

**IT MIGHT BE A MIRAGE**

TOLIA ASTAKHISHVILI

DAVID CLAERBOUT

ROBERT KUSMIROWSKI

MARK LECKEY

MOSHE NINIO

WOLFGANG PLÖGER

JAMES RICHARDS

LESLIE THORNTON

DANH VO



IT MIGHT BE A MIRAGE



TOLIA ASTAKHISHVILI  
DAVID CLAERBOUT  
ROBERT KUSMIROWSKI  
MARK LECKEY  
MOSHE NINIO  
WOLFGANG PLÖGER  
JAMES RICHARDS  
LESLIE THORNTON  
DANH VO



## IT MIGHT BE A MIRAGE

*It Might be a Mirage* is een serie presentaties die zich bevinden in en reflecteren op de rand van de geschiedenis, tussen feit en speculatie, informatie en illusie. Met werk van negen hedendaagse kunstenaars in verschillende media en technieken, variërend van sculptuur en installatie, tot videowerk, film en fotografie, kijkt het naar verschillende geschiedenissen vanuit een obsessieve, rebelse en ontregelende blik.

Deze verzameling van perspectieven belicht kunstpraktijken die gebruikmaken van historische verhalen, teksten en beelden, terwijl de ideologische omstandigheden waarop deze zijn gevestigd worden bevraagd. Tegelijkertijd ontketent elk van de werken een verholde en geheimzinnige kracht. De gepresenteerde werken wijzen ons op een kern binnen alledaagse chronologieën die tijdloos is. Ze reflecteren namelijk zowel op het verleden, als op mogelijke toekomst. Door historische verwijzingen te ontwrichten en opnieuw te construeren, bieden de werken een nieuwe manier van kijken. Deze existentiële blik laat het 'hier en nu' doordringen van het 'daar en toen', en ondermijnt onze gebruikelijke categorieën van tijd, ruimte en aanwezigheid.

*It Might be a Mirage* vormt een raamwerk van flexibele scenario's die door elkaar heen lopen en met elkaar overlappen in hun verwijzingen naar de geschiedenis, en het heden. Net als een luchtspiegeling laat dit vage voorwerp in de verte ons iets waarnemen dat in feite slechts lichtstralen zijn, een optische illusie. De werken benadrukken het spanningsveld tussen feit en mythe, geschiedenis en haar uitwerking. Ze richten zich op de verschillende ma-

nieren waarop illusie kan worden opgewekt of hoe feiten kunnen worden gefabriceerd, waardoor er een hypnotiserende maar angstaanjagende leegte ontstaat.

Door al bestaande narratieven te herschrijven en het bestaansrecht te bevragen, brengt *It Might be a Mirage* ook de kwestie op van wat een 'geschiedenis' (enkelvoud) of 'geschiedenissen' (meervoud) eigenlijk inhoudt. En of het verloop van de mensheid kan worden uitgestippeld in logische stappen tot een specifiek doel, waaruit een ideologie zou voortkomen. In de tentoonstelling zijn er werken die een soort bevrijding bieden van historische en politieke bepalingen, zoals in Moshe Ninio's *Tower Attempts [the film]*. Hier is een beeld van oneindigheid tot een politieke afbeelding gemaakt in de weergave van een militaire toren, die ogenschijnlijk zweeft en verdwijnt in een wolk. Zo'n bevrijding en streven naar anarchie is ook te vinden in Wolfgang Plögers filminstallaties. Hier worden de laatste woorden verwerkt van ter dood veroordeelden in Amerikaanse gevangenissen, op een manier die de leesbaarheid en de feitelijkheid van de teksten ondermijnt.

Daarnaast wijzen een aantal van de werken op de veranderlijkheid en omkeerbaarheid van historische ontwikkelingen of, zoals te zien in Robert Kusmirowski's installatie *Träumgutstrasse*, juist hun hardnekkige voortbestaan. Andere werken reageren op de dilemma's van de geschiedkunde, waar het categoriseren van tijd en periodes slechts eindeloze series van willekeurige momenten oplevert.

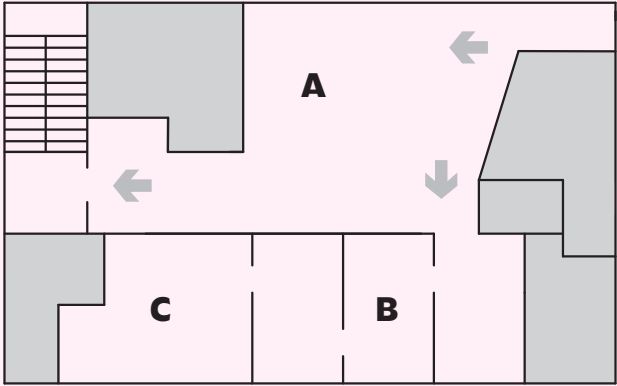
De zinnenprikkelende en nostalgische roodbruine glans van de koperen oppervlaktes in Danh Vo's *We the People*



vormt een samenspel met de opgepoetste gesimuleerde vlakken in Mark Leckey's animatie *Made in 'Eaven*. Deze laatste maakt van Jeff Koons' iconische roestvrijstalen sculptuur *Rabbit* uit 1986 een zwierige verschijning die zowel haar omgeving spiegelt en opslokt als een soort vacuüm. De virtuele locatie in David Claerbouts *Olympia* is een perfect model, volledig geprogrammeerd door data, die de test van de tijd doorstaat. Dit werk is echt en onecht tegelijk, en zowel aanwezig als afwezig. De 3D-animatie is als een huls losgekoppeld van de historische gebeurtenis of de ruïne. De geschiedenis galmt voor eeuwig door de virtuele ruïne als een echo en herinnering. In James Richards' *Rosebud, Crossing* (met Leslie Thornton), en *Tenant* (met Tolia Astakhishvili) vormen beelden van ruïnes en verwoesting een collage, dat een collectief lichaam krijgt met een eigen choreografie en zelfs geërotiseerd wordt.

Het brutalistische gebouw van architect Marcel Breuer, ontworpen voor de nu voormalige Amerikaanse ambassade van Nederland, dient als locatie voor de tentoonstelling. Op een toepasselijke wijze gebruikt *It Might be a Mirage* het pand als een aanvullend historisch bewijsstuk. Van buitenaf gezien is het een brutalistisch monument uit de tijd van de Koude Oorlog, en vanbinnen is het een doolhof. Door de presentaties wordt de vrijwel onveranderde bureaucratische omgeving op een dubbelzinnige manier ingezet. Ongewenste, maar wezenlijke, schimmen van het verleden raken ontketend en verstoren het heden. De beelden die opdoemen in de werken verschijnen zowel als fantastische schitteringen, als ontregelende fantomen.

## **Ory Dessau en Tal Sternkast**



## JAMES RICHARDS EN LESLIE THORNTON

### A — CROSSING, 2016

Digitale video, 19:12

Courtesy Galerie Isabella Bortolozzi, Berlijn en Rodeo Gallery, Londen

*Crossing*, gemaakt in samenwerking met Leslie Thornton, toont meerdere perspectieven die door elkaar heenlopen, en zich uiteindelijk ordenen in een montage van gevonden en eigen materiaal. Het suggereert niet alleen dat de film een resultaat is van meerdere perspectieven — als een transatlantische en intergenerationele dialoog tussen twee kunstenaars — maar het toont ook hoe beide kunstenaars gefascineerd zijn door manieren van waarnemen en kaderen van bewegend beeld. Verspreid door de video zien we gaten, ogen, openingen, glazen panelen en andere filters die verwijzen naar de interesse van de kunstenaars voor niet-menselijke technologie, waar scopofilie (liefde voor het kijken) en toezicht hand in hand gaan. Het werk *Crossing* ontstond naar aanleiding van Bruce Connors iconoclastische 35 mm film *Crossroads* uit 1976, dat gebruikmaakte van archiefmateriaal van de eerste kernwapentesten (onder de codenaam Operation Crossroads) uitgevoerd in Bikini Atoll in de zomer van 1946. Een atoomontploffing, toentertijd vastgelegd door vijfhonderd onbemande camera's op vliegtuigen, boten en op het land, wordt in *Crossroads* voortdurend herhaald en vertraagd tot er een verschrikkelijke schoonheid naar voren komt, voorzien van een melodische soundtrack (van Patrick Gleeson en Terry Riley). Toch kenmerkt *Crossing* zich door kunstmatige en natuurlijke wezentjes. Het leven wordt voorgesteld als een wild, vochtig en vruchtbaar iets, naast ontbinding en verval. Deze samensmelting van atomische verwoesting en schepping is deels gebaseerd op Thorntons eigen familiegeschiedenis. Zowel haar

vader als grootvader (die elkaar in die tijd niet kenden) waren ingenieurs in het Manhattan Project, waar Thorn-ton's vader de laatste bout plaatste in de atoombom die op Hiroshima zou vallen. Tegen het einde van de film stroomt modderig water het beeld in en horen we het me-lancholische gezang van een Spaanse vrouw. Vervolgens wordt het beeld gevuld met de gewichtige en langzame ademhaling van een krokodil, zijn huid bekleed met ruwe schubben. Terwijl de muziek dooft, loopt de krokodil weg en zwaait zijn staart over de bruine bladeren op de grond, totdat hij volledig verdwijnt.

**JAMES RICHARDS EN TOLIA ASTAKHISHVILI**  
**B — TENANT (FROM COMMUNION TO CANNIBALISM),**  
**2021**

Gemengde techniek, variabele afmetingen  
Courtesy de kunstenaars

*Tenant (from communion to cannibalism)*, gemaakt in samenwerking met Tolia Astakhishvili, put uit de documentatie van installaties van de twee kunstenaars, maar ook uit architecturale ruimtes, verwijzingen, gefotografeerde tekeningen en collages van gevonden beeldmateriaal. Het werk wordt voortdurend door de kunstenaars bijgewerkt. Iedere keer wordt de laatste versie van het werk opgeknipt en opnieuw verwerkt tot bronmateriaal. De bijgewerkte dia's in de carrousel van de projector vormen, in plaats van een vloeiend bewegend beeld, een steeds meer verknipte en onsamenvangende structuur – net als hetgeen wat ze afbeelden, namelijk delen van installaties, architecturale ruïnes (of bouwwerken), reproducties, muurschilderingen en gangen. Deze worden in de tijd steeds weer gekoppeld en ontkoppeld. Een huurder (tenant) is per definitie een tijdelijke bewoner;

en dit werk suggereert een aanwezigheid van degene die is weggegaan en tekenen van leven heeft achtergelaten. De huurder zou kunnen hebben gedwaald of zich hebben verborgen in de sinistere kelder of het verlaten kantoor. Het griezelige en komische is een eigenschap van het volwassen worden, en soms gevangen in kooi-achtige constructies. Ontwikkeld als deel van een doorlopend proces van uitwisseling tussen de kunstenaars, biedt *Tenant* een kader voor architectuur als een gedeelde ruimte waar gelaagdheid, collage, bewerking en WhatsApp-communicatie samenkomt.

