

Cyprien Gaillard
Beton Belvedere

**toelichting
bij tentoonstelling**

A *Real Remnants of Fictive Wars (Part V), 2005*

33 mm, loop van 7 minuten

Met dank aan de kunstenaar en de Laura Bartlett Gallery, Londen

Dit werk is een van de vijf films waarin Cyprien Gaillard en zijn medewerkers brandblussers in werking stelden terwijl ze zich in het landschap schuilhielden. De films zijn vertraagd om hun onwerkelijke aard te versterken – ze zijn geschoten met 32 frames per seconde op 35 mm film – en tonen een haast schilderachtige gevoeligheid. In ieder werk wordt een aspect van het landschap door de rook aan het oog onttrokken en daarna weer getoond. Het eerste idee voor de film kwam voort uit Gaillards eigen foto's van cipressen waarvan de vorm doet denken aan die van een explosie. Hij koos voor 35 mm film niet simpelweg vanwege de beeldkwaliteit die daardoor geboden wordt, maar omdat het medium het idee van entropie uitdrukt dat zo essentieel is voor dit werk – hoe vaker het werk getoond wordt, hoe sneller het verdwijnt.

B *Field of Rest series, 2008-2009*

Alle polaroids: 9 x 7 cm (ingelijst: 40 x 52 cm)

Met dank aan de kunstenaar en de Laura Bartlett Gallery, Londen

[van links naar rechts]

Field of Rest (Kent), 2009

Field of Rest (Giza), 2009

Field of Rest (Flaine), 2009

Field of Rest (Baltimore 2), 2008

Field of Rest (Brandsbutt), 2008

Field of Rest (Umpqua), 2008

Field of Rest (Sanjhi), 2009

Field of Rest (Esna), 2008

Field of Rest (Corviale), 2008

Field of Rest (Sighthill Standing Stones), 2008

Field of Rest (Baltimore 1), 2008

Deze reeks foto's – waarvan er hier vier voor het eerst getoond worden – zijn het product van Gaillards in stijgende mate ambulante praktijk. Hij wilde graag ontsnappen aan de beperkingen van het atelier en werkt voornamelijk buiten, waarbij hij zijn beelden en inspiratie opdoet door het afreizen van de aardbol. Zijn onderwerpen zijn de verlaten begraafplaatsen van kleiner wordende steden, het samenbrengen van omvangrijke bouwprojecten en afbrokkelende constructies in lokale stijl, de ontmoeting van het bijzondere en het alledaagse, de taferelen die we zien als we naar maar één kant van de gebruikelijke toeristische attractie kijken. Hij kiest het medium van de polaroid fotografie vanwege het efficiënte gebruik van beeldmiddelen en omdat het hem directheid en onafhankelijkheid oplevert. Hij vindt het ook prettig dat de polaroid film snel verdwijnt en moeilijk te bewaren is. Om het werk afstand te doen nemen van de documentaire functie van de fotografie neemt hij de foto's onder een hoek van 45 graden, omkadert het beeld met een gelaagde omlijsting en presenteert het met een museale precisie, als het resultaat van een opgraving.

C *La grande allée du Château de Oiron, 2008*

C-print op diasec, 170 x 211 cm

Met dank aan de kunstenaar en de Cosmic Galerie, Parijs

Over het oorspronkelijke pad voert een mengeling van vernalen beton, hout, plastic en glas naar het Renaissance-kasteel van Oiron, Frankrijk. Dit tapijt van materialen was vroeger een torenflat in de Parijse buitenwijk Issy-les-Moulineaux. Gaillard liet het van de sloopplek naar dit kasteel transporteren waar het infiltreerde in één van de traditionele elementen van een formele Franse tuin, het grind- of kiezelpad. Dit werk – zowel spectaculair als bescheiden – roept herdenkingsmonumenten en de acties van Land Art op. Het wordt een daad van rouw voor een bepaald type modernistische architectuur – de torenflat – en het maatschappelijke Utopia waar het voor stond.

