

karel
doing

karel doing

Steven Ball

Hoe dingen misschien zichzelf zien

How things might see themselves

Op 15 juni 1767 zat de twaalfjarige Baron Cosimo Piovasco di Rondò samen met zijn adellijke familie aan het middagmaal in hun huis te Ombrosa, in de buurt van de Franse Riviera. Plotseling, in een rebelse opwelling tegen het decorum, het keurslijf van zijn familie en de verwachtingen die ze hadden over zijn toekomst, rende de jonge baron de tuin in en klom daar in de dichtstbijzijnde boom. Vanaf dat moment was hij een permanente bewoner van de bomen; de rest van zijn leven zou hij doorbrengen in de takken van het enorme bos in de streek. Zijn kijk op de wereld raakte losgezongen van die van de gemiddelde aardbewoner.

Uit het verlangen om volop van de verscheidenheid in groen, licht en stilte te genieten, liet Cosimo zich vanuit de hoogste boom met zijn hoofd naar beneden hangen, zodat de tuin een bos werd – geen aardse bos, maar een heel nieuwe wereld (...) ¹

en naarmate de affiniteit met zijn nieuwe omgeving toenam

(...) leek de vijgenboom hem op te slorpen, zijn gomachtige structuur en het gezoem van de dazen hem te doordringen; na een tijdje begon het te voelen alsof Cosimo zelf een vijg werd (...) ²

Zijn begrip van de wereld werd steeds vreemder.

(...) hij bracht zijn nachten door, luisterend naar het boomsap dat aan de cellen ontspringt, de kringen die de jaren in de stam markeren, de groeiende schimmeldekens die trillen in de noordenwind, de

Sometime after midday on 15th June 1767, the twelve-year-old Baron Cosimo Piovasco di Rondò was at lunch with his noble family in their house in Ombrosa, close to the French Riviera. Suddenly in an act of impetuous rebellion against decorum, the strictures of his family, and the expectations for his own future, the young baron escaped into the garden to climb the nearest tree. Henceforth he became a permanent inhabitant of the trees, his life would be spent roaming the branches of the vast forest around the region. His view of the world became unhinged from that of the normal ground-walking human.

From the highest tree Cosimo, in his yearning to enjoy to the utmost the different greens and different light and different silence, would drop his head upside down, so that the garden became a forest, a forest not of this earth but a new world (...) ¹

and as he began to feel a more direct affinity to his new environment

(...) the fig tree seemed to absorb him, impregnate him with its gummy texture and the buzz of hornets; after a little Cosimo would begin to feel he was becoming a fig himself (...) ²

His understanding of the world became ever more weirded.

(...) he who spent his nights listening to the sap germinating from cells, the circles marking the years inside the trunks, the mould enlarging its patches quivering under the north wind, the birds

slapende vogels in hun nest die zich eerst uitschudden en dan hun kopjes weer in het zachtste dons van hun vleugels neervlijen, en de rups die wakker wordt, en de pop die openbarst. ³

Platanus acerifolia, een boom die in de stad zoveel voorkomt dat hij ook wel de Londense plataan wordt genoemd, is niet zo alomtegenwoordig dat je je hele leven in het bladerdak zou kunnen doorbrengen en de hele stad zou kunnen doorkruisen zoals Cosimo in zijn domein deed. Maar dit is wel het uitzicht dat Karel Doings film *London Plane*, vernoemd naar de boom, biedt; hij reist in noordelijke richting van boom naar boom, langs gebieden die grondbewoners wel zullen herkennen, waarbij hij en passant kennis maakt met spreeuwen en klauterende grijze eekhoorns, terwijl de stadsgeluiden van beneden worden samengeperst tot een zoemende ruis. En zoals de omgeving deel werd van Cosimo en hij van zijn omgeving, zo zouden wij deel kunnen worden van het stadse boom-landschap, en zou het ons bewustzijn kunnen gaan bepalen.

London Plane is een verticaal gerichte ontsnapping aan alle eerdere (horizontale) pogingen om het Londense landschap op film vast te leggen. In de jaren zeventig en tachtig groeide dit uit tot een opzichzelfstaande stroming met een curatoriale en theoretische invalshoek. In 1983 suggereerde Deke Dusinberre in een recensie van zijn eigen programma in de Tate Gallery, 'Avant-Garde British Landscape Films' (1975), in het tijdschrift *Undercut* dat het

(...) in 1975 duidelijk was geworden dat er geen creatieve energie meer zat in het strenge formalisme van de 'structurele' film; filmmakers waren nog niet gereed de formalistische benadering te laten varen, omdat de verdere verkenning van de formele eigenschappen van het medium nog mogelijkheden boden voor esthetische groei en vernieuwing; vooral 'landschapsfilms' bleven rigoureus formalistisch. Daaraan werd op ingenieuze wijze een representerend element toegevoegd dat (...) nieuwe paden baande voor jonge filmmakers die de radicale visie van het formalisme omarmden. ⁴

In dezelfde uitgave stelt Michael Maziere echter dat

het onderwerp in de avantgardistische kunst op dat moment over het onderscheid tussen herkenning en constructie gaat, niet als afbeelding van iets, maar als reproductie (...) Landschapsfilms hebben geen specifiek, homogeen onderwerp, maar eromheen doemen een aantal problematieken op die gevarieerder zijn dan eerder werd omschreven. ⁵

Raymond Williams schreef in 1973:

Het is mogelijk en zinvol om de interne geschiedenissen van het landschap te onderzoeken (...) maar in een eindanalyse moeten we zulke geschiedenissen altijd koppelen aan de gemeenschappelijke geschiedenis van een land en de maatschappij waarover het gaat. ⁶

Toen in het vijftiende- en zestiende-eeuwse Engeland gemeenschappelijk land particulier bezit werd (een proces dat *enclosure* genoemd wordt), ontstonden ook ideeën over het landschap als natuurschoon. Uitgestrekte gebieden werden binnen de nieuwe economische, sociale en ruimtelijke contexten tot producten. Men benaderde deze gebieden vanuit één statisch gezichtspunt, met gebruikmaking van wetenschappelijke metingen en perspectiefregels. Deze benaderingen werden beschouwd als de voorstellingen, stellingnamen en invalshoeken die voortkwamen uit de nieuwe machtsstructuren. ⁷