## **JAMES RICHARDS**

### **C — ROSEBUD, 2013**

Video (zwart-wit, geluid), 12:57

Courtesy Galerie Isabella Bortolozzi, Berlijn en Rodeo Gallery, Londen

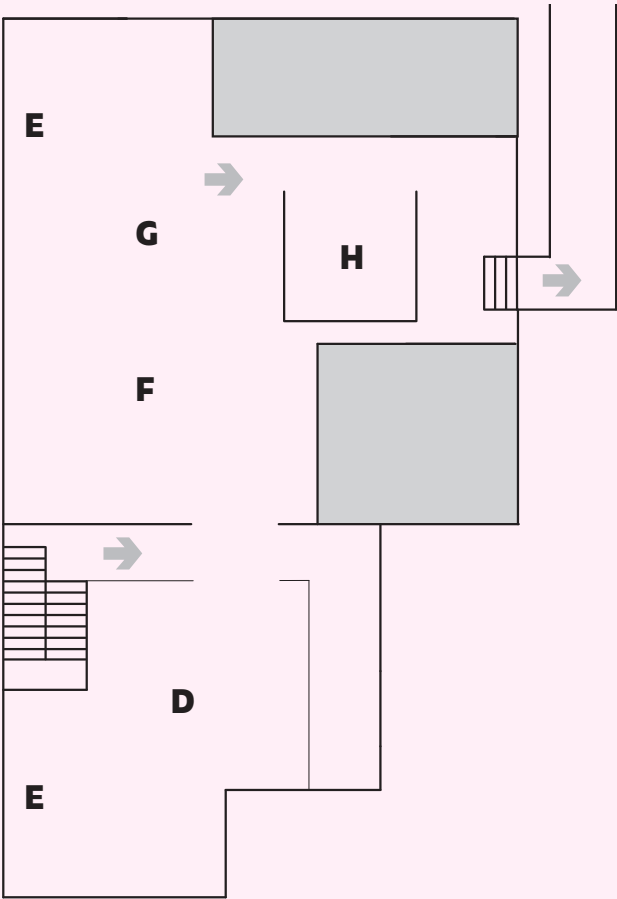
Cureren en samenwerken liggen in het verlengde van James Richards' kunstpraktijk die bestaat uit het bewerken en produceren van video en geluid. Drie werken, waarvan twee in samenwerking met Leslie Thornton en Tolia Astakhishvili, worden parallel getoond in verschillende ruimtes. De ramen zijn bedekt met kranten, en ze geven de ruimte een cinematisch effect. Alle drie de werken tonen Richards' immergroeiende en dagboekachtige collages. Waarbij collage zowel een zelfstandig naamwoord als een werkwoord is, een ruimtelijk voorwerp en een proces.

De meeste zwart-wit beelden die zijn samengebracht in *Rosebud* zijn statische opnames van openliggende kunstboeken waarvan een aantal foto's zijn beschadigd met een scherp object, op plekken die mogelijk een erotische lading hebben. Deze 'gemarkeerde' vlekken scheuren

het glossy papier open als een witte wond, en vervormen de beelden (waarvan sommige bekende foto's van Robert Mapplethorpe of Man Ray) tot een schildersdoek. Wetgeving in Japan verbiedt de weergave van mogelijk opwindende inhoud, zowel in beeld als tekst, in publieke ruimtes. Hieronder valt ook de bibliotheek in Tokio waar Richards deze boeken heeft gefilmd. Deze stroom aan stilstaande beelden wordt afgewisseld met filmbeelden van sensuele bewegingen. Als een verlenging van een hand streelt de camera bloemen in een donkere tuin, en het oppervlak van een dollarbiljet (van zo dichtbij dat de gedrukte lijnen van het portret lijken op huidrimpels), of duikt het in een waterplas. Deze instinctieve waarneming lijkt op die van een baby die de wereld voor de eerste keer aanschouwt. Een derde serie beelden is omlijst met dikke zwarte kaders, en geven het gevoel van ergens naar binnen te gluren, terwijl gipskruid zacht over huid, lichaamshaar en geslachtsdelen wordt geborsteld. Deze bewegende collage is voorzien van soundtrack die de kijker meevoert naar een denkbeeldige kamer (of kooi) waar een vunzige lezing plaatsvindt die even politiek als erotisch is. We zijn voyeurs en ervaren hoe moeilijk het is om ergens op een neutrale manier naar te kijken.

Tal Sterngast







## MARK LECKEY

### D — MADE IN 'EAVEN, 2004

Digitale animatie, omgezet naar 16 mm film,

omgezet naar digitale video, 02:00

Courtesy de kunstenaar en Galerie Buchholz, Berlijn/Keulen/New York

Centraal in Mark Leckey's film *Made in 'Eaven* staat een digitale reconstructie van Jeff Koons' roestvrijstalen sculptuur *Rabbit* uit 1986, geplaatst op een voetstuk binnen de digitaal gereconstrueerde lege studio van Leckey aan 7 Windmill Street, Londen. *Made in 'Eaven* lijkt op een film die in één take is opgenomen waarin een camera aan de voorkant, eromheen, en boven het lichaam en gezichtsloze hoofd van de sculptuur zweeft. In het gepolijste oppervlak weerspiegelt het interieur van de studio (nissen, open haard, deuren en ramen). Het werk is in eerste instantie gemaakt als een digitale animatie, waarna het is omgezet tot 16 mm film, maar hier wordt het, na weer terug in digitaal formaat te zijn omgezet, getoond op een monitor.

*Made in 'Eaven* is een zeldzaam voorbeeld van hoe het neerzetten van een historisch kunstwerk, of een materieel voorwerp, een ontwerkelijking in gang kan zetten. Hier verschijnt Koons' sculptuur als een vage herinnering aan een verloren verleden. Leckey eigent zich de sculptuur in deze nieuwe verschijningsvorm toe en zet zijn studio in Londen om als plaats van herkomst, wedergeboorte en graf. Echter, Leckey's interventie op Koons' sculptuur kan ook gezien worden als een uitvergroting van het bizarre en onwerkelijke karakter dat al aanwezig is in Koons' *Rabbit* zelf, wat overigens ook typerend is aan andere (reproductie)werken van Koons.

Patrizia Danders beschrijving van *Made in 'Eaven*, gepubliceerd in Leckey's catalogus *On Pleasure Bent* in 2014, gaat in op de posthistorische verschijning van het werk: 'De film opent met een snelle camerazwenk die meteen de situatie laat zien: in het midden van Leckey's lege studio straalt *Rabbit* in al haar gepolijste perfectie, geplaatst op een sokkel, als in een galerie. In deze kamer, die duidelijk sporen toont van de tijd, lijkt de sculptuur onwerkelijk, zelfs onwaarschijnlijk. En de beweging van de camera lijkt net zo 'ongeloofwaardig': het draait herhaaldelijk rond de sculptuur, in eerste instantie op een schokkerige manier, om dan extreem traag in en uit te zoomen, alsof het object wordt onderzocht, tot de camera weer terugkomt bij het beginpunt. In plaats van zichtbaar te worden in het spiegelende oppervlak, zoals traditioneel gezien spiegels werden gebruikt om de kijker te introduceren aan 'externe' figuren, zijn de camera en de kunstenaar (en daarbij het menselijke oog) totaal afwezig in *Made in 'Eaven.*'

Ory Dessau

## MOSHE NINIO

### E — DOUBLE LIGHTNING [MODULATIE 1/9], 1983/2004

Inkjetafdruk gemonteerd op messing montuur, 72.6 x 52.6 x 4.2 cm

Courtesy de kunstenaar en Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussel/Parijs

### E — DOUBLE LIGHTNING [MODULATIE 9/9], 1983/2004

Inkjetafdruk gemonteerd op messing montuur, 72.6 x 52.6 x 4.2 cm

Courtesy de kunstenaar en Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussel/Parijs

Elke van de negen unieke variaties in de fotografische serie *Double Lightning* van de kunstenaar Moshe Ninio, waarvan twee hier te zien zijn, lijkt in formaat en eigenschappen op een oud familieportret dat in een adellijk landgoed zou hangen. Achter het glas van een ovale lijst bevindt zich een wazige en korrelige foto in sepiatinten. Samen vormen de negen variaties een doordachte reeks van reproducties, in een serie van licht tot donker. Het beeld is een resultaat van het fotograferen en herfotograferen van een kiekje genomen door Ninio in het Ghetto Fighters' House in Israël. Dit museum is opgericht door Holocaust-overlevenden om verzetsvechters en partizanen te herdenken. De foto toont een glazen vitrine met daarin een uniform. Het uniform is duidelijk niet alleen bedoeld om een historisch voorwerp te tonen, maar ook om op een onheilspellende manier het kwaad aan de dag te leggen. De weerspiegeling van zaklampen tijdens het schieten van het beeld creëert een optisch effect. Daarnaast komt de kunstenaar 'dichterbij' door het originele beeld te vergroten en te herdrukken, waardoor omtrekken vervagen en iets onverwachts wordt onthuld, namelijk een soort glimmerende kern of wellicht de essentie. Geplaatst in een vitrinekast, omlijst *Double Lightning* een beeld dat wordt gezien als het toppunt van het kwaad in de geschiedenis, vastgelegd en verhuld in een familieportret. Het werk lijkt ons tegen dit beeld te beschermen.

