

Educational Complex

Mike Kelley

In 1995, in an exhibition entitled 'Toward a Utopian Arts Complex', I showed a number of works relating to my own education in the arts, and to the sites of my education in general. The show consisted of the following elements: paintings mimicking the style I was trained in – Hans Hofmannesque 'push-pull' exercises, but with 'cultish' overtones (*Cult Paintings*, 1995); photographic blowups of what looked to be newspaper reviews, which in some cases were actual newspaper restaurant reviews but in others were 'recovered' memories of childhood mental and sexual abuse, illustrated with decontextualised photographs of extracurricular activities taken from high school yearbooks (*Timeless/Authorless*, 1995); photographs of paintings done by kindergarten students under my tutelage, which were accompanied by 'art therapy-style' analyses of their compositions and subject matters (*We Communicate Only Through Our Shared Dismissal Of The Pre-Linguistic*, 1995); a large entrance sign to an unspecified town (*Entry Way [Genealogical Chart]*, 1995), the composition of which was determined by a genealogical chart of my immediate family; and a model of what looked to be an institutional complex, something on the order of a college campus, titled *Educational Complex* (1995).

Educational Complex is a large architectural model made up of individual models of every school I have ever attended, plus the house in which I grew up. The schools include a one-room kindergarten schoolhouse, a Catholic elementary school with adjacent church and gymnasium, a junior high school, a high school, two undergraduate art schools, and a graduate art school. The exterior elevations of the models are fairly accurate, based on photographs and, in some instances, floor plans. The interiors, on the other hand, are radically incomplete, reflecting my inability to remember what was there. These unremembered sections of architecture are left blank, represented as inaccessible, filled-in blocks. I would estimate that a good 80 per cent of the buildings are filled-in in this manner.

At first, my intention was to construct the models of my various schools completely from memory. But it soon became apparent that my memories of the structures were so poor that it was impossible to construct three-dimensional models based on them. My attempts at drawing floor plans resulted in incomprehensible sketches of disconnected rooms with no information as to their spatial relationships. I was also incapable of placing them, even roughly, within the approximate shapes of the buildings' exteriors that I could recall. These thumbnail sketches were so formless they defied architectural actualisation. Thus I decided to rely on photographs and floor plans to help me reconstruct the schools' architectures more accurately. In contrast to the exterior detail, I hoped that the partiality of my memory of the interior spaces would be rendered more striking.

The interior distortion of the building is most extreme, of course, in the instances where I did not have access to floor plans. For example, I remembered that the main entrance hallway that bisected my Catholic elementary school was situated towards the left side of the structure. Based on the exterior images I was able to get of the school, such a location was, in fact, impossible. But I stuck to my memory in the construction of the model. This resulted in a completely unusable interior architecture, set with three times as many classrooms as there really were, all of which were too narrow to be functional. When I was able to obtain floor plans of buildings, I followed them, but deleted the sections I did not remember. This produced an architecture of isolated rooms held within a maze of inaccessible blocks. Since the majority of the space is made up of these unremembered, blocked-out sections, they become the primary architectural components.

After I determined the interior spaces of the models, my main problem was how to reveal the small amount of remembered space encased within the unremembered blocks. My initial idea was to flay the buildings, or cut them into sections. To do so, however, would have destroyed the sense of the buildings as *buildings*, and returned them to the unarchitectural, abstract condition of the original thumbnail sketches. Instead, I opted for the use of elaborate cutaways and liftings in the manner of exploded diagrams. This radically transformed the exterior architecture, but the models maintained the sense of being historical buildings. An interesting by-product of this strategy was that previously mundane institutional school buildings were transformed into quite complex, even beautiful, structures.

While it had not been my initial intention, this aesthetic transformation did reinforce one of the readings that I wanted from the work: that the *Educational Complex*, as a group of separate buildings merged into one superstructure, be seen in relation to the tradition of utopian architecture. The new, more extravagant, construction of the schools took them outside the realm of functional architecture and placed them more within the tradition of ritual architecture – alongside churches, theme parks, and ‘aesthetic’, non-functional, public buildings (like the Guggenheim Museum in New York). I was thinking, specifically, of utopian ‘social’ architecture, like Paolo Soleri’s *Arcosanti Project*, or Rudolf Steiner’s mystically based, anthroposophical architecture. What interests me about these projects is that, unlike most ‘functional’ work, their architectures overtly present the public building as a symbol of social and aesthetic rules, something that the traditional skyscraper refuses by hiding behind the façade of functionalism. Ideological or psychic functions are clearly dominant over workaday concerns in fantasy architecture. In utopian projects, moral and aesthetic dimensions are presented, often openly and dramatically, as mirrors of each other. Of course, my project is a perversion of such an attitude: I present an obviously dystopian architecture, reflecting our true, chaotic social conditions, rather than some idealised dream of wholeness.