De avant-garde film in de jaren zeventig nam enige afstand van het landschap als romantische geïnternaliseerde ruimte. Men hield zich bezig met vragen over perceptie en beeld, gezien als esthetisch probleem, en hield zich ondertussen, misschien wat minder radicaal, aan de omkaderde weergave van de genoemde ruimten. De houding van de filmmaker bleef dus antropocentrisch en kolonialistisch, waardoor de beeldproductie een weergave bleef van statische machtsposities. *London Plane* benadert het landschap door middel van andere manieren van bestaan,

asleep in their nests quivering then resettling their heads in the softest down of their wings, and the caterpillar waking, and the chrysalis opening. ³

The *Platanus acerifolia*, a tree so prevalent across the city that it goes by the name London Plane, is not so ubiquitous that one might reside forever in its canopy, passing across the city in the style in which Cosimo traversed his domain, however, this is the vantage point that Karel Doing's eponymous film offers; moving northwards from tree to tree, passing across areas that ground-dwellers might recognise, making acquaintance *en route* with passing starlings, scampering grey squirrels, as the sounds of the city below are flattened into extruded drones. And just as the environment became as much part of Cosimo as he of it, so too we might start to become part of the city tree-scape, and it might begin determining our consciousness.

London Plane is a vertical departure from historical efforts to construct filmic images of London landscapes. During the 1970s and '80s these became a distinct practice attracting curatorial and theoretical interest. In reviewing his own 1975 Tate Gallery programme 'Avant-Garde British Landscape Films' in *Undercut* Magazine in 1983 Deke Dusinberre suggests that

(...) by 1975, it was clear that the strict formalism of 'structural' film had exhausted its creative energy; film-makers were not yet prepared to abandon a formalist approach to cinema, because continued exploration of the formal properties of the medium still offered possibilities for aesthetic growth and renewal; 'landscape' films, in particular, sustained a rigorous formalism while ingeniously integrating a representational element which (...) staked out new terrain for new young film-makers who embraced the radical vision of formalism. ⁴

While in the same issue of the magazine Michael Maziere asserts that

subject matter in avant-garde work is then at that juncture between recognition and construction, not seen to be a representation but in reproduction (...) Landscape films do not hold a specific and homogeneous area of concern, but around them materialises a set of problematics in a more varied way than has been previously defined. ⁵

Raymond Williams wrote in 1973:

It is possible and useful to trace the internal histories of landscape (...) but in any final analysis we must relate these histories to the common history of a land and its society. ⁶

Following land enclosure, conceptions of landscape as scenery arose in fifteenth and sixteenth century England, when tracts of land became product through economic, social and spatial contexts; visual approaches considered from static positions using scientific instruments and perspective geometry, were framed as representations, positions and perspectives afforded by power. ⁷

Avant-garde film practices in the 1970s went some way to moving away from the landscape as romantic internalised space, concerning themselves with questions of perception and image, as an aesthetic problem, while, perhaps not so radically, remaining within a framed reproduction of those spaces. Which is to say they remained anthropocentric and colonial, as pictorial production reproducing static positions of power. *London Plane* approaches landscape with the possibility of other modes of existence, interrelationship and creativity, frustrating human-orientated views.

The video *Looking for Apoekoe* recalibrates the usual gaze of anthropological film, approaching the practices of indigenous people, as it were, from within, not as othered colonial subject, but as partner and co-participant. This marks a decolonisation both politically and

interrelativiteit en creativiteit, waardoor het antropocentrische gezichtspunt wordt bevreagd.

De video *Looking for Apoekoe* stelt de centralistische blik van de antropologische film bij, en benadert de gebruiken van inheemse bewoners als het ware van binnen uit – dus niet als een buiten onszelf geplaatst koloniaal onderwerp, maar als partners en medewerkers. Dit maakt de dekolonisatie zichtbaar, zowel in de politiek als in Doings oeuvre. Dat beslaat een behoorlijk breed scala aan vormen, van ogenschijnlijk rechtlijnige documentaires tot ogenschijnlijk abstract materialisme (waarover later meer). Het gaat dus niet zozeer om de esthetische of formele benadering van een individuele kunstenaar, maar om de doeltreffendheid waarmee die benaderingen binnen de ecologie van relaties resoneren met hun ogenschijnlijke onderwerpen.

We erkennen dat er een continuüm en discontinuüm bestaat in het komen en gaan van allerlei politieke verhalen, zoals de relatie tussen *enclosure*, landschap, kolonialisme en verbeelding, maar we onderkennen ook dat andere levensvormen en voorwerpen worden overgegeven in en betrokken bij dit werk; hoe vreemd het voor ons ook blijft, misschien kunnen we speculeren over hun percepties en situaties, over de snelheid waarmee ze leven, over hun ervaringen. De wereld zit vol dingen die voor het blote oog van de mens onzichtbaar blijven, maar, zoals Sean Cubitt stelt ten aanzien van interventie bij de weergave van het landschap, '(...) de epidermis die de mens van de wereld scheidt is bij voorbaat poreus'. ⁸

Doings 'fytogram-films', zoals *Dandelion* en *Salt*, bestaan vooral uit de materie van dingen. Ze gaan niet over gebeurtenissen of over het verstrijken van tijd. Ze laten het ruimtelijke landschapsbeeld varen, ze scheiden op productieve manier het object van de waarneming ervan, ze duiken in microscopische werelden waarin alles uit zichzelf lijkt te bewegen, in een soort spookachtige actie; voorwerpen die, in de woorden van Timothy Morton, 'uit eigen beweging vibreren en niet-vibreren,' ergens tussen het actieve en het passieve – een omschrijving die uitstekend past bij deze werken.

(...) in die quantum-theoretische zin is het geen soepel, fijn samengesteld compromis, maar allebei tegelijk, en dat gaat in tegen de nooit bewezen (...) logische 'Wet' van de non-contradictie. De basis-toestand van een entiteit is de flakkering – zonder enige mechanische hulp. Het kleine spiegeltje wordt niet geduwd; het trilt gewoon uit zichzelf. Het is niet passief omdat het niet wordt geduwd. Het wil niet actief worden omdat het niets doet, nergens mee (...) ⁹

De menselijke toeschouwer ziet deze werken niet vanuit een perspectivisch gezichtspunt dat bepaald wordt door het oog, maar als een getuige van een gebeurtenis die ongeacht de toeschouwer plaatsvindt. De beweging van deeltjes in *Salt* is snel en urgent, maar ook passief; er komt een ongebruikelijke ervaring van tijd en beweging uit naar voren, namelijk die van de wereld van een zoutkristal.

