

joke  
robaard

# joke robaard

Amelia Groom



## CHANGING CLOTHES

'In de mode laat de vooruitgang zichzelf zien als iets absurds,' schreef mediafilosoof Vilém Flusser. Volgens hem kunnen we wel geloven dat nieuwe auto's beter zijn dan oude, of dat Einsteins natuurkundige modellen een verbetering waren van die van Newton, maar 'zal niemand proberen vol te houden dat nieuwe broeken, waar niet eens zakken in zitten, "beter" zijn dan hun voorgangers.'<sup>1</sup>

Voor Flusser vormde de nieuwste modestijl – broeken zonder zakken – genoeg bewijs dat mode geen lineaire vooruitgang boekt. Toen hij eind jaren zeventig een verzameling teksten schreef die hij later *Post-History* noemde, deed hij de boude uitspraak dat kleding het eerste vakgebied was waar 'de vooruitgang niet meer functioneert' en dus ook het eerste waarin 'we niet langer modern zijn.'

Toevallig begon Joke Robaard rond diezelfde tijd met het aanleggen van haar beeldarchief, waaraan ze in de loop van tientallen jaren duizenden pagina's en knipsels uit modetijdschriften, catalogi en ander drukwerk toevoegde. De inhoud van het archief, dat op basis van een eigenzinnig en vaak herzien systeem geordend is, bevindt zich meestal verborgen in mappen in Robaards studio in Amsterdam. 'Archetypes', 'Gezichten', 'Machines', 'Zomen', 'Tranen', 'Vouwen', 'Touwen', 'Strepen' en 'Ruïnes' vormen een greep uit de etiketten die je tegenkomt als je langs de kasten met mappen loopt; allemaal wijzen ze op een ander ordeningsprincipe en in iedere map zijn geselecteerde beelden van verschillende tijdperken samengevoegd.

'Through fashion,' wrote the media theorist Vilém Flusser, 'progress presents itself as absurd.' His argument was that while we might be able to believe that newer cars are better than older cars, or that Einstein's physics improved upon Newton's, 'no one will try to sustain that the current models of trousers, that do not even have a pocket, are "better" than the preceding ones.'<sup>1</sup>

The loss of pockets from the latest style of trousers was proof enough, for Flusser, that fashion was not moving forward through a linear temporality of cumulative improvements. Writing in the late 1970s, as part of a collection of texts that would be called *Post-History*, he went on to make the bold claim that the field of clothing was the first in which 'progress has stopped to function' and, therefore, the first in which 'we have stopped being modern'.

The late 1970s also happens to be the time when Joke Robaard began building her image archive, which would over the following decades come to hold thousands of pages and clippings from fashion magazines, catalogues and other print media. Classified according to an idiosyncratic and continually reworked system, the contents of the archive are usually filed away in folders in Robaard's Amsterdam studio. 'Archetypes', 'Faces', 'Machines', 'Seams', 'Tears', 'Folds', 'Ropes', 'Stripes' and 'Ruins' are some of the labels you could see when scanning the many folders on her shelves; each of them indicating a different organising principle, and bringing selected images from different eras into contact with each other.

De afgelopen jaren heeft Robaard steeds vaker anderen uitgenodigd om een eigen stempel te drukken op het archiefmateriaal en op haar manier van archiveren. Op die manier komt een gedecentraliseerd auteurschap tot stand, met als gevolg dat haar eigen interpretaties van het materiaal altijd worden onderbroken door en aangevuld met andere invalshoeken. Zo toont *Small Things That Can be Lined Up* (2016, video) een groep middelbare scholieren die op uitnodiging van Robaard geselecteerd archiefmateriaal interpreteren en herschikken. Dit werk is gepresenteerd als onderdeel als onderdeel van het programma *Event and Duration* georganiseerd door *If I Can't Dance I Don't Want to Be Part of Your Revolution* in Amsterdam. Een latere uitvoering van het werk is in 2017 in Casa do Povo in São Paulo getoond, op uitnodiging van *If I Can't Dance*. Dit keer werkte Robaard met mensen uit verschillende groepen, waaronder een plaatselijk activistisch collectief van vrouwelijke patroonmakers en textielwerkers, Ateliê Vivo genaamd, en Flusser vertaler Rodrigo Maltez Novaes, die het archiefmateriaal opnieuw inzagen en herordenden.

Uit dit werk kwam *Domino/A* voort, en voor Robaards expositie bij Club Solo is een nieuw *Domino*-project gemaakt: *Domino/B*. Hiervoor zijn jongeren uit Breda uitgenodigd om nieuwe associatieve en speculatieve verbindingen te leggen tussen geselecteerde beelden uit de map 'Houdingen' uit Robaards archief. Ieder beeld moest zich op de een of andere manier verhouden tot het vorige en het volgende, als domino-stenen die aaneen worden gelegd. Wat loopt er over de grens van het ene beeld naar het andere, en ontstaat er iets op het raakvlak van twee beelden dat niet inherent is aan de beelden zelf?

Tegelijk met de expositie in Club Solo wordt ook een belangrijk nieuw boek uitgebracht: *Archive Species: Bodies, Habits, Practices* (uitgeverij Valiz). Hiervoor heeft Robaard het archiefmateriaal in samenwerking met schrijver Camiel van Winkel op nieuwe manieren geselecteerd, geïnterpreteerd en geordend. Samen hebben ze montage-collage-assemblage-technieken ontwikkeld, waarbij afbeeldingen zo met elkaar worden verweven, dat er andere betekenissen en verhaallijnen ontstaan.

Los van haar archief werkt Robaard ook met andere media, waaronder fotografie, tekst, tekstcollage en *tracings* in inkt. Naast het feit dat ze vaak anderen uitnodigt om een interactie met het archief aan te gaan en het opnieuw te ordenen, is haar blijvende fascinatie voor groepen en voor de vele manieren waarop menselijke lichamen meervoudige associaties kunnen uitdrukken en weigeren eenduidig en lineair te zijn ook in haar andere werken te zien.

Neem bijvoorbeeld de foto's uit *Pond Series* die in deze tentoonstelling te zien zijn: die bieden een blik uit de hoogte op een zonnig, onvoltooid stadspark. De grond is deels nog onverhard; er liggen stapels klinkers klaar om de gaten mee op te vullen. Een dieper gelegen, rechthoekige ruimte die in het midden ligt, lijkt te zijn bedoeld als vijver, maar er staat nog geen water in. Door de kadering van het beeld komt het accent te liggen op de schuine lijnen die de logische, gerasterde indeling van het ontworpen gebied doorkruisen. Eén hoek van het beeld is helemaal gevuld met een dicht, groen bladerdak dat het tafereel diagonaal afsnijdt. Door het onvoltooid park wandelen tientallen anonieme mensen over paden die in verschillende richtingen zijn aangelegd, en allemaal werpen ze scherpe schaduwen af die op hun beurt een laag van kruisende hoeken aan het beeld toevoegen.

In de tentoonstelling zijn ook werken uit Robaards *ongoing serie TRAITs* opgenomen. Daarin volgt ze de kreukels en vouwen in tweedehandskleding of een stuk textiel met inktlijnen die ze met de hand tekent, waarmee ze de vele aanrakingsporen demarkeert die in allerlei richtingen door een ongestreken stuk stof lopen. Hoewel de serie al vanaf de jaren zeventig in wording is, keert Robaard geregeld terug bij deze werkwijze. In de huidige tentoonstelling zijn enkele werken uit *TRAIT* voor het eerst publiekelijk getoond.