My original impulse to make the *Educational Complex* grew out of my fascination with the controversies surrounding so-called Repressed Memory Syndrome. Simply stated, the advocates of Repressed Memory Syndrome believe severe traumatic experiences (especially in children and particularly in cases of sexual abuse) are repressed and can no longer be recalled. This repression results in pathological conditions ranging from simple neurotic symptoms to the complete psychic fracture of Multiple Personality Syndrome. Some therapists, however, believe these repressed memories can be recovered through the aid of hypnosis, and this type of therapy is now quite common. At this moment, Repressed Memory Syndrome is the most hotly debated issue in the mental health community, with some mental health professionals challenging the credibility of ‘memories’ recovered through hypnosis, and others even denying that memories of severe trauma can be repressed at all. This has resulted in a new term, False Memory Syndrome, and accusations that therapists themselves are responsible for implanting ‘false memories’ that conform to their own ideological predispositions in the minds of their patients. The existence of Repressed Memory Syndrome has, however, become so commonly accepted that some states have enacted new laws changing the statute of limitations for cases of sexual abuse that are ‘recovered’ later in therapy.

I was made aware of the popular fixation on child abuse through the responses to my sculptural works composed of old stuffed animals. My intention in these works was to present the objects as adult products and to raise questions about their formal construction in relation to their social use. I found that it was impossible to bypass the audience’s tendency to project onto stuffed animals. Viewers invariably desired them to be pseudo-children, and were unwilling to give up this belief. Generally, the worn and dirty condition of the toys was read, not as the result of child’s play, but as a symbol of adult mistreatment of children.



Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995 (in studio)
acrylic, latex, foamcore, fibreglass, wood/acrylic, latex, foamboard,
glasvezel, hout, 130 x 490 x 245 cm

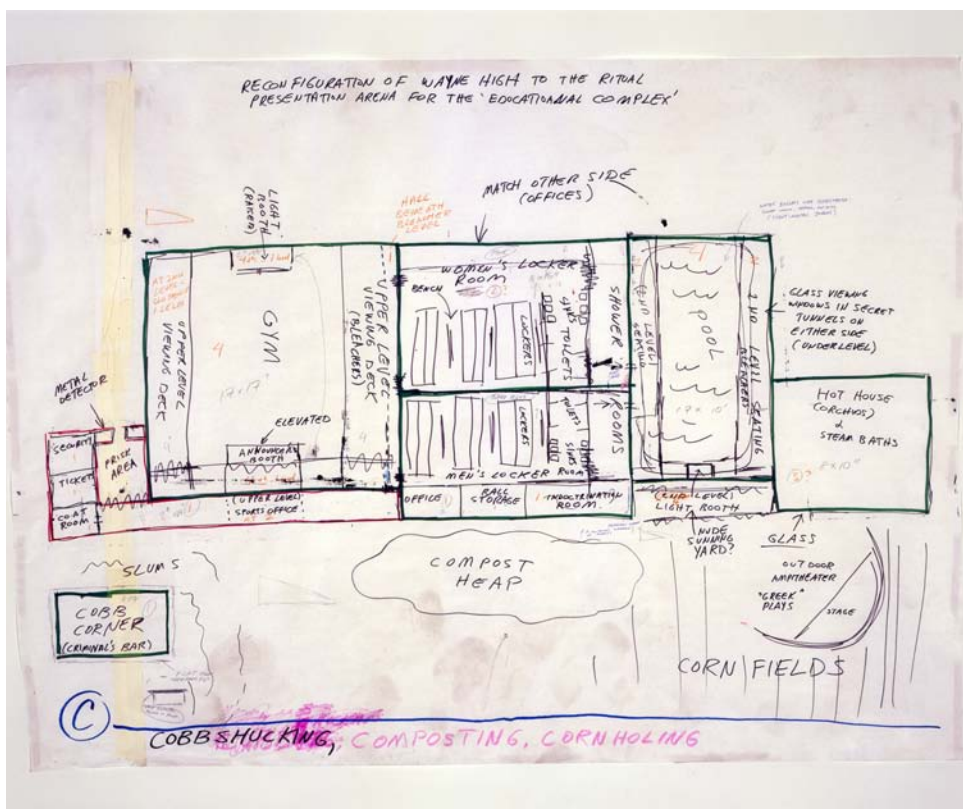


Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995 (detail)
acrylic, latex, foamcore, fibreglass, wood/acrylic,
latex, foamboard, glasvezel, hout, 130 x 490 x 245 cm

