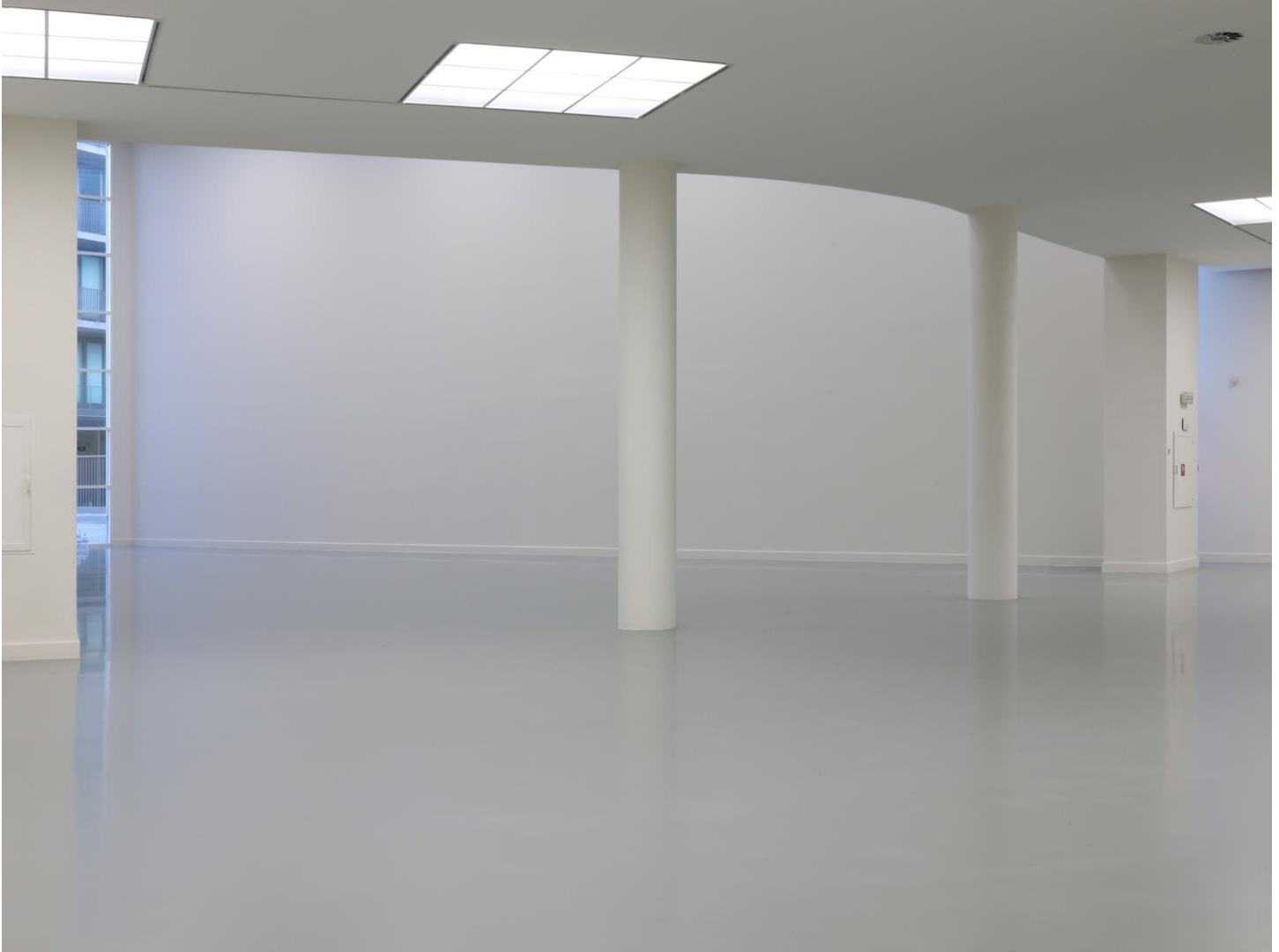


DE WITTE RAAF

January/February 2022
In Situ XVI: Sara Deraedt
By Sebastien Hendrickx



Sara Deraedt, M HKA, Antwerp, Belgium. Installation view, 2021.

