

















Omzwervingen in een gedeelde ruimte

In de publicatie 'Every move they make' en het bijhorende artistieke project onderzoeken kunstenaars uit diverse disciplines de veelzijdigheid van 'het andere', vertrekkend vanuit ruimte en object. Het onderzoek is opgevat als een proces waar het maken en ontmoeten centraal staan. Zonder vooropgestelde contouren wordt volop de ruimte genomen om dingen te laten ontstaan, vanuit een gevoeligheid voor wat dingen en ruimten 'doen' en de handelingen die ze uitlokken. Al door het openen van de publicatie zet je het boek in beweging (een boek dat zelf ook verbindingen aangaat met elementen buiten zichzelf en op zich al uiteenlopende relaties aan bod laat komen). Via open ateliers en werksessies, in situ interventies, experimentele diners, hotelovernachtingen en toonmomenten creëert het onderzoek uitnodiging en dialoog, verstrooiing en verstoring. 'Every move they make' is een laboratorium voor het onverwachte en veranderlijke en lokt interactie en verstrengeling uit.

RUIMTELIJKE DUBBELZINNIGHEID

De gastenverblijven die de vzw blancooo in een multiculturele buurt in Antwerpen heeft ingericht, zijn in eerste instantie de uitvalsbasis voor het onderzoek. De kleinschalige panden met vitrines aan de straatkant bieden logeerruimte en hebben iets van een stedelijke puzzel: gangen, binnensteegjes, terrassen en waterpartijen vormen grenzen en circuits waarin in verschillende richtingen passages ontstaan en contacten mogelijk worden. Het is een labyrint dat de veelheid aan straten en verbindingen die een stad kenmerkt nu in miniatuur realiseert. In die context krijgt de wereld een huiselijke ontvangst én is de bewoner van een pand slechts een passant.

De architectuur van de gastenverblijven laat de dingen van karakter veranderen: binnen wordt buiten, stad wordt kamer. Een vitrine spiegelt zich in die van een tegenoverliggende wasserette, een lijn verbindt de overkant. De drukke straat wordt uitdrukkelijk een gedeelde plek. Het contact tussen de spiegelende (over)kanten verrast en creëert ruimtelijke onduidelijkheid. (In zijn analyse van de passages in het negentiende-eeuwse Parijs heeft Walter Benjamin expliciet op dit soort dubbelzinnigheid gewezen: passages met een "rijkdom aan spiegels die de ruimtes feeëriek uitvergroten en de oriëntatie bemoeilijken".¹) De vitrines zijn gevoelig voor wat er voor en achter hun ramen gebeurt. Tijdens het toon- en experimenteermoment verruimt het publiek, ook in de wasserette: op twee avonden 'passeert' er muziek, op initiatief van blancooo.

Specifiek voor of vanuit deze locatie in Antwerpen makenen Bram Van Breda, Merel Cremers en An-Valerie Vandromme een reeks objecten uit textiel, glas en keramiek die een tijdlang deel uitmaken van het gastenverblijf. De verbindende factor tussen de kunstenaars is hun bijzondere aandacht voor het object, de materialiteit van het object en de rol die de gebruiker speelt.

OPEN ATELIER

De kunstenaars delen in voorbereiding van de ingrepen in blancooo de ateliers met elkaar. Het kunstenaarsatelier is op zich al een gedeelde ruimte, zoals Rebecca Fortnum het beschrijft: "I examined the studio as a 'living' room, a container or arena for creative acts. What became apparent in this investigation was that the studio allows the artist to live with & in the process, staving off resolution or closure."²

Het atelier is een ruimte waar de kunstenaar leeft met zijn materialen, ideeën, onafgewerkte projecten en ze op verschillend momenten opnieuw kan ontmoeten. "Artists will often collect objects and images not knowing why and 'live' with them for a while before utilizing them or not. The studio can afford the artist an encounter with this accumulated material that, initially at least, may not be articulated."³

Het atelier is ook een ontmoetings-, discussie- en experimenteerruimte. Materialen en concepten worden uitgeprobeerd, technieken verkend, de eigen comfortzone verlaten. De atelierontmoetingen leiden tot ongeplande maakprocessen, met medewerking en weerstand van kunstenaars en materiaal. Bij Bram Van Breda gaan ze onder meer aan de slag met restafval van de Belgische sisalweverij Tasibel natural fibre flooring. "Het afval van deze tapijtfabriek wordt in de regel herleid tot een composietmateriaal. Hierbij gaan alle materiële aspecten verloren, terwijl het materiaal nog steeds 'vitaal' is en wacht om in actie te treden." Bram Van Breda verwijst hierbij naar de idee van 'vibrant matter' uit het gelijknamige boek van Jane Bennett.⁴ Bennett denkt na over hoe ons politieke handelen zou veranderen indien we de dingen niet als passieve entiteiten beschouwen maar als actoren met een eigen handelingsvermogen. De dingen ontmoeten andere actoren (menselijke en niet-menselijke) en spelen daarbij een actieve rol: ze laten dingen gebeuren, ze produceren effecten. 'Dingkracht' (*thing power*) impliceert ook de aanwezigheid van het andere (*the Other*).

Bennett verduidelijkt dat met een citaat uit *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) van W.J.T Mitchell: “objects are the way things appear to a subject – that is, with a name, an identity, a gestalt or stereotypical template ... Things, on the other hand, ... [signal] the moment when the object becomes the Other, when the sardine can look back, when the mute idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny and feels the need for what Foucault calls ‘a metaphysics of the object, or, more exactly, a metaphysics of that never objectifiable depth from which objects rise up toward our superficial knowledge.”⁵ Dat andere doet een beroep op onze aandacht en laat ons verbaasd zijn over wat we zien. Vanuit een openheid en respect voor dit vitale ‘andere’ manipuleren de kunstenaars het restmateriaal van Tasibel natural fibre flooring. De tactiliteit van de verschillende soorten textiel verschilt: sisal prikt en voelt onaangenaam aan, wol is zacht. Toch nodigen beide materialen uit om ze aan te raken en erop te gaan zitten. Het textiel wekt een zekere intimiteit. Textielstrips worden ritmisch tot een vlak gewikkeld. Er ontstaat een contemplatieve, haast spirituele dimensie. De ontmoeting met het materiaal is ook een spel, met regels die zich ad hoc aandienen. In dat spel is er vrijheid voor een lichte vorm van chaos. “Vital materialists will thus try to linger in those moments during which they find themselves fascinated by objects, taking them as clues to the material vitality that they share with them. This sense of a strange and incomplete commonality with the out-side may induce vital materialists to treat nonhumans – animals, plants, earth, even artifacts and commodities – more carefully, more strategically, more ecologically.”⁶ Het impliceert ook productie- en consumptiepatronen die hiermee in overeenstemming zijn.

20

RIZOOM

In een van de gastenverblijven ligt een lange strip sisal tegen een stenen muur. Muur en strip vormen een rechte lijn. Het textiel is een afbakening, een markering, een versterking van een richting, en tegelijkertijd een vloerbekleding die tot een minimum is herleid. Het is aanwezig en afwezig. Alleen wie goed kijkt ziet de strip waarvan de kleur en textuur nauwelijks van de vloer verschillen. Als een kameleon – met een eindeloze reeks pootjes – heeft het textiel zich ingepast in wat er was. Camouflage is hier een strategie om contact te leggen met de omgeving. Het mechanisme van visuele gelijkens functioneert als een interface met de wereld, zoals Neil Leach in *Camouflage* (2006) schrijft. “The role of camouflage is not to disguise, but to offer a medium through which to relate to the other. Camouflage constitutes a mode of symbolization. It operates as a form of connectivity.”⁷ Interactie ontstaat ook met de gebruikers van de ruimte. Wanneer iemand onbewust tegen het textiel botst, slingert het over de vloer en wordt het een (on)huiselijk dier dat voor de voeten loopt. In een andere kamer verstrengelen soortgelijke strips tot een textiel oppervlak dat blijft groeien: *Rhizome*. De titel is een verwijzing naar het rizomatische netwerkprincipe van Gilles Deleuze en Félix Guattari en omschrijft een belangrijke dynamiek waarmee het onderzoek van ‘Every move they make’ verwantschap vertoont. De eerste twee principes van een rizoom zijn “de principes van verbinding en heterogeniteit: elk willekeurig punt van een rizoom kan en moet met elk ander worden verbonden. Heel anders daarentegen is de boom of de wortel, die een punt en een ordening fixeren.”⁸ ‘Every move they make’ creëert voortdurend ruimte voor die principes. De heterogeniteit betekent een ‘en-en’ “dat ongelijksoortige zaken koppelt”.⁹ Het verbinden gebeurt subtiel en discreet, maar kleurt de verschillende momenten van het onderzoeksproject.

21

Tegelijkertijd worden de aan elkaar gehechte strips een robuuste aanwezigheid die zich meer en meer opdringt aan de kamer. Als een vogel die een intiem nest bouwt met zijn lichaam en de materialen die hij vindt en verzamelt – het beeld is ontleend aan *La poétique de l'espace* (1957) van Gaston Bachelard –, zo maakt Bram Van Breda met het restmateriaal een eigen(aardige) plek.¹⁰ Je loopt over *Rhizome* en voelt de zachte bovenkant; je draait het om en het wordt een woelig en harig landschap dat uitnodigt tot knippen en knopen. *Rhizome* speelt ook met de ruimtelijke en inhoudelijke aspecten van een tapijt: het zintuiglijke en het immateriële zijn er parallel aanwezig. Op een tapijt komen mensen samen voor gesprekken, rituelen en feestelijkheden.