In zijn blog *Phytogram* ¹⁰ waarop hij over deze materialistische processen schrijft, heeft Doing het over 'interne chemie', waarmee de spookachtige actie in de films zichtbaar wordt gemaakt. Deze werken zijn het resultaat van samenwerking, tussen het materiaal en de chemicaliën en de experimentele ontologische ingrediënten, maar ook met andere mensen met wie Doing technieken ontwikkelt in gezamenlijke activiteiten als workshops. Deze activiteiten vinden dus niet plaats binnen een eenduidige kunstpraktijk, maar als de ecologische praktijk van 'een symbiotisch wezen dat is verstrengeld met andere symbiotische wezens' ¹¹, niet als een romantische verheerlijking van de natuur, maar als suggestie van 'nieuwe betekenissen (...), als een nieuwe wereld buiten de natuurlijke wereld'. ¹²

Hierdoor wordt een denken door middel van materialistische toepassingen mogelijk, waarbij nieuwe manieren toegankelijk worden om de relatie tussen de film, de toeschouwer, de maker, het materiaal en de representatie te kaderen, namelijk als een ecologie; een manier van

in terms of Doing's oeuvre, which straddles quite a range of forms, from apparently straight-forward documentary to apparently abstract materialism (which we will discuss later). As such it is not so much the aesthetic or formal approaches of an individual artist that we are concerned with, but the efficacy of how these approaches resonate within the ecology of relationships with their ostensible subjects.

While we acknowledge the continuum and discontinuum of the flow of various political narratives, such as the relationship between enclosure, landscape, colonialism, and the pictorial, we also recognise that other lifeforms and objects are represented and involved in this work; while it may remain alien, perhaps we can speculate about their perceptions and situations, the speed of their lives, their experience. The world is full of things that are invisible to the naked human eye but, as Sean Cubitt has observed in relation to agency in landscape representation, '(...) the epidermis that separates human from world is a necessarily porous boundary'. ⁸

Doing's 'phytogram' films such as *Dandelion* and *Salt* inhabit the materiality of objects rather than events and temporal passage, they abandon the landscape spatial image, they productively separate the object viewed from the subject viewing them, they dive into microscopic worlds in which things appear to move by themselves, a kind of spectral action, as objects which, as Timothy Morton puts it, 'vibrate and not-vibrate all by themselves' somewhere between the active and the passive, a description that could easily apply to these works.

(...) in this quantum theoretical sense, it does not mean a smoothly put-together compromise in between; it means both/and, and this violates the never-proven (...) logical 'Law' of Noncontradiction. The ground state of an entity is this shimmering without mechanical input. Nothing is pushing the little mirror; it just quivers all by itself. It is not passive because it's not being pushed. It fails to be active because it's not doing anything to anything else (...) ⁹

The position of the human viewer in relation to these works is not that of a perspectival view that ends at the human eye, but as witness to activity that seems to exist indifferently to the viewer. The movement of particles in *Salt* is frantic, urgent, but also passive, it speaks of an altogether other experience of time and movement, a salt crystal's world.

In his *Phytogram* blog ¹⁰ describing these materialist processes, Doing writes about using 'internal chemistry', which make visible the spectral action that the films produce. These works come out of collaboration, both with the materials and chemicals as ontologically experimental objects, and with other people with whom he develops techniques in communal, shared activities such as workshops. So, this activity takes place not as a singular artistic practice, but as the ecological practice of 'a symbiotic being entangled with other symbiotic beings' ¹¹, not as a romantic glorification of nature but to suggest 'new meanings (...) a new world beyond the natural' ¹².

We see here the possibility of thinking through materialist practice, offering access to new ways of framing the relationship between the agency of film, viewer, maker, material and representation, as an ecology; a way of thinking about the position of historical avant-garde film practices that problematise representational forms intersecting with questions of materiality and agency.

The spectral actions of objects embedded in the substructural physical film material media is a departure from the realm of human perception; the enquiry of materialist film moves on, not recuperated, but receives an upgrade to consider that we might begin to imagine a paradoxically unknowable post-Anthropocene future.

This beyond the anthropocentric is a productive dialogue, and a practice moving away from the 'solo' artist, the solo show, as sole creator, beyond practice, into symbiotic entanglement, to acknowledge that these materialist works are collaborations with other agents,

denken over de positie van de historische avant-garde film, die zich richt op de uitwisseling tussen representatieve vormen en vragen over materialiteit en interventie.

De spookachtige acties van voorwerpen die ingebed zijn in de inwendige materie van de filmedia, wijken af van de menselijke waarneming. De zoektocht van de materialistische film gaat door, niet om iets te hememen, maar door het te upgraden, zodat we ons misschien een (paradoxaal genoeg onkenbare) toekomst kunnen voorstellen ná het Antropoceen.

Deze blik voorbij het antropocentrische mensbeeld biedt ruimte voor het voeren van een vruchtbare dialoog, en een werkwijze die breekt met het idee van de 'solo'-kunstenaar, de solo-show en de eenduidige schepper; een benadering die buiten de kunstpraktijk reikt en een symbiotische verstrengeling mogelijk maakt, en daarmee zichtbaar maakt dat deze materialistische werken samenwerkingen zijn met heel andere middelen, die oplichten tussen de ons bekende abstraheringen van fysieke materie, en tegelijk de existentiële werkelijkheid van de materie zelf blootgeven, visualiseren en vooral ook uitvoeren.

