

Raphaël Zarka: Gibellina

NEDERLANDS

Raphaël Zarka: Gibellina

28 mei tot 21 augustus 2011

Opening: Zaterdag 28 mei, 5u met om 4u een dialoog
tussen Lorenzo Benedetti (directeur SBKM/De
Vleeshal) en Raphaël Zarka.

Stroom Den Haag, Hogewal 1-9, Den Haag

Afbeelding voorkant: Alberto Burri, Cretto, photomontage (detail),
circa 1980. Museo Civico d'Arte Contemporanea de Gibellina
Nuova.

RAPHAËL ZARKA - GIBELLINA

Stroom Den Haag presenteert de eerste Nederlandse solotentoonstelling van de veelzijdige Franse kunstenaar Raphaël Zarka (1977, Montpellier). Behalve sculpturen en foto's toont de tentoonstelling bij Stroom ook de productie *Gibellina Vecchia* (2010). Het is een korte film waarbij Zarka in een soort archiverende impuls inzoomt op het monumentale werk van Alberto Burri bij het Siciliaanse dorpje Gibellina dat in 1968 door een aardbeving is weggevaagd.

Raphaël Zarka is gefascineerd door vergeten ruimtes en onbestemde plekken, waar voorwerpen en gebouwen herinneringen vormen aan een ooit beloftevolle toekomst. Vaak zijn dit industriële resten die hun roestende sporen nalaten en zijn getransformeerd tot moderne ruïnes of, zoals Zarka's inspiratie Robert Smithson ze noemde: "ruins in reverse". Zarka eigent zich deze objecten, deze culturele nalatenschap, toe en onderzoekt de relatie tussen de formele en de functionele aspecten van het object, zijn geschiedenis en uiteindelijke bestemming.

De tentoonstelling is eerder getoond bij CAN - Centre d'Art Neuchâtel. Ze past bij Stroom in de serie presentaties van Toby Paterson (2007) en Cyprien Gaillard (2009), urban explorers en skateboarders, generatiegenoten geïntrigeerd door de processen en krachten die onze (stedelijke) omgeving bepalen.

WERKEN IN DE TENTOONSTELLING

Gibellina bestaat uit foto's, sculpturen en video's, gemaakt tussen 2004 en 2011. Mensen zullen het werk van Zarka met name kennen door zijn verwijzingen naar de skateboard cultuur (vooral zijn installatie *Riding Modern Art* voor de Biënnale van Lyon, 2007). De huidige show bij Stroom richt zich minder op dit aspect van zijn werk en meer op zijn fascinatie voor omgekeerde, onverwachte of accidentele ruïnes en zijn interesse in verschillende aspecten van sculpturen, zoals de balans tussen bedoeld en toevallig, verschijning en constructie, kijker en gebruiker.

Zarka toont ons, in zijn diverse werken en met gebruik van verschillende materialen, het verlaten landschap, de architectonische overblijfselen, de ruïnes en het vergetene. Hij is beïnvloed door zowel minimalisme als land art, en weet kunstgeschiedenis, wetenschap, geometrie en de kracht van vormen naadloos te combineren.

Deze tentoonstellingsgids bevat informatie over belangrijke thema's in het werk van Zarka, een toelichting op de werken die te zien zijn bij Stroom en een interview van Elisabeth Wetterwald met Zarka uit 2008. In dit interview legt Zarka uit hoe de verschillende aspecten van zijn oeuvre bij elkaar komen en hoe ze verweven zijn met zijn ervaringen als skateboarder en de skateboard-benadering van ruimte, stedelijke plekken en vormen.

GIBELLINA VECCHIA

Voor de verschillende werken rondom Gibellina heeft Zarka de verwoeste stad Gibellina en het monumentale werk *Grande Cretto* van de abstracte Italiaanse schilder en beeldhouwer Alberto Burri (Città di Castello, 1915 - 1995) onder de loep genomen.

Gibellina is een kleine stad in de bergen van centraal Sicilië, die werd verwoest door de aardbeving van 1968. De ruïnes zijn intact gelaten zoals ze toen zijn gevonden na de aardbeving: ze worden Ruderi di Gibellina genoemd. Burri bedekte het geheel van de ruïnes met beton, en refereerde daarbij naar de vorm van de gebouwen en het straatbeeld.

In het centrale werk van de tentoonstelling – *Gibellina Vecchia* (2010, 10'30) – komt Zarka behalve als verzamelaar van sculpturale vormen ook als essayist en archivist naar voren. Deze korte film documenteert Burri's kunstwerk *Il Grande Cretto* uit de jaren '80; grote betonnen dekplaten die de straten en contouren van het voormalige dorpje Gibellina weergeven. In de film worden de geïsoleerde objecten geportretteerd als een beweging in ruste, waarbij elementen als herinnering, geschiedenis en archeologie samenvloeien.

In de video volgt Zarka het werk van architecten en landmeters die het grondgebied bestuderen. Hij richt zich op het dagelijks leven rond het werk van Burri: de studenten, herders en boeren. Het tempo van de film roept een zekere desolate eenzaamheid op, het maakt



Raphaël Zarka, film still van *Gibellina Vecchia*, 2010. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Collectie van Frac Alsace.



Raphaël Zarka, film still van *14 vues de Gibellina Nuova*, 2010. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

het spookstad-aspect van de ruïnes bijna tastbaar voor de kijker.