“Knots connecting thread – connecting people. The rug is the universal shared space,” zegt Bram Van Breda en hij is een hedendaagse voddenraper-poëet die nu niet in de stad maar in een textiel fabriek zijn schatten vindt.¹¹ Het omwentelen van de strips staat voor groei, verandering, transitie, passage ...

In de spiraalvormige beweging die tijdens een aantal laboratoriummomenten wordt verdergezet, ontgroeit *Rhizome* de concrete ruimte en daagt hiermee de gebruiker uit. Te groot om nog gemakkelijk de kamer uit te kunnen speelt het met afmetingen en schaal. Wat is nog de maat van deze ruimte? Welke verhoudingen gelden hier nog? Het enorme tapijt lijkt thuis te horen in de onmogelijke werkelijkheid van *Het rondzwerfende 'Vreemde'*, een roman uit 1924 van de Russische schrijver Sigizmoend Krizjanovski (1887-1950). Daarin onderneemt een magiër een reis naar een grotere wereld, een zoektocht die via verkleining start. Drinkt de magiër de inhoud van flesjes met gekleurde vloeistof, dan krimpt zijn lichaam tot minuscule afmetingen. De ruimte rondom en al wat erin staat worden voor hem immens groot. In de omgeving, waarin alles lang normale proporties had, begint de magiër aan een

reeks omzwervingen, als “een bergbewoner die tussen de rotsblokken van een bergpas staat”.¹² Alleen al de gedachte aan het krimpen brengt zijn verbeelding op gang: “Ik nam afscheid van de ruimte, van de vertrouwde met azuur en groen verfraaide ruimte, van mijn ruimte.”¹³ De leermeester besluit op de eerste pagina van de roman: “[...] zwerftochten veranderen uzelf, uw ‘ik’ in iets ‘vreemds’; door de afwisseling van landen zult u vervreemden, of u dat nu wilt of niet; uw ogen zullen niet terug willen keren in hun oude, gerieflijke kassen, als ze de wereld aan zich voorbij hebben laten trekken; [...]”¹⁴

Rhizome heeft een onmiskenbare materiële aanwezigheid maar is ook een zwevend tapijt dat loskomt van de vloer, een tapijt van duizend-en-één-nachten. Het zoekt nieuwe oorden op en sprokkelt verhalen uit andere culturen en andere werelden. De verhalen bevinden zich enkele meters hoger, op de bovenste verdieping van het gastenverblijf. Daar bouwde Bram Van Breda de installatie *O.T. een onvoltooide tijd* met materiaal van het KoeNST-project (2016-2017). In het kader van dit Arts in Society Award project trad hij in dialoog met anderstalige volwassenen die elkaar vonden in de lessen Nederlands van de Antwerpse vzw De Loodsen. De dialogen tussen hem en de cursisten resulteerden in verschillende werken die door de deelnemers werden gemaakt. “Een kleurrijk spel vol positiviteit dat je dwingt tot zelfreflectie en uitdaagt om grenzen over te steken naar een plek waar we elkaar vinden in onze eigenheid,” aldus Bram Van Breda. De teksten, beelden, objecten of kledij vinden vervolgens hun weg in *O.T. een onvoltooide tijd*, waar gasten en passanten de verhalen opnieuw kunnen activeren. Ze hangen verspreid in de kamer, die wordt ingepalmd door brede stroken transparant textiel. Het witte weefsel creëert een dynamisch baldakijn voor een hemelbed of droomkasteel dat de kamer laat wegdrijven als een schip met grote zeilen, naar een verte voorbij de stedelijke bebouwing.

WILDE DINGEN

Bordvormen, scherfborden en halve bollen staan en hangen in verschillende ruimten en balanceren op fragiele houders. De afwijkingen in vorm en materiaal verbinden de keramische stukken. Zijn het nog gebruiksobjecten? Hoe gedragen ze zich in de ruimte die ze samen met de gebruikers bewonen? Bevestigen of doorbreken ze de conventies rond serviesgoed, aan tafel, op het bord, maar ook rond de materie waaruit het bord is gemaakt: keramiek en porselein, archetypische vormen (bord, kom, beker), propere containers, waterdicht? Merel Cremers weet dat je conventies onderuit kan halen door ermee te knoeien. “En knoeien gebeurt al in het gebruik van servies, maar ook in de nasleep ervan, in een vuil tafellaken of een gebroken bordje. De scherven belanden hopeloos bij het afval maar verdienen wellicht een tweede leven. Door de scherven te vergruizen, te combineren met andere ingrediënten – dit proces lijkt verdacht veel op eten – kan dit papje tot een nieuw object worden herleid, een object dat niet minder maar eerder meer waar(d) is dan zijn voorgangers. Een object dat namelijk alles bevat van zijn voorgangers, maar door middel van een soort van herwaardering bevestigd wordt in zijn bestaansrecht. Het wordt iets, iets met een (scherp) randje.” Je wil de installaties aanraken. Dat wordt aangemoedigd tijdens laboratoriummomenten waar blancoo experimentele gerechten serveert op de keramische objecten: gepocheerde rode biet, gefermenteerde kaas, ananas die tussen de tanden bruiet ... Glazen potten lopen over, wat overstromt maakt vlekken, keramiek kleurt rood. Waar geen glazuur aanwezig is, ontstaat door de verkleuring een blijvend spoor. Op borden die zijn herleid tot een schijf zoekt het eten een plaats; brokstukken servies worden samengebracht en terug uiteengehaald; hun hobbelige oppervlakken zijn als bord weinig uitnodigend, ook al omdat sommige niet geglazuurd zijn. Hoe voelt het aan om hiervan te eten? Welke associaties

roept dit op? Zijn dit nog geciviliseerde objecten? Wanneer een tapijt van scherven uitgestrooid ligt op een plek waar je moet voorbijstappen, kan je niet anders dan ermee in interactie gaan. “Iets met een scherp randje, iets in het wild. Het idee dat een object dat kan zijn is iets wat ik intuïtief misschien altijd al wist en sluit aan bij wat Hilde Bouchez omschrijft in *Het Wilde Ding* (2017).”¹⁵ Op zijn beurt geeft het tapijt zich aan de bezoeker over, ogenschijnlijk passief maar met voldoende scherpte. Wildheid of bruutheid kan zich uiten in materie maar manifesteert zich ook in ruimte, in de verhouding tussen de dingen, inclusief de gebruiker. Merel Cremers laat de toeschouwer ronddwalen door de ruimte. Objecten mogen gewoon aanwezig zijn, als kleine of grotere toevoegingen die worden gespot wanneer men door de kamers beweegt. Opnieuw speelt een vorm van camouflage mee. Een bolle keramiekvorm lijkt te bruisen zoals het schuim van een brandblusapparaat, een bord uit papierklei staat tussen boeken, een ‘prent’ uit hetzelfde materiaal leunt tegen een ingelijste tekening die al decorum is. Wie aandachtig kijkt, ziet in de voorstelling van de vogel een geraamte gegraveerd. De textuur van het papier geeft de objecten een interessante en fragiele tactiliteit die een andere benadering vraagt van de gebruiker. Andere wandborden hangen met een doorgesneden oppervlak voor een raam waar ze het licht filteren of zweven tussen een houten lat en een muur. Een wit porseleinen kommetje vormt met zijn ritme van lijnen en stroken een luchtig duet met de sporen op het tafelloppervlak. Robuuster is een grote, gebarsten kroes. Het object is een keramische kom die in een (glas)smeltoven wordt geplaatst en het vloeibare glas bevat. Wanneer de kroes barst is hij niet meer bruikbaar en wordt hij weggegooid. Hier wordt het gebarsten object een ambigu ding. Het voelt zwaar aan wanneer je het optilt of op de schoot neemt. Tegelijkertijd oogt het gedeeltelijk immaterieel, met een ogenschijnlijk

kristallen bodem die het zonlicht vangt en in partikels breekt. Dat geldt ook voor een geglazuurde schijf die over de radiator gepluimd ligt en in het zonlicht haar vaste vorm verliest. Tegelijkertijd dringen andere objecten zich op: een tafel verspert de doorgang, een lamp slingert rond een stoel, een zitbank staat resoluut rechtop.

NIEUW LEVEN

Eenzelfde weerbarstigheid hebben de glazen en flessen die An-Valerie Vandromme vervormt en misvormt. De glazen en flessen die in massa worden geproduceerd en gekocht hebben ons gedrag beïnvloed. Wanneer we ze gebruiken staan we niet stil bij de objecten en nog minder bij de handelingen die erbij horen. An-Valerie Vandromme blaast deze archetypische vormen nieuw leven in, letterlijk en figuurlijk. In dat proces veranderen ze van gedaante en worden ze glazen en flessen die voordien glazen en flessen waren. Ze staan op een tafel, in een kast, maar evengoed op de grond, als ongeoefende manschappen in slagorde. Oorspronkelijke onderdelen of een handelsmerk blijven herkenbaar, maar de vertrouwde voorwerpen zijn verdwenen, en daarmee ook de vanzelfsprekendheid van onze handelingen. De hybride vormen vragen om een ander gebruik. Willen we ons deze objecten opnieuw eigen maken, dan moeten we een nieuwe betekenis ontdekken. Om uit sommige glazen te drinken, moet het lichaam ongemakkelijk achterover leunen. En dan lukt het soms nog niet om de drank vlot te laten vloeien. Bezoekers testen de vormen uit en bekijken elkaar daarbij. Ze geven luidop commentaar. Zo ontstaat een toevallig gesprek. Zo ontstaat ook een *esthétique relationnelle* zoals Nicolas Bourriaud die heeft gedefinieerd voor kunstvormen die (tijdelijke) sociale situaties creëren.¹⁶ Andere glazen hangen bijna onzichtbaar aan de wand. Een glas kromt zich, raakt een witte muur en lokt, en passant, bij de voorbijganger verwondering uit.