Weer terug in de wereld van het landschap: Nan Shepherd beschrijft in een verslag van haar wandelingen door de Schotse Cairngorms het gevoel van onderdompeling, dat bij haar leidde tot een openbaring van de betekenis van het gebied. Het landschap, zo schrijft ze, werd niet langer aan haar of aan wie dan ook als afbeelding voorgesteld:

Details maken geen deel meer uit van een afbeelding, waarvan ik het focuspunt ben. De focus ligt overal. Niets verwijst naar mij, de kijker. Zo moet de aarde zichzelf zien.¹³

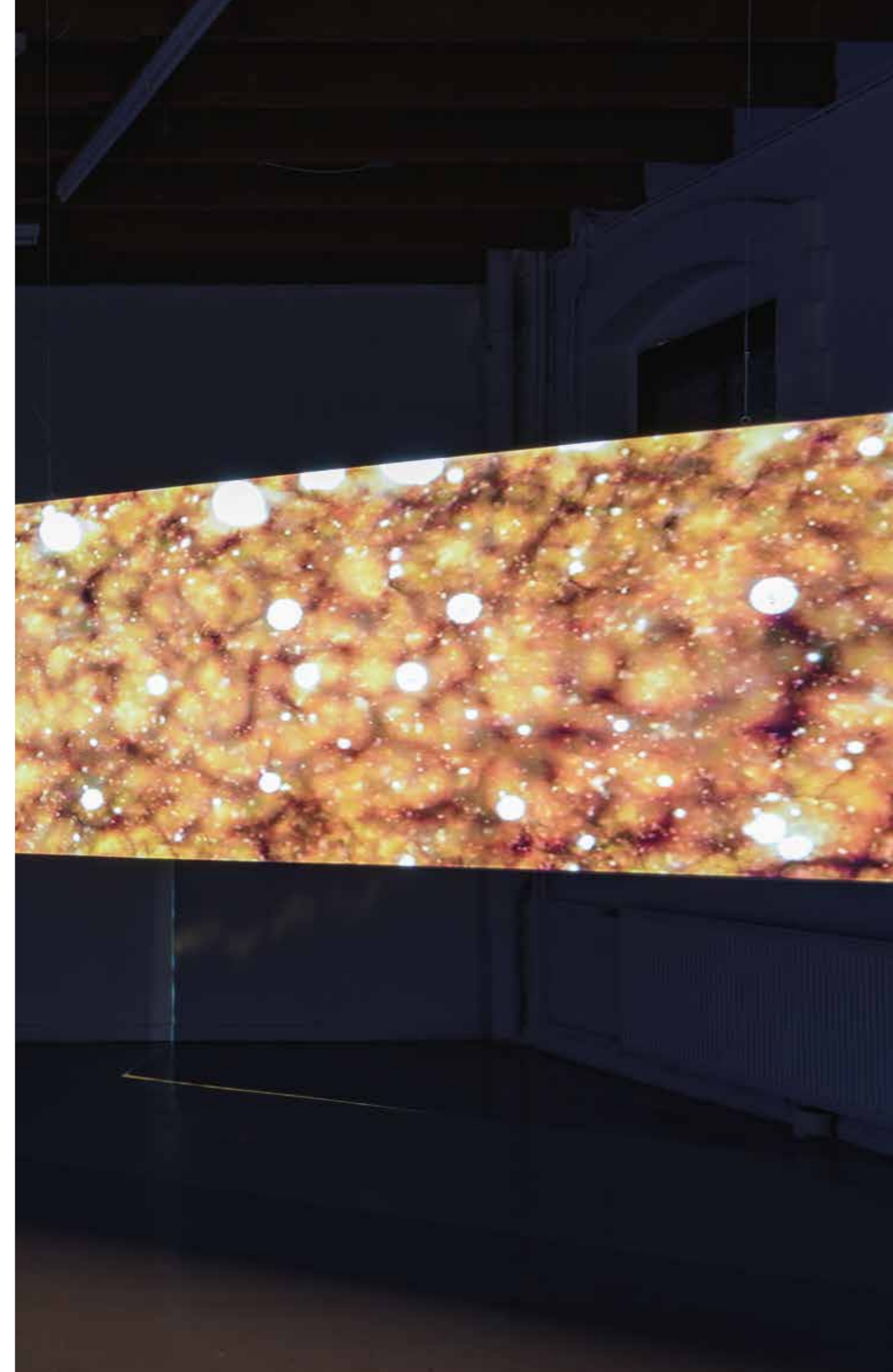
Zo kunnen we ook over Doings fytogram-films zeggen dat dit is hoe de dingen zichzelf moeten zien, los van de menselijke blik.

shimmering between abstractions of physical materiality, as much exposing, visualising, but more significantly, performing the existential real of the material itself.

Returning to landscape, Nan Shepherd, in narrating her walks in the Scottish Cairngorms, describes the sense of immersion which leads her to a revelatory understanding of the place. The landscape is no longer presented for her, any other human for that matter, as she writes:

Details are no longer part of a grouping in a picture of which I am the focal point, the focal point is everywhere. Nothing has reference to me, the looker. This is how the earth must see itself.¹³

Similarly in Doing's phytogram film work, we can say that beyond the human gaze, this is how things must see themselves.



Noten

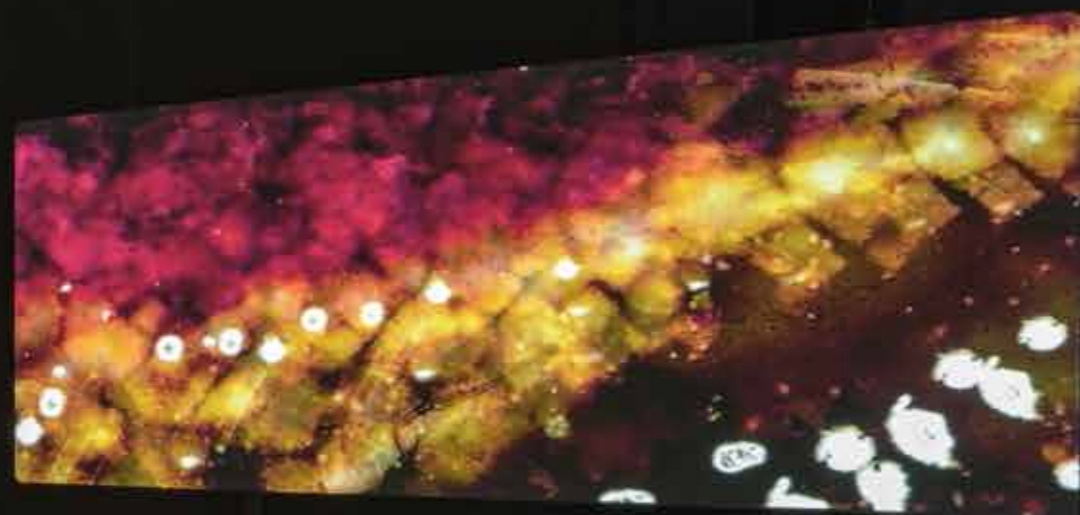
- 1 Italo Calvino (1957), 'The Baron in the Trees', *Our Ancestors*, Londen, Picador, 1980, p. 118
- 2 *ibid* p. 141
- 3 *ibid* p.141-142
- 4 Deke Dusinberre (1983), 'British Avant-Garde Landscape Films', *Undercut 7/8: Special Issue on Landscape*, Spring 1983, p. 49
- 5 Michael Maziere (1983) 'Content in Context', *Undercut 7/8: Special Issue on Landscape*, Spring 1983, p. 119
- 6 Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 120
- 7 Ed Wall (2018), 'Post-Landscape', *Landscape and Agency: Critical Essays* (eds. Wall and Waterman), Londen/New York, Routledge, 2018, p. 145
- 8 Sean Cubitt (2015), 'Questions about Landscape in Film/Video Art' (lecture), Nieuw Zeeland, Auckland Art Gallery/Massey University, 2015
- 9 Timothy Morton (2017), *Humankind*, Londen/New York, Verso, 2017, p. 187 <https://phytogram.blog>
- 10 <https://phytogram.blog>
- 11 Timothy Morton (2018), *Being Ecological*, Londen, Pelican, 2018, p. 215
- 12 <https://phytogram.blog>
- 13 Nan Shepherd (1977), *The Living Mountain*, Edinburgh, Canongate Books, 2011, p. 11