De film is een co-productie van Stroom Den Haag, Le Frac Alsace (Sélestat, F), Le Grand Café (Saint-Nazaire, F), CAN - Centre d'Art Neuchâtel (CH), Centre culturel français de Palerme et de Sicile / Ambassade de France en Italie (IT), Le Musée du Berry (Bourges, F) en Raphaël Zarka. De video is onderdeel van de collectie van Frac Alsace.

Een tweede video, *14 vues de Gibellina Nuova* (2010, 3'27) toont ons veertien verschillende standpunten van het nieuwe Gibellina. Na de aardbeving werd een nieuwe stad, Gibellina Nuova, gebouwd op ongeveer 20 kilometer van de oude stad. De nieuwe stad is vormgegeven en ingericht door vooraanstaande kunstenaars en architecten uit Italië. Helaas was het ontwerp fragmentarisch waardoor de onderdelen van de nieuwe stad amper samen passen en niet herinneren aan de historische architectuur van Sicilië. Er werd een stad gecreëerd met brede straten, alleenstaande huizen omringd door tuinen, pleinen, plantsoenen en gebouwen van postmoderne architecten. De moderne sculpturen die op de pleinen en kruispunten staan werden geschonken door de kunstenaars. Hun giften vullen nu ook een Museum voor Moderne Kunst dat past bij een stad met de omvang van een wereldstad.

Gibellina Nuova werd gebouwd als een showcase voor een moderne stad. Het nieuwe Gibellina wordt echter vaak beschouwd als een voorbeeld van het falen van modernistische stedenbouw en architectuur en de bevolking van de stad slinkt dan ook langzaam.



Raphaël Zarka, *Gibellina*, 2008. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.



Luchtfoto van *Cretto*.

Het Gibellina project omvat meer dan deze twee video's en bestaat bijvoorbeeld ook uit foto's en wat we 'deductie' panelen zouden kunnen noemen.

Op een van de foto's zien we een getatoeëerde arm voor een bakstenen muur. De arm is van een vriend van Zarka. De vorm van de tatoeage, de hertekening van de ruimtes tussen de aderen op de arm, doet denken aan de Cretti serie van 'gekrakeleerde schilderijen' van Burri. Maar het herinnert ons ook aan dat grote werk van Burri: *Grande Cretto*.

De 'deductie' panelen zijn geïnspireerd op dezelfde scheuren die zich manifesteren in de schilderijen van Burri, maar ook in *Grande Cretto*. Oorspronkelijk wilde Burri het werk in de vorm van een vierkant maken. De fotomontage van hoe dat werk er uit had moeten zien staat afgebeeld op de voorkant van deze tentoonstellingsgids. Als schilder wilde hij een groot gekrakeleerd schilderij maken in de heuvels. Toen het geld op was, werd het project gestaakt en het *Cretto* werk werd nooit afgemaakt.

Zarka's werk *La Déduction de Burri* verwijst naar dit gedeeltelijk afgemaakte vierkant, naar wat Burri niet af kon maken, maar ook naar de scheuren en 'aderen' in het *Cretto* werk. Het tweede paneel, *La Déduction de Giovanni Battista*, is geïnspireerd op een ets van Giovanni Battista Piranesi van stukken van een in de war geraakte kaart van Rome. In de *Gibellina Vecchia* film zie je eveneens een close-up van een mozaïek vloer die vormelijk refereert aan de Piranesi ets en Zarka's *Battista* deductie.



Raphaël Zarka, *La Déduction de Burri*, 2011. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Sully Balmasière.



Raphaël Zarka, *La Déduction de Giovanni Battista*, 2011. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Sully Balmasière.

Tenslotte is er voor Zarka ook een connectie tussen zijn Gibellina onderzoek en werken zoals de foto *Chladni* (*Musée de la physique de l'Université de Padoue*) uit 2007. Hierop zien we een wetenschappelijk instrument van Ernst Florens Friedrich Chladni, een Duitse fysicus en muzikant (1756 – 1827). Chladni is het meest bekend vanwege zijn onderzoek naar vibraties. De foto toont de platen waarop Chladni zand legde. Door het geluid en de trillingen van een strijkstok die langs de platen werd gehaald, maakte het zand patronen en vormen. Hiermee werd geluid, door vibraties, gevisualiseerd. Het vibratie instrument is daarmee gelieerd aan geometrische abstractie. Deze trillingen zijn, voor Zarka, tevens een echo van de Gibellina aardbeving.



Raphaël Zarka, *Chladni* (*Musée de la physique de l'Université de Padoue*), 2007. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

DOCUMENTAIRE SCULPTUREN

Ik ben net zo geïnteresseerd in de geschiedenis waar de objecten naar verwijzen als in hun vorm.

Zarka in het interview met Wetterwald.

Raphaël Zarka hanteert regelmatig het begrip ‘documentaire sculptuur’ als hij het over zijn werk heeft. In deze tentoonstelling zijn daar verschillende uitingen van te vinden. Deze werken worden gekenmerkt door een zekere abstractie, ze zijn verwant aan het minimalisme bijvoorbeeld. Maar het woord ‘documentaire’ benadrukt dat het de kunstenaar niet louter om formele aspecten gaat. Veel meer is hij geïnteresseerd in de historische aspecten van bepaalde ruimtelijke vormen, in hun status als gebruiksvoorwerp, kunstwerk of wetenschappelijk object.