Mike Kelly, *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid No. 3: Reconfiguration of Wayne High into the Ritual Presentation Arena of the Educational Complex*, 2002
 aluminium, steel, ceramic, cloth/aluminium, staal, aardewerk, stof, 84 x 163 x 109 cm



Mike Kelley, *Drawing for/Tekening voor Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid No. 3: Reconfiguration of Wayne High into the Ritual Presentation Arena of the Educational Complex*, 2002
 mixed media on butcher paper mounted on rag paper/gemengde techniek op slagerspapier geplakt op lomppapier, 122 x 169 cm

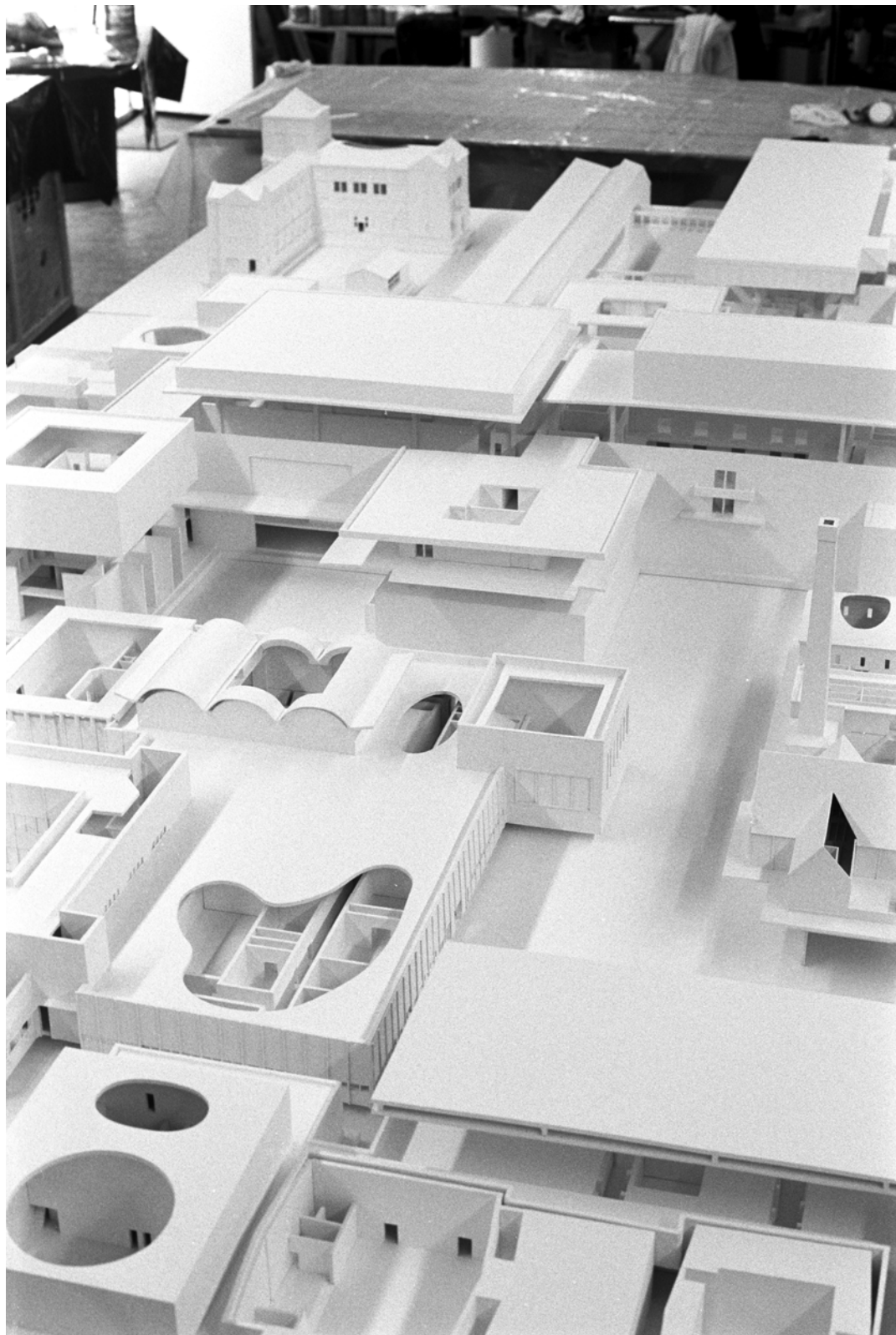


The toys became sculptures of abused children. In order to explain my supposed fascination with abuse, viewers also tended to project onto me – the maker of these objects – some presumed historical trauma. They could not allow that my artistic role in relation to these loaded objects was analytical; there must be a ‘true’ psychological – and pathological – connection between my materials and me. I was viewed as an infantilist, possibly a pedophile, or victim of abuse myself.