Volgens Robaard moet het bestaande textiel, dat in haar werk een tweede leven krijgt, eerst meerdere jaren opgefrommeld of opgevouwen hebben gelegen, zodat de lijnen echt in het weefsel zijn gaan zitten. Bij het overtrekken draait het er vervolgens om zorgvuldig te volgen wat er al staat,

In recent years, Robaard has increasingly invited other people to intervene in the material of her archive, and in her methods of archiving – as a way to decentralise authorship and ensure that her own readings of the material are always interrupted by and supplemented with other readings. For example, the 2016 video *Small Things That Can be Lined Up* documents a group of high-school students who were invited by Robaard to interpret and rearrange material selected from the archive. This work was presented as part of the *If I Can't Dance I Don't Want to Be Part of Your Revolution: Event and Duration* program in Amsterdam, and a subsequent iteration of the work was staged at Casa do Povo in São Paulo in 2017, at the invitation of *If I Can't Dance*. This time, Robaard worked with members of different groups – including a local women's pattern-making and textile craft activist collective named Ateliê Vivo, and Flusser translator Rodrigo Maltez Novaes – to once again re-read and re-arrange the archival material.

This piece became *Domino/A*, and a new version of the *Domino* project (*Domino/ B*) was made for the occasion of Robaard's Club Solo exhibition. For this piece, young people from Breda were invited to arrange new threads of association and speculation with selected materials from the 'Postures' folder of Robaard's archive – each image being followed by another image that has some relation with the last, as with the principal of the domino game. What spills over from one image into the next, which does not inhere in either image but which is produced between and across them?

Coinciding with the Club Solo exhibition is the launch of a major new book called *Archive Species: Bodies, Habits, Practices* (published by Valiz), for which Robaard worked with writer Camiel van Winkel to select, read and re-assemble the archival material in new ways. Together they developed montage/collage/assemblage techniques, where images are strung together so that other meanings, narratives and pathways of signification emerge.

Besides her archive, Robaard also works with other media including photography, writing, textual collaging and ink tracing. And while she has often invited different groups of people to intersect with and re-interpret the archive, her other works also demonstrate her sustained fascination with groups, and with the ways in which bodies in the plural can map multi-directionalities that defy unified linearity.

Take for example the *Pond Series* photographs that are included in this exhibition, which show an elevated perspective onto a sunny urban park area that remains unfinished. The ground is only half paved, and there are piles of bricks standing by to fill in the gaps. A sunken rectangular area in the middle of the space is presumably intended as a pond, but it is not yet filled. The image is framed in such a way as to accentuate oblique lines that cut across the gridded logic of the planned space, with one corner of the image completely filled with dense green foliage, forming a diagonal intersection across the scene. Across the incomplete park space, dozens of anonymous bodies can be seen navigating different routes of access with varying orientations, each of them casting sharp shadows that introduce another layer of intersecting angles.

Also included in the exhibition are a number of Robaard's works from her ongoing *TRAITs* series, where she follows the crinkles and creases accrued in a second-hand garment, or piece of cloth, with hand-drawn lines of ink, in order to demarcate the multi-directional traces of contact which un-ironed cloth can come to carry. Having started these works in the 1970s, Robaard has returned to the method periodically, and the exhibition includes some new *TRAIT* pieces that are being presented publicly for the first time.

According to Robaard, the found fabrics that she re-purposes for these pieces need to have first been scrunched-up or folded away for several years, so that the lines have really settled into the cloth. The process of tracing those lines then involves carefully following what is already there, while also making intuitive selections that produce new directionalities. Across the rectilinear grid of the flat woven cloth a different



maar ondertussen ook intuïtief beslissingen te nemen waaruit nieuwe lijnen ontstaan. Dwars door het rechthoekige raster van het geweven textiel verschijnt een nieuw web van onvoorspelbare bewegingen die eerdere vervormingen in het oppervlak in kaart brengen. Het platte vlak van het weefsel blijkt een plaats te zijn waar voortdurende herwerkingen plaatsvinden en waarin lijnen zich doorlopend vertakken en kruisen.

Mode is onlosmakelijk verbonden met verandering. Zoals Flusser al zei, wordt verandering in dat vakgebied niet gedreven door verbetering of vooruitgang, maar puur door de verandering zelf. Volgens de feministische filosoof Karen Hanson zou deze schijnbaar stuurloze dynamiek ten dele kunnen verklaren waarom er binnen de westerse filosofie zo'n buitengewone minachting is voor mode. In haar essay over 'de filosofische angst voor mode', stelt zij dat het traditionele filosofische streven naar de ultieme waarheid ertoe leidde dat de veranderlijkheid van mode als verdacht of verachtelijk werd beschouwd.<sup>2</sup> Ze kijkt naar utopieën en ideaalbeelden in de filosofie van Socrates en Thomas More en stuit op herhaalde pogingen om veranderingen in de mode ongedaan te maken door de 'beste' of 'juiste' kledingstijl te vinden en te behouden.

In Robaards praktijk, waarin alles voortdurend verschuift en zich herschikt, wordt de rusteloze tijdelijkheid van mode gretig omarmd. Door een vluchtige, grove blik op die tijdelijkheid zou je kunnen denken dat mode een lineaire beweging volgt van vernieuwing naar na-aperij naar verwerping. Weg met het oude, leve het nieuwe, keer op keer op keer. Maar zo simpel is het niet, want bij mode gaat het ook om een proces van citeren en nieuw leven inblazen. Flusser kan er zeker van zijn dat zakken blijven, ook al raken ze 'uit', aangezien mode nooit hetzelfde blijft.

Giorgio Agambens essay *What is the Contemporary?* is een zeldzaam voorbeeld van een filosofische tekst die op een niet-vijandige manier over mode gaat.<sup>3</sup> In navolging van Walter Benjamin stelt Agamben dat je afstand moet hebben van je eigen historisch moment, wil je er echt tijdgenoot van zijn, want wie te goed bij het heden past, blijft blind voor de bijzondere eigenschappen ervan.

web appears, which is made up of unpredictable movements that index former reconfigurations of the surface. The flat plane of the cloth is revealed as a site of continual reworking, with lines that continually splinter off, and intersect.

Fashion is inextricably linked with change. And as Flusser pointed out, change does not happen in this field for the sake of improvement or progressive development, but for the sake of change itself. According to the feminist philosopher Karen Hanson, this seemingly aimless dynamism might explain, in part, why there is a special contempt reserved for fashion within the western philosophical tradition. In her essay on 'the philosophical fear of fashion', she proposes that since philosophy was traditionally concerned with pursuits of ultimate truth, the restlessness of fashion tended to be viewed with suspicion and contempt.<sup>2</sup> She looks to ideal and utopian visions of society within philosophical writings, from Socrates and Thomas More, and finds repeated attempts to stabilize fashion, with the promise that the 'best' or most 'correct' way of dressing would be identified, and then sustained.