Steven Ball is kunstenaar en werkt met diverse audiovisuele media. Hij schrijft ook over bewegend beeld als kunstvorm, met bijzondere belangstelling voor post-landschappelijke en postkoloniale weergaven van tijd en ruimte. Ook is hij Research Fellow bij Central Saint Martins, University of the Arts in Londen.

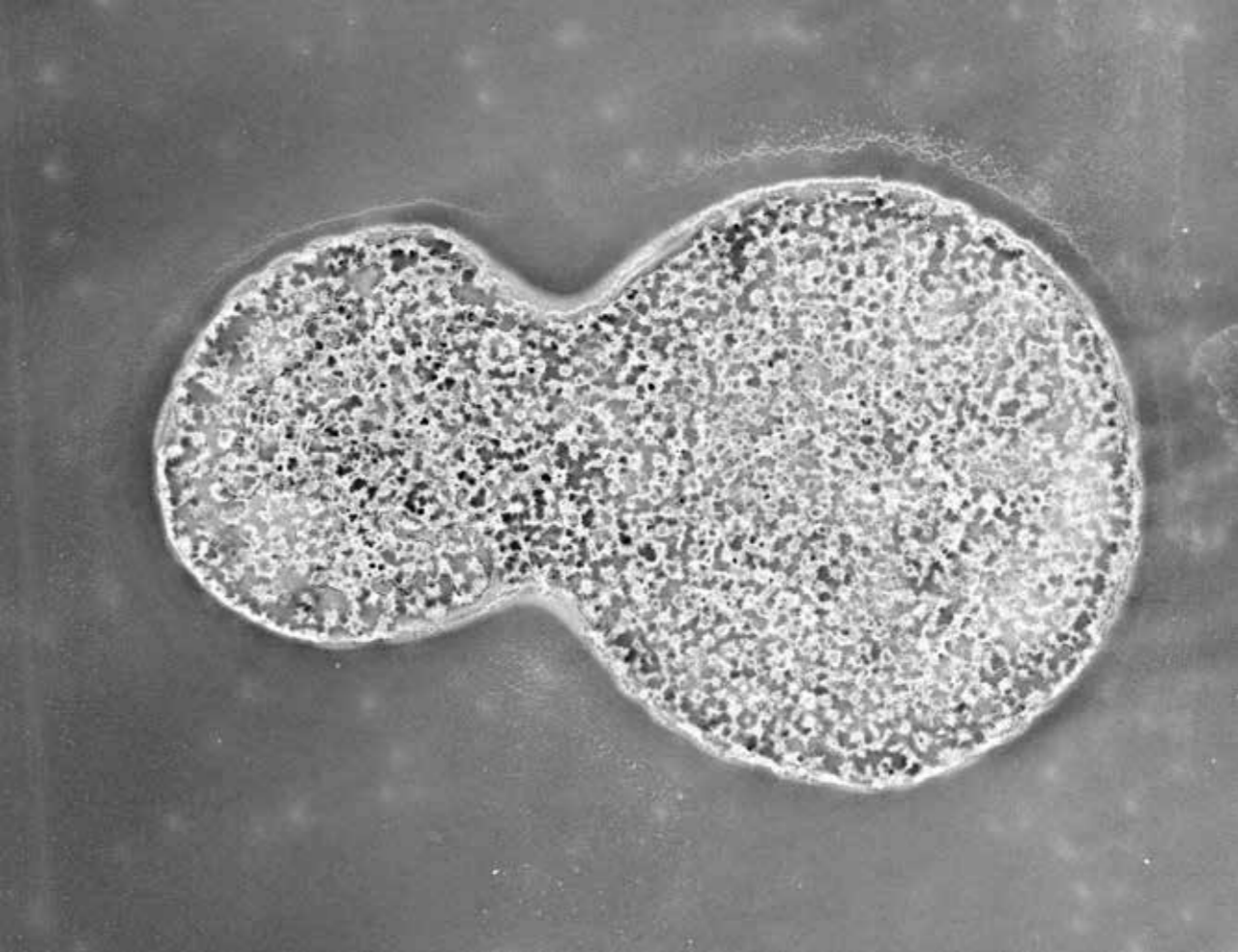
Notes

- 1 Italo Calvino (1957), 'The Baron in the Trees', *Our Ancestors*, London, Picador, 1980, p. 118
- 2 *ibid* p. 141
- 3 *ibid* p.141-142
- 4 Deke Dusinberre (1983), 'British Avant-Garde Landscape Films', *Undercut 7/8: Special Issue on Landscape*, Spring 1983, p. 49
- 5 Michael Maziere (1983) 'Content in Context', *Undercut 7/8: Special Issue on Landscape*, Spring 1983, p. 119
- 6 Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 120
- 7 Ed Wall (2018), 'Post-Landscape', *Landscape and Agency: Critical Essays* (eds. Wall and Waterman), London/New York, Routledge, 2018, p. 145
- 8 Sean Cubitt (2015), 'Questions about Landscape in Film/Video Art' (lecture), New Zealand, Auckland Art Gallery/Massey University, 2015
- 9 Timothy Morton (2017), *Humankind*, London/New York, Verso, 2017, p. 187 <https://phytogram.blog>
- 10 <https://phytogram.blog>
- 11 Timothy Morton (2018), *Being Ecological*, London, Pelican, 2018, p. 215
- 12 <https://phytogram.blog>
- 13 Nan Shepherd (1977), *The Living Mountain*, Edinburgh, Canongate Books, 2011, p. 11

Steven Ball is an artist who works in a range of audio-visual media. He also writes about moving image art with a particular interest in post-landscape and post-colonial representations of place and space. He is currently Research Fellow at Central Saint Martins, University of the Arts London.