D *View over Sighthill Cemetery, 2008*

C-print op diasec, 211 x 170 cm

Met dank aan het Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Deze foto, die vlak voor de sloop van het gebouw werd genomen, transformeert een ongewenst stuk architectuur in een iconisch beeld. Tot voor kort stond deze torenflat in een buitenwijk van Glasgow, een stad die op dit moment een snelle ontwikkeling meemaakt voorafgaand aan het organiseren van de Commonwealth Spelen in 2014. Gaillard vraagt zich af hoe we in de toekomst de modernistische periode zullen kunnen begrijpen als de meeste architectuur daarvan vernietigd is, een daad die hij beschrijft als "staatsvandalisme". Toch komt Gaillards instinct tot behoud samen met een verlangen om de natuur haar gang te laten gaan, om gebouwen in elkaar te laten storten. "Als gebouwen al half tot ruïne zijn geworden krijgen ze een pittoreske kwaliteit", zegt hij. "Ze zijn niet meer van hun voormalige bewoners of van de architecten die ze hebben ontworpen maar worden in plaats daarvan een bijna organisch deel van het landschap".

E **Belief in The Age of Disbelief series, 2005**

Etsen, verschillende afmetingen

Met dank aan de kunstenaar en de Laura Bartlett Gallery, Londen

[van links naar rechts]

Belief in The Age of Disbelief (Les Quatre Arbres/Etape VIII), 18 x 20 cm

Belief in The Age of Disbelief (Paysage Aux Trois Tours), 17 x 23 cm

Belief in The Age of Disbelief (L'Arbre Incline), 18 x 20 cm

Belief in The Age of Disbelief (Banja Luca), 18 x 20 cm

Belief in The Age of Disbelief (Les Deux Chemins au Ruisseau/Etape VIII), 17 x 25 cm

Belief in The Age of Disbelief (Haarlem), 9 x 15 cm

Gevraagd naar het herhaaldelijk voorkomen van modernistische torenflats in zijn werk zei Gaillard: "Wat mij interesseert is niet zozeer de Architectuur als wel het landschap dat erdoor wordt voortgebracht." Deze naoorlogse constructies, ooit symbool van utopische belofte, zijn nu synoniem geworden met maatschappelijke conflicten en stedelijk verval. Gaillard ziet torenflats als hedendaagse vestingen, die een heftig stempel drukken op het landschap dat schijnbaar ongevoelig is voor het individu. In deze serie *Belief in The Age of Disbelief*, introduceerde hij twintigste eeuwse torenflats in Nederlandse landschapsetsen uit de zeventiende eeuw. Het zijn op zich autonome werken maar ze schetsen ook de contouren van een van Gaillards droomprojecten: het creëren van een "parc aux ruines" (een park met ruïnes), een beeldenpark op een werkelijk enorme schaal waar ongewenste torenflats bewaard kunnen blijven voor het nageslacht.