Sinds 2015 nodigt het M HKA binnen kunstenaars uit om werk te maken of te presenteren in de grote witte zaal op de begane grond - in situ. Die zaal is een bizarre museale ruimte, monumentaal, met een driehoekig grondplan, schaars daglicht, en een niveauverschil in het plafond, dat van relatief laag abrupt erg hoog wordt aan het scherpe uiteinde van de driehoek. In die punt biedt een smal raam uitzicht op de Scheldekaai.

De solotentoonstelling van Sara Deraedt bestaat uit vier ijle geometrische sculpturen. Twee ervan zijn opgetrokken uit dunne houten spijlen, de andere zijn gemaakt van staal. Een van de constructies rust op een witte kantoortafel. Wat verderop bevindt zich identiek dezelfde witte kantoortafel, maar dan leeg. Aan het andere uiteinde van de driehoek, bij het smalle raam, staan dichtbij elkaar op de grond achttien lege plastic flessen, van Bru, Romy, Evian, Spa en Montcalm. Verder blijven de talrijke kubieke meters leeg en wit. Op het informatieblaadje onderaan de lijst met werken staat: 'de tafels en stoelen in de tentoonstelling zijn van het M HKA'.

Sommige kijkervaringen voeren je in geen tijd van kunstenaar cultuurkritiek. Eerder dan over het werk zelf denk je na over de geïnstitutionaliseerde cultuur die zulke ruimtes en zulke kunst voortbrengt. Wie spreekt dit aan? Waar vindt dit werk maatschappelijke bedding? Of is dit het soort autonome kunst dat een maatschappelijke rol te vervullen heeft enkel omdat het die vraag moedwillig onbeantwoord wil laten? Dit werk drijft de geste van het afweren zo consequent door dat

het, als ik er uiteindelijk in slaag om door de muur van mijn eerste emotionele reflexen en vooroordelen heen te breken, toch begint te fascineren. De sculpturen – open constructies, rechthoekige geraamtes zonder inhoud of bekleding – lijken elke poging tot betekenisgeving of artistieke waardebeoordeling te fnuiken. Ze zijn niet mooi en ook niet lelijk. Van dichtbij blijken ze, tegen de verwachting in, handgemaakt. Het is te zien aan de lijn waarmee de houten latten aan elkaar zijn bevestigd, en aan de verg die er duidelijk met een borstel op werd aangebracht. Het handwerk is kundig en precies, maar toont geen glimp van een persoonlijke toets of enige ambachtelijke virtuositeit. De achttien plastic flessen op de vloer zijn dan weer industriële readymades zonder meteen opvallende iconische kwaliteiten; deze transparante massaproducten zijn, ontdaan van hun inhoud en daarmee van hun functie, afval geworden. Minder dan waardeloos.

De vier werken dragen – uiteraard – de non-titel *Zondertitel*, en ook de tentoonstelling blijft naamloos, los van de droge reeksaanduiding *In Situ XVI*. Het informatieblaadje geeft weinig prijs, en dat is precies ‘de bedoeling, aldus de jongeman achter de ticketbalie die ik tevergeefs verzoek om extra leesmateriaal. Pas wanneer ik de lijst met werken voor een derde keer overloop merk ik de enige echte titel op: *M HKA 1993*. Maar waar is dat werk? Je wandelt er aanvankelijk aan voorbij, zo onnadrukkelijk is de architecturale interventie die de hele tentoonstelling in een ander perspectief plaatst. In de gang naar de museumruimte haalde Deraedt een smalle verticale strook van het pleisterwerk op de muur weg. Wat op die manier zichtbaar wordt is een slechts gedeeltelijk met isolatiemateriaal opgevulde spleet tussen twee gebouwdelen: aan de ene kant de verbouwde graansilo die het M HKA sinds 1987 huisvest; aan de andere kant het bijgebouw dat in 1993 openging en waarvan de driehoekige zaal deel uitmaakt.