In Robaard's practice, the restless temporality of fashion is fully embraced, as things are continually shifted and rearranged. A crude reading of the temporality of fashion would be that it is an ongoing linear sweep of novelty, followed by mimicry, followed by negation. Out with the old, in with the new, over and over again. But it's not really this simple, because fashion also involves citation and continual revitalisation. Flusser can rest assured that when pockets go 'out', they will not be too far away, since fashion provides no final resting places.

A rare instance of philosophical writing that engages with fashion without being wholly hostile to it, is Giorgio Agamben's essay *What is the Contemporary?*<sup>3</sup> Following Walter Benjamin, Agamben proposes that to really be contemporary with one's historical moment, one must also have distance from that historical moment, because to fit too perfectly with the present would mean being blind to its specificities.



Agamben werkt dit idee verder uit in een interpretatie van de niet-chronologische tijdelijkheid van mode. Hij stelt dat je in de mode altijd vooruit, naar de toekomst kijkt, maar dat je ondertussen altijd achter de trend aanloopt. Zodra iemand beweert: 'ik ben op dit moment in de mode,' is hij volgens Agamben ook meteen uit de mode. Voor zover modellen 'de enige mensen zijn die altijd en uitsluitend in de mode zijn', aangezien zij de eersten zijn die zich met de meest recente stijl tooien, zijn ze 'desalniettemin, en precies daarom, nooit echt in de mode'. Het echt in de mode zijn van een nieuwe stijl draait om wat zich ná de catwalk afspeelt, als mensen hun eigen keuzes en aanpassingen maken, en eerdere stijlen opnieuw combineren in plaats van zich gedachteloos van top tot teen in de allerlaatste stijl te hullen.

'In de mode zijn,' zegt Agamben, 'is dus net als eigentijds zijn met een zeker "gemak" leven, niet precies in de maat lopen en een beetje uit de tijd zijn, waarbij het belang van wie je bent ook deels buiten jezelf ligt, in je *démodé*, je uit de mode zijn.'

Deze dynamische benadering van de eigen historische omstandigheden waarmee je nooit echt samenvalt, speelt altijd in Robaards werk, waarin ze dwars door de lineaire tijd steeds weer nieuwe verbindingen legt.

Agamben elaborates on this notion through a reading of the non-chronological temporality of fashion. While fashion anticipates the future, Agamben tells us, it is also always too late to be fully on-trend. The moment one proclaims 'I am in this instant in fashion', they are, according to Agamben, already out of fashion. If models are 'the only people who are always and only in fashion', since they are seen first in the most up-to-date styles, they 'nonetheless, precisely for this reason, are never truly in fashion! The real being in fashion of the new styles depends on what happens *after* the runway, when people make selections and adaptations on their own, re-combining citations from different moments rather than mindlessly dressing head-to-toe in the very latest.

'So, being in fashion, like contemporariness,' writes Agamben, 'entails a certain "ease", a certain quality of being out-of-phase or out-of-date, in which one's relevance includes within itself a small part of what lies outside of itself, a shade of *démodé*, of being out of fashion.'

This dynamic of reading one's historical condition by being never wholly unified with it is always at play in Robaard's reading practice, which continually cuts across linear time to forge new connections.



1 Vilém Flusser, 'Our Clothes' in *Post-History*, ed. Siegfried Zielinski and Norval Baitello Junior, vert. Rodrigo Maltez Novaes (Univocal Publishing, Minneapolis, 2013) pp. 83-90.

2 Karen Hanson, 'Dressing down Dressing up: The Philosophic Fear of Fashion' in *Hypatia* (Vol. 5, No. 2), *Feminism and Aesthetics* (Summer, 1990), pp. 107-121.

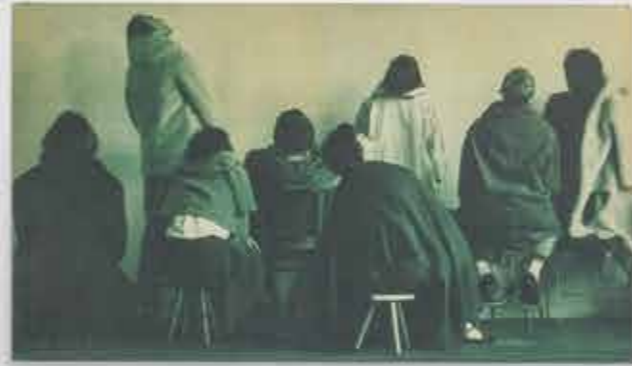
3 Giorgio Agamben, 'What is Contemporary?' in *What is an Apparatus?* vert. David Kishik en Stefan Pedatella (Stanford University Press, Stanford, 2009) pp. 39-56.

1 Vilém Flusser, 'Our Clothes' in *Post-History*, ed. Siegfried Zielinski and Norval Baitello Junior, trans. Rodrigo Maltez Novaes (Univocal Publishing, Minneapolis, 2013) pp. 83-90.

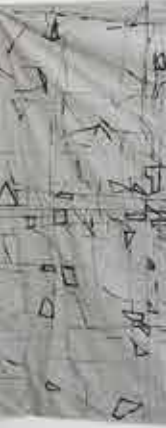
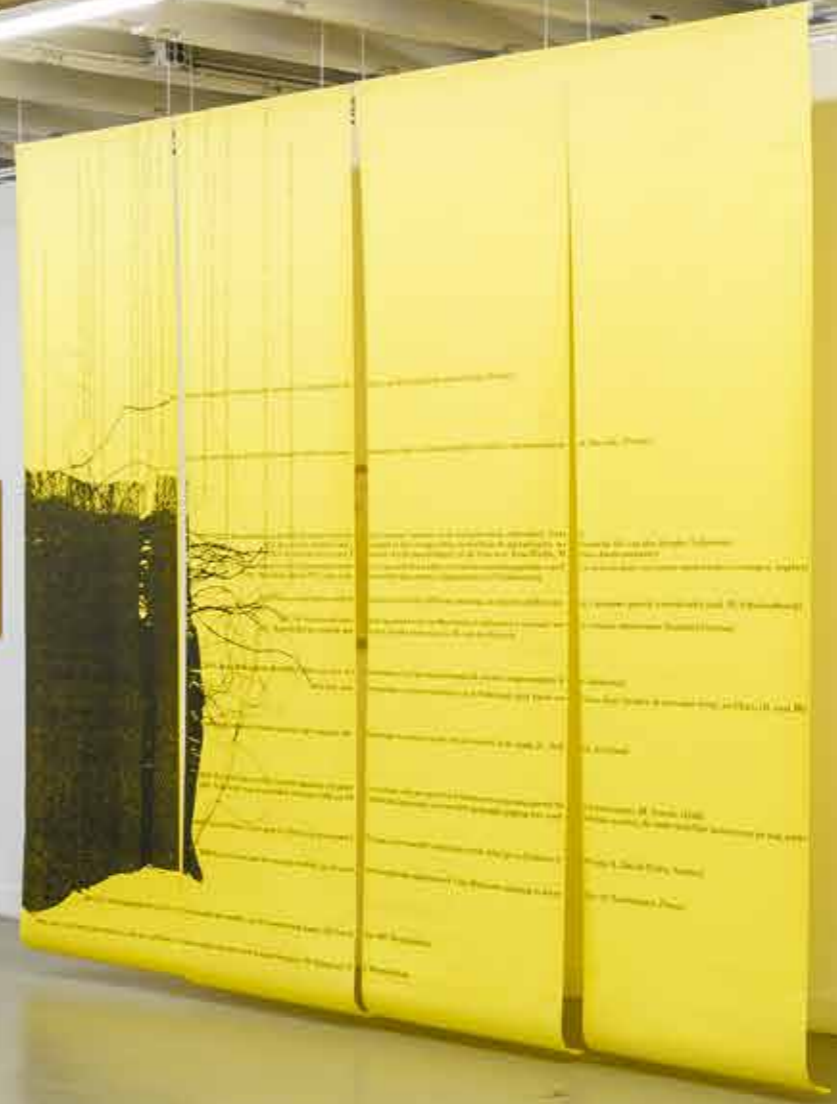
2 Karen Hanson, 'Dressing down Dressing up: The Philosophic Fear of Fashion' in *Hypatia* (Vol. 5, No. 2), *Feminism and Aesthetics* (Summer, 1990), pp. 107-121.