26

Wat voor dingen zijn dit? Vanuit welk perspectief moet je ze benaderen? Vragen ze een houding zoals de filosoof Graham Harman die voorstaat in zijn objectgeoriënteerde ontologie, waar hij een derde weg formuleert om de dingen te vatten, omdat de alledaagse en wetenschappelijke visie te beperkend zijn? "We cannot be downward scientific reducers, nor can we be upward humanistic reducers. We can only be hunters of objets, and must even be nonlethal hunters, since objects can never be caught. The world is filled primarily not with electrons or human praxis, but with ghostly objects withdrawing from all human and inhuman access, accessible only by allusion and seducing us by means of allure."¹⁷ An-Valerie Vandromme legt geen richting op. De nieuwe waarde die we aan de glazen objecten geven, houdt respect in voor het anders-zijn en opent ruimte voor een onverwacht gebruik. Zo vormt dit glas(werk) ons ook als persoon.

27

ENCLOSED ENCOUNTERS

'Every move they make' is een project waar de dingen (en het onderzoek) bovendien op stap gaan. Tijdens Dutch Design Week 2018 in Eindhoven zoeken ze Hotel Insomnia op in De Fabriek. Dit eigenzinnige hotel prijst zichzelf aan in de volgende bewoording:

"Welcome to Hotel Insomnia, a temporary concept hotel for the occasion of the Dutch Design Week in Eindhoven. The Hotel of six and a half bedrooms, uniquely made by designers and artists, has a healthy sleeping disorder. Every room is a gateway to a new and different creative universe where guests have the privilege to stay overnight. Those livable exhibitions are brought to you by various artists and designers such as the Alumni of LUCA School of Arts, from Ghent and Immediate Spaces of the Sandberg institute. No experience will be the same! * And there's more,

staying at Hotel Insomnia is not only about sleeping, you will get the opportunity to stay in a space that hosts a diverse program of music, performances, dinners and more! * During the day feel free to hang out in the hotel lobby, the bar, the library or the swimming pool. The lobby and the library are filled with works from artists and designers for you to explore."

28 In tegenstelling tot de andere hotelkamers in Hotel Insomnia waar vier muren een afgebakende ruimte zonder plafond definiëren (met uitzondering van de 'halve' kamer die uit niet meer dan een hoek bestaat waar men zich met een slaapzak kan installeren), zijn voor 'Enclosed encounters' strategieën ingezet die het format van de besloten kamer doorbreken. Een van de vier wanden is weggelaten zodat er alleen maar een suggestie van een afzondering ontstaat. De U-vorm wordt afgesloten door transparante gordijnen. Wie er wil slapen, blijft zich bewust van het 'andere' dat zich buiten de kamer afspeelt. Dat geldt al voor het geluid dat binnenkomt. Geluid verspreidt zich in de ruimte.

"A sound event does not take place, but occupies space. Even if the source remains vague, its reception is wide and general. Vision provides a presence, sound does not. Sight distances us, music touches us, noise besieges us. Absent, ubiquitous, omnipresent sound envelops bodies."¹⁸ Na een overnachting schrijft iemand in het gastenboek: "Didn't use the earplugs but I could hear every breath they took, every move they made (I used to be a fan of the Police). First I was disappointed that I didn't get an enclosed room, but in the end it didn't matter as such ..." Anderen genieten van de ongewone ervaring. De ontbrekende wand is misschien ongemakkelijk maar ook beloftevol. Door de verschuifbare gordijnen – in lagen met tussenruimte – is het onduidelijk waar de hotelkamer eindigt en de publieke binnenruimte van het hotel begint. Wat is binnen en wat is buiten? De lichtheid

van de kamer laat de ruimte zweven, alsof de plek zich aanbiedt maar zich ook terugtrekt. De houten wanden die met hun heldere structuur een eigen maat aangeven, zijn hier en daar wit geschilderd of met spiegelend isolatiemateriaal bekleed en creëren zo onbepaalde diepte en reflectie. Ze verzachten de architectonische afbakening en nodigen uit tot dematerialisatie. Begrenzing is er, maar je kan ze afzwakken of opzijschuiven. De kamer nodigt uit om de passage te maken. Een zekere privacy is gegarandeerd, maar de ruimte wil vooral een plek van ontmoetingen zijn. Niet voor niets heet deze hotelkamer 'Enclosed encounters'.

SLEUTELOBJECTEN

29 De kamer is minimaal ingericht, als een filmset met attributen die een beetje verloren staan. Ze hebben een rol in een nog ongeschreven scenario. Een textiel oppervlak ligt half uitgerold naar buiten en is een ruimte van verbinding. Bram Van Breda wijst op de vele gelaagdheden: "Het textiel is een overgangszone in het weefproces. In dit stuk heeft de wever de kettinggarens handmatig aan elkaar geknoopt om te kunnen wisselen van tekening of samenstelling. Op deze manier kan er ook gewoon worden doorgegeven. Net dat stuk, waar de laatste menselijke handeling binnen een groter machinaal proces voelbaar is, wordt in de weverij weggesneden en gedegradeerd tot een component voor composietmateriaal. Eigen aan deze textiele stukken is het onvoorspelbare en unieke karakter. Het feit dat het een transitiestuk is sluit volledig aan bij het gegeven van een hotel. Anderzijds zie je hoe draden met elkaar verbonden zijn, net zoals het gangpad via het tapijt een brug naar de binnenruimte slaat." Op het tapijt ligt een bol in keramiek. Het object vraagt om verplaatst te worden. Het lokt interactie en reactie uit, ook door het verrassende geluid: wanneer de bol rolt botsen kleine stukjes materiaal tegen de binnenwand. De inrichting van 'Enclosed encounters'

veroorzaakt desoriëntatie: hoe de dingen gebruiken, plaatsen, verplaatsen? Aarzelend zoekt de hotelgast naar betekenis. Een glas houdt een matras gezelschap, vervormde flessen staan in de gloed van een lamp. Wat verder herkent hij een keramisch grasveld, holle porseleinen objecten, een 'schilderij-sculptuur' waar 'vissen' transformeren in amorfe vormen. Voor Merel Cremers zijn het objecten die nutteloos lijken maar toch een bepaalde kracht bezitten die ervoor zorgt dat ze iets met ons doen. "Het is die roep der dingen – Jane Bennett, *Vibrant Matter* – die de verzamelaar luider lijkt te horen dan de meeste mensen. En dikwijls zijn dit maar alledaagse voorwerpen, niet persé kunstvoorwerpen waarin een dergelijke 'roep' besloten ligt." De vreemde waterdieren die her en der bengelen aan sleutelringen, zoals vissen aan een hengel, zijn in die zin 'sleutelobjecten', verzamelobjecten.

30 De voorwerpen in de installatie zijn geen vaste punten die de kamer articuleren, maar actoren die meewerken aan een nieuwe gebeurtenis en een nieuwe ruimte, in een opeenvolging van wisselende perspectieven. Misschien gebeurt er dan wat Merel Cremers ooit schreef over een hotelkamer met vier gesloten muren:

De hotelkamer,
de deur gaat achter je dicht.
Besloten. Daar zit je dan in je kamer, alleen, maar omringd.
Door. Er hangen daar dingen. Het wappert. Ritselt.
Knettert. Onaangenaam. Je vindt het niet leuk. Haren in
de nek overeind. Gespitst. Het is een vreemde taal maar
het spreekt tot je. Een op een. Stuiterend van de muren.
De ruimte is je vreemd maar jullie zijn samen. Voor nu dan
toch.

Aan de hotelgasten om aan de slag te gaan, om wat aanwezig is te herschikken, in een eigen logica te gebruiken. De hotelgast maakt mee de ruimte, zet die in beweging. Hij verandert de contouren, verplaatst enkele spullen, wijzigt de relaties. Associaties kunnen richtingen aangeven: het textiel is misschien een mat, een loper, een weg, een baan waarop de bol kan rollen. Iemand duwt er tegen, volgt hierbij de weg die het object aflegt en wordt door het onverwachte geluid getriggerd om het opnieuw te laten rollen. Zo participeert de hotelgast aan de 'dramaturgie van interactiviteit'.¹⁹ De inbreng van de kunstenaars is nauwelijks voelbaar. De uitnodiging tot deelnemen wordt in de hotelcontext expliciet omdat je via Airbnb daadwerkelijk een overnachting kan boeken. De installatie wordt deel van het echte leven, zoals design dat mogelijk maakt, of zoals de participatorische werken van Rirkit Tiravanija, die model werden voor de relationele esthetiek van Nicolas Bourriaud, dat realiseren. De hotelkamer wil het (blik)veld verruimen, wil de hotelgast op stap doen gaan. De voorwerpen liggen of hangen daarom ook verspreid. In de gang bevindt zich een tweede stuk textiel, een assemblage van restmaterialen die handmatig aan elkaar zijn genaaid. Opperold ligt het klaar om verplaatst te worden, om uitgerold te worden, om een nieuwe ontmoetingsplek te vormen. Zich verplaatsen is daarom ook geen rechttoe rechtaan beweging, maar een meanderen, een halthouden, ook hier een ronddwalen en verkennen. Een sleutelhanger/sleutelobject hangt discreet aan een verwarmingsbuis; op een vensterbank vormt een groepje glazen een *tableau vivant*. Zoals de flessen die in de schijnwerper staan, lijken deze met elkaar een levendig gesprek te voeren en spreken ze tegelijkertijd de voorbijganger aan. Bij de trap naar de lobby en bar ligt een bonte stapel pantoffels te wachten. De schoenen zijn gemaakt uit afgedankte kledingstukken die normaal tot vodden worden

gescheurd en samengeperst. Elke pantoffel is uniek door het spel van kleuren en motieven. Slijtage legt andere textiellagen – en andere patronen – bloot. Iedereen mag de pantoffels aantrekken en door het gebouw gaan, mag ze kopen of meenemen naar huis.

