of people in the world who are under 15 years of age is expected to increase from 1.1 billion to 1.5 billion.

As the world's population grows, the demand for food and other resources will increase. This will put pressure on the environment and on the world's food supply. It is important that we find ways to meet this demand without harming the environment.

One way to do this is to use sustainable agriculture. This is a type of farming that uses natural resources in a way that will not harm them for future generations. It uses techniques such as crop rotation and organic fertilizers.

Another way to do this is to use sustainable forestry. This is a type of logging that uses techniques such as selective logging and reforestation. It ensures that the forest will be able to regenerate itself.

Finally, we can use sustainable fishing. This is a type of fishing that uses techniques such as catch limits and seasonal closures. It ensures that the fish population will be able to regenerate itself.

By using sustainable agriculture, forestry, and fishing, we can meet the world's growing demand for food and other resources without harming the environment. This is the only way to ensure a sustainable future for all.

the 1990s, the number of people in the world who are under 15 years of age is expected to increase from 1.1 billion to 1.5 billion.

As the world's population grows, the demand for food and other resources will increase. This will put pressure on the environment and on the world's food supply. It is important that we find ways to meet this demand without harming the environment.

One way to do this is to use sustainable agriculture. This is a type of farming that uses natural resources in a way that will not harm them for future generations. It uses techniques such as crop rotation and organic fertilizers.

Another way to do this is to use sustainable forestry. This is a type of logging that uses techniques such as selective logging and reforestation. It ensures that the forest will be able to regenerate itself.

Finally, we can use sustainable fishing. This is a type of fishing that uses techniques such as catch limits and seasonal closures. It ensures that the fish population will be able to regenerate itself.

By using sustainable agriculture, forestry, and fishing, we can meet the world's growing demand for food and other resources without harming the environment. This is the only way to ensure a sustainable future for all.

La vulnerabilidad como fuerza Momentos que se escabullen

Rotterdam, años sesenta. Un niño pequeño se pasea por el Museo Boijmans van Beuningen. El parqué cruje bajo sus pies. Camina por las grandes salas, atraviesa una puerta y visita entonces las galerías más pequeñas. Se detiene en una de las salas, toma asiento y observa un cuadro. Allí sentado se sume en la contemplación, absorto. Sin que pueda encontrar una explicación convincente, se da cuenta de que sabe más que antes. El arte es una adivinanza que no es necesario resolver. Su secreto es su misterio.

En octubre de 1999, Han Nefkens (Rotterdam, 1954) conversa con un amigo, al que conoce desde los once años, sobre las cotizaciones a la baja en la bolsa de Wall Street. Se encuentran en Nueva York y, por primera vez en mucho tiempo, el índice Dow Jones ha bajado en torno a un dos o un tres por ciento. Hasta ese momento, Nefkens había invertido todo el dinero del que disponía en acciones, bonos y depósitos. Echa cuentas y calcula lo que ha perdido. Entonces, su amigo le dice que no debe comprar acciones, sino que debe invertir en arte. Desde ese día, los conceptos de “inversión” y “capital” adquieren para Nefkens una dimensión distinta. Vende sus acciones y empieza a profundizar en el arte contemporáneo, algo que para él no es nuevo, pues creció rodeado de arte y siempre ha sabido apreciarlo. Su padre, arquitecto y constructor, siente una especial predilección por el arte antiguo, los objetos precolombinos y otras curiosidades. Y sin embargo, no fue esto lo que llevó a Han Nefkens a establecer una relación tan intensa con el mundo del arte. En los años setenta estudia Ciencias de la Comunicación en Francia y posteriormente en Estados Unidos y, al finalizar sus estudios, trabaja de corresponsal de radio en México. Siempre había intentado manejar de la forma más racional posible su buena situación financiera (recibe una asignación de los bienes familiares). Pero todo cambia en octubre de 1999. Como el propio Han Nefkens dice : “Me sentía como pez en el agua. Me sentía bien”.