3 Giorgio Agamben, 'What is Contemporary?' in *What is an Apparatus?* trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford University Press, Stanford, 2009) pp. 39-56.

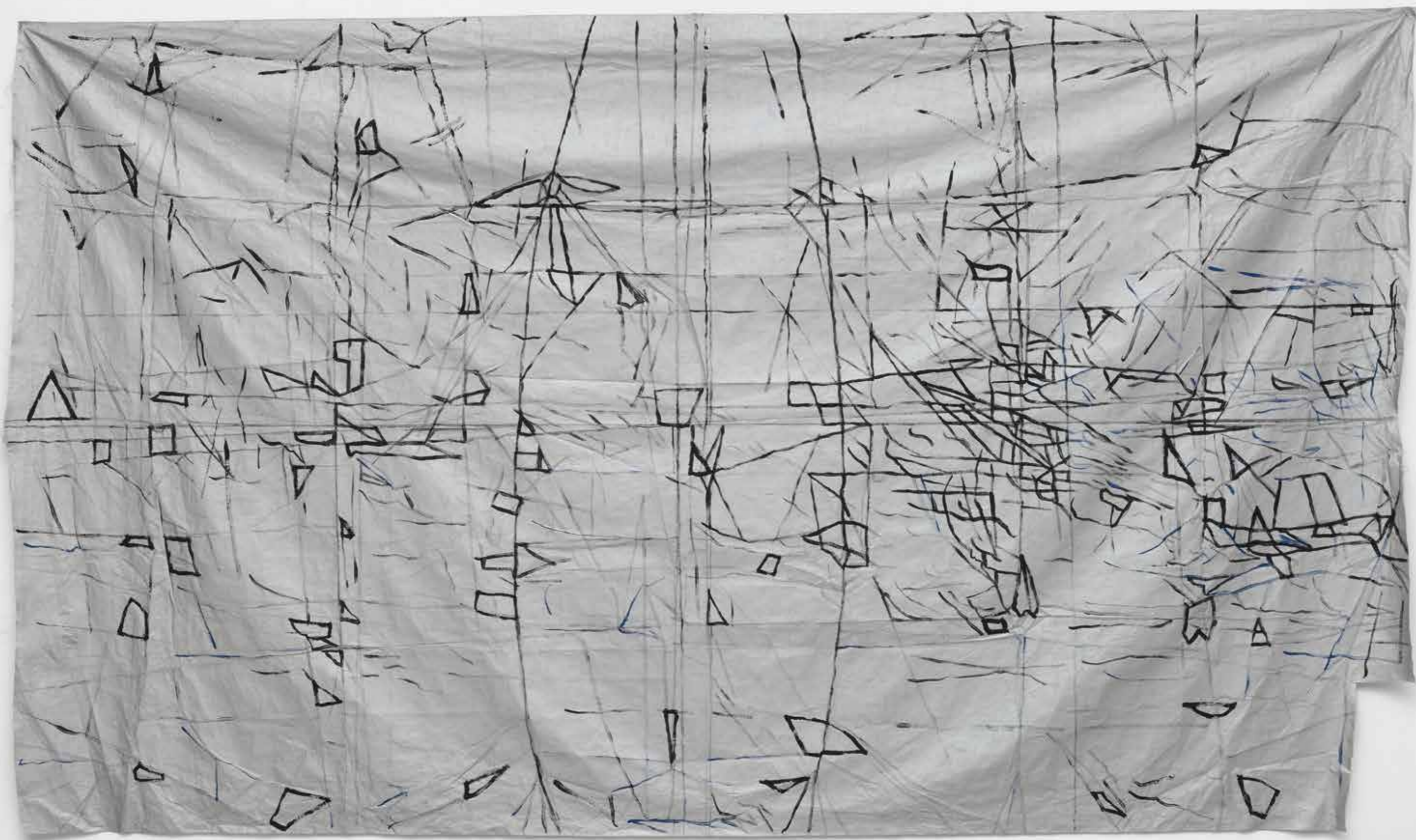










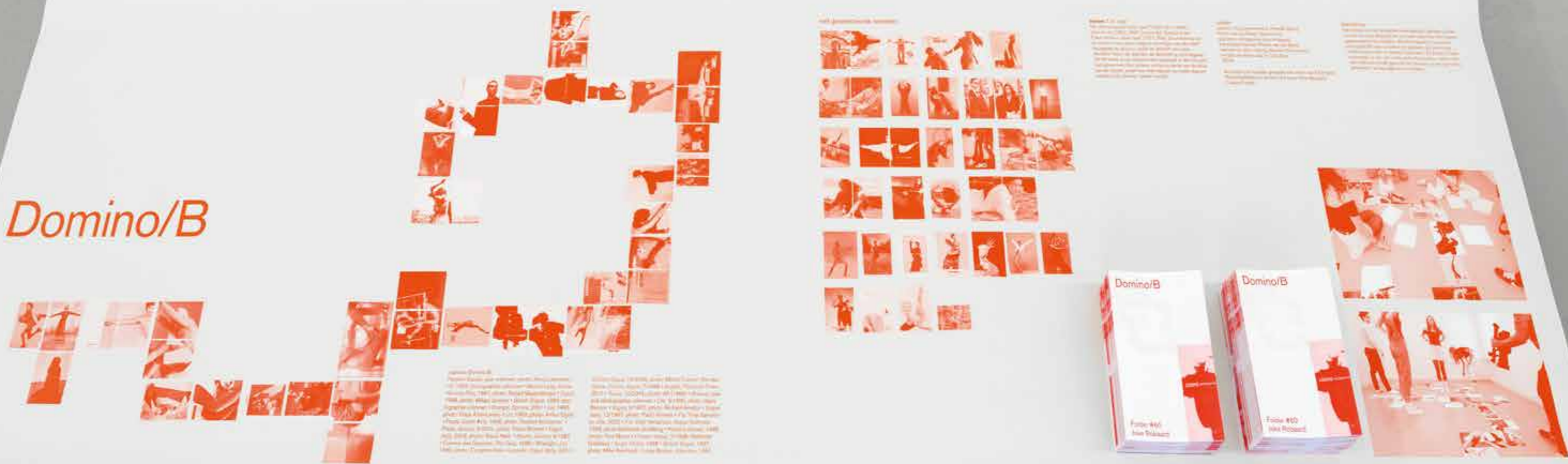


# Domino/A



Domino/A is a collection of 100 small, square photographs arranged in a grid-like pattern. The photos are in various shades of orange and brown, depicting various scenes, including people in social settings, architectural details, and abstract patterns. The overall composition is dense and visually rich.