TO HIT, WHEN MOVING

Vier dubbele deuren zwaaien open en vormen plooiën in een rechte wand. De ruimte erachter is door haar tentoonstellingsinfrastructuur bepalend maar tegelijkertijd gastvrij. Ook de vele toegangen creëren openheid: niet één ingang is het begin van een parcours, niet één uitgang het einde. (“Het is mogelijk dat een van de belangrijkste kenmerken van een rizoom is dat het steeds veel ingangen heeft”, schrijven Deleuze en Guattari.²⁰) Dat laat de kunstenaars toe een evenwicht te zoeken tussen de ‘aanwezige’ ruimte en hun interventies. ‘To Hit, When Moving’: is het ontmoeten een botsen dat conflict veroorzaakt of eerder een aanraken of aanvaren dat nieuwe perspectieven biedt?

De interventies van de kunstenaars zoeken geen heldere situaties op. In de geometrie van de ruimte krijgt ook het organische en veranderlijke een plaats: restanten van de afbladderende verf die de tijd voelbaar maken en eigen patronen creëren, worden bijeengebracht tot een nieuwe muurschildering die zelf weer loskomt. Het resultaat oogt als een landkaart, met karakteristieken zoals Deleuze en Guattari die formuleren: de kaart “werkt mee aan de verbinding van velden [...] De kaart is open, zij kan in al haar dimensies verbindingen aangaan, zij kan gedemonteerd en omgekeerd worden, zij is voortdurend in staat veranderingen te ondergaan.”²¹ Kaart als rizoom, rizoom als kaart. Deleuze en Guattari verduidelijken: “In tegenstelling tot het grafische beeld, de tekening of foto, in tegenstelling tot kopieën is het rizoom vergelijkbaar met een kaart die nog vervaardigd







AV. Vandromme . glass figure / pg. 34 - 35 M. Cremers . ceramic object

en geconstrueerd moet worden, die altijd demonteerbaar, aansluitbaar, omkeerbaar en verwisselbaar blijft, met vele in- en uitgangen, met zijn vluchtlijnen."²² Vlekken en roestpartijen op de wanden, trappen, vensterbanken en radiatoren in het gebouw krijgen keramische tegenhangers die lijken te schimmelen, te schilferen, te schuiven, te rimpelen, te kleuren en te verkleuren. Opnieuw liggen brokstukken keramiek op de grond, als iets dat uit de houten parketvloer opborrelt en aanzwelt tot een stroom die van tint verandert. Een witte keramische bol tegen een even witte wand lijkt uit te deinen in de ruimte, terwijl andere bolvormen daadwerkelijk een richting aanwijzen. Gevonden isolatiemateriaal staat nu achter een van de presentatiewanden; afhankelijk van welk parcours je voor jezelf creëert betekent 'achter' 'voor'. Elders piept een baal stro, stro dat verder in een grootmazig net op een podium ligt. In oude architectuur gebruikte men stro als isolatie- en opvulmateriaal; wanneer het later wordt weggenomen vindt men geregeld een nest. Ook in dit gebouw – een voormalige veeartsenijschool – huist een nest. "Het gaat om een wespennest. Wespen worden ervaren als agressief, ongecontroleerd, dierlijk, angstaanjagend. In botsing met de mens worden ze vaak doodgeslagen. In dit gebouw zijn ze niet meer buitengeraakt", zo verduidelijkt Bram van Breda. Verdroogd tot opgekrulde hoopjes insect hebben de dode wespen hun agressie verloren. Een strip sisal ligt opnieuw als een bruin dier met vele pootjes op de houten vloer en is met zijn ringvorm ook weer een minimaal vloerkleed. Een plastic grastapijtje verlangt naar buiten. Het is een miniatuurversie van een hondenweide. Wat verder hangt een leiband zonder hond. Een vogel kijkt vanop een geschilderde struik naar de groene omgeving voorbij het raam; een pot bloemen tracht te overleven in de hitte van de ruimte (de rode blaadjes liggen na een week grotendeels op de grond). Je merkt bij de pot bloemen de "wijsheid

van de planten: zelfs als zij wortels hebben, is er altijd een buiten waar zij rizoom maken met iets – met de wind, met een dier, met de mens (ook een aspect waardoor dieren en mensen, enz., zelf rizoom maken).²³ Elders is een rode

roos het motief op een bord, trekt een elektriciteitsdoos de aandacht met een rode draaiknop en schommelt een gerecupereerde plank in de wind. Het zijn dingen die je in een eerste instantie niet altijd opmerkt. Pas na een tijd voel je hun aanwezigheid. Dan zijn ze met veel, door de kunstenaars binnengebracht, aangeraakt, of ze hebben ruimte gekregen om hun ding te doen. Het gebeurt met een zekere lichtheid en plezier, vanuit kleine eenheden die de dingen veranderen en toelaten dat ook de bezoekers betrokken raken. Centraal ligt een kleine rode bal, een speeltje voor een hond. De bal creëert interactie tussen mens, dier en ding, maar ook tussen dier en ding, zonder dat een baasje noodzakelijk is. (In het denken van Michel Serres is de speelbal een expliciet voorbeeld van een 'quasi-object' dat niet enkel passief is maar anderen ook doet handelen en relaties creëert.²⁴) Vanuit het perspectief van de hond en de bal ontstaan andere verhoudingen en andere ordeningen, ook met de overige voorwerpen in de ruimte. De hondenmand tegen de wand vormt haar eigen ruimte en onttrekt de grote zaal vaste grond. De wand wordt vloer. De dingen veranderen van statuut, worden dubbelzinnig. Niets ligt nog vast, ook niet in de weerspiegeling die opduikt in een stapel gerecupereerde glasplaten.

Lut Pil

1 ___ Walter Benjamin, *Kleine filosofie van het flaneren. Passages, Parijs, Baudelaire*, (red. Jan van Heemst), (De kunstreeks), Amsterdam: SUA, 1992, vertaald door Ineke van der Burg, Jan van Heemst, Wim Notenboom, p. 121.

2 ___ Rebecca Fortnum, 'On Not Knowing; how artists think – Symposium Introduction', <http://www.kettlesyard.co.uk/events/symposium-on-not-knowing-how-artists-think/>

3 ___ Rebecca Fortnum, 'On Not Knowing; how artists think – Symposium Introduction', <http://www.kettlesyard.co.uk/events/symposium-on-not-knowing-how-artists-think/>

4 ___ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-Londen: Duke University Press, 2010.

5 ___ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp. 156-157; geciteerd door Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-Londen: Duke University Press, 2010, p. 2.

6 ___ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-Londen: Duke University Press, 2010, pp. 17-18.

7 ___ Neil Leach, *Camouflage*, Cambridge, Mass.-Londen: MIT Press, 2006, p. 240.

8 ___ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Rizoom. Een inleiding*, vert. door René Sanders, Utrecht: Uitgeverij Rizoom, 1998 (1976), pp. 39-40.

9 ___ Henk Oosterling, 'Rizoom', in Ed Romein, Marc Schuilenberg en Sjoerd van Tuinen, *Deleuze compendium*, Amsterdam: Boom, 2009, p. 200.

10 ___ Gaston Bachelard, *The poetics of space*, Boston, Mass.: Beacon Press, 1994 (1958), vertaald door de Orion Press, Inc., pp. 90-104.

11 ___ Voor de negentiende eeuw zie Walter Benjamin, *Kleine filosofie van het flaneren. Passages, Parijs, Baudelaire*, (red. Jan van Heemst), (De kunstreeks), Amsterdam: SUA, 1992, vertaald door Ineke van der Burg, Jan van Heemst, Wim Notenboom, pp. 71-72.

12 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwerende 'Vreemde'*, vertaling en nawoord door Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 17.

13 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwerende 'Vreemde'*, vertaling en nawoord door Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 12.

14 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwerende 'Vreemde'*, vertaling en nawoord door Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 7.

15 ___ Hilde Bouchez, *Het Wilde Ding*, Sint-Amansberg: Art Paper Editions, 2017.

16 ___ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998.

17 ___ Graham Harman, 'The Third Table', in *dOCUMENTA (13). The Book of Books. Catalog 1/3*, Kassel-Ostfildern: documenta-Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH-Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 541.

18 ___ Michel Serres, *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*, vert. door Margaret Sankey en Peter Cowley, Londen-New York: Continuum, 2008, p. 47.

19 ___ Jean-Louis Boissier, 'Toward a Dramaturgy of Interactivity', in Samuel Bianchini en Erik Verhagen (eds.), in samenwerking met Nathalie Delbard en Larisa Dryansky, *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, Mass.-Londen: MIT Press, 2016, p. 361: "The fact that one endows a work with a certain openness and cultivates an attitude of freedom on the part of the viewer doesn't mean that one does not also shape the situations the viewer will encounter, including by providing him or her with tools [...]."

20 ___ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Rizoom. Een inleiding*, vert. door René Sanders, Utrecht: Uitgeverij Rizoom, 1998 (1976), p. 50.

21 ___ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Rizoom. Een inleiding*, vert. door René Sanders, Utrecht: Uitgeverij Rizoom, 1998 (1976), pp. 49-50.

22 ___ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Rizoom. Een inleiding*, vert. door René Sanders, Utrecht: Uitgeverij Rizoom, 1998 (1976), p. 66.

23 ___ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Rizoom. Een inleiding*, vert. door René Sanders, Utrecht: Uitgeverij Rizoom, 1998 (1976), p. 47.