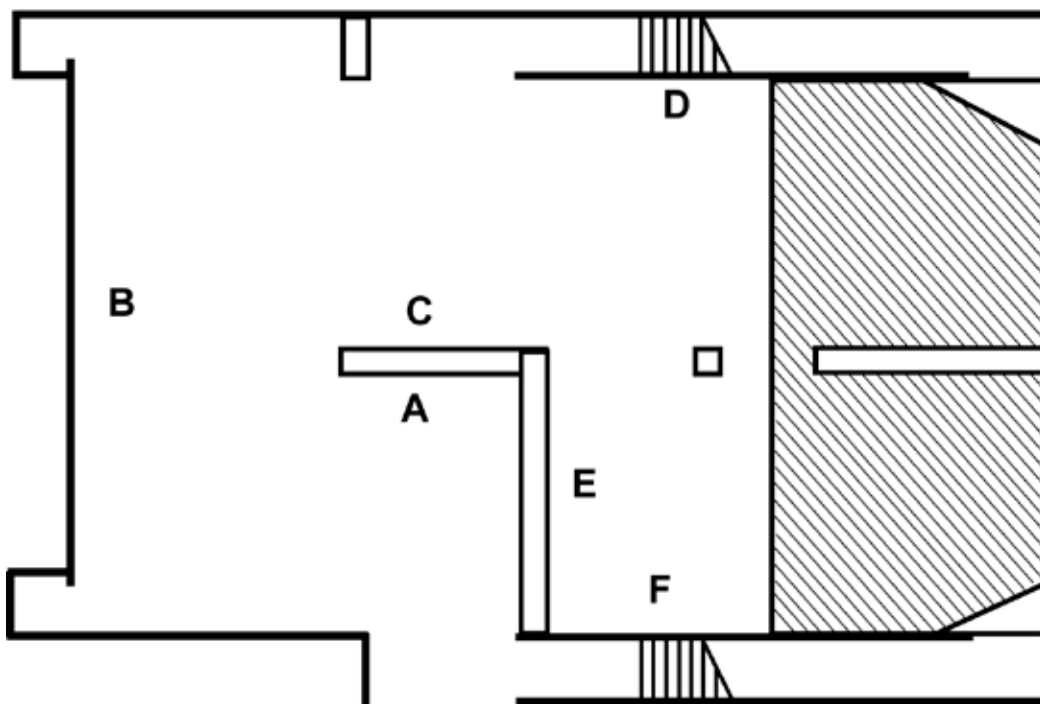
F **The New Picturesque, 2007-2009**

Verschillende afmetingen, gevonden ansichtkaarten en papier

Met dank aan de kunstenaar en aan de Cosmic Galerie, Parijs

Het woord pittoresk, dat letterlijk betekent 'geschikt om er een plaatje van te maken', werd al in 1703 gebruikt en is afkomstig van de Italiaanse term *pittresco*, die betekent 'op de manier van een schilder'. Het ontwikkelde zich in de jaren zeventig tot en met negentig van de achttiende eeuw tot een esthetisch ideaal, zowel in de schilderkunst als in de landschapstuin, wat uitmondde in de 'pittoreske theorie' dat ontworpen landschappen net zo moesten worden gecomponeerd als landschapsschilderijen en aangename architectonische elementen moesten bevatten, vaak in de vorm van ruïnes of in een staat van poëtisch verval. In *The New Picturesque*, een voortgaande reeks ansichtkaarten die Gaillard bewerkt door veel van het onderwerp met papier aan het oog te onttrekken, 'ruïneert' hij de beelden teneinde ze interessant te maken, om ze echt pittoresk te laten worden. Er kan een verband worden gelegd tussen dit werk en de film *Real Remnants of Fictive Wars V*, waarin een element van het landschap door een witte vorm tijdelijk aan het oog wordt onttrokken, en ook met de *Field of Rest*-serie, waarin onze aandacht wordt afgeleid van de 'hoofdattractie' en we kijken naar wat er elders gebeurt.

Plattegrond begane grond



Giambattista Piranesi (Venetië 1720 - Rome 1778)

Als tegenhanger van Gaillards werk wordt een reeks etsen van de Italiaanse meester Piranesi getoond – in bruikleen van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Deze werken plaatsen Gaillards zeer eigentijdse praktijk in de kunsthistorische traditie van het landschap en onthullen tevens de doorlopende fascinatie met archeologie en met veranderende ideeën over het pittoreske.

In haar essay 'Het ongenoegen van ruïnes: 'Piranesi en de monumenten van het oude Rome' ¹, schrijft Lola Kantor-Kazovsky: "Het genoegen van ruïnes [...] manifesteerde zich in het Franse debat over esthetica in het midden van de achttiende eeuw. In 1765 werd 'ruïne' in de Encyclopedie als volgt gedefinieerd: 'verwording, verval, destructie... de ruïnes zijn mooi om te schilderen', en Diderots beroemde traktaat over ruïnes in de Salon van 1767 bevat het edict: 'Om van een paleis een interessant object te maken moet men het vernietigen.'"

Kantor-Kazovsky stelt dat Piranesi geen genoegen schiep in het bekijken van ruïnes. Ze voert aan dat de kunst en literatuur van de achttiende eeuw ruïnes poëtiseerden op een manier die Piranesi geheel vreemd is: "Een spel van de fantasie dat verval als uitgangspunt kiest staat diametraal tegenover wat hij bedoelde. Hoewel Piranesi een schrijver met een grote productie was heeft hij het nooit over dit concept. Het heeft er de schijn van dat hij geen idee had van het esthetische potentieel van de geruïneerde staat van monumenten en [...] hij gebruikte het woord 'ruïne' alleen in een professionele – en tamelijk negatieve – betekenis als hij verwees naar constructiefouten en vergissingen van slechte architecten. [...] Als hij het over oude monumenten had gebruikt hij liever het woord *avanzi* ('restanten') waarmee hij hun overlevingsvermogen benadrukte in plaats van hun langzame verdwijning." Ze verklaart deze "esthetische onverschilligheid ten opzichte van de tot ruïne vervallen staat van de monumenten" vanuit Piranesi's fascinatie met de problematiek van het bouwen: "hij berekende graag precies hoe stabiliteit werd bereikt, wat totaal tegengesteld is aan de 'poétique des ruines'."