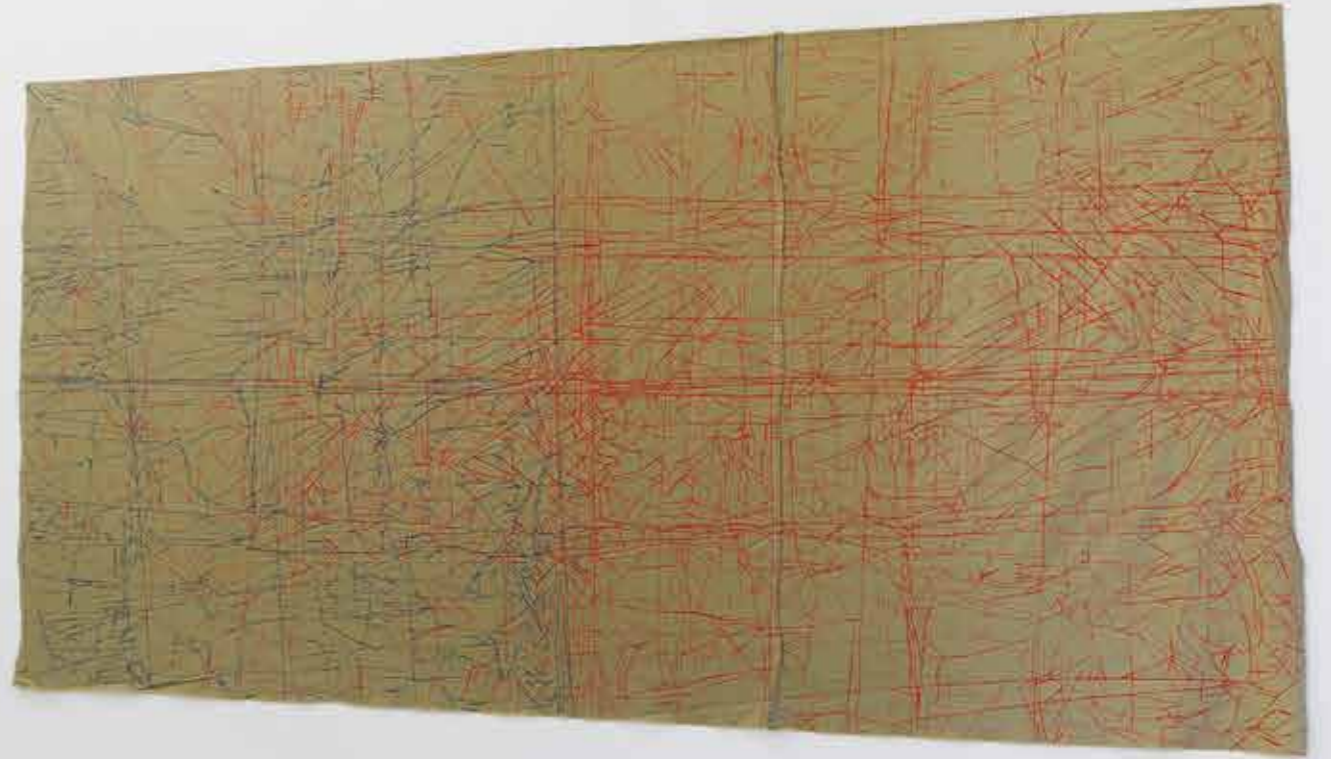
# Domino/B



Domino/B is a collection of 100 small, square photographs arranged in a grid-like pattern. The photos are in various shades of red and orange, depicting various scenes, including people in social settings, architectural details, and abstract patterns. The overall composition is dense and visually rich.

Domino/B is a collection of 100 small, square photographs arranged in a grid-like pattern. The photos are in various shades of red and orange, depicting various scenes, including people in social settings, architectural details, and abstract patterns. The overall composition is dense and visually rich.







ASSEMBLAGE  
The first time I saw the film 'The Thin Red Line'...  
The second time I saw the film 'The Thin Red Line'...  
The third time I saw the film 'The Thin Red Line'...



Domino/B

Folder #60  
Joke Robaard



# Alevtina Kakhidze

kleine zaal  
M HKA

*Der Sonnenuntergang* 2004, collectie M HKA, Antwerpen

Leen De Backer, curator M HKA

Het werk van Joke Robaard en Alevtina Kakhidze gaat over de menselijke verhouding tot mode en koopwaar. Beiden vertrekken vanuit onze moderne consumptiecultuur. Ze proberen bloot te leggen hoe die werkt. Door te wijzen naar gebaren, gedragingen en mode proberen ze inzichten te verwerven in onze hedendaagse cultuur.

Aan de basis van het oeuvre van beide kunstenaars ligt een uitgebreid beeldarchief. De verzameling van Joke Robaard bestaat vooral uit fotografisch materiaal over mode, dat ze uit tijdschriften, kranten en boeken haalt. Niet het verschijnsel mode als zodanig interesseert haar, maar wel welke politieke, economische en maatschappelijke tendensen onbewust hun sporen in de modefoto's nalaten. Zoals in *Système de la mode* van de Franse semioticus en essayist Roland Barthes, zoekt zij naar een soort decoding van de mode. Ze concentreert zich vooral op de retoriek van het model dat de modeartikelen draagt en op hoe het model deze artikelen draagt. Bij die retoriek is de manier waarop de mode gedragen wordt, van de gezichtsuitdrukking van het model tot de hele omgeving waarin het geplaatst is, van belang voor het overbrengen van een boodschap. Op een associatieve manier legt Joke Robaard verbanden tussen taal en beeld. Foto's roepen ideeën op die weer woorden oproepen, die op hun beurt beelden oproepen, enzovoort. Zo brengt ze in kaart welke sociaal-culturele modellen er gerepresenteerd worden en hoe en waar er samenhangen te zien zijn. De beelden worden van nieuwe betekenissen voorzien door de foto's uit het archief te herschikken of door in een soort van 're-enactements' personen bepaalde posities en patronen uit de modefotografie te laten uitbeelden.

The work of Joke Robaard and Alevtina Kakhidze is about the human relation to fashion and commercial goods. Both artists take our modern culture of consumerism as a point of departure, and try to get to the bottom of how it works. Referring to gestures, behaviour and fashion, their aim is to come to an understanding of contemporary culture.

Both artists' oeuvres are built upon expansive visual archives. Joke Robaard's collection mostly consists of fashion photography taken from magazines, newspapers and books. It's not so much the notion of fashion itself that interests her, but rather the political, economic and social tendencies unconsciously reflected in the fashion photos. Just like in *Système de la mode* by French semiotician and essayist Roland Barthes, she tries to find a way to decode fashion. Her attention is particularly focused on the rhetoric involving the model wearing the items, and how the model wears them. For this rhetoric, the way fashion is displayed – ranging from the model's facial expression to the model's surroundings – is a key factor in relaying a message. Joke Robaard draws associative connections between language and image. Photos evoke ideas which conjure up words, which in turn draw out images, and so on. In doing this, she maps out the socio-cultural models that are represented, and the way they interrelate. New meaning is attached to the images as Robaard rearranges archive pictures and gets people to re-enact certain positions and patterns from fashion photography.