24 ___ Michel Serres, *Le parasite*, Parijs: Grasset, 1980, p. 303: "Un ballon n'est pas un objet ordinaire, puisqu'il n'est ce qu'il est que si un sujet l'a en main. Posé là, il est nul, il est bête, il n'a pas de sens, ni de fonction, ni de valeur. [...] Le ballon n'est pas là pour le corps, c'est le contraire exact qui est vrai : le corps est l'objet du ballon, le sujet tourne autour de ce soleil. On reconnaît l'adresse de balle à ce signe qui ne trompe jamais, le joueur la suit et la sert, loin de la faire suivre et de s'en servir."

M. Cremers . porcelain object





M. Cremers . bowl

AV. Vandromme . glass bottle / pg. 44 - 45 B. Van Breda . carpet in sisal







AV. Vandromme . hand blown glass

M. Cremers . ceramic plates / pg. 44- 45 B. Van Breda carpet in sisal



disfunctional crucible in ceramic, used for melting glass



AV. Vandromme . disfigured glass



“Knots connecting
thread – connecting
people. The rug is
the universal shared
space.”

M. Cremers . Field . ceramic sculpture





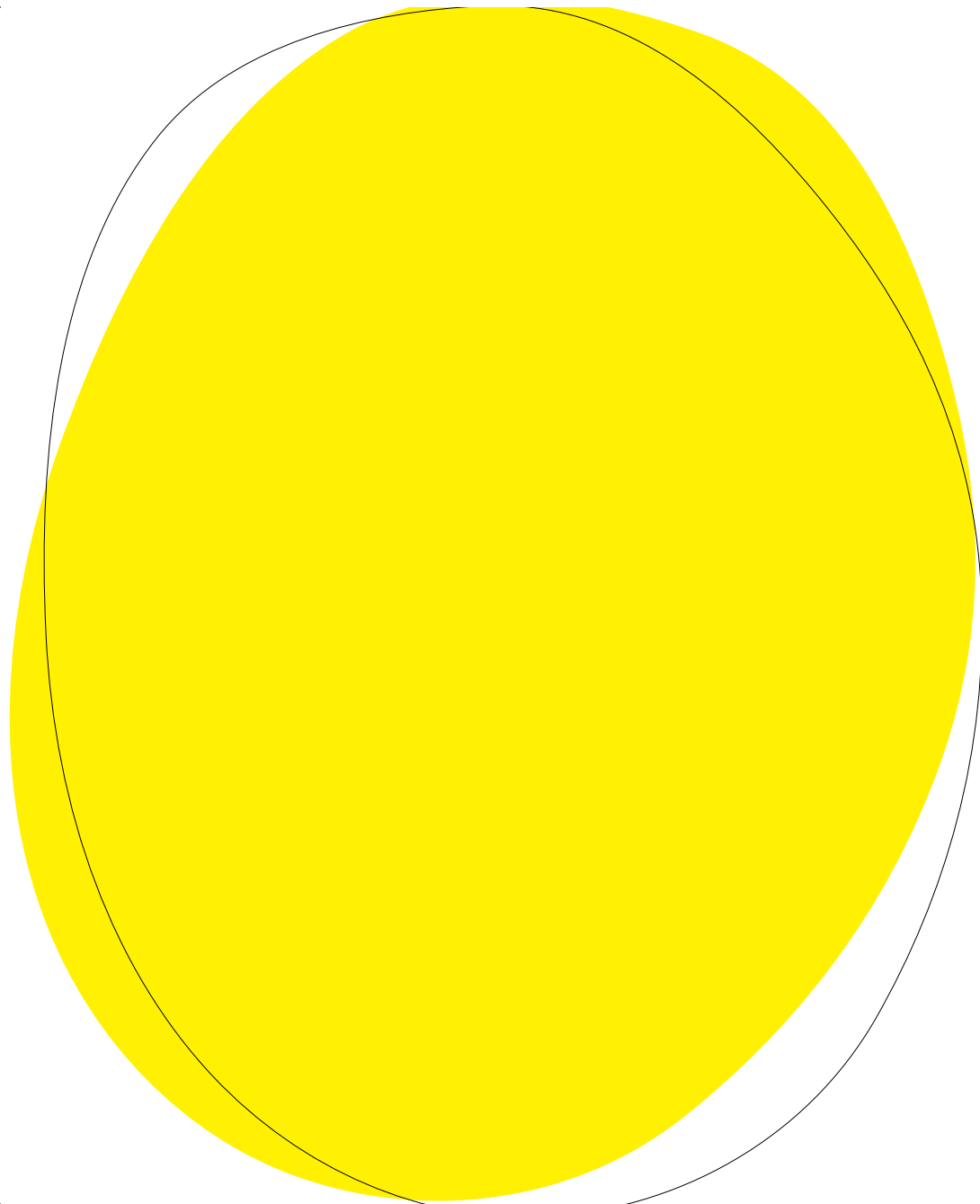
B. Van Breda . carpet in cocos and wool





AV. Vandromme . disfigured glass bottles





Wanderings in shared space

Within the publication 'Every move they make' and its corresponding artistic project, artists from various disciplines explore the versatility of 'the Other', departing from space and object. This research is conceived as a process within which making and meeting are at the heart. With no preconceived outlines, plenty of space is taken to allow things to develop from a sensitivity to what things and spaces 'do' and the actions they provoke. Merely by opening the publication the book is set in motion (a book that already makes connections with external elements and addresses a variety of relationships by itself). Through various events such as open studios and work sessions, in situ interventions, experimental dinners, hotel-stays and exhibitions, the research facilitates invitation and dialogue, dispersion and disruption. 'Every move they make' is a laboratory for the unexpected and changeable, provoking interaction and entanglement.

SPATIAL AMBIGUITY

The guest rooms that the non-profit organization blancooo has set up in a multicultural neighbourhood in Antwerp constitute the starting point for the research. Small-scale buildings with window displays on the street side offer accommodation and are reminiscent of something like an urban puzzle: corridors, inner alleys, terraces and water features form boundaries and circuits through which diverging passages and potential encounters are created. It is a labyrinth that realises the multitude of streets and connections that characterize a city in miniature form. Within that context, not only does the world receive a homely welcome but the inhabitant of a building is just a passer-by. The architecture of the guesthouses changes the character of things: inside becomes outside, city becomes room. A window display is reflected in that of an opposite launderette, a line connecting to the other side. The busy street explicitly becomes a shared place. The communication between mirrored (opposite) sides surprises and creates spatial ambiguity. (In his analysis of passages in nineteenth-century Paris, Walter Benjamin explicitly pointed out this kind of ambiguity: passages with an "abundance of mirrors, which fabulously amplifies the spaces and makes orientation more difficult."¹ The window displays are sensitive to what happens both in front of and behind their glass walls. During the public exhibition moments the audience expands, also into the launderette: on two evenings a music band 'passes', at the initiative by blancooo. Specifically for or from this location in Antwerp, Bram Van Breda, Merel Cremers and An-Valerie Vandromme are manufacturing a series of objects derived from textiles, glass and ceramics that will become part of the guesthouse for a certain time. The connecting factor between the artists is their special attention to the object, the materiality of the object and the role that its user plays.

OPEN STUDIOS

In preparation of the procedures at blancooo, the artists shared their studios with each other. An artist's studio is in itself a shared space, as Rebecca Fortnum describes: "I examined the studio as a 'living' room, a container or arena for creative acts. What became apparent in this investigation was that the studio allows the artist to live with & in the process, staving off resolution or closure."² The studio is a space in which the artist lives with his/her materials, ideas, unfinished projects and meets with them time and time again. "Artists will often collect objects and images not knowing why and 'live' with them for a while before utilizing them or not. The studio can afford the artist an encounter with this accumulated material that, initially at least, may not be articulated."³ The studio is also a place of meeting, discussion and experimenting. Materials and concepts are explored, techniques are tried out, and one's comfort zone is abandoned. The studio meetings lead to unplanned creative processes, with cooperation and resistance from both artist and material. At Bram Van Breda's studio the group works, among other things, with residual waste from the Belgian sisal weaving mill Tasibel Natural Fibre Flooring. "The waste from this carpet factory is generally reduced to a composite material. All material aspects are lost, while the material itself is still 'vital' and waiting to take action" says Bram Van Breda referring to the idea of 'vibrant matter' from Jane Bennett's book by the same name.⁴ Bennett reflects on how our political actions would change if we no longer see things as passive entities but as actors with their own capacity for action. These things meet other actors (human and non-human) each playing an active role in the process: they make things happen and produce effects. 'Thing-power' also implies the presence of 'the Other'. Bennett clarifies this with a quote derived from *What Do Pictures Want? The Lives*

and *Loves of Images* (2005) by W.J.T. Mitchell: “objects are the way things appear to a subject – that is, with a name, an identity, a gestalt or stereotypical template ... Things, on the other hand, ... [signal] the moment when the object becomes the Other, when the sardine can looks back, when the mute idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny and feels the need for what Foucault calls ‘a metaphysics of the object, or, more exactly, a metaphysics of that never objectifiable depth from which objects rise up toward our superficial knowledge.’”⁵ The other appeals to our attention and lets us be surprised at what we see. Based on an approach of openness and respect for this vital ‘Other’, the artists manipulate the residual material of Tasibel Natural Fibre Flooring. The tactility of the different types of textile varies: sisal irritates and feels unpleasant whereas wool is soft. Yet, both materials invite you to touch them and sit on them. The textile induces a certain intimacy. Textile strips are rhythmically interwoven into a flat surface. A contemplative, almost spiritual dimension emerges. The encounter with this material is also a game, one with rules that arise on an ad hoc basis. Within that game, there is opportunity for a slight form of chaos. “Vital materialists will thus try to linger in those moments during which they find themselves fascinated by objects, taking them as clues to the material vitality that they share with them. This sense of a strange and incomplete commonality with the out-side may induce vital materialists to treat nonhumans – animals, plants, earth, even artifacts and commodities – more carefully, more strategically, more ecologically.”⁶ It also implies patterns of production and consumption that are in line with this.