## **MOSHE NINIO**

### **E — SIGHT [III], 1988–2015**

Inkjetafdruk op archiefpapier, 120 x 91 x 5 cm

Expositie editie

*Sight [III]* komt voort uit een fotografisch negatief. Op een acetaatvel, een materiaal gebruikt als ondersteuning voor films en offsetdruk, is een bakstenen muur 'geschilderd' met onzichtbare gel en rode olieverf. Door dit fotogram te fotograferen, creëerde Ninio een negatief dat hij daarna gebruikte voor een röntgenachtige beeld van een nepmuur, die hij verder kopiëerde en in een vroege versie van Photoshop in lagen over elkaar legde. Deze vervalste documentatie geeft het idee alsof het 's nachts is verlicht, en het is uitvergroot tot een schilderachtige ruïne. Deze uitvergrote 'ghost wall' geeft een denkbeeldig historisch effect. Het vervormt de plaats tot een schouwspel.

Tal Sterngast

## **DANH VO**

### **F — WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011**

Koper, 20 x 410 x 115 cm

Courtesy Boros Collection, Berlijn

### **F — WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011**

Koper, 205 x 290 x 70 cm

Courtesy Boros Collection, Berlijn

Hier zijn twee replica's op ware grootte van stukken van het Vrijheidsbeeld. De in Vietnam geboren Deense kunstenaar Danh Vo heeft opdracht gegeven de replica van Frederic August Bartholdi's standbeeld te gebruiken als een mal waarover dunne koperen vellen zijn gehamerd. Dit is dezelfde methode die gebruikt is om het origineel te vervaardigen. Maar daar waar het originele beeld gemaakt is in Frankrijk, in kratten verscheept naar de Verenigde Staten en in elkaar gezet op een voetstuk dat vanaf dat moment Liberty Island zou heten, heeft Vo dit monumentale icoon van Westerse vrijheid in 250 fragmenten opgedeeld. Samen maken ze *We the People*, maar ze werden door de wereld verspreid en verscheept naar verschillende musea en galleries. Het is onwaarschijnlijk dat het figuur ooit als geheel zal worden geëxposeerd.

De sculptuur uit 1886 was een cadeau van de Republikeinse oppositie van Frankrijk aan de burgers van de overzeese nieuwe republiek. Hiermee was het Vrijheidsbeeld vanaf het begin een politiek gebaar. Het vertegenwoordigde namelijk een plechtig aandenken aan de verspreiding van Frans-Amerikaanse democratische waarden, die symbool werden voor de 'American dream' voor immigranten die aankwamen op Ellis Island. Vo's werk vergelijkt negentiende-eeuwse productiemiddelen met het hedendaagse globale economische systeem. (Het

Frans cadeau was betaald door Amerikaanse burgers en gebouwd door Franse arbeiders; Vo's *We the People* werd ontworpen in Duitsland, gefabriceerd in Shanghai, ondersteund door zijn Franse galerie, verzamelaars, en kunstinstellingen wereldwijd, en verstuurd naar in meer dan vijftien landen.)

De titel is ontleend aan de inleiding van de Amerikaanse grondwet, echter *We the People* roept kijkers op om hun idee van vrijheid te herzien. Het werk, net als Vo's gehele oeuvre, bevat metaforen over de geschiedenis die met elkaar in strijd zijn. In deze metaforen zijn bepaalde kenmerken te herkennen maar er bestaan dubbelzinnigheden over de betekenis, waardoor kijkers met een mysterie achterblijven. Zo verliep ook Vo's eigen ontdekking dat het originele enorme icoon eigenlijk van dun koper gemaakt was van slechts twee millimeter dik – de dikte van twee stuivers. De relatie tussen broosheid en mythe wordt uitgebeeld in Vo's fragmenten (die dezelfde dikte hebben als het origineel), namelijk elegant en robuust met herkenbare tekenen van de sculptuur, maar toch abstract in vorm. De glanzende oppervlaktes van de stukken geven zowel een kostbare als goedkope uitstraling. Volgens Vo creëerde Bartholdi het Vrijheidsbeeld als 'een gigantische spiegel waar mensen naar kunnen kijken.' Door in te spelen op de schaal, toegankelijkheid, en volledigheid van het beeld, zorgt *We the People* ook voor verschuivingen in betekenis en waarde.

Tal Sterngast

## **WOLFGANG PLÖGER**

### **G — BY ANY MEANS NECESSARY, 2013**

16 mm filminstallatie, variabele afmetingen

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

### **G — A RESOUNDING 'NO', 2013**

16 mm filminstallatie, variabele afmetingen

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

### **G — SUSPENDED SENTENCE, 2014**

16 mm filminstallatie, variabele afmetingen

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

Wolfgang Plögers filminstallaties reflecteren op zichzelf en grijpen in op tijd en ruime. Zodoende worden het mechanisme en de materiële eigenschappen van filmprojectie in het algemeen herzien. Zijn werk legt de structuur van het filmische beeld bloot en confronteert ons met de gestandaardiseerde voorwaarden van technologische representatie. Op deze manier veranderen de installaties film van binnenuit.

Filminstallaties als *By Any Means Necessary*, *A Resounding 'No'* en *Suspended Sentence* zijn een goed voorbeeld van Plögers interventies. In deze werken overspoelt het filmmateriaal de projector. Het materiaal loopt niet van een filmrol tussen de lamp en de lens en wordt zo op een tweede filmrol gespoeld. In plaats daarvan loopt het uit de projector en verschijnt het in de ruimte als een levend architectonisch element.

Voor Plöger is filmmateriaal meer dan het transparante medium voor een geprojecteerd beeld, en de projector is meer dan een apparaat met slechts één lens. Plöger ontkoppelt film en projectie, input en output. Zijn

filminstallaties richten zich op de relatie tussen print en projectie als constructies van geschiedenis en ideologie. Hij ziet dit als een willekeurige, en daarbij inwisselbare sociale conventie. De werken geven geen prioriteit aan het geprojecteerde beeld, maar herschikken het beeld als een mogelijke uitkomst, gelijk aan andere uitkomsten. De materialiteit van de film is daarmee tegelijkertijd input en output.

*By Any Means Necessary, A Resounding 'No' en Suspended Sentence* tonen Plögers artistieke proces waar- aan hij al meer dan een decennium werkt. In plaats van eenduidige iconografische beelden, zijn de werken gevuld met gedrukte en handgeschreven teksten. De filminstallaties leggen de mechanismen bloot van visuele representatie, en tegelijkertijd ontwrichten ze de onderliggende werking van woord en betekenis. Plögers filmische teksten kunnen alleen gelezen worden van het bewegende filmmateriaal zelf, en worden een flikkerende, vormloze waas als het geprojecteerd wordt. Plögers teksten zijn zo goed als onleesbaar, waardoor de nadruk ligt op de mogelijke betekenisloosheid en ontoegankelijkheid. Het referentiekader wordt nog complexer door de verschillende soorten teksten die in de filminstallaties gebruikt zijn. Plögers filmische teksten zijn bewerkingen van historische laatste getuigenissen, gegeven door Amerikaanse ter dood veroordeelde gevangenen. De filminstallaties maken de getuigenissen onsterfelijk, tillen ze over het doodvonnis, in een herhaaldelijke cyclus van projecties. Sterker nog, ze halen de verklaringen uit het verleden en brengen ze tot leven in het hier en nu.

Ingegeven door de laatste woorden van de ter dood veroordeelde gevangenen wordt Plögers project, van het



ontleden van visuele en verbale representatie, politiek gemaakt. Deze politieke laag komt naar voren in de ondervertegenwoordiging van gevangenen in de samenleving. De filminstallaties versterken de stem van de gedetineerden, maar laten ze ook weer zwijgen door de woorden tot een onleesbare geprojecteerde moes te maken. Dit toont hoe de mechanismen van representatie (zowel visueel, verbaal of politiek) altijd verstoord zijn door de vervorming van de originele inhoud.

Ory Dessau

## **ROBERT KUSMIROWSKI**

### **H — TRÄUMGUTSTRASSE, 2014**

Gemengde techniek, variabele afmetingen

Courtesy de kunstenaar

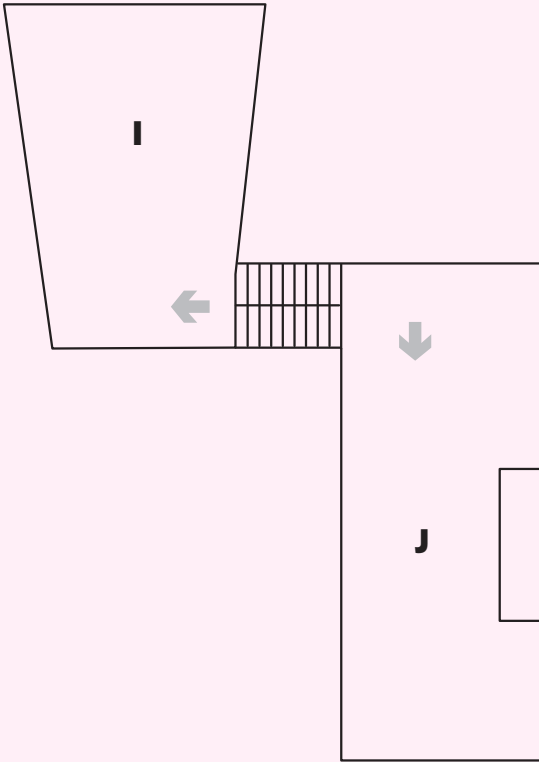
Robert Kusmirowski's installaties lijken op driedimensionale foto's. Hierin bootst hij ruimtes na uit het verleden gebaseerd op fotografisch materiaal. Ze bieden een onconventionele blik op de representatie van geschiedenis. Als beelden van beelden doorlopen ze een proces van creatie, productie, fabricage en inventie, om uiteindelijk een historisch document te worden. Kusmirowski's installaties zijn doordrenkt met (kunstmatige) tekenen van menselijke aanwezigheid, verdwijning en afwezigheid. Elke installatie wijst op iets wat nog komt maar ook op iets dat al is geweest, als een soort herdenkingsplaats en plek van anticipatie tegelijk. Elke installatie is een weergave van verlies en een voortzetting, dat de geesten van het verleden terug in het heden plaatst terwijl het onderscheid tussen deze twee verschillende tijden en de werkelijkheid vervaagt.