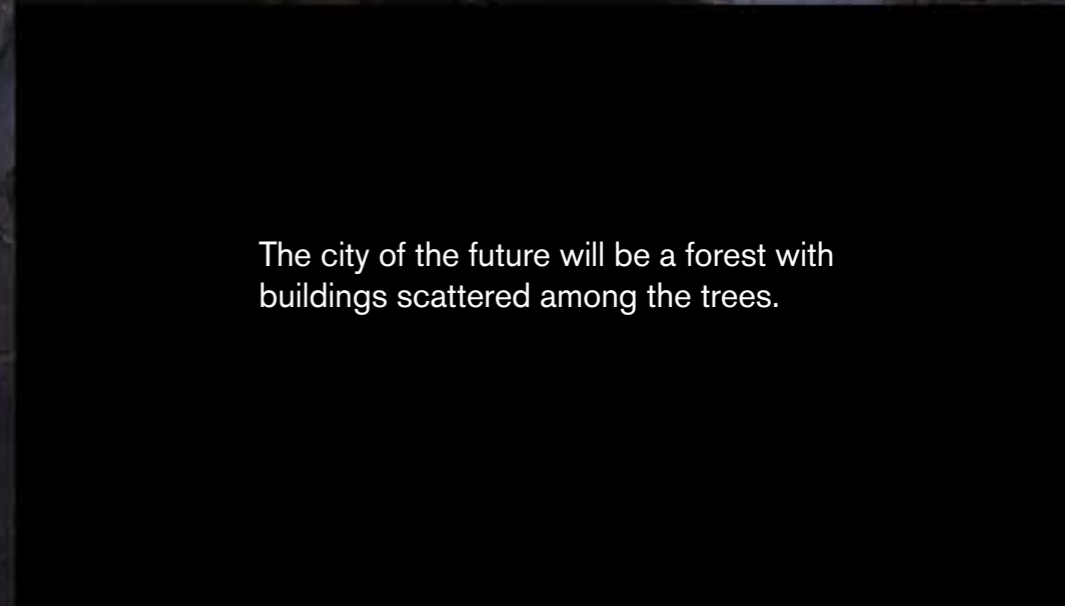












The city of the future will be a forest with buildings scattered among the trees.



dieter roth

kleine zaal Van Abbemuseum

Der Sonnenuntergang ca. 1968. Inv. 529, collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

Der Sonnenaufgang ca. 1968. Inv. 530, collectie Van Abbemuseum, Eindhoven



Diana Franssen, curator Van Abbemuseum

Dieter Roth en Karel Doing

Een onvermoeibare provocateur en een volhardend onderzoeker

Ogenschijnlijk hebben de twee kunstenaars die we hier hebben samengebracht inhoudelijk niets met elkaar van doen. Ik zeg ogenschijnlijk, want bij nader inzien hebben beiden het experimenteren hoog in het vaandel staan. Niet louter experimenten om het experiment, maar kritisch reflecteren op bestaande verworvenheden en opvattingen, om op die manier op nieuwe toepassingen te komen voor een breder veld dan alleen de kunst. ‘Grensoverschrijdend’ is bij beiden het sleutelwoord. Waar Karel Doing dit methodisch aanpakt en inbedt in de filosofie, theorie en historie van de ‘expanded cinema’, gebruikt Dieter Roth (1930-1998) emotie om hetzelfde te bereiken.

De methodische houding in zijn experimenten verraadt de wetenschappelijke achtergrond van Karel Doing. Door middel van het formuleren van concepten, door te testen, te evalueren en bij te stellen, komt hij tot zijn boeiende films, kunstwerken en installaties. De samenwerking en/of co-creatie met beeldend kunstenaars, musici en kunstenaarsinitiatieven uit het alternatieve circuit, levert hem binnen het gestructureerde onderzoek een onvoorspelbare factor. Samenwerking met anderen ondermijnt het vastomlijnde plan, waardoor improvisatie en onderlinge dialoog noodzakelijke elementen zijn om buiten de vooropgestelde kaders te treden, zowel conceptueel, technisch als sociaal-maatschappelijk.

Dieter Roth werkt solo en is zelf daarin de onvoorspelbare factor. Het gaat hem om de ervaring die iemand ondergaat die de grenzen van het geaccepteerde en normale overschrijdt. Roth was gedurende zijn hele leven een onvermoeibare provocateur. Met een ongewoon temperamentvol karakter weet hij ons te bedriegen: vervaardigt hij kunst of worden we voor de gek gehouden? Het werk van Dieter Roth vindt op zoveel niveaus plaats dat iedereen die het wil beschrijven in een draaikolk van details terechtkomt. De uitzonderlijke veelzijdigheid van deze kunstenaar tart eigenlijk elke vorm van karakterisering. Hij bedient zich van een groot scala aan beeldende middelen: van schilderen, tekenen, ontwerpen, film, video, muziek, typografie tot architectuur. Bij nader inzien is deze lijst onvolledig, omdat zelfs literatuur (proza, poëzie, essays) tot zijn uitdrukingsmiddelen behoren.

Dieter Roth and Karel Doing

A tireless provocateur and a tenacious researcher

At first glance, there does not appear to be any connection between the two artists brought together here. I say ‘at first glance’, since closer inspection reveals that both are deeply involved in experimentation. But their experimentation is not done for its own sake, but a critical reflection on existing achievements and opinions, in order to reach new applications in a scope beyond the world of art alone. For both artists, ‘breaking boundaries’ is a key phrase. Whereas Karel Doing’s approach is methodical and embedded in philosophy, theory and history of ‘expanded cinema’, Dieter Roth (1930-1998) uses emotion to achieve the same result.