I had to abandon working with stuffed animals for this reason. There was simply nothing I could do to counter the pervasive psycho-autobiographic interpretation of these materials. I decided, instead, to embrace the social role projected on me, to become what people wanted me to be: a victim. Since I am an artist, it seemed natural to look to my own aesthetic training as the root of my secret indoctrination in perversity, and possibly as the site of my own abuse. I say secret, because I was not knowingly trained to do such things; I thought I came up with them myself. My education must have been a form of mental abuse, of brainwashing. How else could I have engaged for so long in activities that pointed so overtly towards my own repressed abuse without becoming conscious of it? Looking to my own memories of the geography of my education, I was surprised to discover that little was retrievable. I could scarcely recall buildings that I was in almost every day for many years. And the teachers, courses, and activities that took place within them were a vast, undifferentiated swamp. There were only a few nuggets of clarity in this mess, and their very clarity caused me to be suspicious. The mental images were too perfect, and the scenes too staged-looking to be real: they must be implanted fictions.

My *Educational Complex* can be seen as analogous to the McMartin Preschool, the site of the first major instance of so-called ritual abuse to hit the media. 1983, the year of the original charges against the school, signalled the beginning of an epidemic of complaints pointing to the existence of organised abuse of children in schools. These complaints range from the implausible (the ritual sacrifice of infants) to the seemingly impossible (the rape of children by large animals). Among the few instances of real physical evidence in the case against the teachers at the McMartin Preschool were the children’s recollections of hidden tunnels and rooms beneath the school. But no evidence of such tunnels was ever found, apparently proving that the children’s memories were fantasies, or the by-products of coaching by their witch-hunting parents or lawyers. To this day, however, the existence of the tunnels is still being disputed. A group of parents of McMartin students commissioned a limited archaeological survey of the site, and claimed to find evidence of the existence of tunnels under the building. The McMartin Preschool is ground zero in the repressed memory drama. It is a site of warfare over the difference between, or interpenetration of, reality and fantasy. Because of these ideological disputes, the McMartin Preschool is no longer a real building but a symbolic architecture. It is more akin to an amusement park, like Disneyland, built as a ritual site to reveal the political and moral convictions of its users. Whether one considers oneself ‘outside’ or ‘inside’ of time in such a place, whether the experience is seen as true or false in relation to everyday life, depends on the ideological position of the user.

Lately, I have noticed increased interest by the fine art world in what had previously been relegated to the world of commercial art. There seems to be an attraction for the nostalgic, for the idealised, longed-for, or lost, and for the beautiful. Conversely, popular culture seems to embrace, or at least fixate upon, the taboo, the dysfunctional and the fractured, more than at any other moment in my lifetime. The popularity of Repressed Memory Syndrome is a case in point. Reading Gaston Bachelard’s *The Poetics of Space* recently, I found that many of the architectural spaces he defines as homey and intimate are also sites associated with the horrific. The nesting space of the cubbyhole becomes the ominous shuttered room of the inbred sibling, Dad’s bottom-drawer porn collection,



or Mom's enema tool cabinet. A major cultural shift has turned the homey into the uncanny. The old-fashioned 'family romance', where the fantasy parental replacement is with figures better than your real ones (my real parents are royalty), has been replaced with its opposite (I suddenly remember my parents are members of a satanic murder cult). The treasured past is now the albatross around your neck. Perhaps this is the hidden return of modernist progress, of the desire to destroy the past, yet all the while wallow in it.

I find myself constantly thinking about the bottled city that Superman keeps safely stored in his Fortress of Solitude. Inside a bell jar is an entire city filled with living people from his home planet Krypton – a planet that has exploded. Krypton is the home that can never be returned to, the past that can never be revisited. Yet there it is, shrunken to the size of a dollhouse – an ageless memento in real time. I wonder if the eternal Man of Steel ever feels the desire to smash this city and finally live in the present. That would put a stop to the fear of ending up in the shuttered room.