El “problema” es que en ese momento Nefkens no sabe nada sobre cómo coleccionar arte y no está al tanto de las prácticas comunes en los círculos de arte contemporáneo. Por eso, durante meses se mete de lleno en exposiciones, ferias, revistas y literatura especializada para formarse una idea de cómo funcionan las cosas, y a la vez desarrolla un plan y una estructura que le permitan reunir una colección personal y significativa de la que también puedan beneficiarse los museos. Lee *Artforum*, *Flash Art*, *Parkett*, *Kunstforum*, visita galerías y museos y, a través de un buen amigo, entra en contacto con Sjarel Ex, que antes de ser director del Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam lo había sido del Museo Central de Utrecht. Durante seis meses se reúnen con regularidad. En ese momento, Nefkens todavía no ha adquirido una sola obra de arte. Entonces, en junio de 2000, deciden asistir a la feria de arte de Basilea. Ex propone que visiten la feria por separado, que anoten las obras que más les han llamado la atención y que al final contrasten los resultados. Sus preferencias coinciden en la mayor parte de los casos: Pipilotti Rist, Tony Oursler, Bernard Frize, Bill Viola y muchos más. Es un momento decisivo en el que Han Nefkens, después de mucha reflexión, toma una decisión: decide gastar ese mismo día los fondos que pensaba destinar a la adquisición de obras de arte durante los cinco años siguientes. Nace la Colección H & F, llamada así por Han y Felipe, su amigo de toda la vida. Nefkens acuerda inmediatamente con Ex cederle en préstamo a largo plazo las partes de su colección que guarden relación con la política de colecciones del Museo Central. Más adelante llegará a acuerdos similares con otros centros de arte, como por ejemplo el Museo de Reykjavik, De Pont de Tilburg, Huis Marseille de Amsterdam y el Museo Folkwang de Essen.

Característico de la obra que colecciona es el aspecto fotográfico de la misma, incluso cuando la fotografía no sea el medio en el que trabaje el artista. “Esta foto bien podría ser un cuadro, y el cuadro una foto. Me intrigan los casos en los que el medio no determina el contenido. Me gusta cuando no estás seguro a primera vista de si se trata de una foto o de un cuadro”. Nefkens no compra fotografías como tal : compra arte. El aspecto visual de esta obra tiene como característica común que fija lo que generalmente suele ser pasajero. La obra aguanta la respiración, todo es atemporal por un instante. Esta aparente contradicción tiene una cierta limitación. Algo que no puede expresarse adopta una forma que a menudo no es reconocible, pero que es definitivamente personal y evidente. Y la obra de Nefkens tiene una cualidad que él llama “el poder de lo subestimado”, aunque también podría hablarse de la vivificación de la obra. Todo esto es, en cierto sentido, una serie de tópicos que la propia obra de arte niega, porque muestran directamente su importancia sin necesidad de explicarla. Esa explicación debe buscarla el propio espectador y así la obra de arte habrá cumplido su misión. Crear una obra de arte entraña responsabilidades completamente distintas de las que entraña contemplarla.

Han Nefkens reconoce la necesidad de un dogma, aplicable también en su caso: el dogma consiste en crear obras que se puedan analizar por medio de una valoración en base a criterios objetivos. De este modo, quizás el arte contemporáneo consiga escapar del estigma que durante tanto tiempo le ha perseguido, la típica afirmación de “eso también lo puedo hacer yo”. Sin embargo, sigue siendo un misterio por qué el artista es el único que lo hace, y nadie ha sido capaz de resolverlo. Es precisamente lo enigmático de la imagen, el misterio del arte, lo que fascina a Nefkens y lo ha llevado a reunir su colección. No lo hace para descubrir el secreto del arte, sino para identificarlo como tal, en su condición de enigma. Como Han Nefkens dice : “El arte tiene la misma función que el aire, el agua y el alimento: es esencial para nuestra vida, no como lujo o pasatiempo, sino como condición indispensable para nuestra existencia”.

La propia vida de Nefkens y su propio desarrollo personal han sido determinantes en las decisiones que toma como coleccionista y en la clase de coleccionista que quiere ser. No considera sus adquisiciones de arte como una inversión financiera, puesto que al albergar su colección directamente en museos y al legársela póstumamente establece una importante distancia económica. Para él, lo importante es el significado de la obra de arte en un contexto más amplio: la vida como tal y la función que el arte desempeña en ella. Su fascinación por obras en las que un momento perfecto toma forma, una forma permanente que al mismo tiempo puede adoptar significados distintos cada vez que se la contempla, es consecuencia, en parte, de circunstancias personales. “Lo personal es político”,

rezaba un lema difícil de rebatir promulgado por el movimiento feminista de los años setenta y ochenta. En el caso de Han Nefkens, el lema “Lo personal es arte” también es irrefutable. Está firmemente convencido de que cada vez es más importante demostrar la utilidad del arte, precisamente debido a su inutilidad objetiva y a su falta de funcionalidad. El hecho de que lo que se puede obtener del arte resida en algo más importante que el rendimiento económico de objetos con un valor estable, aunque la industria del arte contribuya a ello en gran medida, es un concepto que también deben asumir los políticos y los responsables de las tomas de decisiones.