In de tentoonstelling bij West Den Haag is Kusmirowski's werk *Träumgutstrasse* (Sweet Dreams St.) te zien. Hierin heeft de kunstenaar een verwoeste artistocratische woonkamer gereconstrueerd uit het Czapski-Raczyńskipaleis in Warschau, nadat het door het Duitse leger in 1939 in brand werd gestoken. De geschiedenis van het paleis vertegenwoordigt de geschiedenis van Polen vanaf de late zeventiende eeuw, toen het werd opgebouwd, tot het heden. Het paleis is verbonden aan de Pools-Litouwse Gemenebest, maar ook aan de Poolse opdeling in Rusland, Oostenrijk en Pruisen, en aan de Poolse regering in ballingschap tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de jaren

vijftig werd het paleis gerestaureerd en vandaag de dag is het opgenomen in de Academie voor Schone Kunsten in Warschau, waar *Träumgutstrasse* voor het eerst werd geïnstalleerd in 2014.

Kusmirowski's verwijzingen in de installatie geven aan wat zijn onderliggende intentie en motivatie waren voor het werk: 'Ik dacht na over de suggestieve kracht van verwoesting en de esthetiek hiervan in de installatie *Träumgutstrasse*. De titel refereert naar de straat Traugut, waar het Czapski-Raczyńskipaleis staat. Dit gebouw is tijdens de oorlog vernietigd en toen herbouwd in de jaren vijftig. Het is daardoor een fantoom geworden, een reconstructie en architecturele vervalsing, dat zich voordoeft als een plek die niet meer bestaat. Ik heb een reconstructie gemaakt van de resten van het gebouw en de verwoeste woonkamer. De presentatie bestaat uit alles wat een zwart-wit foto niet toelaat, namelijk gewicht, massa, kleur en echte afmetingen. Deze zintuiglijke vorm lijkt een toegang te verschaffen tot een verleden die anders niet te achterhalen is, door de geschiedenis van de plek weer tot leven te wekken en het een ruimtelijk karakter te geven.'

Ory Dessau



## DAVID CLAERBOUT

### I — OLYMPIA (THE REAL TIME DISINTEGRATION INTO RUINS OF THE BERLIN OLYMPIC STADIUM OVER THE COURSE OF A THOUSAND YEARS), SINDS 2016

Tweekanaals live projectie, kleur, zonder geluid, HD animatie

Courtesy de kunstenaar en Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sean Kelly, New York/Los Angeles; Esther Schipper, Berlijn/Parijs/Seoul; Pedro Cera, Lissabon; Micheline Szwajcer, Antwerpen; en Galerie Rüdiger Schöttle, München

*Olympia (The real time disintegration into ruins of the Berlin Olympic stadium over the course of a thousand years)* is opgezet in 2016 door de Belgische kunstenaar David Claerbout. Het is een computer gegenereerde, bijna fotografische, replica van het Olympia stadion in Berlijn. Dit Olympisch stadion was in eerste instantie ontworpen voor de 'Nazi-Spelen' van 1936. *Olympia* reconstrueert de locatie virtueel, op basis van scans van 3D modellen samen met live data over weersomstandigheden, seizoenen, licht en vochtigheid, en plaatselijke plantengroei. Een virtuele 'camera' glijdt langzaam langs het stadion, in een programma dat ontworpen is om duizend jaar aan te blijven staan, zelfs wanneer het in opslag is.

De plannen voor de bouw van het stadion waren ontworpen door architect Albert Speer. Zijn *Ruinenwerttheorie* ('Theory of Ruin Value') stelt dat een gebouw vervaardigd door 'natuurlijke', pre-moderne materialen al een bestaan in zich heeft van een toekomstige ruïne. Speer had de ruïnes in gedachten van het oude Rome, Griekenland en Egypte. Samen met negentiende-eeuwse neoklassieke theorieën over architectuur vormde hij zo een beeld van de gebouwen die hij voor ogen had voor het Naziregime, als vertoning van macht in de publieke sfeer. Met een langzame beweging, in eenzelfde ritme als de adem-

haling, duurt één cyclus rond het stadion in *Olympia* ongeveer een uur. Op deze manier confronteert het werk de organische tijd (zoals van plantengroei) en biologische tijd (van het mensenleven, en van de kijkers zelf) met mythische tijd (van de ideologisch-politieke 'duizend jaar'). De virtuele plek in *Olympia* is echt en onecht, zowel aanwezig als afwezig. Het is een perfect model dat de tijd doorstaat, volledig opgebouwd uit data — als een foto zonder een index, maar enkel code.

*Olympia* gaat uit van een duizendjarig bestaan en is een verwijzing naar het verlangen naar onsterfelijkheid van het Derde Rijk. Het werk legt de nadruk op de voorbestemde ondergang van het Olympisch complex, als een bouwwerk dat zoals andere monumenten van het Derde Rijk gaat over een maximale impact boven houdbaarheid. Haar onstabiele funderingen zijn gedoemd tot catastrofe, een toekomstige neergang. Volgens de databerekeningen over de begroeiing op de locatie, en de scans van specifieke stenen en hun locatie in het gebouw, zal *Olympia's* (gesimuleerde) stadion onvermijdelijk barsten. Onderhevig aan de cyclus van de natuur, is de verwachting dat het zal verzakken en afbrokkelen door bomen en struiken die zullen blijven groeien tot het volledig verdwijnt.

Tal Sterngast

## MOSHE NINIO

### J — TOWER ATTEMPTS [THE FILM], 1976–96

Handmatig geanimeerd beeld, 35 mm film, videoprojectie, 30:00

Courtesy de kunstenaar en Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussel/Parijs

### J — HAVDALA, 1976–83

Metaalfotoprint gemonteerd op aluminium plaat, 55 x 43.4 x 2 cm

Courtesy Jacqueline Frydman, Parijs

*Tower Attempts [the film]* voltooit de twintigjarige cyclus van kunstwerken van Israëliische kunstenaar Moshe Ninio. De film, die strikt gezien eigenlijk geen film is, toont de handgemaakte 'animatie' van een stilstaand, 35 mm, beeld dat diende als uitgangspunt voor alle werken in deze cyclus. Deze foto is 's nachts genomen van een militaire communicatietoren in het midden van Israël tijdens de jaren zeventig, gedecoreerd met feestverlichting op de avond van Israëls onafhankelijkheidsdag. De 'film' is een meditatief verloop van beweging en focus, afgestemd op het ritme van ademhaling.

Dit werk laat een documentair beeld zien van de toren in functie in een militaire omgeving, en verwordt tot een wazig beeld van vage en schimmige vlekken. De metalen constructie lijkt lichtgewicht en geen vaste vorm lijkt te hebben. Er is een feestelijke lampensnoer klungelig om het gemonteerde radarwerk heen gewikkeld, waardoor beide kanten een driehoek vormen die lijkt op een geïmproviseerde pyramide. De versiering maakt van de semi-militaire communicatietoren een soort monument of bakken dat boven Tel Aviv's stadssfeer hangt, in afwachting van de nationale feestdag. Het beeld lijkt in zijn meest wazige staat de toren te vervormen tot een brandende fakkel, als een geïmproviseerde 'kathedraal van licht', wat een spectaculair effect teweegbrengt.

De beweging tussen deze twee vormen van het beeld lijkt op de verschuiving van betekenis tussen plaats en referentie; een militair bouwwerk en een 'toren'; het 'heilige' (geplaatst tussen aanhalingstekens, aangezien dit de enige seculiere feestdag is op de Israëliische kalender) en het banale; iets tijdelijks geplaatst in een mythologische tijdsloosheid. Het herhaaldelijk plaatsen van feestversiering door het leger of de staat is een handeling die de militaire functie in de publieke sfeer camoufleert, terwijl ze de natie bijeenbrengt rondom de versierde toren en verlichte mast. Ninio's proces begint bij de toren en komt uit bij het beeld als een effect op iets anders. Het toont hoe een beeld voorafgaat aan een gebeurtenis of een uitwerking ervan in de wereld. Tegelijkertijd onthult het hoe het beeld, als een illusie, een bepaalde tijd en ruimte kan samenbrengen en aanspreken – bijvoorbeeld die van een land dat haar onafhankelijkheid viert.

Het werk *Havdala* is een voorganger van *Tower Attempts [the film]* in de cyclus van Ninio's werk. Hier worden de dag en nacht van de toren samengebracht op een aluminiumplaat, en in verhouding tot elkaar geïnverteerd. Ze smelten samen tot een grafische weergave die doet denken aan een heroïsch embleem (of een militaire insigne) waarin tegenstrijdige en aanvullende kosmische krachten zijn afgebeeld: negatief en positief, dag en nacht, 'the bright side and the dark side', het heilige en het banale (*Havdala*, dit betekent onderscheid in het Hebreeuws, en de religieuze ceremonie die aan het einde van de Sabbat wordt opgevoerd om het heilige te onderscheiden van het banale). Dichtbij geplaatst de projectie van *Tower Attempts [the film]*, functioneert *Havdala* hier letterlijk als een handleiding voor de film, namelijk als een affiche die de 'film' promoot.

Tal Sterngast







## BIOGRAFIEËN

Het werk van **Tolia Astakhishvili**, geboren in 1974 in Tbilisi, Georgië, komt voort uit een praktijk van tekenen die is toegepast op interdisciplinaire, collaboratieve en ruimtelijke situaties. Als een nieuwsgierige dwaler, onderzoeker en gepassioneerde verzamelaar van beelden, teksten, objecten en materialen, bedenkt Astakhishvili allerlei onheilspellende ruimtes waarin het persoonlijke en het fictieve samensmelten op een raadselachtige en niet makkelijk waarneembare manier. Zoals gesuggereerd door curator Leonie Radine, wijzen Astakhishvili's gelaagde droomlandschappen op de materiële poreusheid, psychologische diepgang, tegengestelde krachten, en poëzie van de ruimtes waarin we leven.

Het werk van **David Claerbout**, geboren in 1969 in Kortrijk, België, bevindt zich op de grens tussen tussen het informatieve beeld, fotografie en digitale animatie. Zijn werk maakt gebruik van optische mechanismen om de relatie tussen bewustzijn en waarneming, herinnering en mythe te onderzoeken. De fusie tussen technologie en mens vormt een basis voor Claerbouts beelden, films en tekeningen, als ook zijn werkmethode en presentatie.