Nederlandse vertaling op p.116

In 1995 toonde ik in een tentoonstelling, getiteld 'Toward an Utopian Arts Complex', een aantal werken die betrekking hadden op mijn eigen kunstopleiding en op alle locaties waar ik op school had gezeten. De tentoonstelling bestond uit de volgende elementen: schilderijen waarin ik de stijl kopieerde waarin ik was opgeleid – Hans Hofmann-achtige *push-pull* oefeningen, maar dan met een 'cult'-jachtige ondertoon (*Cult Paintings*, 1995); uitgevergrote foto's van wat krantenrecensies leken en in sommige gevallen ook echt restaurantrecensies uit kranten waren, maar soms ook 'herontdekte' jeugtherinneringen aan geestelijke mishandeling en seksueel misbruik, geïllustreerd met uit hun context gehaalde foto's van buitenschoolse activiteiten, afkomstig uit jaarboeken van de middelbare school (*Timeless/Authorless*, 1995); foto's van schilderijen die kinderen van de kleuterschool onder mijn begeleiding hadden gemaakt en die vergezeld gingen van analyses van hun composities en thema's in 'kunsttherapeutische stijl' (*We communicate Only Through Our Shared Dismissal Of The Pre-Linguistic*, 1995); een groot plaatsnaambord van een niet nader gespecificeerde stad (*Entry Way [Genealogical Chart]*, 1995), waarvan de compositie werd bepaald door een stamboom van mijn directe familie; en een maquette van wat eruitzag als een gebouwencomplex van een of ander instituut, een universiteitscampus of zoiets, getiteld *Educational Complex* (1995).

Educational Complex is een groot architectuurmodel dat bestaat uit afzonderlijke maquettes van alle scholen waar ik op heb gezeten, plus het huis waar ik ben opgegroeid. Zo is er een uit één lokaal bestaande kleuterschool, een katholieke basisschool met een kerk en een gymnastieklokaal er direct naast, een middelbare school, een school voor lager middelbaar onderwijs, twee scholen voor voorbereidend kunstonderwijs en een kunstacademie. De buitengevels, gebaseerd op foto's en soms op plattegronden, kloppen behoorlijk goed. De interieurs echter zijn ho-

peloos onvolledig; ik kon me ook helemaal niet meer herinneren hoe ze eruitzagen. Deze niet-herinnerde stukken architectuur zijn blanco gelaten, weergegeven als niet-toegankelijke, opgevolde blokken. Naar schatting 80 procent van de gebouwen is op deze manier opgevuld.

Oorspronkelijk was het mijn bedoeling de maquettes van mijn verschillende scholen helemaal vanuit mijn geheugen te reconstrueren. Maar al snel bleek dat ik me de gebouwen zo slecht herinnerde, dat het onmogelijk was op basis daarvan driedimensionale maquettes te bouwen. Mijn pogingen om de plattegronden te tekenen, leverden onbegrijpelijke schetsen op van losstaande kamers zonder enige informatie over hun ruimtelijke relaties. Het lukte me niet ze zelfs maar globaal een plek te geven binnen de buitenkanten van de gebouwen zoals ik me die bij benadering herinnerde. Deze kleine schetsjes waren zo vormeloos dat het onmogelijk was ze als architectuur uit te voeren. Ik besloot dus maar te proberen de architectuur van de scholen nauwkeuriger te reconstrueren aan de hand van foto's en plattegronden. Ik hoopte dat mijn selectieve geheugen beter zou zijn in het terughalen van het interieur dan van het exterieur.

Waar ik niet de beschikking had over plattegronden, is de vervorming van het interieur van het gebouw natuurlijk het meest extreem. Zo bevond de entreehal die mijn katholieke basisschool in tweeën deelde, zich in mijn herinnering aan de linker kant van het gebouw. Te oordelen naar de exterieurfoto's die ik van de school te pakken kon krijgen, kon dat nooit kloppen. Toch hield ik bij de bouw van de maquette vast aan wat ik me herinnerde, met als resultaat een volslagen onbruikbare interieurindeling met drie keer zoveel klaslokalen als er in werkelijkheid waren, en allemaal te smal om als lokaal dienst te kunnen doen. Toen ik plattegronden van de gebouwen te pakken kreeg hield ik die aan, maar de gedeelten die ik me niet herinnerde liet ik weg. Dit resulteerde in een indeling met geïsoleerde ruimten in een doolhof van ontoegankelijke blokken. En aangezien de ruimte voor het overgrote deel bestond uit zulke niet-herinnerde, weggeblokte gedeelten,

werden dat de voornaamste architectonische componenten.