The methodical stance that underpins Karel Doing’s experiments reveals his background in science. By formulating concepts, testing, evaluating and adjusting, he is able to create fascinating films, works of art and installations. His collaboration and/or co-creation with visual artists, musicians and art initiatives from alternative circles adds a factor of unpredictability to his structured research. Collaborating with others undermines the pre-set plan, which means that improvisation and establishing a dialogue are crucial elements to go beyond predetermined frameworks, on conceptual, technical and societal levels.

Dieter Roth works alone, so the factor of unpredictability has to come from himself. He takes an interest in what someone experiences when the boundaries of what is considered acceptable and normal are broken. In his life, Roth was a tireless provocateur. He pulls the wool over our eyes with his remarkable temper: is he making art or is he pulling our leg? Dieter Roth’s work exists on so many levels at once that anyone trying to describe it ends up getting sucked into a maelstrom of details. This artist’s exceptional versatility really defies all characterisation. He employs a wide variety of visual means ranging from painting to drawing, design, film, video, music, typography, and architecture. And even this list is not exhaustive, as his means of expressing himself also encompass literature (including prose, poetry, and essays).

In een razend tempo bouwde Roth een oeuvre op dat anarchistisch, subversief en recalcitrant van karakter is, maar hij hanteerde ook zelf uitgevonden, semi-rationele organisatorische principes. Hij zocht naar een mentale en fysieke onafhankelijkheid door te beledigen, te verachten en te razen tegen bezonken bewegingen in kunst die geloofden in helderheid, sereniteit en het zuivere wit, zoals concrete poëzie, conceptuele kunst en Zero. Met zijn gekunstelde en radicale modus operandi prikkelde en versnipperde hij de invloed van bewegingen als Op Art, Pop Art en Fluxus. Ondertussen veranderde hij zijn eigen naam in Di (e) ter Rot. Sociale en artistieke conventies waren er om overboord gegooid te worden. ‘Hij zou niet in staat zijn om iets alledaags te doen,’ merkte de Zwitserse grafisch ontwerper Karl Gerstner op na een gesprek met zijn vriend en landgenoot.

Roth gebruikt de wereld, de kunstwereld en zijn persoonlijke omgeving, en jongleert ermee, houdt ervan en bekritiseert ze, maar altijd vanuit een intens bewustzijn, een gedegen kennis. Soms met respect, vaak met woede. Hij streeft zijn doelen, observaties en vooral zijn mening met grote vastberadenheid na, en interpreteert de wereld door deze te fileren.

Toen kwam het voedsel in zijn werk ... kunst en leven vloeiden eenvoudig in elkaar en werden onafscheidelijk. Hij ging werken vervaardigen die na verloop van tijd vervallen en – net zoals een mens – een beperkte levensduur hebben. Dat bereikte hij door ofwel niet-duurzame materialen te gebruiken, of door een veel agressiever materiaal als voedsel – met name chocolade, worst en kaas – in zijn werk op te nemen, met de verwachting dat het zou vergaan en rotten, zoals zijn eigen lichaam op termijn zou doen. *Der Sonnenuntergang* (1968) en *Der Sonnenaufgang* (1968) zijn onderhevig aan dit voortdurende proces van verval; het proces van verandering, opgeroepen door een kleine oorzaak (het organische materiaal), maar met grote gevolgen (het chemische proces).

Ook Karel Doing heeft een duidelijke vrijheid ten aanzien van de manier waarop zijn filmexperimenten tot stand komen, waarbij het natuurlijke veranderingsproces invloed heeft op het resultaat van de afbeelding. Zo gebruikt hij in de *Palindrome Series* (2013) nutteloze materialen, zoals stukjes papier, afgedankte negatieven en kunsthaar, om te komen tot een filmische installatie op twee schermen. Geconstrueerd in de vorm van een ‘palindroom’: een sequentie van elementen die zodanig symmetrisch gerangschikt zijn, dat ze van voor naar achter gelezen hetzelfde vertellen als van achter naar voor.

Nog dichterbij Dieter Roths werkwijze staat *Dark Matter* (2014) waarin hij natte bladeren van de ‘London Planetree’ wikkelde in een stukje 35 mm zwartwit film uit de jaren tachtig. Nadat het chemische proces een paar dagen zijn werk kon doen, lieten de bladeren een afdruk achter op de emulsie en werd de oude natuurfilm tot een abstract beeld dat op zijn beurt gevormd werd door een natuurlijk proces van modificatie. Beide kunstenaars hadden geen invloed op het proces dat zich afspeelde in het kunstwerk.

Kunst kan een illustratie zijn van het veranderingsproces of een bepaalde toestand openbaren, maar het kan ook, zoals bij Roth en Doing, het proces van verandering in het kunstwerk ‘begeleiden’ tot iets wat verder reikt. Ofschoon Roths werk bestaat uit een schimmelend stuk worst, ingesloten in inmiddels vergeeld plastic, verliest de romantiek van de zonsopgang en -ondergang niets aan kracht. Daarmee speelt hij met een van de meest traditionele genres uit de kunstgeschiedenis: de landschapsschilderkunst. Karel Doing reageert in zijn werk voortdurend op de mogelijke processen die hem vanuit de omgeving worden geboden en zorgt ervoor dat zijn bevindingen op een duurzame manier terugvloeien in deze omgeving. De cyclische beweging van leven en dood, van vergankelijkheid en nieuw leven, spelen op de achtergrond een rol. “Nature” lives, dies and is reborn constantly, but the ultimate threat to the natural environment is immortality; stelt de volhardende onderzoeker.

Roth rapidly built an oeuvre that was anarchist, subversive and recalcitrant, but he also used semi-rational organisational principles that he invented himself. He sought mental and physical independence by insulting, despising and raging against settled art movements that promoted clarity, serenity and pure white, such as concrete poetry, conceptual art and Zero. With his artificial, radical modus operandi, he prodded and shredded the influence of movements like Op Art, Pop Art and Fluxus. In the meantime, he changed his name to Di (e) ter Rot. Social and artistic conventions only existed to be torn down. ‘He would not be capable of doing something by the books,’ Swiss graphic designer Karl Gerstner noted after a conversation with his friend and fellow countryman.

Roth uses the world, the art world and his personal surroundings; he juggles them, loves them and chides them, but always does so on a basis of intense awareness and thorough understanding. Sometimes with respect, often in anger. He is tenacious in the pursuit of his goals, observations and especially his convictions, and interprets the world by skewering it.