Het zichtbaar maken van die spleet of kloof roept het anarchitecturale oeuvre van Gordon Matta-Clark in herinnering, dat in 1987 centraal stond in de allereerste tentoonstelling van het Antwerpse museum voor hedendaagse kunst. *In Situ XVI* blijkt niet zozeer ‘beeldende kunst’ te bevatten, als wel een verzameling scenografische ingrepen die, in lijn met het concept van deze expositiereeks, je aandacht op de site en de tentoonstellingsplek zelf richten. Het weinige dat Deraedt aan de ruimte toevoegde, bevindt zich zonder onderscheid aan de randen, tegen de muren of onderaan het langwerpige raam. De monumentaliteit van de zaal staat, tegen de museale conventie in, niet ten dienste van de monumentaliteit van een centraal opgesteld kunstwerk; het lijkt hier om de leegte zelf te gaan, om wat er niet is, of niet te zien is. Waarom vermeldt het informatieblaadje immers de omvang van de werken in kubieke centimeters, zelfs die van elke plastic fles? Is dat niet om te benadrukken dat die flesjes in de eerste plaats *containers* zijn? Containers van water– afwezig water– en containers van lucht?

Een van de vier sculpturen blijkt bij nader inzien wel figuratief: de metalen spijlen vormen de omtrek van een rechtopstaande doodskist. Ook een soort reservoir dus - van een dood menselijke lichaam. Uitzoemend wordt de zaal, ja zelfs het hele museum een reeks containers van en voor hedendaagse kunst, maar ook van herinneringen aan voorbijgane tentoonstellingen, als containers met een specifieke historiek. De titel van de blootgelegde bouwspleet vermeldt het cruciale jaar 1993: het jaar waarin het bijgebouw van het M HKA opende, was ook het jaar waarin Antwerpen zich ‘culturele hoofdstad van Europa’ mocht noemen. Het artistieke programma dat intendant Eric Antonis (die in 1995 schepen van cultuur van de stad Antwerpen zou worden) in dat kader samenstelde, markeerde een belangrijk en haast utopisch moment binnen de cultuur- en kunstgeschiedenis in Vlaanderen. Antonis’ paradoxale verlangen om compromisloze en ‘experimentele’ kunst aansluiting te doen vinden bij een zo breed mogelijk publiek, sprak uit de affiches die het straatbeeld tijdens het cultuurjaar vulden– posters waarvan een paar exemplaren, samen met enkele door Andrea Fraser bewerkte versies, zijn opgehangen in het zaaltje net voor de tentoonstelling van Deraedt. Hoe verhoudt het appel uit de vroege jaren negentig, dat uitgaat van slagzinnen als ‘Wat is mooi? Wat is lelijk?’ en ‘Kan kunst de wereld redden?’, zich tot mijn aanvankelijke schouderophalen in de winter van 2021?



Sara Deraedt, *M HKA 1993* (detail), 2021, gap, 448000 cm3

Since 2015, the M HKA has been inviting artists to create or present work in the large white room on the ground floor – in situ. That room is a bizarre museum space, monumental, with a triangular floor plan, scarce daylight, and a difference in level in the ceiling, which abruptly goes from relatively low to very high at the sharp end of the triangle. In that point, a narrow window offers a view of the Scheldt quay.

Sara Deraedt's solo exhibition consists of four thin geometric sculptures. Two of them are made of thin wooden bars, the others are made of steel. One of the constructions rests on a white office table. A little further on is the same white office table, but empty. At the other end of the triangle, by the narrow window, are eighteen empty plastic bottles, close together on the floor, from Bru, Romy, Evian, Spa and Montcalm. Furthermore, the numerous cubic meters remain empty and white. The information sheet at the bottom of the list of works states: 'the tables and chairs in the exhibition are from the M HKA'.