**Robert Kusmirowski** is geboren in 1973 in Łódź, Polen. Zijn hyperrealistische werken doen denken aan weergaven uit etnografische en geschiedkundige musea. Maar ze bevinden zich ook in de context van de 'totaalinstallatie', een concept ontwikkeld door kunstenaars als Claes Oldenburg en Ilya Kabakov. Kusmirowski's installaties zijn uitwerkingen van historische gebeurtenissen, met een nadruk op de geschiedenis van zijn thuisland, voornamelijk van de vroege moderniteit en het trauma dat daaruit is voortgekomen. Ze tonen verlaten plekken waar de kijker slechts een passieve getuige van is, maar ook een mogelijke actieve rol in zou kunnen spelen.

**Mark Leckey**, geboren in 1964 in Birkenhead, Verenigd Koninkrijk, is één van de meest uitgesproken Britse kunstenaars van zijn generatie. Hij was winnaar van de Turner Prize in 2008, en zijn werk in film, video en lecture performance kijkt naar de relatie tussen technologie en subjectiviteit. Leckey's gebruik van bestaande beelden en gevonden materiaal vervaagt het onderscheid tussen de kunstenaar en de curator, waarin het samenstellen gelijkstaat aan het maken van een sculptuur of object. Ongeacht het medium past Leckey's werk verstoringen toe op historische beelden en

voorwerpen, om zo een verhulde realiteit in te stellen die nooit volledig in haar essentie kan worden gevat.

**Moshe Ninio** is geboren in 1953 in Tel Aviv, Israël. Sinds de late jaren zeventig is Moshe Ninio's werk gericht op de dubbelzinnigheid van beelden die al in het alledaagse voorkomen. In elke cyclus van werken vormt het 'originele' beeld een object dat op subtiele wijze is aangepast, om weer tot een ander beeld van zichzelf terug te keren dat mogelijk verschilt van haar originele functie, of deze zelfs ontwricht. In een nieuwe opstelling worden de beelden schimmen die noch tot de werkelijke orde behoren, noch de orde van pure representatie. Dit komt sterk naar voren in de cyclus *Tower Attempts (1976-96)*, getoond in Documenta 9 in 1992, dat voortkomt uit een foto van een communicatietoren. Dit is nog sterker in *Glass(s) cycle (2010-11)*, gesitueerd in het hokje waar Adolf Eichmann geplaatst werd tijdens zijn proces in Jeruzalem in 1961.

De praktijk van **Wolfgang Plöger**, geboren in 1971 in Münster, Duitsland, kijkt naar de werking van beeldtechnieken en communicatienetwerken binnen maatschappijen gedomineerd door controle en toezicht, en juridische systemen over de doodstraf. Plögers onderzoekt niet uitsluitend het medium fotografie, maar het werk is ook politiek geladen. Variërend van filminstallaties tot experimenten en research in laser- en 3D-prints, zijn de werken tegelijkertijd analytisch als anarchistisch te noemen. Ze onthullen de verborgen logica binnen technologische representatie en distributie, maar werken deze ook tegen.

**James Richards**, geboren in 1983 in Cardiff, Verenigd Koninkrijk, staat bekend om zijn provocatieve en visueel verleidende werken van bewegend beeld samengesteld van divers bronmateriaal. Deze bestaan uit intieme homevideo's en archiefmateriaal, tot aan televisiesignalen en energieke musicalmuziek. Richards' werken behandelen de meedogenloze stroom aan beeld en informatie die de eenentwintigste eeuw is gaan definiëren, en ze bouwen een ruimte in waar persoonlijke politiek en digitale materialiteit elkaar kunnen kruisen. Naast zijn filmwerk heeft Richard meerdere expositieprojecten opgezet die archiefonderzoek combineren met uitwisselingen met andere kunstenaars.

**Leslie Thornton**, geboren in 1951 in Knoxville, Tennessee, heeft een omvangrijk oeuvre dat een mengeling is van film, fotografie en installatie. Ze wordt geacht als één van de koplopers van hedendaagse mediakunst. Door

gevonden en persoonlijk beeldmateriaal te combineren, werpen Thorntons werken een kritische en theoretische blik op het bewegende beeld en geluidsopname. Hierdoor bevraagt ze de grenzen van visuele representatie en de relatie tussen het beeld en de kijker.

**Danh Vo** is geboren in 1975 in Bà Rịa, Vietnam. De conceptuele en zinnenprikkelende kern van Danh Vo's werk omvat de samensmelting van collectieve geschiedenis met persoonlijke ervaringen. Tijdens zijn kindertijd vluchtte zijn familie uit Vietnam en vestigden ze zich in Denemarken; dit vormt een onlosmakelijk deel van zijn kunstpraktijk. Door het verbinden van persoonlijke ervaringen met drastische politieke gebeurtenissen wekt Vo vragen op over de relatie tussen identiteit, maatschappij en historische onderwerpen. De raadselachtige installaties van objecten en beelden in Vo's werk zijn een uitkomst van zijn verkenningstochten naar de machtsstructuren van de Westerse wereld.









## IT MIGHT BE A MIRAGE

*It Might be a Mirage* is an array of presentations situated in and reflecting on the verge of history, between fact and speculation, information and invention. Featuring works by nine contemporary artists spanning various mediums and techniques, from sculpture and installation, to video, film, and photography, it lends historical realities a sense of uncertainty, defiance, and obsession.

This ensemble of positions highlights art practices that utilize historical narratives, texts, and images, while contesting the ideological conditions on which they were established. At the same time, each of the works on display unleashes a concealed, secretive substance or force. The works presented here point to a timeless core within everyday chronologies by way of derealization and refabrication, or disruption of the notion and function of historical references. Their current positioning does not stem from a deconstructive-critical stance, nor from a political agenda. It signifies a singular form of perception, an existential vision which infuses the 'here and now' with the 'there and then' as it undermines conventional categories of time, space, and presence.

*It Might be a Mirage* is an equation-like framework yielding modular scenarios that overlap and circulate through one another, questioning the historical status quo in the shadow of a still-not-fully-deciphered present. Like a mirage, this displaced misty object in the distance making us think we see something that is in fact nothing more than rays of light, an optical occurrence, an illusion, the works on view at once stress and relate to tensions between fact and myth, history and historical effect (or

the effect of history). They are dedicated through various means to the mechanisms of the fabrication of an illusion or to the making of false narratives and substitute facts, enclosing a hypnotizing, petrifying void.

By rewriting already existing narratives and modifying the status of preestablished entities, *It Might be a Mirage* also brings forth the question of whether one can speak about 'world history' (singular) or 'histories' (plural) — namely, whether the course of humanity is reasoned (i.e., has a necessary purpose, a telos, resulting from a will to power disguised as ideology). On view are works that offer an emancipatory culmination or a vision of transcendence, as in the ersatz sublime of Moshe Ninio's *Tower Attempts [the film]*, where a cosmic infinity converted to a political spectacle in the image of a military tower is seemingly glowing and evaporating on a cloud; or strive for revolutionary anarchy, as in Wolfgang Plöger's film installations that process the last words of death row inmates in American prisons in a manner that undermines the terminality and legibility of the texts they project.

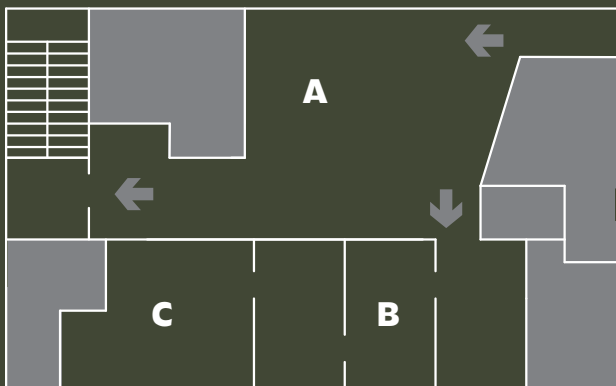
In addition, some of the works presented here point to the changeability and reversibility of historical outcomes and courses, or, as seen in Robert Kusmirowski's installation *Träumgutstrasse*, their ineliminable persistence. Other works on view respond to the crisis of historicity, the breakdown of consecutive, shared temporality into a ceaseless series of unrelated presents in time.

The sensuality and nostalgic red-brown patina of the copper surfaces in Danh Vo's *We the People* plays against the polished, simulated surfaces in Mark Leckey's animation *Made in 'Eaven*, which itself transforms Jeff

Koons' iconic stainless steel sculpture *Rabbit* from 1986 into a swirling ghost that both reflects and swallows its surroundings, replicating a vacuum. The virtual site in David Claerbout's *Olympia* — a perfect model enduring in time, made entirely of data — is likewise, real and unreal, equally present and absent, its shell-like, 3D-animation image, detached from the event or the ruin. It appears forever in its aftermath as an echo, a memory. And in James Richards' *Rosebud*, *Crossing* (with Leslie Thornton), and *Tenant* (with Tolia Astakhishvili), collaged images of ruin (physical, historical, artworks) materialize the image surface into an impenetrable skin, an impervious membrane that is nevertheless activated and even eroticized by its multiplicities and bodily choreographies.

Taking place in the building designed by architect Marcel Breuer as the (now-former) United States Embassy to the Netherlands, *It Might be a Mirage* uses its venue as additional historical evidence, both telling and mute. With these presentations, this almost untouched environment — a brutalist monument of the Cold War on the outside, a bureaucratic labyrinth within — is being activated like a double to the current state of affairs. Unwanted phantoms, now unleashed, captivating, and vital, insist on interfering in the present. Images, projected or imprinted in matter, emerge in these presentations both as phantasmic glares and as mechanisms of disorder.