Bestaande vormen, uit schilderijen, boeken, maar ook vormen die enkel als idee bestaan, worden door Zarka als het ware het domein van de sculptuur ingetrokken zodat zij als kunstwerk beschouwd kunnen worden en een zekere reflectie afdwingen.

Zarka hanteert een aantal ‘categorieën’ van documentaire sculptuur, zoals reprises, replica’s, reconstructies, deducties en gevonden objecten. De reprises betreffen ‘hernemingen’ (geen kopieën, maar interpretaties) van bestaande kunstwerken. Replica’s zijn reconstructies van voornamelijk ambachtelijk gemaakte, historische wetenschappelijke instrumenten.



Raphaël Zarka, *Studiolo*, 2008. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Aurélien Mole.



Raphaël Zarka, *Ufficio*, 2010. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Sully Balmasière.



Raphaël Zarka, *Forme à clé*, 2011. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Sully Balmasière.



Raphaël Zarka, film still from *La sculpture verte de Montreuil*, 2008. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

Reconstructies zijn materialisaties van virtuele objecten. De ‘objets trouvés’ zijn voorwerpen die door een fysieke en mentale verplaatsing het domein van de kunst zijn binnengehaald.

Ufficio (2010) en *Studiolo* (2008) zijn driedimensionale ruimtes die gecreëerd zijn naar het evenbeeld van objecten in beroemde schilderijen. Zarka onderzoekt de schilderijruimte met deze objecten. *Studiolo*, bijvoorbeeld, is een houten model van een kabinet dat voorkomt in Antonello da Messina’s beroemde schilderij van de Heilige Hiëronymus: *San Gerolamo Nello Studio* uit 1475.

Forme à clé (2011) is eveneens een sculptuur die zich verhoudt tot schilderkunst maar op een andere manier. Het is een modulair opgebouwde ruimtelijke vorm die is gebaseerd op een deductie van een houten ‘wig’, een constructief element dat gebruikt wordt om schilderijlijsten te verstevigen, en dat hier, van zijn functionaliteit ontdaan en vermenigvuldigd, tot een sculptuur is geworden.

De sculptuur *Free Ride as a Studiolo* (2009) is een reprise van een modernistische, minimalistische sculptuur van Tony Smith. Het lijkt gedeeltelijk op een bankje, het soort object waar skateboarders dol op zijn. Het feit dat skateboarders openbare objecten, zoals banken en kunstwerken gebruiken, is meer dan een vorm van vandalisme. Skateboarden is een manier om voorwerpen, materialen en ruimten te testen op hun toevallige en onbedoelde eigenschappen. Ze te (her)zien en te (her)gebruiken vanuit een zeer specifiek

invalshoek. Misschien zelfs te heroveren en naar de eigen hand te zetten.

De korte video *La sculpture verte de Montreuil* (2008, 0'50) was oorspronkelijk onderdeel van een serie van vijf video's over plaatsen in Montreuil geselecteerd door Zarka. De choreograaf Julie Despairies werkte samen met de danseres Elise Ladoué op deze locaties. De werken werden gefilmd en dit specifieke werk is nu onderdeel van zijn oeuvre geworden. De naam van de kunstenaar van deze publieke sculptuur is onbekend. We zien de danser de sculptuur testen, slaan, aanraken en het werk dat er zo massief uitzag blijkt een nogal holle klank voort te brengen.



Raphaël Zarka, *Free Ride as a Studiolo*, 2009. Courtesy galerie Michel Rein, Paris. Copyright Aurélien Mole.

ABSTRACTE VORMEN, TOEVALLIGE SCULPTURES

Uit de serie *Les Formes du Repos* wordt n°11 (2006) getoond. *Les Formes du Repos*, begonnen in 2001, bestaat uit een serie foto's waarbij de objecten – stukken verlaten rails, betonnen golfbrekers, tunnelbuizen etc. – zich voordoen als 'onvrijwillige' sculpturen.



Raphaël Zarka, *Les Formes du repos n°11*, 2006. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

Over deze serie zegt Zarka het volgende in het interview met Elisabeth Wetterwald (2008) dat verder in deze tentoonstellingsgids ook is opgenomen:

Waar ik vooral naar op zoek ben zijn abstracte vormen, in de strikte zin van het woord: vormen geïsoleerd van hun context, zoals haakjes of gedachtestreepjes in een verhaal. Het beste voorbeeld hiervan is *Formes de repos (Vormen in rust)*, een serie foto's die ik begon te maken

in 2001 en waar ik nog steeds af en toe een foto aan toevoeg. Voor mij is *Formes de repos* een collectie objecten gemaakt van beton; ik denk over hen als toevallige of onbedoelde sculpturen en zo fotografeer ik ze ook.

De specifieke foto bij Stroom uit deze serie toont een cluster of configuratie van achtergelaten betonnen objecten die er monumentaal, sculpturaal en eerder esthetisch dan accidenteel uitzien.

In de *Changer en île* fotoserie – waarvan er twee worden getoond in de tentoonstelling – wordt dezelfde zoektocht naar het toevallige, de onverwachte kwaliteiten van onze omgeving gevoeld. Deze werken hebben ook datzelfde tijdloze gevoel, ze zijn geleegd van menselijke aanwezigheid en het is alsof je kijkt naar antropologische vondsten van verloren beschavingen.