En 1987 Han Nefkens se entera de que es seropositivo, y a partir de ese fatal momento de adversidad, todo cambia. Todas las cosas a las que no les había concedido importancia hasta este momento se vuelven tan presentes como su enfermedad. Al depender completamente de un tratamiento médico y de la constante evolución y mejora de los medicamentos, su vida se convierte en un mosaico con los días contados. Se da cuenta de que cada momento puede ser determinante en su vida y de que no puede permitirse concederle menos importancia a un momento que a otro, a una experiencia que a otra. Sin embargo, es imposible vivir cada momento como si fuera el último. ¿Cómo se puede vivir la experiencia de que todos los momentos sean importantes? Han Nefkens vivió esa experiencia en el arte.

“Me gustaría ser una mosca en la pared de un museo y ver cómo la gente mira los cuadros y oírles hablar. ¿Cómo afecta a la gente el arte que yo he coleccionado?”. Nefkens está convencido de que el arte puede eliminar la soledad innata en el ser humano o, en cualquier caso, aliviarla. “Si una obra de arte te emociona, y si ves que también emociona a otra persona, tu soledad desaparece”. Sin embargo, no considera el arte como el consuelo que supuestamente ofrece. El arte hace mucho más que eso. El arte aporta una perspectiva que permite reconocer cosas de la vida de las que antes no se era consciente. Lo que Han Nefkens pretende es que la satisfacción personal que esa perspectiva proporciona sea productiva de alguna manera. Durante el congreso internacional bianual sobre el SIDA celebrado en Bangkok en 2004, encargó a artistas tailandeses y de la región crear una obra con el SIDA como punto de partida. Además, en colaboración con Hilde Teerlinck del CRAC Alsace, encargó a diez artistas internacionales (entre ellos Lawrence Weiner, Rirkrit Tiravanija, Sue Williamson y Shirin Neshat) la creación de carteles basados en el tema de la conferencia “Access for All”. La academia de arte de Mulhouse en Francia hizo una tirada de cincuenta ejemplares y la recaudación de la venta se destinará a niños tailandeses enfermos de SIDA. Ambas exposiciones se presentaron durante la conferencia en The Queen’s Gallery de Bangkok. Actualmente, los carteles de “Access for All” forman parte de una exposición itinerante que se muestra en distintos museos de Europa.

Esta actividad le proporcionó la satisfacción personal de comprobar que el arte y la lucha contra el SIDA pueden ser complementarios, además de añadir a sus actividades como coleccionista un sentido y una dimensión nueva. En este momento está planeando involucrarse más activamente en el mundo del arte, no sólo como coleccionista, sino también como mecenas, para estimular el arte de una manera distinta y hacer que desempeñe un papel social. Actualmente está creando la fundación “Art AIDS” como resultado de este propósito, que no es otro que el de desestigmatizar el SIDA por medio del arte y crear una mayor conciencia del problema, sobre todo en las zonas en las que se sigue pensando que el mejor enfoque es el silencio, en lugar de abordar y combatir la enfermedad. Los beneficios obtenidos de la venta de las obras de arte encargadas por “Art AIDS” se destinarán a proyectos contra el SIDA en diferentes partes del mundo. Pero también cuenta con otros planes para su mecenazgo, planes que se llevarán a cabo durante los próximos años en colaboración con el museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam. De hecho, este proyecto implica un aumento de las responsabilidades familiares de Han Nefkens, ya que tras la muerte de su madre en 1971 por cáncer, su padre creó la Fundación Josephine Nefkens, que contribuye a la investigación sobre el cáncer y a la cooperación para el desarrollo.

En una de las paredes de su casa de Barcelona hay una obra de Jörg Sasse. Es un paisaje compuesto de varias imágenes diferentes, con una verja vulgar a la derecha, unas colinas en el centro y un panorama nebuloso a la izquierda. En la colina, que podría estar cubierta de arena, nieve o un fino polvo, se aprecian unas pisadas. Surgen de la nada, en algún lugar, y desaparecen de repente, tan inesperadamente como han surgido. Estas pisadas que no van a ninguna parte hacen que la persona que las ha dejado se desvanezca. Es posible demostrar su presencia a través de un estudio de las huellas. Sin embargo, es imposible recuperar su figura, sólo podemos intuirlo. Incluso cuando no representa nada, el arte siempre propone algo. Se trata de descubrir lo que se quiere ver. Pero para Han Nefkens coleccionar arte no es una forma de realizarse, ya que esto es algo que pretende conseguir en su faceta de autor. Como prueba de ello, tenemos su conmovedora novela *Bloedverwanten* (Wereldbibliotheek, 1995), que trata de dos hermanos que se ocultan mutuamente sus sentimientos íntimos, así como los textos breves que suele publicar con regularidad.