Some viewing experiences take you from art to cultural criticism in no time. Rather than the work itself, you think about the institutionalized culture that produces such spaces and such art. Who does this appeal to? Where does this work find social support? Or is this the kind of autonomous art that has a social role to play just because it willfully leaves that question unanswered? This work pushes the gesture of warding off so consistently that when I finally manage to break through the wall of my first emotional reflexes and prejudices, it nevertheless begins to fascinate. The sculptures – open constructions, rectangular skeletons without content or covering – seem to thwart any attempt to give meaning or determine

artistic value. They are neither beautiful nor ugly. Up close they turn out to be handmade, contrary to expectations. It can be seen in the glue used to fasten the wooden slats together, and in the paint that was clearly applied with a brush. The handiwork is skillful and precise, but shows no hint of a personal touch or any artisanal virtuosity. The eighteen plastic bottles on the floor are industrial ready-mades without immediately striking iconic qualities; stripped of their content and thus of their function, these transparent mass products have become waste. Less than worthless.

The four works bear – of course – the non-titled *Zonder titel*, and the exhibition also remains nameless, apart from the dry series designation *In Situ XVI*. The information sheet reveals little, and that is exactly 'the intention,' according to the young man behind the ticket counter, whom I ask in vain for extra reading material. Only when I go through the list of works for a third time do I notice the one and only title: *M HKA 1993*. But where is that work? You initially walk past it, so unemphatic is the architectural intervention that puts the entire exhibition in a different perspective. In the hallway leading to the museum space, Deraedt removed a narrow vertical strip of the plaster on the wall. What becomes visible in this way is a gap between two building parts, only partially filled with insulation material: on the one hand, the converted grain silo that has housed the M HKA since 1987; on the other side, the outbuilding that opened in 1993 and of which the triangular hall is part.

Making that fissure or chasm visible recalls Gordon Matta-Clark's anarchitectural oeuvre, which in 1987 was the focus of the very first exhibition of the Antwerp Museum of Contemporary Art. *In Situ XVI* turns out not to contain so much 'visual art' as a collection of scenographic interventions that, in line with the concept of this exhibition series, focus your attention on the site and the exhibition space itself. The little that Deraedt added to the space is indiscriminately on the edges, against the walls, or at the bottom of the elongated window. Contrary to museum convention, the monumentality of the room does not serve the monumentality of a centrally placed work of art; it seems to be about the emptiness itself, about what is not there, or what cannot be seen. After all, why does the information sheet indicate the size of the works in cubic centimeters, even that of each plastic bottle? Isn't that to emphasize that those bottles are *containers* in the first place? Containers of water– absent water– and containers of air?

On closer inspection, one of the four sculptures turns out to be figurative: the metal bars form the outline of an upright coffin. Also a kind of reservoir - of a dead human body. Zooming out, the room, even the entire museum, becomes a series of containers for contemporary art, but also memories of past exhibitions, like containers with a specific history. The title of the exposed building gap mentions the crucial year 1993: the year in which the annex of the M HKA opened, was also the year in which Antwerp was allowed to call itself the 'European Capital of Culture'. The artistic program that intendant Eric Antonis (who would become Alderman of Culture for the City of Antwerp in 1995) put together in this context marked an important and almost utopian moment in the cultural and art history in Flanders. Antonis' paradoxical desire to connect uncompromising and 'experimental' art to the widest possible audience, was reflected in the posters that filled the streets during the cultural year – posters of which a few copies, along with some versions edited by Andrea Fraser, are hung in the room just before Deraedt's exhibition. How does the appeal from the early 1990s, which is based on slogans such as 'What is beautiful? What is ugly?' and 'Can art save the world?', reminiscent of my initial shrug in the winter of 2021?