De eerste foto in de serie toont een grote steen, perfect doorsneden door de natuur. (wederom een scheur, zoals in de Gibellina werken). De derde afbeelding in de serie is van een gevallen menselijke figuur, een pilaar die nooit af is geraakt, op de grond ligt en er daarom ruw en wat onhandig uitziet.

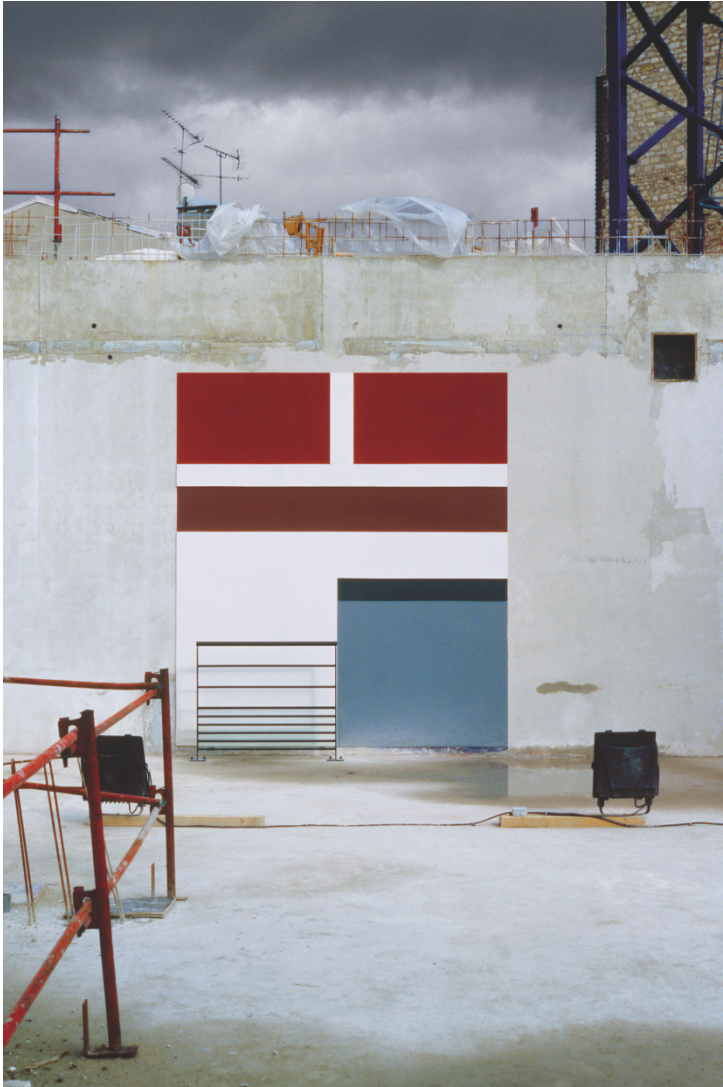


Raphaël Zarka, *Changer en île n°1*, 2004. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.



Raphaël Zarka, *Changer en île n°3*, 2005. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

Deze foto's zijn eigenlijk allemaal voorbeelden van gevonden, toevallige of onbedoelde sculpturen. Ready made sculpturen zelfs. Maar er is ook een foto in de tentoonstelling, *Première Face* uit 2006, waarop een soort ready made schilderij te zien is. De foto is een documentatie van een bouwwerf. Het "schilderij" op de muur is een ready made dat het kleurenschema aangeeft dat voor het gebouw gebruikt zal worden.



Raphaël Zarka, *Première Face*, 2006. Courtesy galerie Michel Rein, Paris.

RAPHAËL ZARKA INTERVIEW DOOR ELISABETH WETTERWALD

Juli - oktober 2008

Elisabeth Wetterwald:

Je hebt twee boeken geschreven over skateboarden: *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard. 1779-2005* (*Een dag zonder golven: een incomplete geschiedenis van het skateboarden. 1779-2005*) en *La conjonction interdite. Notes sur le skateboard* (*De verboden samenvoeging: aantekeningen over skateboarden*). In het voorwoord bij *La conjonction interdite*, schrijf je: “Voor degenen die skateboarden, verdraait skateboarden de manier waarop je naar de dingen kijkt.” Omdat het iets is waar je veel tijd aan hebt besteed, heeft skateboarden zeker de manier vormgegeven waarop jij naar de dingen kijkt, evenals jouw benadering van sculpturen, maar daar komen we zo op terug. Skateboarden figureert niet in je werk als een “leuke activiteit” uitgevoerd door een “fan”. Integendeel, het lijkt mij dat het werkt als een instrument, een filter en een methode, niet, in een ieder geval, als een onderwerp, en zeker niet een object. Ik zou je willen vragen om de rol die skateboarden speelt in je werk in detail te beschrijven...

Raphaël Zarka:

Vreemd genoeg zou ik zeggen dat skateboarden mij in staat stelde om mijn passie te internaliseren voor bepaalde kunstwerken. Ik kreeg mijn eerste skateboard toen ik zeven jaar oud was. Net als alle andere skateboarders was ik op zoek naar gladde oppervlakken, nieuw asfalt, betonnen terreinen (die niet

erg gebruikelijk waren in het dorp waar ik opgroeide: er was slechts één verharde weg, met twee kleine treden; die kende ik dan ook door en door). Toen ik een tiener was, was skateboarden mijn allesoverheersende en vrijwel enige passie. Toen ik naar de kunstacademie ging heb ik skateboarden bewust aan de kant gezet.