Han Nefkens sabe por experiencia propia que la debilidad humana es una virtud. Hace algunos años sufrió una encefalitis que le tuvo al borde de la muerte. Se fue recuperando poco a poco y tuvo que volver a aprender a hacer las cosas que antes dominaba, como escribir, leer, hablar y andar. Durante mucho tiempo sólo llegaba a comprender algunos detalles inherentes a las relaciones establecidas entre las cosas. Lo único que podía ver eran los diferentes componentes del conjunto, pero no era capaz de relacionarlos entre sí. No le resultaba imposible leer un libro o ver una película, pero lo que leía y veía era distinto de lo que leían y veían los demás. Sólo las obras de arte, que se presentan a sí mismas como una imagen única, consiguieron conmoverle como nunca antes lo habían hecho. Recordaba que cuando era pequeño siempre veía el mismo cuadro en casa de sus padres, hasta que un día entró en esa habitación y ese mismo cuadro le sorprendió enormemente. Durante el proceso de recuperación de la encefalitis, experimentó su colección de arte con esa misma intensidad y profundidad, ya que temía que algún día dejara de ver lo mismo en ella. Pero sucedió lo contrario: las obras de arte desvelaron más que

nunca su misterio, el significado que encerraban en su inexplicable presencia. Y a partir de esa colección, logró entender de nuevo la conexión y la síntesis intercultural que une a las obras de arte procedentes de todos los rincones del mundo, que tienen algo en común : la intención, que también él comparte, de demostrar la fuerza de la vulnerabilidad humana.

Texts :

Hilde Teerlinck, Hilde Van Gelder, Alex de Vries, Pascale Saarbach

Translations :

Andrew Hales, Lisa Heilig, Raf Erzeel, Nancy Forest-Flier, Ana Crespo, Elvira Caneda Cabrera, Adela Padín

Photo Credits :

the artists

Cover / Back- cover : *Gerald Van Der Kaap - "Boy with cup 030517 1202" - "Cloud 030516 1507"*

Design :

Erich Weiss / Jacques Caccamo

Printing :

Alva Gráfica, A Coruña

Thanks :

The artists, H&F collection, Centraal Museum Utrecht, De Pont Tilburg, Leontien Buddemeijer, Estelle Dauré, Dycal, E. Leclerc, Société Ricard, Martine Stroe, Felipe, Ollie, Gerald Van Der Kaap, Michel Griscelli, Bruno Censi, Sophie Vigourous, Jacques Caccamo, Pascale Saarbach, Esther Lampe, Meta Knol, Len Van Den Berg, Klaas van Assen, Jan Boelen, Carlota Álvarez Basso, Iñaki Martínez, Luckana Kuravichyanont, Pauline Terreehorst, Erich Weiss, Han Nejkens

Editor :

Hilde Teerlinck

First edition :

juin 2005

Dépósito legal : *C-1413-2005*

ISBN : *2-911660-11-0*

All rights reserved :

Crac Alsace

This travelling exhibition will be presented in the following institutions : 2005 > 2008

CRAC ALSACE, Altkirch
18 rue du Château,
68130 ALTKIRCH, FRANCE
Tel +33 3 89 088 259
crac.alsace@wanadoo.fr
Director : Hilde Teerlinck
www.cracalsace.com

MARCO, Museo de Arte Contemporánea, Vigo
Príncipe, 54
36202 VIGO, SPAIN
Tel +34 986 113900
info@marcovigo.com
Director : Carlota Álvarez Basso
www.marcovigo.com

TADU Contemporary Arts Center, Bangkok
99/ Tiam-Ruammit Rd.
Huykwang
10310 BANGKOK, THAILAND
Curator : Luckana Kuravichyanont
www.tadu.net

KUNSTENCENTRUM Z.33, Hasselt
Zuivelmarkt 33
B-3500 HASSELT, BELGIUM
Director : Jan Boelen
www.z33.be

CENTRAAL MUSEUM, Utrecht
Nicolaaskerkhof 10
3512XC UTRECHT, HOLLAND
Director : Pauline Terreehorst
www.centraalmuseum.nl