Alevtina Kakhidze's work, much like Joke Robaard's, is equivocal and ambiguous, and often quite comical. Alevtina Kakhidze lives and works in Kiev and Muzychi (Central Ukraine). She was an artist-in-residence at Jan van Eyck art academy in Maastricht, the

Het werk van Alevtina Kakhidze is net als dat van Joke Robaard meerduidig en dubbelzinnig, en ook heel vaak humoristisch. Alevtina Kakhidze woont en werkt in Kiev en Muzychi (Centraal-Oekraïne). Van 2004 tot 2006 volgde ze een residentie aan de Jan van Eyck in Maastricht. Opgegroeid in de Donetsk regio van Oekraïne, bekend om zijn mijnbouw, heeft ze de abrupte en chaotische veranderingen in Oekraïne meegemaakt, van de dagen van de Sovjet-Unie tot de post-Sovjetstaat van vandaag. Kakhidze was als aanhanger van de Euromaidan beweging heel actief in de winter van 2013 op 2014. Haar oeuvre weerspiegelt de verschillende werelden van een maatschappij die wankelt tussen feodaliteit en anarchie, en te maken heeft met de enorme geografische verschillen, een niet-zorgzame staat en een extreem rijke oligarchie. Haar werk vertrekt vanuit haar dagelijkse leven, haar persoonlijke ervaringen en verbeelding, en gaat over thema's als de consumptiemaatschappij, gender, liefde, de protestcultuur en haar oorlogservaringen.

*The Most Commercial Project* is in 2004 gestart tijdens haar residentie in Maastricht, een typische winkelstad. Daar tekende ze voor het eerst objecten die in de etalages stonden en die ze leuk vond, maar zich niet kon veroorloven. De tekeningen van de objecten gaf ze dezelfde geldwaarde als de objecten hadden. Een tekening van een jurkje van Valentina of Diana Von Furstenberg kostte dus evenveel als het kledingstuk zelf. De objecten werden getekend in een dunne, kinderlijke en onschuldige stijl. In de installatie wordt een denkbeeldige situatie gecreëerd, een soort winkel, waarbij de toeschouwer deel wordt van de ruimte. Langs de rekken met tekeningen loopt hij te snuisteren.

Het oeuvre van Alevtina Kakhidze is meerlagig en complex. Het opent, net als het werk van Joke Robaard, een dialoog over politieke, economische en maatschappelijke tendensen. De strategie die Kakhidze gebruikt is gelijkaardig aan die van de modefotografie. De kijker wordt in een wereld van illusies gebracht. Door in te spelen op de dromen en verbeelding van de kijker, daar waar het verlangen ontstaat, wordt de kijker aangezet tot actie. Een verleidelijke voorstelling is een uitnodiging om een ander bestaan te gaan leiden. Er wordt ingespeeld op de universele eigenschap van de mens zich in te leven in en te dromen over iets wat hij niet heeft. Kakhidze brengt echter ook bizarre wendingen binnen in een dergelijk verhaal, waardoor de absurde aspecten van onze realiteit worden blootgelegd en belicht.

Kakhidzes *The Most Commercial Project* bevraagt ruilwaarde en materialisme, waarde en macht, zowel vanuit haar eigen Oekraïense achtergrond als vanuit een meer universeel perspectief. Het soms meedogenloze kapitalisme, dat wortel heeft geschoten in veel landen van het voormalige Oostblok, voldeed niet aan zijn paradijselijke beloften: iedereen zou er het geluk vinden of op zijn minst een fatsoenlijk bestaan gaan leiden. Mode is een symbool voor status, geeft de smaak en het karakter weer van het subject en is een manier om de eigen mening of het eigen standpunt te uiten. Maar tegelijk kunnen symbolen van rijkdom, glamour en schoonheid ook leiden tot spirituele leegte en vervreemding. Het warenfetisjisme dat in de mode tot uitdrukking komt, speelt in op ons verlangen. Kakhidze houdt vast aan het citaat: 'Als je het echt wilt: koop het niet, maar verander het in lijnen. (...) Alleen door af te zien van consumptie – door te tekenen en niet te kopen – kan de oorspronkelijke intensiteit van het verlangen naar deze dingen worden bewaard.'

Netherlands, between 2004 and 2006. Having grown up in the mining region of Donetsk, Ukraine, she has experienced abrupt and chaotic changes in her country, from the Soviet days to its current post-Soviet state. Kakhidze was a very active supporter of Euromaidan in the winter of 2013 and 2014. Her oeuvre reflects the disparate worlds of a society wavering between feudalism and anarchy, confronted with vast geographic differences, an uncaring government and an extravagantly wealthy oligarchy. The basis of her work is found in her daily life, her personal experiences and her imagination, and involves themes such as consumerism, gender, love, protest culture and her war experiences.

*The Most Commercial Project* was started in 2004 during her residency in Maastricht – a real shopping city. This was her first time drawing window dressing, which contained objects she liked, but could not afford. The monetary value she attached to the drawings was the same as the objects themselves. This meant a drawing of a dress from Valentina or Diana Von Furstenberg was worth as much as the actual clothes. The objects were drawn in a faint, childish, innocent style. An imaginary situation is established in the installation, a kind of shop, with viewers becoming part of the room – walking along the shelves with drawings on display, they are turned into window shoppers.

Alevtina Kakhidze's oeuvre is multi-layered and complex. Just like Joke Robaard's work, it invites a dialogue about political, economic and social tendencies. Kakhidze employs a strategy similar to that of fashion photography. Viewers are whisked off to a world of illusions. By appealing to their dreams and imagination (the source of desire), viewers are urged to action. A tempting offer becomes an invitation to turn over a new leaf. An appeal is made to mankind's universal propensity for imagination and dreaming about the things we don't have. At the same time, Kakhidze adds some bizarre twists to the narrative, exposing and illuminating the absurd aspects of our reality.

Kakhidze's *The Most Commercial Project* questions exchange value and materialism, value and power, both based on her own Ukrainian background and from a more universal perspective. The often ruthless capitalism that has taken root in many former Eastern Bloc countries failed to live up to its lofty promises that everyone would find happiness or, at least, a decent standard of living. Fashion is a status symbol, it showcases the subject's tastes and character, and acts as a way to express one's opinion or position. But symbols of wealth, glamour and beauty can just as well lead to spiritual emptiness and alienation. The fetishism for commercial goods found in fashion appeals to our desires. Kakhidze sticks by her quote: 'If you really want it: don't buy it, but transform it into lines. (...) Only through avoiding consumption – by drawing rather than buying – the original intensity of our desire for these objects can be preserved.'





## Joke Robaard

'Wat je hier ziet, zijn de uiteinden van mijn werk,' zegt Joke Robaard (Meppel, 1953). De uitnodiging voor een solotentoonstelling in Club Solo kwam voor Robaard op het juiste moment. Meestal wil een curator één onderdeel van haar werk laten zien, omdat het binnen een bepaald thema past. Club Solo nodigde Robaard uit vanuit nieuwsgierigheid naar haar totale oeuvre. 'Dat geeft je de vrijheid je eigen werk opnieuw te benaderen en op een andere manier te laten zien,' zegt ze.