Het was toen dat ik het minimalisme en conceptuele kunst ontdekte: ik raakte vertrouwd met de kunstenaars en bewegingen die een blijvende invloed hebben gehad op mijn werk: Arte Povera, met Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo en Alighiero e Boetti, British Land Art van Hamish Fulton en Richard Long (of werken door David Tremlett en Roger Ackling), evenals Supports / Surfaces (sommige van Tony Gands en Daniel Dezeuze's werken). Toen ik aan de Ecole des Beaux Arts in Parijs begon, had ik het geluk om een jaar lang lessen te krijgen van Dider Semin gewijd aan Harald Szeemanns tentoonstelling *When Attitudes become Form*. Dat moment in de kunstgeschiedenis, dat me skateboarden volledig deed vergeten, hielp me later om mijn ervaringen als skateboarder opnieuw te evalueren. Omwille van het skateboarden was ik onbewust gevoelig voor bepaalde vormen, materialen en logica, die specifiek waren voor een aantal van de kunstenaars uit die generatie. Dus voor mij is mijn relatie tot die periode meer een persoonlijke dan een historische.

EW: Kan je precieze voorbeelden geven van het soort verbanden die je hebt kunnen leggen?

RZ: Er is een werk van Nancy Holt, *Sun Tunnels*, dat ze in de woestijn van Utah maakte in 1976. De foto's van dat werk lijken sterk op foto's van skateboarders die

skaten in gigantische buizen in het midden van de woestijn. Ik denk in het bijzonder aan de beelden die Warren Bolster begon te maken in 1977 (Bolster was een beroemde surf en skate fotograaf). Die reusachtige buizen waren te vinden in Arizona, met name rond Phoenix. In 1973, als onderdeel van het Central Arizona Project, begon Ameron met de bouw van betonnen buizen in het midden van de woestijn die soms een doorsnede hadden van wel 7 meter; het was deel van een project om een 500 km lang kanaal te bouwen. Dezelfde buizen deden dienst als koelsysteem van de kerncentrales in andere delen van de Verenigde Staten. Het is mogelijk dat Nancy Holt ze zag voordat ze *Sun Tunnels* maakte. Sterker nog, ik denk dat Nancy Holts fascinatie voor dat type ruimte van dezelfde orde is als een skaterboarder's fascinatie; de kunstenaar en de skateboarder gebruiken de ruimte gewoonweg op verschillende manieren.

Ik heb Richard Serra's beroemde *Verb List* (1967-1968) – waarbij de kunstenaar alle processen opsomt die men kan gebruiken om tot een kunstwerk te komen (vouwen, gooien, verscheuren, etc ...) – ook altijd geassocieerd met de manieren waarop skateboarders gebruik maken van hun skateboard om de materialen van een stad te testen. De meeste skateboard bewegingen krijgen hun naam van het deel van het skateboard dat in contact komt met een bepaald obstakel en het specifiek type frictie dat dat veroorzaakt. Dus een *nose slide* betekent dat je het voorste deel van het skateboard langs of naar beneden schuift van een kleine muur, bankje of railing; een *nose wheeling* betekent het skateboarden op de voorste twee wielen; een *nose grind* betekent het schuren van de

voorste *truck*. De processen van het skateboarden lijken sterk op die van deze zogenaamde proceskunst.

EW: In *Chronologie lacunaire du skateboard*, beschrijf je hoe Californische skateboarders nieuwe terreinen ontdekten. Ze begonnen op de trottoirs, stapten vervolgens over naar de schuine zijkanen van hun schoolpleinen, die gebouwd waren in de heuvels, dan lege zwembaden, dan gigantische waterleidingen, vandaar de openbare ruimte in, zoals de Embarcadero in San Francisco, gebouwd aan het begin van de jaren 1970 en voorzien van een fontein van in elkaar grijpende betonconstructies...

De ontdekking en het testen van de nieuwe ruimtes is een van de fascinerende aspecten van het skateboarden van die periode. En je hebt gelijk dat het zeer dicht staat bij wat sommige van de kunstenaars in die periode deden die min of meer verbonden waren met Land Art. Een hele dimensie van je werk lijkt te worden “bewoond” door de herinneringen aan Land Art. Ik denk in het bijzonder aan je foto's

RZ: Naast skateboarden was archeologie de andere grote ervaring van mijn tienerjaren. Een vriend van de familie bezat een Château in een klein dorp. Ik ging er naar toe om amateur opgravingen te doen, en bracht een groot aantal weekenden door met het opgraven van katapult ballen of het blootleggen van ondergrondse zwembaden. Als ervaring had dit een diepgaand effect op mij. (Ik werd op dezelfde manier beïnvloed door de tijd die ik doorbracht op zoek naar prehistorische instrumenten in een kleine grot in de Lot regio tijdens een residentie aan de Ateliers des Arques). En in feite is

de manier waarop ik tot kunst kwam niet vanuit het perspectief van de verbeelding of van het maken, maar die van het ontdekken. Ik koos ervoor om kunst te studeren met als uiteindelijk doel een studie archeologie te doen. Ik ben van dat pad afgeweken, maar iets van die relatie tot vormen is bij me gebleven. De aanwezigheid van Land Art in mijn foto's of video's is dan ook niet los te zien van de archeologie. Heizer, Morris, De Maria en Smithson waren allemaal geïnteresseerd in de kunst van het Paleolithicum en pre-Columbiaanse beschavingen. Wat ik echt bewonder in hun werk is hun gehistoriseerde benadering van het formele vocabulaire van minimal art.