Toen ik eenmaal de binnenruimten van de maquettes had bepaald, werd mijn volgende probleem hoe ik de weinige ruimte die ik me nog wel herinnerde zichtbaar moest maken te midden van de niet-herinnerde blokken. Mijn eerste idee was de gebouwen te strippen of in stukken te verdelen. Daarbij zou het idee van de gebouwen *als gebouwen* echter verloren gaan en zouden ze weer net zo onarchitectonisch en abstract worden als de oorspronkelijke schetsjes. In plaats daarvan besloot ik stukken van de gebouwen waar nodig weg te snijden of op te tillen, zoals bij een geëxplodeerd diagram. Hierdoor veranderde de architectuur van het exterieur radicaal, maar de maquettes bleven er wel min of meer als historische gebouwen uitzien. Een interessant neveneffect van deze methode was dat alledaagse schoolgebouwen werden getransformeerd tot zeer complexe, zelfs mooie bouwwerken.

Deze esthetische transformatie was niet vooropgezet, maar versterkte wel een van de interpretaties die ik het werk wilde meegeven: dat het *Educational Complex* als groep afzonderlijke gebouwen, samengesmolten tot één superconstructie, zou worden bekeken vanuit het perspectief van de traditie van de utopische architectuur. Door de nieuwe, buitenissiger constructie werden de scholen uit het domein van de functionele architectuur gelicht en meer in de traditie van rituele architectuur geplaatst – naast kerken, themaparken en 'esthetische', niet-functionele openbare gebouwen (zoals het Guggenheim Museum in New York). Ik dacht daarbij vooral aan utopische 'sociale' architectuur, zoals Paolo Soleri's *Arcosanti Project* of de mystiek geïnspireerde, antroposofische architectuur van Rudolf Steiner. Wat ik aan die projecten interessant vind, is dat in deze vormen van architectuur het openbare gebouw, anders dan bij het meeste 'functionele' werk, openlijk wordt gepresenteerd als een symbool van sociale en esthetische regels, iets waar de traditionele wolvenkrabber geen boodschap aan heeft: die verbergt zich achter een façade van functionalisme. In de fantasie-architectuur hebben ideologische en psychologische functies duidelijk

de overhand boven prozaïsche overwegingen. In utopische projecten worden morele en esthetische dimensies vaak onverbloemd en op dramatische wijze geprononceerd, als spiegels van elkaar. Mijn project is natuurlijk een karikatuur van een dergelijke benadering; wat ik presenter is overduidelijk een dystopische architectuur, een afspiegeling van onze ware, chaotische maatschappelijke situatie en niet een of andere geïdealiseerde droom van heelheid.

Mijn eerste impuls was *Educational Complex* te laten ontstaan vanuit mijn fascinatie voor de controverses rond het zogeheten *Repressed Memory Syndrome* (verdrongen herinneringssyndroom). Simpel gesteld komt het erop neer dat de bepleiters van het *Repressed Memory Syndrome* geloven dat ernstige traumatische ervaringen (vooral bij kinderen en vooral ten gevolge van seksueel misbruik) worden verdrongen en niet meer uit de herinnering op te roepen zijn. Deze verdringing leidt tot een pathologische toestand die in ernst uiteen kan lopen van eenvoudige neurotische symptomen tot de complete psychische scheuring van een meervoudig persoonlijkheidsyndroom. Volgens sommige therapeuten kunnen deze verdrongen herinneringen met behulp van hypnose weer naar boven worden gehaald, en dit soort therapie is intussen gangbaar geworden. Op dit moment is het *Repressed Memory Syndrome* een van de meest omstreden thema's binnen de geestelijke gezondheidszorg: sommigen trekken de geloofwaardigheid van de via hypnose 'teruggehaalde' herinneringen in twijfel, anderen bestrijden zelfs dat ernstig traumatische herinneringen überhaupt kunnen worden verdrongen. Zo ontstond een nieuwe term, *False Memory Syndrome*, en werden therapeuten ervan beschuldigd dat ze zelf bij hun patiënten 'valse herinneringen' hadden geïmplantieerd die overeenstemden met hun eigen ideologische vooroordelen. Toch is het bestaan van het *Repressed Memory System* intussen zo algemeen geaccepteerd dat in sommige landen de wetten op de verjaring van misdaden zijn gewijzigd, zodat gevallen van seksueel misbruik die later via therapie worden 'her-

ontdekt' alsnog in behandeling kunnen worden genomen.