De filosofie van Gilles Deleuze is voor Robaard een belangrijke leidraad bij het denken over kunst. Volgens Deleuze houdt filosofie zich altijd bezig met het niet-filosofische, dus met het leven, de werkelijkheid, zoals die zich 'plooit'. 'Daar waar beeld en tekst elkaar raken, daar waar het "zegbare" en het "zichtbare" elkaar testen, is bijvoorbeeld het gebied van de plooi,' zegt Robaard. 'Het is een opening in ruimte en tijd, een gebied waar eindeloos veel is te ontdekken.'

Dwalend door de zalen van Club Solo zie je dat de tentoonstelling ook is te ervaren als een plooi waarin van alles kan gebeuren. Tussen het ene werk en het andere ontdek je allerlei verbanden, zichtbare en onzichtbare, maar ook een onbegrensde ruimte. Een foto komt bijvoorbeeld terug in een folder. Daarin wordt hij gelinkt aan andere foto's en aan tekstfragmenten. De folder maakt deel uit van een reeks van zestig folders die de werken in de zalen begeleiden, maar ook op zichzelf staan en heel andere dingen kunnen dan een film of een los object kan.

## benedenzaal

In de benedenzaal is eerder werk te zien, in opstellingen van video's, films en foto's.

Vier video's laten (her-)interpretaties zien van Robaards archief. Ieder die iets zegt over het archief of er iets uit kiest en dat beschrijft, voegt een visie toe aan een reeks die in principe eindeloos is.

De analoge foto's aan de muur zijn onderdeel geweest van projecten in de openbare ruimte en van installaties. Ze zijn duidelijk gedateerd: niet alleen omdat de kleding die de personages op de foto's dragen gedateerd is, maar ook doordat de foto's vergeeld zijn en de kartonnen platen waarop ze zijn bevestigd langzaam verbrossen.

**1 De A 37**, fotoserie, 1997 [p. 1, 8](#)  
Politici en ambtenaren van de Gemeente Emmen vieren de aanleg van de nieuwe snelweg. Als vanzelf plaatsen ze zich in lijnorde op de weg.

**2 Stand-in, Secession, Wenen; sessie 1** [p. 6-7, 8-9](#)

**Sessies/88**  
fotoserie, 1990

**3 ASSEMBLAGE, deel 1**, 2016 [p. 3, 5](#)  
Het videowerk *ASSEMBLAGE* gaat over de deconstructie in kleding. Een voice-over leest een tekstcollage, geïnspireerd op teksten Rem Koolhaas en Jean Baudrillard. Robaard maakte de video in samenwerking met Camiel van Winkel.

Achter alle werken schuilt het beeldarchief dat Robaard sinds 1978 aanlegt. Het bestaat uit knipsels over mode en kunst, gescheurd uit tijdschriften en afkomstig uit andere media. 'Sommige onderdelen bevestigen de postkoloniale blik van de westerse mens,' zegt Robaard. 'Ik ben die beelden gaan verzamelen en volgen om mijn eigen blik te scherpen. Ik wilde bewijsmateriaal vinden. Het archief bevat eindeloos veel plooiën waarin je je kunt begeven. Je bent nooit uitgezocht en het archief is altijd te revitaliseren.' Over haar ontdekkingen houdt ze lezingen en schrijft ze teksten. 'De meeste van mijn projecten zijn vertragingen en testen van wat er in het archief zit.'

Vanuit die gedachte is de tentoonstelling te beleven als een hergroepering van onderdelen uit het archief. De tentoonstelling kan langzaam groeien in de hoofden van de bezoekers, als het rizomatische proces dat Deleuze beschrijft: de wortels van paddestoelen groeien vlak onder het oppervlak van de aarde en maken eindeloos knooppunten en vertakkingen, de hele aardbol rond. Het geheel is een rizoöm. Het gaat erom steeds een knooppunt te vinden en het spoor in een andere richting te volgen, zodat wat statisch dreigt te worden opnieuw tot leven komt.

**4 Small Things That Can Be Lined Up**, video, 2016 [p. 4-5](#)  
Robaard liet een groep scholieren uitspraken van Plato en de hedendaagse filosoof Vilém Flusser uit het hoofd leren. Daarna plaatste ze de groep in een ruimte met objecten uit haar archief. Terwijl de scholieren de citaten uitspraken, kozen ze associatief een van de objecten en hielden het in de lucht. Robaard wil hun blik intensiveren: kun je wat je ziet ook zeggen?

**5 Domino/A, IICD**, video, 2017 [p. 5](#)

**6 DOMINO/B**, video, 2018 [p. 6, 7](#)

**7 Does it Work? How Does it Work?**, 2011  
In deze film, gemaakt voor de Biënnale van Venetië (2011), praten filosofen, schrijvers, kunstenaars en architecten met elkaar over de betekenis die het begrip 'sociaal weefsel' naar hun idee heeft.

## trappenhuis

**8 Stand-in, Secession; sessie 2**, 2003

**9 POND serie, nr. 4 en nr. 5**, 2001  
Het pleintje waarop Joke Robaard vanuit haar woonhuis uitkijkt, is onderwerp van de serie *POND*. Op de ene foto lopen mensen in een lijn de ene kant op, op de andere foto loopt één persoon de andere kant op. 'Dat is Eurydice,' zegt Robaard.

## bovenzaal

In de bovenzaal is een reeks doeken te zien: weefsels waarop weefsels zijn geschilderd of geschreven.

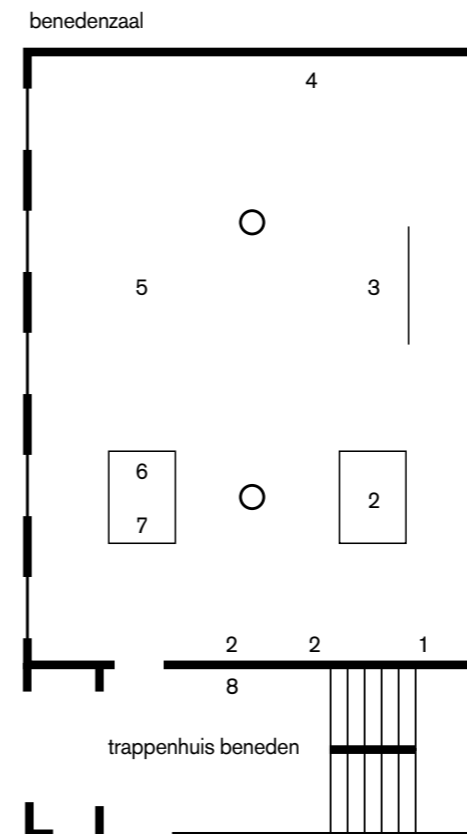
**10 Endless Shirt, Steirischer Herbst, Graz, sessie 4 en 6**, 2007 [p. 12](#)  
Robaard vroeg verschillende personen een uitspraak te kiezen uit haar archief. Vervolgens vroeg ze ieder een houding aan te nemen die bij de uitspraak paste. Zie ook folder #49 in de reeks folders in de lange gang.