EW: Je gebruikt vaak werk van andere kunstenaars als de basis voor je eigen werk. Je hebt een eigen typologie voor deze manier van werken ontwikkeld: je doet “cover-versies” en “replica's.” Wat is het verschil?

RZ: Mijn omweg via de fotografie heeft me aan het denken gezet over hoe je objecten kunt produceren als een vorm van documentaire sculpturen. Formeel gezien staan mijn sculpturen dicht bij de vorm van abstractie die van constructivisme leidt tot minimal art. Toch zijn ze niet gebaseerd op een opvatting van vorm als een autonome taal. Geen van de sculpturen die ik tot dusver heb gemaakt zijn abstract. Eerder dan “figuratief” geef ik er de voorkeur aan om over ze te denken als “documentair”. Zij handelen in het bijzonder over objecten, ze zijn nooit zomaar kopieën. Ik ben net zo geïnteresseerd in de geschiedenis waar de objecten naar verwijzen als in hun vorm.

Niet alle voorwerpen die ons omringen hebben dezelfde

status. Naast andere kenmerken zijn sommigen van deze objecten kunstwerken. Dit is het soort onderscheid dat de typologie waar je naar vroeg, maakt. Ik besloot om werken van kunstenaars die ik opnieuw maakte “cover versies” te noemen. Ik heb er eigenlijk maar twee gemaakt tot nu toe: een wiel gemaakt van blokken en vijf cirkels in asfalt gekerfd: *Reprise n°1 (Iran do Espírito Santo)*, 2001 en *Reprise n°2 (Michael Heizer)*, 2006. De “replicas” zijn ook reconstructies, maar het verschil is dat ze beginnen vanuit een ambachtelijk object (mechanische instrumenten van Galileo) of een object dat industrieel geproduceerd is (de golfbrekers in *Formes de repos*). Ik heb onlangs nog een nieuwe categorie toegevoegd: “reconstructies” in de strikte zin. Dit geldt voor de productie van objecten die alleen virtueel bestaan...

EW: Dat wil zeggen ...?

RZ: Ik maakte bijvoorbeeld *Studiolo* (2008), een houten model van het kabinet dat is afgebeeld in Antonello da Messina's beroemde schilderij *San Gerolamo nello studio*, 1475. En ik ben bezig met een werk dat een reconstructie is van de glazen rhombicuboctahedron¹ half gevuld met water in het portret van Luca Pacioli door Jacopo de Barbari (*Ritratto di Fra' Luca Pacioli*, 1495). Je zou kunnen zeggen dat de *Billes de Sharp (Sharp's Beams)* (2008) serie ook tot deze categorie behoort. In dat werk liet ik een netwerk van rechte lijnen graveren in eiken balken. De sculpturen herhalen de perspectief tekeningen en illustreren lijn per lijn een methode voor de constructie van semi-regelmatige

¹ In geometrie is de rhombicuboctahedron een Archimedische vorm bestaande uit acht driehoeken en achttien vierkanten.

veelvlakken uitgevonden door de Engels astronoom Abraham Sharp in 1718; een methode die, voor zover ik weet, nooit daadwerkelijk is gebruikt.

Om de typologie te vervolmaken zijn er ook “deducties”. *Forme à clef* (2006), een werk dat ik liet zien als onderdeel van de tentoonstelling “XS” (2007) in de Fondation Ricard, is een kleine geometrische sculptuur, een houten veelvlak afgeleid uit zesendertig wiggen, die worden gebruikt om doeken op te spannen. Dit soort van deductie is gelieerd aan het gebruik van een modulair systeem. Het is iets waar ik echt in geïnteresseerd ben, vooral in andermans werk. In een ander genre is er *Sculpture déduite* (2007), een circulaire gelaagdheid van hout en marmer die een exacte tegenvorm is van de replica die ik van een van Galileo’s objecten maakte, een object dat hij ontwierp om de beweging van pendules te bestuderen (*Tautochrone*, 2007).

Tenslotte is er ook nog het gevonden object, de readymade in de surrealistische zin van een object dat is opgewaardeerd tot de status van een kunstwerk. Dit is een vrij nieuwe methode voor mij. Het eerste werk dat ik maakte in deze categorie was een readymade stillevens, *Les Ptolemaïques (The Ptolemaics)* (2008): een collectie van vier objecten, gebruikt in een bepaald soort balspel, gerangschikt op een klein koperverguld houten plankje.

Ik heb onlangs een werk in hetzelfde genre gemaakt: *Préfiguration de la collection des rhombis (Prefiguring a collection of rhombis)*.

Yoan Gourmel vond, toen hij zijn *Le Jardin de Cyrus* (2007) in de Galerie Edouard Manet in Gennevilliers aan het installeren was, een aantal kleine metalen rhombicuboctahedrons in een kast. De rhombicuboctahedrons waren doorboord en hadden aan elke kant een groef. Ik heb eenvoudigweg twee van deze kleine objecten op een kopie van Luca Pacioli's *Divine Proportion*² geplaatst en een paar pagina's gemarkeerd.