RHIZOME

In one of the guesthouses a long strip of sisal lies against a stone wall. Wall and strip form a straight line. This textile is a delimitation, a marking, a reinforcement of a direction,

68

and simultaneously a floor covering that has been reduced to a minimum. It is both present and absent. Only those who look closely can observe the strip of which colour and texture are nearly indistinguishable from that of the floor. Like a chameleon – but with an endless array of legs – the textile has incorporated itself into what was there. Here camouflage is a strategy to get in touch with the environment. The mechanism of visual similarity functions as an interface to the world, as Neil Leach writes in *Camouflage* (2006): “The role of camouflage is not to disguise, but to offer a medium through which to relate to the other. Camouflage constitutes a mode of symbolization. It operates as a form of connectivity.”⁷ Interaction also occurs with the users of the space. When someone unconsciously collides with the textile, it swings across the floor and becomes a (un)domesticated animal that gets in one’s way.

Inside another room, similar strips intertwine to form a textile surface that continues to grow: *Rhizome*. The title is a reference to the rhizomatic network principle of Gilles Deleuze and Félix Guattari, and describes important dynamics to which the research project ‘Every move they make’ shows kinship. The first two principles of a rhizome are the “principles of connection and heterogeneity: any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be. This is very different from the tree or root, which plots a point, fixes an order.”⁸ ‘Every move they make’ constantly creates space for these principles. The heterogeneity means a ‘both/and’ approach that connects disparate things.⁹ This connectivity is subtle and discreet but is a characteristic feature of the whole project. At the same time, the strips attached to one another grow into a robust presence that is increasingly imposing itself on the room. Like a bird that builds an intimate nest by using its body and the materials it finds and collects – the image is taken from Gaston Bachelard’s *La poétique de l’espace* (1957) – so Bram Van

69

Breda creates a singular place, using the residual material.¹⁰ You walk across *Rhizome* and feel the soft surface, you turn it around and it becomes a turbulent and hairy landscape that invites you to cut and knot. *Rhizome* also plays with the spatial and substantive aspects of a carpet: the sensory and the immaterial being present at the same time. On a carpet, people get together for conversations, rituals and festivities. "Knots connecting thread – connecting people. The rug is the universal shared space," says Bram Van Breda and he is a contemporary rag-picker poet who now finds his treasures not in the city but in a textile factory.¹¹ The rotation of the strips represents growth, change, transition, passage ... In the spiral motion that is continued during a number of experimental runs, *Rhizome* outgrows the concrete space and thus challenges the user. Too large to be able to leave the room with ease, it palters with dimension and scale. What is the size of this room? What ratios still apply here? The enormous carpet seems to belong in the impossible reality of *The Wandering Stranger*, a novel written in 1924 by the Russian author Sigizmund Krzhizhanovsky (1887-1950). In it, a magician embarks on a journey to a larger world, a quest that starts with miniaturisation. When the magician drinks the contents of various bottles of coloured liquids, his body shrinks to minuscule proportions. The surrounding space, and everything in it, becomes immensely large for him. Within this environment, in which everything had been proportional until then, the magician begins a series of wanderings, like a mountain dweller standing between the boulders of a mountain pass.¹² The mere thought of shrinking sets his imagination in motion. He says goodbye to the space, to the familiar space embellished with azure and green, to his space.¹³ The master determines on the first page of the novel: wanderings turn you, your 'I', into something 'strange'; the alternation of countries alienates you, whether you like it or not; your eyes will not want to return to their old,

70

comfortable sockets when they have let the world pass them by.¹⁴

Rhizome has an unmistakable material presence but is also a floating carpet that separates itself from the floor, a carpet from *One Thousand and One Nights*. It seeks out new places, gathering stories from different cultures and other worlds. These stories are located a few meters higher, on the top floor of the guesthouse. Here, Bram Van Breda has built *O.T. een onvoltooide tijd* ('unfinished time'), an installation composed of material from the KoeNST-project (2016-2017). Within the framework of this Arts in Society Award-project, he entered into a dialogue with non-native speaking adults who found each other during the Dutch language lessons offered by the Antwerp non-profit organization De Loodsen. The dialogues between the artist and the students resulted in different works made by the participants themselves. "A colourful game full of positivity that forces you to self-reflect and challenges you to cross boundaries into a place where we can find each other in our singularity," says Bram Van Breda. The texts, images, objects or clothing naturally find their way within *O.T. een onvoltooide tijd*, where guests and passers-by can reactivate the stories. They are scattered throughout the room, which in itself is taken over by wide strips of transparent textile. The white fabric creates a dynamic canopy for a four-poster bed or dream castle allowing the room to drift away like a ship with large sails, into a distance beyond urban development.

71

WILD THINGS

Platter-shapes, splintered dishes and half-spheres are standing and hanging in different spaces whilst balancing on fragile holders. The deviations in shape and material link these ceramic pieces together. Are they still functional objects? How do they behave in the space they inhabit alongside their users? Do they confirm or break from

conventions around crockery, at the table, on the plate, but also in relation to the material from which the plate is derived – ceramics and porcelain, archetypal shapes (plate, bowl, cup), clean containers, waterproof? Merel Cremers knows that conventions can be undermined by tampering with them: “And tampering already happens when using crockery, but also in the aftermath of its usage, in a dirty tablecloth or a broken plate. The shards end up forsaken in the garbage but perhaps they deserve a second life. By crushing the fragments and combining them with other ingredients – a process that is surprisingly similar to food – this porridge can be converted into a new object, an object that is not of lesser value than its predecessors, but is rather more valid. It is an object that contains everything of its predecessors, but is more affirmed in its raison d’être through means of a kind of revaluation. It becomes something, something with a (fine) edge.”

72

One is inclined to touch the installations. This is encouraged during a few laboratory sessions where blancooo serves experimental dishes on the ceramic objects: poached beetroot, fermented cheese, pineapple that fizzes between your teeth ... Glass jars are overflowing, the flooding creates stains, ceramics turn red. Where no glaze is applied to the ceramic object, the discolouration creates a lasting trace. On plates of which the shape was reduced to a disc, food seeks a place; fragments of crockery are brought together and taken apart again; their uneven surfaces are not very inviting when serving as a plate, partly due to the lack of glazing. How does it feel to eat from these? What associations does this experience evoke? Are these still civilized objects? When a carpet of shards is scattered out in a place of passage, one has no choice but to interact with it. “Something with an edge, something wild. The possibility of objects having this ability is something I intuitively perhaps always knew. It’s in line with what Hilde Bouchez describes

in *Het Wilde Ding* (2017).”¹⁵ In turn however, the carpet surrenders itself to the visitor, seemingly passive but with sufficient sharpness. Wildness or brutality can be expressed through matter but it also manifests itself in space, through relationships amongst all things, including the user. Merel Cremers lets the spectator wander through space. Objects may simply be present, being small or large interventions that are spotted as one moves through the rooms. Again a form of camouflage is at play. A convex ceramic shape seems to fizz like the foam of a fire extinguisher, a paper clay plate stands in-between books on a shelf, a ‘print’ of the same material leans against a framed drawing that has already become decorum. Those who look closely will see a skeleton engraved in the representation of the bird. The paper clay’s texture provides the objects with an interesting and fragile tactility that requires a different approach from the user. Other plaques dangle in front of a window where, through their cut surface, they filter the light or float between a wooden lath and a wall. A white porcelain bowl forms a light duet with the traces on the table’s surface through its rhythm of lines and strokes. More robust is a large, cracked crucible. The object is a ceramic bowl that is placed in a (glass) melting furnace and contains the liquid glass. When the crucible cracks, it is no longer usable and is thrown away. Here the cracked object becomes an ambiguous thing. When lifting it or putting it on one’s lap, it feels heavy. At the same time, it appears partially intangible, with an apparent crystal bottom that captures the sunlight and breaks it into particles. The same sensation applies to a glazed disc that is folded over the radiator and which loses its shape in the sunlight. Meanwhile, other objects are being obtrusive: a table blocks the passage, a lamp swings around a chair, and a sofa stands resolutely upright.

73

NEW LIFE

74 A similar obstinacy can be found in the glasses and bottles that An-Valerie Vandromme transforms and deforms. Glasses and bottles that are mass-produced and purchased have influenced our behaviour. When using these, we do not dwell on the objects and even less on the actions that accompany them. An-Valerie Vandromme breathes new life into these archetypal forms, both literally and figuratively. Through this process they change shape and become glasses and bottles that were previously glasses and bottles. They are standing on a table, in a closet, but just as well on the ground, as inexperienced men in battle formation. Original parts or trademarks remain recognizable, but the familiar objects have disappeared, and with that the way in which we handle them has lost its matter of course. These hybrid shapes require a different usage. If we wish to reappropriate these objects, we have to discover a new significance. In order to drink from some of these glasses, the body has to lean back uncomfortably. And even then it is sometimes impossible to let the drink flow smoothly. Visitors try out the shapes whilst observing each other. They comment aloud. Just like that, a coincidental conversation arises. This furthermore creates an *esthétique relationelle* as defined by Nicolas Bourriaud for art forms that create (temporary) social situations.¹⁶ Other glasses are hanging almost invisibly on the wall. A glass curves, touches a white wall and, in doing so, elicits amazement from the passer-by. What kind of things are these? From what perspective should they be approached? Are they asking for the position advocated by philosopher Graham Harman in his object-oriented ontology, where he formulates a third way of grasping things because the everyday and scientific vision are too restrictive? "We cannot be downward scientific reducers, nor can we be upward humanistic reducers. We can only be hunters of objects, and must even be nonlethal hunters, since objects can never be

caught. The world is filled primarily not with electrons or human praxis, but with ghostly objects withdrawing from all human and inhuman access, accessible only by allusion and seducing us by means of allure."¹⁷ An-Valerie Vandromme imposes no direction. The new value that we bestow upon the glass objects implies a respect for difference and makes room for an unexpected use. In doing so, this glass (work) also forms us as a person.