De reacties op mijn sculpturen van oude speelgoedbeesten maakten mij bewust van de wijd verbreide gefixeerdheid op kindermisbruik. Ik wilde de objecten met opzet presenteren als volwassen producten om vragen op te roepen over hun formele constructie in relatie tot hun maatschappelijk gebruik. Ik ontdekte dat het onmogelijk was voorbij te gaan aan de neiging bij het publiek om hun eigen associaties op de speelgoedbeesten te projecteren. Veel toeschouwers wilden ze per se als pseudo-kinderen zien en weigerden die zienswijze op te geven. Dat het speelgoed zo versleten en vuil was, werd over het algemeen gezien als symbolisch voor de mishandeling van kinderen door volwassenen, niet als het gevolg van veel spelen. Veel toeschouwers projecteerden ook een of ander historisch trauma op mij, de maker van deze objecten, om mijn vermeende fascinatie voor kindermisbruik te verklaren. Het wilde er bij hen niet in dat mijn artistieke rol in relatie tot deze beladen objecten zuiver analytisch was; er moest toch een 'werkelijk' psychologisch – en pathologisch – verband bestaan tussen mijn objecten en mijzelf. Ik werd beschouwd als een infanticide, misschien wel een pedofiel, of als iemand die zelf slachtoffer van misbruik was geweest.

Ik kon daarom niet langer met speelgoedbeesten werken. Ik stond gewoon machteloos tegenover de alom verbreide psychologisch-autobiografische interpretatie van deze objecten. In plaats daarvan besloot ik die sociale rol die op mij werd geprojecteerd te accepteren, te worden wat de mensen wilden dat ik was: een slachtoffer. En aangezien ik kunstenaar ben, lag het voor de hand mijn eigen kunstopleiding te zien als de wortel van mijn onbewuste perverse indoctrinatie, en wellicht als de locatie waar ik zelf was misbruikt. Ik zeg onbewust, omdat ik niet bewust ben opgeleid om dit soort dingen te doen: ik dacht dat ik ze zelf had bedacht. Mijn opleiding was blijkbaar een vorm van geestelijk misbruik of hersenspoelen. Hoe had ik me anders zo lang met activiteiten kunnen bezighouden, die zo duidelijk verwezen naar mijn eigen verdrongen misbruik zonder dat ik me daarvan

bewust werd? Toen ik me ging verdiepen in de ruimtelijke indeling van de scholen waar ik op had gezeten, ontdekte ik tot mijn verbazing dat ik maar heel weinig boven water kreeg. Ik kon me gebouwen waar ik jarenlang dagelijks had vertoefd, nauwelijks herinneren. En de leraren, lesprogramma's en activiteiten die er plaatsvonden waren één grote, ongedifferentieerde brij. In deze warboel vond ik maar een paar pareltjes van helderheid, en juist die helderheid wekte mijn argwaan. De beelden die ik voor me zag waren te perfect, en de taferelen leken te geënceneerd om echt te kunnen zijn: het moesten wel geïmplanteerde verzinsels zijn.

Mijn *Educational Complex* kun je zien als analoog aan de McMartin Preschool, de locatie waar zich het eerste in de media breed uitgemeten voorbeeld van zogeheten ritueel misbruik voordeed. De aanklacht tegen deze school in 1983 vormde het begin van een epidemie van aanklachten die te maken hadden met georganiseerd misbruik van kinderen op scholen. Deze klachten liepen uiteen van onaannemelijk (het ritueel offeren van baby's) tot schijnbaar onmogelijk (verkrachting van kinderen door grote dieren). In de zaak tegen de docenten van de McMartin Preschool was slechts in enkele gevallen sprake van 'fysiek' bewijs, zoals de herinnering van de kinderen aan verborgen tunnels en kamers onder de school. Maar van dergelijke tunnels werd nooit een spoor gevonden, kennelijk een bewijs dat de herinneringen van de kinderen op fantasie berustten of een gevolg waren van de begeleiding door hun heksenjagende ouders of advocaten. Het bestaan van de tunnels is echter tot op de dag van vandaag onderwerp van discussie. Een groep ouders van leerlingen van de McMartin school gaf zelfs opdracht ter plaatse opgravingen te doen op de locatie, en beweerde bewijzen te hebben gevonden van het bestaan van de tunnels onder het gebouw. In het drama van de 'verdrongen herinneringen' is de McMartin Preschool *ground zero*. Ze is het toneel van een felle strijd over het verschil tussen, en het elkaar wederzijds doordringen, van realiteit en fantasie. Ten gevolge van deze ideologische geschillen is de McMartin Preschool

niet langer een echt gebouw, maar symbolische architectuur geworden. Ze heeft meer gemeen met een pretpark, zoals Disneyland, gebouwd als rituele locatie om de politieke en morele overtuigingen van haar gebruikers zichtbaar te maken. Of een gebruiker zich op zo'n plek 'binnen' of 'buiten' de tijd voelt, of hij de ervaring in relatie tot het dagelijks leven als echt of vals ziet, hangt af van zijn ideologische standpunt.