EW: Hoe verschillen deze “methoden” van citeren of toe-eigening van elkaar?

RZ: Van zodra je de beslissing hebt genomen dat je gaat werken op een documentaire manier, en je wilt een fysieke weergave geven van een bepaald object, dan staan er niet veel andere manieren tot je beschikking dan imitatie, duplicatie of gewoonweg het object zelf presenteren. Als ik gebruik heb gemaakt van deze strategieën, dan is dat niet om hen te behandelen als subjecten. Ze vormen een methode die volledig is verbonden met het project dat ik mezelf heb gesteld: het creëren van een verzameling objecten die tegelijkertijd een verzameling sculpturen is. Om een “documentaire praktijk” meer te laten zijn dan alleen een “verzameling van verschillende documenten”, een *mnemosyne*³ tussen anderen, moet het zich engageren in vormen van productie/restitutie zoals de kopie, de replica, de

² Luca Pacioli, *On the Divine Proportion*, voor het eerst gepubliceerd in Venetië in 1509 met illustraties door Leonardo da Vinci.

³ *Mnemosyne* was in de Griekse mythologie de personificatie van het geheugen. Zarka verwijst hier naar een specifiek project van Warburg (niet naar Mnemosyne als een mythe).

reconstructie of de readymade.

EW: Jouw manier van werken staat vrij dicht bij die van Renaissance kunstenaars (het model van de kunstenaar-ingenieur), die putten uit hun wetenschappelijk onderzoek voor de uitwerking van hun schilderijen of die de link tussen kunst en wetenschap representeerden. We krijgen het gevoel dat je tenminste vertrouwd bent met die wereld, de verbeelding van de Renaissance...

RZ: Wat mij echt interesseert in de Renaissance is de porositeit tussen de verschillende kennisgebieden en technieken. Perspectief, die ongelooflijke inspanning van rationalisatie met het oog op het representeren van de wereld, was net zo belangrijk voor wiskundigen, artsen, botanici als voor schilders, beeldhouwers, architecten

De ruimtes gebouwd tijdens de Quattrocentro periode met behulp van de strenge regels van het perspectief, sluiten aan bij mijn fascinatie voor geometrische abstractie. Wanneer ik kijk naar Giotto, Piero della Francesca, Uccello of Mantegna, verwijder ik mentaal alle menselijke figuren tot ik constructies overheb die eruit zien als 'ideale steden': perspectieven op verlaten steden die historici soms ook kwalificeren als "urbinate". Deze radicale constructies (die zelfs in een nog meer abstracte vorm te vinden zijn in de geometrische panelen in de *Studiolo* van Gubbio of Urbino⁴) voorspiegelen in zekere zin de geometrische

⁴ *Studiolo* waren privé kamers die gebruikt werden om te studeren en te mediteren. De meest bekende zijn die van Gubbio and Urbino vanwege de trompe-d'œil panelen.

beeldhouwkunst van de twintigste eeuw, en in het bijzonder de werken die op een bepaald moment geassocieerd konden worden met minimal art (van Tony Smith tot Robert Morris). Het lijkt mij dat dit soort geometrische sculpturen eerder zijn voortgekomen uit schilderen dan uit de geschiedenis van de beeldhouwkunst. Als je kijkt naar het aantal keren dat het gerepliceerd is in de hedendaagse kunst, dan is Dürer's rhombohedron in *Mélancolie* (1514) waarschijnlijk de meest bekende minimale sculptuur van de zestiende eeuw (zo niet van de hele kunstgeschiedenis).

Ik ben me ervan bewust dat ik deze belangstelling voor de Renaissance deel met een aantal andere kunstenaars. Ik denk dan bijvoorbeeld aan Isabelle Comaro, haar serie van *Black Maria* tekeningen (2008) die dit jaar getoond werden op de Ferme du Buisson en meer recent bij Galerie Xippas. In haar werk is er een duidelijk besef dat dit beroep op het klassieke perspectief een alternatief biedt voor geometrische abstractie. Ik zou zelfs geneigd zijn te zeggen, hierbij de richting van de kunstgeschiedenis omdraaiend, dat klassiek perspectief een *uitbreiding* is van geometrische abstractie.

EW: Een aantal kunstenaars van jouw generatie, met wie je vaak samen tentoonstelt, werken als een soort “verbindingen”. Jouw werk neemt niet deel aan de grote postmoderne mix-up, je eigent niet toe, citeert niet noch hermaakt dingen. Jouw werk is meer een methodologisch postmodernisme. Je leent, je manipuleert, je creëert connecties, netwerken van kennis en informatie, je kiest analogieën...

RZ: Ja, dat klopt in het geval van kunstenaars zoals Julien Prévieux, Aurélien Froment, Jochen Dehn, Gyan Panchal, Mathieu Kleyebe Abonnenc, Benoit Maire, en Isabelle Cornaro. Er is geen verlangen om te breken met het verleden. Maar als toeschouwer is het onmogelijk om niet te zien dat er een aantal zeer duidelijke verschillen zijn tussen de tentoonstelling die georganiseerd was door Saâdane Afif en Valérie Chartrain tijdens de laatste Lyon Biënnale en die van Pierre Joseph waar we het eerder over hadden – al was het maar op een formeel niveau; of zelfs tussen de twee meest recente Prix Ricard shows, de ene samengesteld door Mathieu Mercier in 2007⁵ en Nicolas Bourriaud dit jaar...