ENCLOSED ENCOUNTERS

'Every move they make' is also a project in which things (including research) go on the move. During Dutch Design Week 2018 in Eindhoven they briefly stay at Hotel Insomnia in De Fabriek. This quirky hotel promotes itself with the following words:

75 "Welcome to Hotel Insomnia, a temporary concept hotel for the occasion of the Dutch Design Week in Eindhoven. The Hotel of six and a half bedrooms, uniquely made by designers and artists, has a healthy sleeping disorder. Every room is a gateway to a new and different creative universe where guests have the privilege to stay overnight. Those liveable exhibitions are brought to you by various artists and designers such as the Alumni of LUCA School of Arts, from Ghent and Immediate Spaces of the Sandberg institute. No experience will be the same! * And there's more, staying at Hotel Insomnia is not only about sleeping, you will get the opportunity to stay in a space that hosts a diverse program of music, performances, dinners and more! * During the day feel free to hang out in the hotel lobby, the bar, the library or the swimming pool. The lobby and the library are filled with works from artists and designers for you to explore."

In contrast to the other hotel rooms in Hotel Insomnia where four walls define a demarcated space without ceiling (with the exception of the 'half' room that consists of no more than a corner where one can install oneself with a sleeping bag), the designers and artists of the room 'Enclosed encounters' have employed strategies that break with the format of the enclosed, private room. One of the four walls has been omitted so that only the suggestion of isolation remains. Transparent curtains close off the U-shape. Anyone staying there, remains conscious of the 'other' that takes place outside the room. This, to begin with, already applies to the sound that comes in. Sound spreads through the space.

"A sound event does not take place, but occupies space. Even if the source remains vague, its reception is wide and general. Vision provides a presence, sound does not. Sight distances us, music touches us, noise besieges us. Absent, ubiquitous, omnipresent sound envelopes bodies."¹⁸

76 After an overnight stay someone signs the guestbook as follows: "Didn't use the earplugs but I could hear every breath they took, every move they made (I used to be a fan of the Police). First I was disappointed that I didn't get an enclosed room, but in the end it didn't matter as such."

Others enjoy the unusual experience. The missing wall may be uncomfortable, but it is also promising. The sliding curtains – layered with space in between – render it unclear where the hotel room ends and the public space of the hotel begins. What is inside and what is outside? The lightness of the room makes the space float, as if the place both presents itself but also withdraws itself. The wooden walls, defining their own dimensions through their clear structure, have here and there been painted white or covered with a reflective insulation material, thus creating indefinite depth and reflection. They soften the architectural demarcation and make way for dematerialization. There are certain boundaries, but these can be weakened or pushed aside.

The room invites you to make the passage. A certain amount of privacy is guaranteed, but the space primarily intends to be a place of encounters. After all, this hotel room is called 'Enclosed encounters' for a reason.

KEY OBJECTS

The room is furnished minimally, like a film set with attributes that are somewhat out of place. They are assigned a role in a yet unwritten scenario. A textile surface lies partly rolled out and becomes a place of connection. Bram Van Breda refers to its multiple layers: "The textile is a transitional zone in the weaving process. In this piece, the weaver has manually knotted the warp yarn together to be able to switch the design or composition. In this way, it can simply be passed on. It is precisely this piece, in which the final human intervention within a larger mechanical process can be felt, that is cut away in the weaving mill and degraded into a component for composite material. The unpredictable and unique character of these textile pieces is what makes them special. The fact that it is a transition piece is fully in line with the concept of a hotel. Furthermore, you can see how threads are connected to each other, just like how a hotel's hallway builds a bridge to the room's interior through the carpet." A ceramic sphere lies atop of the carpet. The object requests to be moved around. It provokes interaction and reaction, also due to the surprising sound: when the ball is rolling, small pieces of material clatter within. The arrangement of 'Enclosed encounters' causes disorientation: how to use, place, and move the things? The hotel guest hesitantly searches for meaning. A mattress is accompanied by a glass; distorted bottles stand in the glow of a lampshade. A little further on, one recognizes a ceramic lawn, hollow porcelain objects, a 'painting sculpture' where 'fish' transform into amorphous forms. To Merel Cremers, these are objects that seem useless but still possess a certain

force that causes them to influence us. “It is this ‘call of things’ as suggested by Jane Bennett in *Vibrant Matter*, that the collector seems to hear more profound than most people. And often these things are just everyday objects, not necessarily works of art that deliberately contain such a ‘call’.” The strange aquatic animals dangling here and there from key rings, like fish from a fishing rod, are in this sense ‘key objects’, collectibles.

The objects within this installation are not fixed points that articulate the room, but actors who contribute to a new event and a new space, in a succession of changing perspectives. Perhaps that which Merel Cremers once wrote about the hotel room with four closed walls will happen then:

The hotel room,
the door closes behind you.
Enclosed. There you are in your room, alone, but
surrounded. By.
There are things up there. It’s flapping. Rustling. Crackling.
Unpleasant. You don’t like it. Hair in the neck standing.
Sharp. It is a foreign language, but it speaks to you. One
on one. Bouncing off the walls. A space strange to you, but
you’re together. For now, anyway.

It is up to the hotel guests to get to work, to rearrange what is available, to use it by their own logic. The hotel guests contribute to the space, set it in motion. They change its contours, move things around, change relationships. Associations can indicate directions: the textile may be a mat, a carpet, a road, a trajectory on which the sphere can roll. Someone gives it a push, follows the path the object takes, and is triggered by the unexpected sound that escapes it to make it roll again. And so the hotel guest participates in this ‘dramaturgy of interactivity’.¹⁹ The artist’s intervention is barely noticeable. The invitation to participate is made

explicit through the hotel’s context as one can actually book an overnight stay via Airbnb. The installation becomes a part of real life, as design tends to make this possible, or as the participatory pieces of Rirkit Tiravanija, which became models for the relational aesthetics of Nicolas Bourriaud, accomplished precisely that.

The hotel room intends to broaden one’s field of vision, intends the hotel guest to wander. Objects are therefore scattered throughout. In the hallway resides a second piece of textile, an assemblage of residual materials that have been sewn together by hand. Rolled up, it is ready to be displaced, to be rolled out, or to form a new meeting place. Displacement is therefore not a straightforward movement, but a meandering, a halting, a wandering and exploring. A key ring/key object discreetly hangs from a heating pipe; a group of glasses forms a tableau vivant on a window sill. Like the glass bottles standing in the spotlight, they seem to have a lively conversation with each other and simultaneously address the passer-by.

At the stairway towards the bar and lobby a colourful pile of slippers is waiting. The shoes are made of discarded garments that are usually torn to be compressed into rags. Each slipper is unique due to its play of colours and motifs. Wear and tear exposes other textile layers and, in doing so, other patterns. Anyone can wear the slippers to move around the building, buy them or take them home.

TO HIT, WHEN MOVING

Four double doors swing open and form creases in a straight wall. The space behind them is resolute due to its exhibition infrastructure, but at the same time welcoming. The many entrances also create openness: not just one entrance defines the beginning of a route, nor does another exit define the end. (“Perhaps one of the most important characteristics of

the rhizome is that it always has multiple entryways," write Deleuze and Guattari.²⁰) This allows the artists to discover a balance between the 'present' space and their interventions. 'To Hit, When Moving': is it encountering a clash that causes conflict or rather contact or collision that opens up new perspectives?

The artists' interventions do not seek clear situations. The organic and versatile are also given a place in the geometry of the space: remnants of the flaking paint that make time tangible and create their own patterns are brought together in a new mural that comes loose again. The result looks like a map with characteristics as formulated by Deleuze and Guattari: the map "fosters connections between fields [...] the map is open and connectable in all of its dimensions, it is detachable, reversible, susceptible to constant modification."²¹ Map as rhizome, rhizome as map. Deleuze and Guattari clarify: "Unlike the graphic arts, drawing, or photography, unlike tracings, the rhizome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight."²²

Stains and rust on the walls, stairs, window sills and radiators in the building are given ceramic counterparts that appear to mould, flake, slide, wrinkle, colour and discolour. Again, fragments of ceramics are lying on the ground, like something that bubbles out of the wooden parquet floor and swells into a stream that changes colour. A white ceramic sphere against an equally white wall seems to be expanding within the space, while other spheres actually indicate a direction. Found insulation material now stands behind one of the presentation walls; depending on which path you create for yourself, 'behind' might mean 'front'. Elsewhere a bale of straw protrudes, straw that also lies in a large-meshed net atop of a stage. In former architecture, straw was used as an insulation and filling material; when it is removed at a later

M. Cremers . ceramic object







M. Cremers . ceramic installation / pg. 82 -83 B. Van Breda . rhizome carpet

date, a nest is often found. This building – a former veterinary school – also houses a nest. “It’s a wasp’s nest. Wasps are experienced as aggressive, uncontrollable, animalistic, and terrifying. When conflicting with humans, they are often beaten to death. They never found their way out of this building anymore,” explains Bram Van Breda. Dried up to curled-up heaps of insects, the dead wasps have lost their aggression.

Here again a strip of sisal lies on the wooden floor, like a brown animal with many legs. Its ring shape is again a minimal rug. A plastic grass lawn longs for the outside. It is a miniature version of a dog pasture. What’s left is a leash without a dog. A bird looks from a painted bush at the green area beyond the window; a pot of flowers tries to survive the heat within the space (after a week its red leaves are largely found on the ground). One notices the “wisdom of the plants: even when they have roots, there is always an outside where they form a rhizome with something else– with the wind, an animal, human beings (and there is also an aspect under which animals themselves form rhizomes, as do people, etc.).”²³ Elsewhere a red rose is the motif on a plate, an electrical box draws attention to its bright red knob and a recovered shelf swings in the wind.