Ory Dessau and Tal Sterngast



## JAMES RICHARDS AND LESLIE THORNTON

### A — CROSSING, 2016

Digital video, 19:12

Courtesy Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and Rodeo Gallery, London

*Crossing*, made in collaboration with Leslie Thornton, unfolds through multiple intermeshing of perspectives, formats, and grids in an assemblage of found and original footage full of overlays and sutures. These indicate not only that the film is an outcome of various points of view — a transatlantic, trans-generational dialogue between two artists — but also convey how both are invested in the obsession of moving images with ways of seeing and framing. Everywhere in the video we see holes, eyes, apertures, glass panes, and other filters, drawing attention also to the artists' interest in nonhuman technological vision between scopophilia and surveillance. The work on *Crossing* first emerged in response to Bruce Connor's iconoclastic 35 mm film *Crossroads* from 1976, which made use of archival footage of the first tests of nuclear weapons (code named Operation Crossroads) conducted at Bikini Atoll in the summer of 1946. An atomic blast — captured at the time by five hundred unmanned cameras on planes, boats, and on land — is repeated again and again in *Crossroads*, slowed down to a horrific beauty and ironized with a melodic soundtrack (by Patrick Gleeson and Terry Riley). Yet *Crossing* is imbued with lively creatures, artificial and natural. Life — wild, wet, fecund — is visualized alongside its very decomposition and disintegration. Such an amalgamation of atomic forces of annihilation and creation may be partly informed by Thornton's conflicting response to her own family history. Both the artist's father and grandfather (unbeknownst to each other at the time) were engineers in the Manhattan

Project, and it was Thornton's father who screwed the last bolt into the atomic bomb dropped on Hiroshima. Toward the end of the film, muddy water rushes into the frame and we hear the melancholic singing in Spanish of a young woman as the frame then fills with the affecting, slow movement of a crocodile breathing, its skin covered with rough-textured scutes. As the music fades out, the crocodile walks away, its tail brushing against brown leaves on the ground, until it completely disappears. The cuts that energize and move the film forward separate and connect images at the same time as they create small inflammations.

**JAMES RICHARDS AND TOLIA ASTAKHISHVILI**  
**B — TENANT (FROM COMMUNION TO**  
**CANNIBALISM), 2021**

Mixed media, dimensions variable

Courtesy the artists

*Tenant (from communion to cannibalism)*, made in collaboration with Tolia Astakhishvili, draws on documentation of installations by the two artists, architectural spaces, references, photographed drawings, and collages of found images. The work is continually updated and added to by the artists, processing itself anew for each presentation. Each time, the last version of the work, be it an installation at a gallery, a slide show, or a video, is reworked and redigested back into raw material that the artists then cut up and recompose. Rather than motion, the edits between the slide images in the turn of the carousel create a supplementary space where the two-dimensional images are transformed back into the incomplete and wilfully dysfunctional structures they depict — parts of installations, architectural ruins (or constructions),

reproductions, murals, corridors — as they are coupled and stretched in time, over and over again. A tenant is by definition a temporary inhabitant, suggesting an implied presence here who may have left behind signs of life or litter but is now permanently absent. The occupant may have dwelled or hidden in, or walked through the sinister basement, the abandoned institutional room, the creepy, the comedy, as a sense of adolescent liberation is met with cage-like constructions. Developed as part of an ongoing process of exchange between the artists, *Tenant* offers an architectural framework for a shared space of layering, collaging, and editing, a WhatsApp communication reproduced and materialized in space.

## **JAMES RICHARDS**

### **C — ROSEBUD, 2013**

Video (black and white, sound), 12:57

Courtesy Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and Rodeo Gallery, London

Curating and collaborating belong to James Richards' artistic practice as an expansion, extension, and continuation of the work in editing and creating video and sound. Three works — two produced in collaboration with Leslie Thornton and Tolia Astakhishvili, respectively — were selected to run simultaneously in an installation specifically designed for the rooms in this section of the building; with the windows covered in newspaper, they 'edit' the space like a film. All three works share Richards' netted and generous, diaristic, ever-expanding and engulfing application of the collage, as a noun and as a verb, as an object in space and as an undertaking.

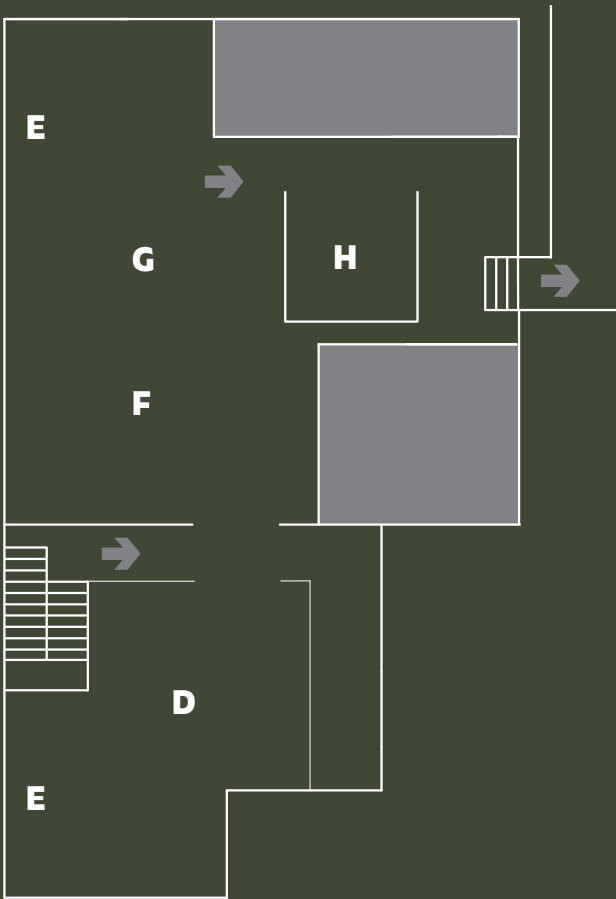
The main strain of the black-and-white footage entwined together in *Rosebud* depicts static shots of open art books

where reproductions of photographs have been scraped with a sharp implement in places that are thought to have a potentially erotic charge. These 'drawn' stains, ripping the glossy paper's surface like a white wound, transform the images (some well-known by Robert Mapplethorpe or Man Ray) into a painterly surface. A law in Japan forbids public spaces — like the Tokyo library where Richards filmed these books — to possess reproductions of images that may incite arousal in readers or viewers. This flow of stilled film is intertwined with images of a sensual, visceral movement shot with an action camera. Like a blind extension of a hand, it almost physically caresses flowers in a dark garden, strokes the surface of a dollar bill (so close that the printed lines of the embedded portrait look like skin ridges), or dives underwater in a puddle, coming as close as it gets to a precognitive kind of looking, like a baby seeing the world for the first time. A third strain of images, framed with thick black fringes, intensifies the sense of peeping in, where gypsophila flowers brush skin, body hair, and genitals. This collage in motion is united by a sonic track that immerses viewers in an imaginary room (or cage) of a nasty seminar that is as political as it is erotic: we are voyeurs and recipients of a failed attempt to look at something made blank, to penetrate a sealed surface.

Tal Sterngast







## MARK LECKEY

### D — MADE IN 'EAVEN, 2004

Digital animation transferred to 16 mm film

transferred to digital video, 02:00, looped

Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

At the center of Mark Leckey's film *Made in 'Eaven* is a digital reconstruction of Jeff Koons' stainless-steel sculpture *Rabbit* from 1986, placed on a pedestal inside the digitally reconstructed setting of Leckey's empty studio at 7 Windmill Street, London. *Made in 'Eaven* imitates a one-take film in which a moving camera hovers in front, around, and above the sculpture's body and faceless head, whose polished surface reflects the studio's interior (wall niches, fireplace, doors, and windows). The work was originally made using digital animation and then converted to 16 mm film but is shown here on a monitor after being reconverted back again to a digital format.

*Made in 'Eaven* is a rare example of how a representation of a historical work of art, of a material object, becomes an act of derealization. In it, Koons' sculpture appears as a phantom, a ghostly memory of a lost past. Leckey confiscates the sculpture's mode of display and perception, as well as its provenance (and future), turning the setting of his London studio into the place in which it was reborn and buried. However, it can also be said that Leckey's intervention in Koons' sculpture, which, like many of the latter's works is itself a copy, amplifies the apparitional, out-of-this-world quality already embedded in *Rabbit*.

Patrizia Dander's description of *Made in 'Eaven*, published in Leckey's 2014 catalog *On Pleasure Bent*, elaborates on the post-historical spectrality of the work: 'The film

opens with a quick pan shot showing the situation: in the middle of Leckey's empty studio the gleaming *Rabbit* is seen in all its highly polished perfection, placed on a plinth like an exhibit in a gallery. In this room, which clearly bears signs of the passage of time, the sculpture seems unreal, even improbable. And the movement of the camera seems equally 'disbelieving': it revolves around the sculpture in a loop, initially approaching it in a jerky manner, then zooming in and out extremely slowly, scrutinizing the object as it circles around it and returns to its starting point.... Instead of becoming visible in this reflective surface — in the way that mirrors have traditionally been used to expand the realm of the viewer and to introduce 'external' figures — the camera and the artist (and hence the human eye) are entirely absent in *Made in 'Eaven.'*

Ory Dessau

## MOSHE NINIO

### E — DOUBLE LIGHTNING [MODULATION 1/9], 1983/2004

Ink-jet print mounted onto custom-made brass frame, 72.6 x 52.6 x 4.2 cm  
Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussels/Paris

### E — DOUBLE LIGHTNING [MODULATION 9/9], 1983/2004

Ink-jet print mounted onto custom-made brass frame, 72.6 x 52.6 x 4.2 cm  
Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussels/Paris

Each of the nine unique variations in the photographic series *Double Lightning* by the Israeli artist Moshe Ninio — two of which are on display here — bears the dimensions and characteristics of an ancestral family portrait, the kind that would be hanging in a bourgeoisie estate. The object captured behind glass in an oval passe-partout and sepia tones is blurred and grainy (together, the nine modalities present a calculated spectrum of reproductions, systematically calibrated from bright to dark). The image is an outcome of photographing and re-photographing a snapshot print taken by Ninio in the Ghetto Fighters' House in Israel, a museum founded by survivors to commemorate underground fighters and partisans. The snapshot pictures a glass vitrine exhibiting a uniform. It is clearly meant not only to display this improvised historic sample but also to animate an uncanny incarnation of absolute evil. The reflection of flashlights on the glass during shooting, in turn, creates an optical effect, intensified in the process of the artist getting 'closer' by enlarging and reprinting the source image, until, with increasingly dissolving outlines, something unexpected is exposed — a shining, a quintessence of sorts. Caged in a vitrine case that is both massive and jewel-

like, *Double Lightning* frames — or is the framing itself — of an image that distills the alluring, hypnotizing, and petrifying spell of what is considered the epitomization of evil in history while disguised as a family portrait. More than protecting the image from us, it seems to protect us from the image.