Als ik zou moeten speculeren over de relatieve specificiteit van deze kunstenaars, zou ik zeggen dat het te maken heeft met een open en diepe verbondenheid met de geschiedenis. Het feit dat Aby Warburg alomtegenwoordig was in de intellectuele context van onze tijd op de kunstacademie is waarschijnlijk geen toeval. Ik weet hoe belangrijk het boek van Philippe-Alain Michaud⁶ is voor Aurélien Froment, en sommige van Didi-Huberman's teksten voor Mathieu K. Abonnenc. Maar wat uiteindelijk telde was minder de onderwerpen die Warburg besprak als de

⁵ “Dérive”, 12 Oktober – 17 November 2007 met kunstenaars Wilfrid Almendra, Vincent Beaurin, Christophe Berdager & Marie Péjus, Julien Bouillon, Stéphane Calais, Sammy Engramer, Marc Étienne, Daniel Firman, Regine Kolle, Hugues Reip and Virginie Yassef.

⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998).

methodologische implicaties van zijn werk: de manier waarop hij kennisgebieden uitbreidt is een manier om voortdurend verschillende momenten uit de geschiedenis van vorm en gebaar te comprimeren. Om Giorgio Agamben te citeren, hij gaat eigenlijk “beyond the limits of art history itself.”⁷

Als een vorm van onderzoek en een manier om verschillende verwijzingen samen te brengen en elkaar te laten kruisen, is de activiteit van de kunsthistoricus, net zoals die van de essayist, van groot belang voor ons. En als Warburgs *Mnēmosyne* atlas een kunstwerk benadert, dan is het niet verwonderlijk dat sommige kunstenaars het werk van een essayist beginnen te benaderen of zich er mee zeggen bezig te houden. Dit is waarschijnlijk een van de belangrijkste redenen waarom Robert Smithson tegenwoordig zo alom bewonderd wordt. Gezien zijn voorliefde voor geometrie, materialen, het landschap, zijn onderzoek uitgevoerd in boeken of in de wereld, ben ik helemaal niet verbaasd dat Smithson vaker aangehaald wordt dan Marcel Duchamp. Wat mijn werk betreft, ben ik vaak geneigd om te praten over de invloed van Roger Caillois: zijn concept van een algemene poëtica gebaseerd op het idee van een eenheid en continuïteit tussen fysieke, intellectuele en imaginaire werelden.⁸

⁷ Giorgio Agamben, “Aby Warburg et la science sans nom”, *Image et Mémoire* (Paris: Desclée de Brouwer, coll. Art & esthétique, 2004), p.11.

⁸ Zie in het bijzonder “Le Champ des signes” en het hoofdstuk getiteld “Sciences diagonales” in Roger Caillois, *Œuvres* (Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2008).

Dit interview werd gepubliceerd in het tijdschrift 20/27, n°3, januari 2009, éditions M19, Paris. Dit is een ingekorte versie van het interview.

STROOM SCHOOL

Stroom School is de overkoepelende term voor het randprogramma dat Stroom bij tentoonstellingen organiseert. In de Stroom School worden thema's van de tentoonstelling uitgelicht en uitgediept. De Stroom School activiteiten zijn gratis en staan open voor iedereen. Op www.stroom.nl staat de meest recente informatie over de activiteiten, aanvangstijden en is er mogelijkheid om je aan te melden.

AGENDA

ELKE ZONDAG GRATIS RONDLEIDINGEN

Elke zondag (behalve op 12 juni) zijn er om 15u gratis rondleidingen door de tentoonstelling. De rondleidingen worden gegeven door het Stroom team of door een externe rondleider. Voor deze tentoonstelling zijn de externe rondleiders:

19 JUNI 2011, 15U

Rondleiding door kunstenaar Jan van de Pavert.

26 JUNE 2011, 15U

Rondleiding door Bas Ackermann, directeur van Shoot Me Film Festival.

3 JULI 2011, 15U

Rondleiding door Benno Tempel, directeur van het Gemeentemuseum Den Haag.

9 JUNI 2011 – KNIGHT'S MOVE LEZING DOOR
IAIN BORDEN

Iain Borden is historicus en onderzoeker van architectuur en stedelijke cultuur en is hoofd van Bartlett School of Architecture in Londen. Zijn interesse gaat zowel uit naar het ontwerp als de beleving van de gebouwde omgeving, waarbij hij zich vooral richt op de manier waarop mensen zonder architectuurachtergrond hun omgeving begrijpen. Hij bestudeerde skateboarding als manier om de stad eigen te maken en werkt momenteel aan een onderzoek naar de cultuur van het autorijden in films.

De Knight's Move lezing vindt plaats om 20u. Toegang is gratis en reserveren wordt aanbevolen (via www.stroom.nl).

21 AUGUSTUS 2011, 3PM – FINISSAGE
Rondleiding door Arno van Roosmalen, directeur van Stroom Den Haag gevolgd door een feestelijke afsluiting van de tentoonstelling.

Acknowledgements: Mondriaan Foundation, Galerie Michel Rein, Parijs (F), Le Frac Alsace, Sélestat (F), Le Grand Café, Saint-Nazaire (F), CAN - Centre d' Art Neuchâtel (CH) en Motive Gallery, Amsterdam.

Stroom
Den Haag