Zoals ze duidelijk maakt zijn de voorsteden van Rome in Piranesi's gravures nooit idyllisch. In plaats daarvan zijn de klassieke constructies gebroken, versplinterd, aangetast en bij tijd en wijle heel onaangenaam. Waar zijn opvolgers – zoals Hubert Robert – hun ruïnes en paleizen graag in een pastoraal landschap afbeeldden, worden Piranesi's ruïnes getoond in de verontrustende context van het moderne leven. Hij beklemtoonde bij herhaling dat zijn geliefde monumenten nooit alleen door de vernietigende werking van de tijd in verval zouden zijn geraakt. Ze waren gebouwd om te blijven bestaan. 'Het is duidelijk', schreef hij, 'dat ze eerder ten onder waren gegaan door de schade die door mensen of het lot was aangericht dan door onwetendheid van degenen die ze gebouwd hadden of doordat hun constructie niet sterk genoeg zou zijn geweest.' Net als de ruïnes van Rome Piranesi's verontwaardiging opriepen – in plaats de inspiratie voor esthetische bewondering of melancholiek wegdromen te vormen – wekt de vernietiging van de modernistische architectuur Cyprien Gaillards woede op.

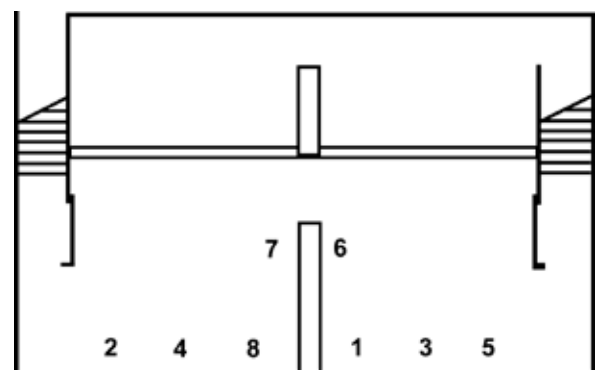
¹ In *Apollo*, Sept, 2007, door Lola Kantor-Kazovsky: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_546_166/ai_n1952017

Vedute di Roma

Etsen die op de tentoonstelling te zien zijn dankzij de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten

1. Veduta degli avanzi superiori delle Terme di Diocleziano, 1774, 460 x 695 mm
[Blik op de resten van de baden van Diocletianus]
2. Rovine delle Terme Antoniniane, ca.1760, 420 x 690 mm
[Ruïnes van de Antonijnse baden]
3. Avanzi del Tiempo del Dio Canopo nella Villa Afriana in Tivoli, 1768, 445 x 580 mm
[Resten van de Canopustempel in de villa van Hadrianus in Tivoli]
4. Veduta del Tempioottangolare di Minerva Medica, 1764, 460 x 700 mm
[Blik op de achthoekige temple van Minerva Medica]
5. Frontespizio: Capriccio di rovine con statua di Minerva, 1748, 495 x 630 mm
[Titelplaat: Fantasie-ruïnes met een standbeeld van Minerva]
6. Piramide di Caio Cestio, ca.1760, 550 x 760 mm
[Piramide van Gaius Cestius]
7. Tempio antico volgarmente ditto della Salute, su la Via d'Albano, cinque miglia lontan da Roma, ca.1760, 550 x 760 mm
[Klassieke temple die bekend stond als 'della Salute' aan de Via d'Albano, vijf mijl van Rome]
8. Tempio di Giove Tonante, ca.1760, 550 x 760 mm
[Tempel van Jupiter Tonans]

Plattegrond souterrain



Teksten: Zoë Gray
Vertaling: Philip Peters