## **E — MOSHE NINIO**

### **SIGHT [III], 1988–2015**

Ink-jet print on archival paper, 120 x 91 x 5 cm

Exhibition copy

*Sight [III]* stems from a fabricated photographic negative. On an acetate sheet — a material used as a support for films and offset printing masks — a brick wall was 'painted' with an invisible medium gel and red oil paint. By photographing this photogram, Ninio created a negative that he then used to print x-ray-like images of a fake wall, which he further copied and layered with an early version of Photoshop. This counterfeit documentation looks like it was lit at night, enhanced into a spectacle of archeology or a picturesque ruin. Neither a painting nor a photograph, this ever-expandable 'ghost wall' epitomizes the construction of a make-believe historic effect. It reverberates with the transformation of a site into a spectacle: a sight.

Tal Sterngast

## DANH VO

### F — WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011

Copper, 20 x 410 x 115 cm

Courtesy Boros Collection, Berlin

### F — WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011

Copper, 205 x 290 x 70 cm

Courtesy Boros Collection, Berlin

Shown here are two full-scale replicas of fragments of the Statue of Liberty. The Vietnamese-born, Danish artist Danh Vo commissioned the replica of Frederic August Bartholdi's statue to be used as a cast over which thin copper sheets were hammered, the same method that was used to construct the original. But while the original statue was built in France, shipped in crates to the United States, and assembled on the pedestal on what was thereon called Liberty Island, Vo segmented this monumental icon of Western liberty into 250 fragments — collectively titled *We the People* — that were then scattered across the globe, shipped to various museums and galleries, making it unlikely that the remade figure will ever be exhibited as a whole.

Inaugurated in 1886 as a gift from France's republican opposition to the citizens of the new republic overseas, the Statue of Liberty was a highly political gesture from the start, an imposing reminder of the dissemination of French-American democratic values, which then immediately became symbolic of the American dream for immigrants arriving through Ellis Island. Vo's work makes a comparison between the nineteenth-century means of production and today's global economic system, calling attention to how these markers of promise are

manifested in form, tracing back to multiple histories. (The French gift was paid for by American citizens and constructed by French laborers; Vo's *We the People* was conceived in Germany, fabricated in Shanghai, supported by his French gallery, collectors, and art institutions worldwide, and dispersed to exhibition venues in more than fifteen countries.)

Taking its title from the introduction to the United States Constitution, *We the People* calls viewers to 'renegotiate what they think of freedom today,' as Vo puts it. *We the People*, like Vo's entire oeuvre, contains allegories of history that act through opposing forces, where aspects that can be identified expose intertwining contradictions and mysteries within the formation of meaning, leaving viewers with an enduring enigma. Such was Vo's own discovery that the original massive icon was actually made of thin copper, merely two millimeters thick, equal to that of two pennies. This waver between frailty and myth is repeated in Vo's Liberty fragments (which match that original thickness) — irresistibly graceful and robust, owning the sectioned figurativeness of the statue, yet abstract in their appearance, the fragment's gleaming surfaces emit a sense of both preciousness and cheapness. According to Vo, Bartholdi created the Statue of Liberty like 'a gigantic mirror that the people could look at.' By shifting its scale, inherency, and wholeness, *We the People* also causes inherent shifts of value and meaning.

Tal Sterngast



## **WOLFGANG PLÖGER**

### **G — BY ANY MEANS NECESSARY, 2013**

16 mm film installation, looped

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

### **G — A RESOUNDING NO, 2013**

16 mm film installation, looped

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

### **G — SUSPENDED SENTENCE, 2014**

16 mm film installation, looped

Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

Wolfgang Plöger's film installations are self-reflexive interventions in time and space, reevaluating the mechanisms and material properties of film projection. The works confront us with the canonically standardized conditions of technological representation, which they radically modify and alter from within.

Film installations such as *By Any Means Necessary*, *A Resounding No*, and *Suspended Sentence* provide clear examples of Plöger's modes of alteration. In them, the film stock transgresses the projector. The film is not pulled off one reel, threaded between the lamp and the lens, and then coiled onto a second reel, but instead extends out of the projector and into real space to appear as a living architectural element — an open, free-standing looped configuration stretching from floor to ceiling.

For Plöger, the film stock is more than the transparent medium of the projected image, and the projector is more than an optical device with only one exclusive, lens-channeled output. Plöger disrupts the standard bi-

nary between film and projected imagery, between input and output, to address the expected correlation between printed and projected imagery as a historical, ideological construct: an arbitrary, and therefore changeable, convention. His film installations deprioritize the projected image by rearranging it as one among other outputs and by recasting the materiality of film stock as both an input and output.

By *Any Means Necessary*, *A Resounding No*, and *Suspended Sentence* are the advanced stage of a process that Plöger initiated more than a decade ago. Instead of depictive iconographic imagery, they are filled with texts, both printed and handwritten. The film installations not only deconstruct the mechanism of visual representation, but they also shake the underlying foundations of verbal signification since Plöger's filmic texts can only be read directly from the moving film stock and become a flickering amorphous flow when projected. Plöger's filmic texts push language to a state of illegibility, unveiling its potential meaninglessness and incommunicability. This discursive framework gains even more complexity in relation to the type of texts the film installations incorporate — transcriptions of historical 'last statements' given by inmates on death row in American prisons. The film installations extend the inmates' final statements beyond their deaths, implementing them into the repetitive cycle of the projection. Moreover, they recover these stored records from the static place and time of the archive to revive them in the here and now of the installation.

When activated by the last words of death row inmates, Plöger's operation of deconstructing the structure of visual and verbal representation undergoes politicization.

It emerges as a reflection on unrepresented or under-represented populations of imprisoned individuals who were excluded from the circles of society and life. His film installations amplify and bring awareness to the voice of the inmates whose final statements they release in space, but at the same time they also re-silence and obscure it when turning their last words into an illegible, projected flow, demonstrating how the mechanisms of representation (whether visual, verbal, or political) engage in the distortion and transformation of the original messages they are fed by.

Ory Dessau

## ROBERT KUSMIROWSKI

### H — TRÄUMGUTSTRASSE, 2014

Mixed media, dimensions variable

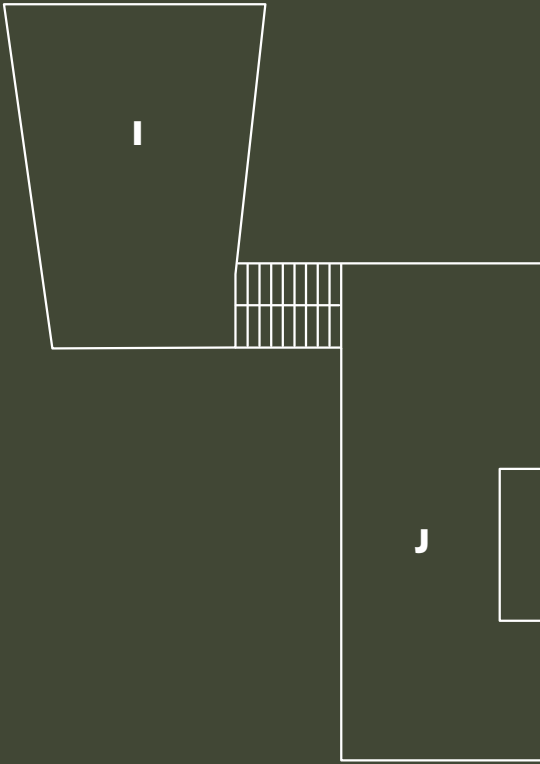
Courtesy the artist

Robert Kusmirowski's installations are like three-dimensional pictures that physically reconstruct historical spaces and events based on photographic images. They offer an uncommon stance toward representations of history. As images of images, their conception of historical documentation involves creation, production, fabrication, and invention. Kusmirowski's installations are embedded in fabricated indices of human presence, disappearance, and absence. Each installation is both subsequent and prior, a memorial site of sorts as well as a state of anticipation. Each is an indication of loss and an act of perpetuation, materializing the ghosts of the past inside the present while blurring the distinction between different time spans and registers of reality.

On view at West Den Haag is Kusmirowski's installation *Träumgutstrasse* (Sweet Dreams St.). In it, the artist has reconstructed the ruined aristocratic living room of the Czapski-Raczyński Palace in Warsaw after it was burned by the German army in 1939. The history of the palace encapsulates the history of Poland from the late seventeenth century, when it was built, up to the present day. The palace is linked to the Polish-Lithuanian Commonwealth, to Poland's partitioning among Russia, Austria, and Prussia, and to the Polish government-in-exile during World War II. In the 1950s, the palace was restored, and today it is incorporated into the Warsaw Academy of Fine Arts, where *Träumgutstrasse* was first installed in 2014.

Kusmirowski's reference to the installation clarifies the underlying intention and motivation from which it stems: 'I was dwelling on the evocative power of the ruins and the aesthetics of devastation in the *Träumgutstrasse* installation. The title echoes the street name Traugut, where the Czapski-Raczyński Palace is located. This building was demolished during the war and then rebuilt in the 1950s. So it is a phantom, a reconstruction, an architectural false pretending to be the place which no longer exists. I made a reconstruction of the ruins of the building and the destroyed living room. The presentation consists of everything that a black-and-white photograph denies access to, such as weight, mass, color, and real dimension. This sensual form seems to unseal the unknowable past bringing the history of the place back to life and lends it a spatial character.'

Ory Dessau



## DAVID CLAERBOUT

### I — OLYMPIA (THE REAL TIME DISINTEGRATION INTO RUINS OF THE BERLIN OLYMPIC STADIUM OVER THE COURSE OF A THOUSAND YEARS), SINCE 2016

Two-channel real-time projection, color, silent, HD animation

Courtesy the artist and Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sean Kelly, New York/Los Angeles; Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul; Pedro Cera, Lisbon; Micheline Sz wajcer, Antwerp; and Galerie Rüdiger Schöttle, Munich

*Olympia (The real time disintegration into ruins of the Berlin Olympic stadium over the course of a thousand years)* was initiated in 2016 by the Belgian artist David Claerbout. It is a computer-generated, seemingly photographic replica of the Olympia Stadium in Berlin, which was originally planned for the Nazi Olympics of 1936. *Olympia* virtually reconstructs the site according to scans of 3-D stadium models and the processing of real-time data about the weather, seasons of the year, lighting and humidity conditions, and the state of on-site vegetation. The stadium is encircled slowly by a virtual 'camera' in a program designed to operate continually for one thousand years, even while in storage.