**11 Stand-in, Secession, sessie 4**, 2003 [p. 12](#)

**12 Diagram Stand-in**, 2003 [p. 12](#)  
Op het diagram staan alle namen van de werknemers van één instituut (de Secession) De groep van zeven personen die in allerlei houdingen op de foto staat, is er een klein onderdeel van.

**13 Domino/A kaart**, 2018 [p. 12, 16-17](#)  
**Domino/B, kaart**  
**folder #60 DOMINO/B**, 2018  
*Domino/B* bestaat uit meerdere delen. Een onderdeel is de door studenten associatief uitgelegde 'kaart' van archief-foto's. In folder nr. 60 beschrijven zij waarom ze de ene 'domino foto' met de andere verbinden. 'De blik wordt op zo'n moment gericht. De rest valt weg,' zegt Robaard over haar sessies met studenten.

**14 TRAITS serie**  
**A objecten**, 2015-2018 [p. 10, 19](#)  
'Een *trait* kan op zijn Frans gelezen "verhandeling" of "lijn" betekenen,' zegt Robaard. 'De lijnen op deze doeken zijn soldatenlijnen, of eerder: kamikaze lijnen.'  
**B doeken**, 1979, 1983, 2015 [p. 10-13, 14-14, 18](#)



**15 Said, Not Unsaid**, 2015 [p. 19](#)

**16 Diagram Sociaal Weefsel, LAPS**, 2013 [p. 10, 13](#)  
Op het grote gele doek staan citaten over het begrip 'sociaal weefsel' dat tot 2012 veelvuldig werd gebruikt in de politiek. De verticaal geplaatste citaten tonen de 'weeffouten' van het begrip. Bij Plato en Deleuze gaat het begrip 'weefsel' over een belangrijk krachtenveld in de samenleving. Het doek van Robaard is een 'werkmodel' om het hierover te kunnen hebben.

**17 Z.t.**, 1995 [p. 11, 13](#)

**18 Signs & Affections**, 1994 [p. 11, 13](#)

## lange gang

**19 Folderserie, nr. 24-60** [p. 11, 20-21](#)

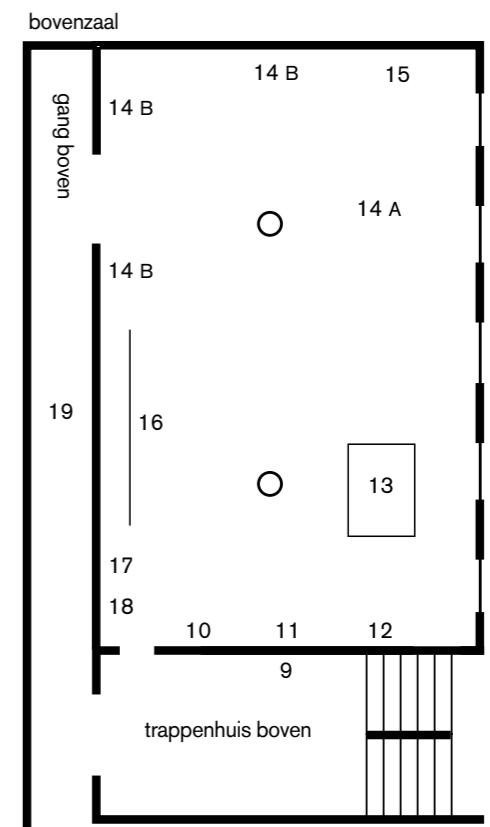
## multiple

De multiple uit de **TRAITS serie** van Joke Robaard is speciaal voor deze tentoonstelling gemaakt, in een oplage van zeven exemplaren, en is te koop in Club Solo. [p. 32](#)

## kleine zaal

## Alevtina Kakhidze

**20 Der Sonnenuntergang** 2004 [p. 24-27](#)  
collectie M HKA, Antwerpen



20 Alevtina Kakhidze



Club Solo brengt solotentoonstellingen van Nederlandse en Belgische kunstenaars. Curatoren van het Van Abbemuseum, Eindhoven, en het M HKA (Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen) reageren op het werk van de kunstenaar door een specifieke bijdrage uit hun collectie aan de tentoonstelling toe te voegen. Bij iedere tentoonstelling verschijnt een catalogus met daarin een tekst van een auteur, gekozen door de kunstenaar, en een tekst van de curator van het participerende museum.

Club Solo presents solo exhibitions of Dutch and Belgian artists. Curators of the Van Abbemuseum in Eindhoven and the M HKA (Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen) respond to the artist's work by adding a specific contribution from their collection to the exhibition. A catalogue is published to accompany each exhibition, containing one article written at the artist's request, and another written by the curator of the participating museum.

met dank aan / thanks to

Gemeente Breda / The City of Breda NL, Provincie Noord-Brabant NL, Mondriaanfonds, M HKA, Leen De Backer (M HKA) Stichting Stokroos en het Tijffonds (Prins Bernard Cultuurfonds)

tentoonstelling / exhibition

productie / production Iris Bouwmeester

publicatie / publication

tekst / text Amelia Groom, Leen De Backer, Florette Dijkstra

ontwerp / design Berry van Gerwen

fotografie / photography Peter Cox

fotografie opening / photography opening Marijke de Bie (p.1, 3, 4, 10, 11)

vertaling / translation Lenne Priem

redactie / redaction Florette Dijkstra

druk / print Gianotten Printed Media, Tilburg NL

Club Solo

Thomas Bakker, Marijke de Bie, Iris Bouwmeester, Mayke Breukers, Joni Cousins, Florette Dijkstra, Berry van Gerwen, Anthonie Peeters, Lorelinde Verhees, Raquel Vermunt

Een uitgave van Club Solo / A Club Solo publication

Antonietta Peeters 24 augustus – 7 september 2014

Wesley Meuris 23 november – 21 december 2014

Erik Wesselo 22 februari – 22 maart 2015

Voebe de Gruyter 3 mei – 31 mei 2015

Peter Otto 6 september – 4 oktober 2015

Iris Kensmil 1 november – 29 november 2015

Ton Boelhouwer 28 februari – 28 maart 2016

Gert-Jan Prins 1 mei – 29 mei 2016

Ine Lamers 18 september – 30 oktober 2016

Karin Arink 20 november – 18 december 2016

Q.S. Serafijn 27 januari – 5 maart 2017

Gerald van der Kaap 23 april – 28 mei 2017

Klaar van der Lippe en Bart Stuart 10 september – 8 oktober 2017

Hester Oerlemans 19 november – 17 december 2017

George Korsmit 26 januari – 25 februari 2018

Keiko Sato 25 maart – 22 april 2018

Stijn Peeters 27 mei – 24 juni 2018

Karel Doing 6 september – 21 oktober 2018

Joke Robaard 25 november – 23 december 2018

© Club Solo 2018

ISBN/EAN 978-94-93119-00-0

CLUB  
SOLO

Kloosterlaan 138

4811 EE Breda NL

076 73 70 321

clubsolo.nl



karin  
arink



iris  
kensmil



stijn  
peeters



wesley  
meuris



klaar van der lippe  
bart stuart



joke  
robaard



keiko  
sato



hester  
oerlemans



antonietta  
peeters



george  
korsmit



karel  
doing



ine  
lamers



peter  
otto



erik  
wesselo



voebe  
de gruyter



qs  
serafijn



gert-jan  
prins



ton  
boelhouwer



gerald  
van der kaap