These are things one does not tend to notice at first. Only after a while do you feel their presence. Then there are suddenly a lot of them, brought in by the artists, altered, or they have been given space to do as they please. This happens with a certain lightness and pleasure, coming from small particles that change things and allow the visitors to become involved. At the centre lies a small red ball, a toy for a dog. The ball allows an interaction between man, animal and thing, but also between animal and thing, without the need for an owner. (According to Michel Serres’ principle, the ball is an explicit example of a ‘quasi-object’ that is not only passive but also causes others to act and

creates relationships.²⁴) From the perspective of dog and ball, different relationships and different arrangements emerge, also in relation to the other objects in the room. The dog bed against the wall creates its own space and deprives the large room of solid ground. Wall becomes floor. Things change status, become ambiguous. Nothing is fixed anymore, not even in the reflection that appears in a stack of recovered glass plates.

Lut Pil

- 1 ___ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass.-London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 878.
- 2 ___ Rebecca Fortnum, 'On Not Knowing; how artists think – Symposium Introduction', <http://www.kettlesyard.co.uk/events/symposium-on-not-knowing-how-artists-think/>
- 3 ___ Rebecca Fortnum, 'On Not Knowing; how artists think – Symposium Introduction', <http://www.kettlesyard.co.uk/events/symposium-on-not-knowing-how-artists-think/>
- 4 ___ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London: Duke University Press, 2010.
- 5 ___ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp. 156-157; cited by Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London: Duke University Press, 2010, p. 2.
- 6 ___ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London: Duke University Press, 2010, pp. 17-18.
- 7 ___ Neil Leach, *Camouflage*, Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 2006, p. 240.
- 8 ___ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, London-New York: Continuum, 1987, p. 7.
- 9 ___ Henk Oosterling, 'Rizoom', in Ed Romein, Marc Schuilenberg and Sjoerd van Tuinen, *Deleuze compendium*, Amsterdam: Boom, 2009, p. 200.
- 10 ___ Gaston Bachelard, *The poetics of space*, Boston, Mass.: Beacon Press, 1994 (1958), translated by Orion Press, Inc., pp. 90-104.
- 11 ___ Concerning the nineteenth century see Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass.-London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 71-72.
- 12 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwervende 'Vreemde'*, translation and epilogue by Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 17.
- 13 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwervende 'Vreemde'*, translation and epilogue by Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 12.
- 14 ___ Sigizmoend Krzizjanovski, *Het rondzwervende 'Vreemde'*, translation and epilogue by Monse Weijers, Amsterdam: De Wilde Tomaat, 2017 (1924), p. 7.
- 15 ___ Hilde Bouchez, *Het Wilde Ding*, Sint-Amansberg: Art Paper Editions, 2017.
- 16 ___ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998.
- 17 ___ Graham Harman, 'The Third Table', in *dOCUMENTA (13). The Book of Books. Catalog 1/3*, Kassel-Ostfildern: documenta-Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH-Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 541.
- 18 ___ Michel Serres, *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*, translated by Margaret Sankey and Peter Cowley, London-New York: Continuum, 2008, p. 47.
- 19 ___ Jean-Louis Boissier, 'Toward a Dramaturgy of Interactivity', in Samuel Bianchini and Erik Verhaegen (eds.), in coöperation with Nathalie Delbard and Larisa Dryansky, *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 2016, p. 361: "The fact that one endows a work with a certain openness and cultivates an attitude of freedom on the part of the viewer doesn't mean that one does not also shape the situations the viewer will encounter, including by providing him or her with tools [...]."
- 20 ___ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, London-New York: Continuum, 1987, p. 14.
- 21 ___ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, London-New York: Continuum, 1987, p. 13.
- 22 ___ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, London-New York: Continuum, 1987, p. 23.
- 23 ___ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, London-New York: Continuum, 1987, p. 12.
- 24 ___ Michel Serres, *Le parasite*, Paris: Grasset, 1980, p. 303: "Un ballon n'est pas un objet ordinaire, puisqu'il n'est ce qu'il est que si un sujet l'a en main. Posé là, il est nul, il est bête, il n'a pas de sens, ni de fonction, ni de valeur. [...] Le ballon n'est pas là pour le corps, c'est le contraire exact qui est vrai : le corps est l'objet du ballon, le sujet tourne autour de ce soleil. On reconnaît l'adresse de balle à ce signe qui ne trompe jamais, le joueur la suit et la sert, loin de la faire suivre et de s'en servir."





M. Cremers - porcelain object / pg. 90 - 91 B. Van Breda - sisal carpet
& ceramic wall piece by - M. Cremers



“And tampering already happens when using crockery, but also in the aftermath of its usage, in a dirty tablecloth or a broken plate. The shards end up forsaken in the garbage but perhaps they deserve a second life. By crushing the fragments and combining them with other ingredients – a process that is surprisingly similar to food – this porridge can be converted

into a new object, an object that is not of lesser value than its predecessors, but is rather more valid. It is an object that contains everything of its predecessors, but is more affirmed in its raison d’être through means of a kind of revaluation. It becomes something, something with a (fine) edge.”

M. Cremers . ceramic object & B. Van Breda . straw



M. Cremers . ceramic sculpture





B. Van Breda . wallpiece with old paint fragments / pg. 100 - 101 M. Cremers . porcelain



M. Cremers . engraved plate





M. Cremers . Fish / pg. 106-107 AV. Vandromme . disfigured glasses



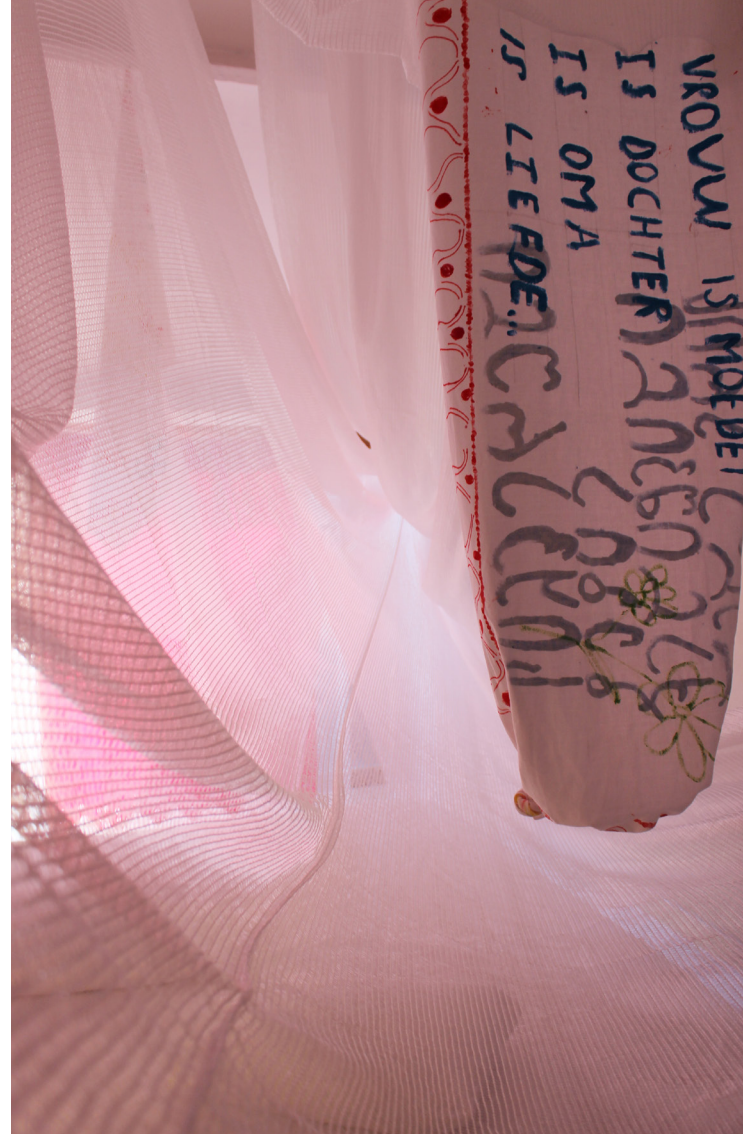
“Didn’t use the earplugs but I could hear every breath they took, every move they made (I used to be a fan of the Police). First I was disappointed that I didn’t get an enclosed room, but in the end it didn’t matter as such.”

B. Van Breda . KoeNST installation





B. Van Breda . KoeNST installation




B. Van Breda . KoeNST installation



every move they make dialogues between object and space

Editors: Lut Pil, Bram Van Breda & Merel Cremers
Text: Lut Pil
Photography: Bram Van Breda & Merel Cremers
Graphic Design: Bram Van Breda
Translation: Merel Cremers, edited by Jasmijn Cremers

Printing & binding
Drukkerij Van der Poorten
100% climate neutral printing 

This book is part of a cross-disciplinary research project (research group Matter&Image, research unit Image, LUCA School of Arts, Ghent). It is made possible thanks to the financial support of LUCA School of Arts, research unit Image.

© 2019 Matter&Image – Research Unit Image – LUCA School of Arts, Gent; the author and the artists

ISBN 9789463963695
NUR 656
NUR 646
D/2019/14.105/02

LUCA School of Arts
Research group Matter&Image
Alexianenplein 1 – 9000 Ghent
www.luca-arts.be

All rights reserved. No part of this publication may be produced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher, artists and author.

LUCA
SCHOOL
OF
ARTS


De FABRIEK

 **TASIBEL**
NATURAL FIBRE FLOORING


Hannover