Vanuit de beeldende-kunstwereld signaleer ik de laatste tijd een toenemende belangstelling voor wat voorheen tot de commerciële kunst werd gerekend. Er lijkt sprake van een hang naar het nostalgische, het geïdealiseerde, een verlangen naar wat verloren is gegaan, naar schoonheid. Omgekeerd lijkt de populaire cultuur juist meer dan ik ooit heb meegemaakt, een voorliefde of fixatie op het taboe, het disfunctionele en het gebroke te ontwikkelen. De populariteit van het *Repressed Memory Syndrome* is daarvan een voorbeeld. Toen ik onlangs *The Poetics of Space* van Gaston Bachelard las, ontdekte ik dat veel architectonische ruimten die hij als huiselijk en intiem definieert, ook plekken zijn die met het angstaanjagende worden geassocieerd. De nestruimte van het knusse hoekje wordt de onheilspellend geblindeerde kamer van het inteeltbroertje of –zusje, papa's pornocollectie in de onderste la, of mama's kabinetje met klisterspullen. Door een grote culturele verschuiving is het gezellige griezelig geworden. De ouderwetse 'familie-idylle', waarbij je fantasie-ouders nog beter zijn dan je echte ouders (*mijn echte ouders zijn geweldig*), heeft plaatsgemaakt voor het tegendeel daarvan (*ik herinner me opeens dat mijn ouders lid zijn van een satanische moordsekte*). Het gekoesterde verleden is nu een zware last die je op je nek torst. Misschien is dit de stiekeme terugkeer van de modernistische vooruitgang, van het verlangen het verleden te vernietigen, maar je er tegelijkertijd in te wentelen.

Ik moet voortdurend denken aan de stad in de fles die Superman veilig bewaart in zijn Fort van de Eenzaamheid. Onder een stulp zit een complete stad met allemaal levende mensen van zijn planeet

Krypton, een planeet die is ontploft. Krypton is het thuis waar hij nooit meer heen kan, het verleden waar hij niet meer bij kan. En toch is het hier, gekrompen tot het formaat van een poppenhuis, een leeftijdloos memento in *real time*. Ik vraag me af of de eeuwige Man van Staal ooit het verlangen voelt die stad kapot te slaan en eindelijk in het heden te gaan leven. Dan zou het ook gedaan zijn met de angst om uiteindelijk in een geblindeerde kamer te belanden.

Vertaling: Bookmakers,
Auke van den Berg

Het architecturale
in het werk
van Georges
Vantongerloo

Jakob Bill

Georges Vantongerloo (1886-1965) volgt in Antwerpen en Brussel een opleiding tot academisch beeldhouwer en oefent het beroep met enig succes uit tot het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Een vroeg in de oorlog opgelopen longletsel, zijn zelfgekozen ballingschap in Nederland, het feit dat hij met zijn broer in Den Haag een atelier deelde, de kennismaking met de *Ethica* van Baruch Spinoza en het huwelijk met Woutrina Kalis veranderen ook zijn artistieke uitdrukkingsvorm. Door het abstraheren van figuratieve schilderijen en sculpturen ontstaan in eerste instantie twee- en driedimensionale werken met een orthogonale structuur, meestal met een ovale of ronde begrenzing. Vanaf het voorjaar van 1918 ontwikkelt zich een levendige gedachtewisseling met Theo van Doesburg en wordt Vantongerloo mede-ondertekenaar van het manifest van De Stijl. Vooral zijn sculpturen zijn werken van relatief klein formaat, met groot genoeg om in de hand vast te houden. Maar zijn idee is, dat ze ook in een veel groter formaat zouden kunnen bestaan. Daarmee begint in het werk van Vantongerloo ook een eerste architectonische dimensie mee te spelen. Met terugwerkende kracht tot 1917 nummert hij al zijn werken en documenteert ze in een handgeschreven oeuvre-catalogus (de hieronder besproken werken worden aangeduid met GV en bijbehorend nummer).

Na zijn verhuizing naar Menton houdt hij zich onder meer bezig met het maken van meubels, die uiteindelijk bedoeld waren voor een huis dat hij in 1926 ontwierp en van plan was te bouwen. Van dit huis zijn een model en meerdere ontwerpen bewaard gebleven (GV 33). Van de indeling van het interieur is de opzet van de eetkamer vastgelegd (GV 34 + 35). De opbouw van de gevel met inspringende en uitstekende delen vindt zijn pendant in sculpturen uit dezelfde periode, in het bijzonder in *Rapport des volumes émanant de l'ellipsoïde* (GV 31).