The guidelines for the construction of the stadium were designed by architect Albert Speer, whose *Ruinenwerttheorie* (Theory of Ruin Value) claimed that a building constructed of 'natural,' pre-modern materials already contained its existence as a future ruin. Speer, who saw in his mind the ruins of ancient Rome, Greece, and Egypt, melded together nineteenth-century neoclassical architectural theories to forge the aesthetic of the buildings he planned for the Nazi regime as a spectacle exercising power in the urban sphere. When first exhibited in the fall of 2016 in the KINDL exhibition space in Berlin, a vast

structure that once served as a brewery, the dimensions of the projected stadium were close to those of the actual building. Moving slowly at the rhythm of breathing, one cycle of movement around the stadium in *Olympia* takes about an hour. The work thus confronts organic time (vegetation) and biological time (human life, the life of its viewers) with mythical time (the ideological-political 'one-thousand years.' The virtual site in *Olympia* is real and unreal, equally present and absent. This is a perfect model enduring in time, made entirely from data — a photograph without an index, a mere code.

*Olympia's* presumption of prevailing for one thousand years, in reference to the Third Reich's fantasy of eternity, duplicates the predetermined annihilation of the Olympic complex, a structure that, like other monuments of the Third Reich, attests to the privileging of maximum effect over longevity. Its unstable foundations fated it to catastrophe, to its future collapse. According to the calculation of data pertaining to the vegetation at the site, and to the scanning of every stone and its specific location in the building, *Olympia's* (simulated) stadium will inevitably crack. Subject to the cycles of nature, it is expected to sink and crumble under the layers of trees and shrubs, which will continue to grow until it disappears entirely.

Tal Sterngast



## MOSHE NINIO

### J — TOWER ATTEMPTS[THE FILM], 1976–96

Manually animated 35 mm still frame,  
single-channel video projection, 30 min

Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussels/Paris

### J — HAVDALA, 1976–83

Metal-photo print mounted on aluminum plate, 55 x 43.4 x 2 cm

Courtesy Jacqueline Frydman, Paris

*Tower Attempts [the film]*, by the Israeli artist Moshe Ninio, completes the titular twenty-year-long cycle of works. The film, which is in fact not a film, records the manual 'animation' of a single 35 mm photographic frame that served as the point of departure for all works in this cycle. It is a photograph taken at night of a military communications tower located in the center of Israel in the mid-1970s and decorated with festive lights on the eve of Israel's Independence Day. The 'film' is a seemingly meditative, man-made loop of movement in and out of focus, attuned to the irregular rhythm of breathing.

The work advances from the 'documentary' image of the functional skeleton of the tower in its immediate military environment to a nebulous image of phantom-like stains. The skeleton of the metallic structure is light-weight to the point of appearing provisory. Radar plates are perched upon it, while festive strings of lightbulbs are clumsily tied to its top, extending outwards as two sides of a triangle to form an improvised, ephemeral pyramid. While the decoration in anticipation of the national holiday is an attempt to elevate the semi-military communications tower into something like a monument or beacon rising above Tel Aviv's urban sphere, in the film's singular

frame, at its most blurred state, the tower is transformed into a burning torch, an improvised 'cathedral of light,' exaggerating itself into a spectacular effect. The film 'elevates' it once again into art, with and without quotation marks.

The movement between these two states of the image is similar to the flickering movement between a place and a reference; a military structure and a 'tower'; the 'sacred' (in quotation marks since this is the only secular holiday on the Israeli calendar) and the profane; temporality rooted in the historical and mythological atemporality. It is an empowering repetition of the festive act of decoration undertaken by the army or the state, an act that camouflages and suspends the military function in the entire civil sphere, while seemingly gathering the nation around the image of the tower's decorated and illuminated mast. Ninio's process begins with the built tower and culminates with its image as an effect. It exemplifies the way in which an image precedes the event or its realization in the world. At the same time, it reveals how the image, as an illusion, serves to organize and circumscribe time and space — for instance, that of a nation celebrating its day of independence.

In *Havdala*, which precedes *Tower Attempts [the film]* and can be hung in two different formats, the tower's nighttime and daytime states are unified on an aluminum sheet, inverted in relation to one another. They coalesce into a graphic surface reminiscent of a heraldic emblem (or alternately of a military insignia) featuring contrasting and complementary cosmic forces: negative and positive, day and night, 'the bright side and the dark side,' the sacred and the profane (Havdala, differentiation in

Hebrew, is the religious ceremony performed at the end of the Sabbath to distinguish the sacred from the profane). Situated in close proximity to the projection of *Tower Attempts [the film]*, *Havdala* functions here literally like a manual of the film's procedure, a sign, or a poster promoting the 'film.'

Tal Sterngast



## BIOGRAPHIES

The work of **Tolia Astakhishvili**, born 1974, Tbilisi, Georgia, stems from an extended drawing practice, incorporated into interdisciplinary, collaborative, and spatial situations. A curious wanderer, close observer, and passionate collector of images, writings, objects, and materials, Astakhishvili invents haunting spaces in which the personal and the fictional merge in a stirringly enigmatic and not-easily-perceivable way. As suggested by curator Leonie Radine, Astakhishvili's multilayered dreamscapes point to the material porosity, psychological depth, antagonistic forces, and poetics of the spaces we inhabit.

The work of **David Claerbout**, born 1969, Kortrijk, Belgium, takes place within the transfiguration of the information-based image and in the interface between photography and digital animation. He makes use of optic mechanisms to redefine the relations between cognition and sight, memory, and myth. The mutual assimilation of the technological into the human and of the human into the technological informs Claerbout's images, films, and drawings and their means of production from the very moment of their appearance.

**Robert Kusmirowski** was born in 1973 in Łódź, Poland. His hyper-realist settings speak to the kind of period displays found in ethnographic or historical museums, but they are also anchored in the context of 'total installation,' as introduced and developed by artists such as Claes Oldenburg and Ilya Kabakov, among others. Kusmirowski's total installations materialize historical sceneries with an emphasis on the history of his homeland, summoning the chronology of early modernity and the trauma it brought with it. They introduce abandoned locations for which the viewer is a passive witness, as well as a potential performer capable of activation.

**Mark Leckey**, born 1964, Birkenhead, United Kingdom, occupies a pivotal position among artists of his generation. The winner of the 2008 Turner Prize, his work in film, video, and lecture performance examines the interdependence between technology and subjectivity. Leckey's use of existing images and found footage renders the role of the artist and the curator indistinguishable from one another, equating the act of displaying with sculpture and object making. Regardless of the medium he employs, Leckey's work implements disruption and distortions in historical images and artifacts to re-establish a sense of secretive, unresolved reality, which in essence can never be fully grasped.

**Moshe Ninio** was born in 1953 in Tel Aviv, Israel. Since the late 1970s, his work has been invested in the liminal existence of images that already exist in the everyday. In each of his work cycles, the 'original' image is an object that is suspended or subtly modified in order to return as a sealed meta-image of itself, which may differ from or even subvert its original function. The transformation that the image undergoes exposes a latent 'secret,' a forensic-like truth. In their new configuration, the images become specters that belong neither to the order of the factual nor to that of sheer representation. This is most evident in the cycle *Tower Attempts* (1976–96), originating from a photograph of a transmission tower that was shown at Documenta 9 in 1992, and even more so in the *Glass(s) cycle* (2010–11) that originated in the booth in which Adolf Eichmann was put during his trial in Jerusalem in 1961.

The practice of **Wolfgang Plöger**, born 1971, Münster, Germany, explores the mechanism of image techniques and communication networks as a branch within societies of surveillance and jurisdictional systems of the death penalty. Plöger's exploration is not merely structural or medium-specific but is also political. Ranging from film installations to experiments and research in laser and 3D printing, his works are both analytical and anarchic, exposing the concealed logic of technological representation and distribution, and at the same time, making it work against itself.

**James Richards**, born 1983, Cardiff, United Kingdom, is known for his provocative and visually seductive moving-image works that collage together a wide range of source material — from intimate home movies and archival footage to television signals and rich musical soundtracks — Richards' work addresses the relentless flow of imagery that has come to define the 21st century, carving out a space where personal politics and digital materiality might meet. Concurrent with filmmaking, Richards has presented numerous exhibition projects informed through archival research as well as through ongoing collaborative exchanges with other artists.

With a comprehensive oeuvre that moves between film, photography, and installation, **Leslie Thornton**, born 1951 in Knoxville, Tennessee, is considered one of the forerunners of contemporary media art. Combining found and personal footage, Thornton's works provide a critical and theoretical analysis of the moving image and recorded sound, and in doing so challenge both the limits of visual representation and the relationship between the image and the viewer.

**Danh Vo** was born in 1975 in Bà Rịa, Vietnam. The conceptual and highly sensual nucleus of his work encompasses the merging of collective history and private experiences. Vo's own biography of fleeing Vietnam with his family as a child and settling in Denmark is an inseparable part of his artistic practice. Yet this very deployment of individual experiences within drastic political events puts in question the simple or direct links between self, society, and historical calamities. The enigmatic installation of objects and images — found, acquired, or exquisitely produced — in Vo's work is merely one possible incarnation or outcome of the artist's explorations into power structures in the Western world.







This guide appears on the occasion of the exhibition:  
*Deze gids verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling:*

**It Might be a Mirage**

Tolia Astakhishvili, David Claerbout, Robert Kusmirowski, Mark Leckey,  
Moshe Ninio, Wolfgang Plöger, James Richards, Leslie Thornton, Danh Vo

08.10.2022 — 22.01.2023

Samenstelling / *Curators*: Ory Dessau & Tal Sterngast

Tekst / *Text*: Ory Dessau & Tal Sterngast

Vertaling / *Translation*: Yael Keijzer

Locatie: voormalige Amerikaanse ambassade in Den Haag

*Location: former American embassy in The Hague*

Typefaces: Zeitung Pro by Underware

Drukker / *Printer*: Oranje van Loon, Den Haag

Dit project wordt mede mogelijk gemaakt door het  
Ministerie van OCW en de Gemeente Den Haag.

*This project is supported by the Ministry of Education,  
Cultural Affairs and Science and the city of The Hague.*

**West Den Haag**

Lange Voorhout 102

2514 EJ, The Hague

The Netherlands

+31 (0)70 392 53 59

info@westdenhaag.nl

www.westdenhaag.nl



**West**