Then, food entered the scene ... art and life flowed together and became inseparable. He began making works that would decay rather than lasting forever – like people. He achieved this by using perishable materials, or by incorporating much more aggressive materials like food – especially chocolate, sausage and cheese – in his work, expecting it to expire and rot, like his own body would do eventually. *Der Sonnenuntergang* (1968) and *Der Sonnenaufgang* (1968) are subject to this continuous process of decay; the process of change, resulting from a minor cause (the organic material), but with major consequences (the chemical process).

Karel Doing takes similarly obvious liberty when it comes to making film experiments, with the natural process of change influencing the visual result. For instance, he employs useless materials in *Palindrome Series* (2013), including pieces of paper, discarded negatives and artificial hair, to achieve a film installation on dual screens. Built in the form of a ‘palindrome’ – a sequence of elements arranged symmetrically, so that they tell the same story when viewed from front to back as from back to front.

Closer yet to Dieter Roth’s methods is *Dark Matter* (2014), for which he wrapped wet leaves from the ‘London Planetree’ in a piece of 35 mm monochrome film from the 1980s. As the chemical process did its work for a few days, the leaves left an impression on the emulsion and the old nature film became an abstract image, formed in turn by the natural process of modification. Neither artist had any influence on the processes that played out within the work.

Art can be an illustration of the process of change or reveal a certain condition, but it can also ‘guide’ the process of change in a piece to take a step further, as Roth and Doing do. Even if Roth’s work consists of a mouldy piece of sausage, contained in plastic that has yellowed over the years, the romance of a sunset and sunrise does not diminish. This makes the work a play on one of the most traditional genres in art history: landscape painting. Karel Doing is constantly responding to possible processes offered by his surroundings and makes sure that his findings flow back to these surroundings in a sustainable way. The cyclic motion of life and death, of transience and renewed existence, plays a background role. “Nature” lives, dies and is reborn constantly, but the ultimate threat to the natural environment is immortality,’ the tenacious researcher notes.





Karel Doing

Karel Doing (1965) presenteert zijn werk meestal op muziekpodia en in bioscopen, in een vooraf bepaald kader van geïmproviseerde muziek of experimentele cinema. Op die locaties ligt zijn uitdaging in het doen van interventies, zoals het subtiel ondernemen van de verwachtingspatronen van producenten en publiek.

In Club Solo ontbreekt dat vaste stramien en zijn er alleen muren, doorgangen en enkele kubieke meters ruimte om je als solokunstenaar toe te verhouden. De fysieke ervaring van het werk is er minder eenduidig dan in de concertzaal of de bioscoop: in een tentoonstellingsruimte zit het publiek niet passief op een stoel tegenover een

benedenzaal

De benedenzaal van Club Solo is verduisterd. Dat maakt dat je de ruimte als één geheel ervaart: je denkt in een zaalvullende installatie te stappen. De beelden om je heen verspringen razendsnel – pas na verloop van tijd zie je dat ze worden geprojecteerd op drie afzonderlijke panelen die als objecten in de ruimte staan. De films verliezen daardoor hun 'vlakheid'. Ze nemen ruimte in, op de grond geplaatst of hangend aan het plafond.

- 1 Salt** biochemisch gemanipuleerde 35mm film, zwartwit, zonder geluid, loop, 00.30 min., 2014 p. 6

Salt, links in de zaal opgesteld, doet je denken aan 'sneeuw': analoge ruis op een ouderwetse tv. Maar de snel verspringende beelden laten concrete materie zien: structuren van zoutkorrels die door middel van een chemische reactie sporen hebben achtergelaten op de film. Het materiaal zelf is rechtstreeks zichtbaar gemaakt, zij het dat de projectie de kleine korrels uitvergroot en de film is gedigitaliseerd.

Doing beweegt zich graag vrijelijk tussen het analoge en digitale: de twee werelden gaan in zijn werk ongemerkt in elkaar over. Zijn puur analoge werk is te kwetsbaar om langdurig te presenteren – het zou het einde van de tentoonstelling niet halen. Het is wel te zien tijdens de eenmalige performance van Doing in het randprogramma bij de tentoonstelling (zie www.clubsolo.nl).

- 2 Wilderness Series** 35mm op 2K video, digitale projectie, groot zwevend scherm, kleur, stereo, 13.38 min., 2016 p. 5, 7, 8

De film *Wilderness Series* wordt geprojecteerd op een breed paneel. Het formaat is dat van de cinemascope, de filmbreedte die in de jaren vijftig en zestig veel werd gebruikt voor bioscoopfilms. Het formaat komt ongeveer overeen met de reikwijdte van je blikveld.

De film bestaat uit reeksen achterelkaar geplaatste stills en is onderverdeeld in hoofdstukken met titels als *Blood, Brain, Eye, Skin, World*. Het gebruik van titels en geluid bij de film, doen je zoeken naar een verhaallijn en naar onderliggende betekenissen. De film zou kunnen gaan over lichamelijke processen, alsof er onderhuids is gefilmd, maar ook over schilderkunst. Het geluid lijkt van binnenuit een lichaam te komen, maar is ook een ingreep in de tentoonstellingsruimte. De film zelf verklaart niets, suggereert hooguit. 'Het is een film zonder beeld,' zegt Doing. 'Alles wat je ziet is reëel, niets is een afbeelding. Je zou de film ook kunnen omschrijven als een documentaire over het maken van het beeld.'

podium of filmscherm, maar legt het al zoekend een route af. Bezoekers associëren en combineren, en 'maken' de tentoonstelling zelf. Er kan gespeeld worden met de ervaringen die het werk teweegbrengt.

In elk werk brengt Karel Doing de fotografie- en filmhistorie tot leven. Alle uitgangspunten en principes van fotografie en film zitten in de tentoonstelling, van de invloed van het licht en chemie op gevoelige emulsie tot de vergankelijkheid van het filmbeeld. 'Mensen zijn bezig met het ideaalbeeld van het eeuwige leven,' zegt hij. 'Maar het ideaal zou de vergankelijkheid moeten zijn, of liever nog: de verrotting. Dat woord confronteert ons met wat het leven werkelijk is.'

- 3 Dandelion** biochemisch gemanipuleerde 35mm op HD video, zwartwit, zonder geluid, loop, 2.05 min., 2018 p. 9

De derde film in de benedenruimte bestaat uit razendsnel opeenvolgende afdrucken van paardenbloembladeren. De bladeren werden gedrenkt in een speciale vloeistof en lieten na een chemische reactie deze beelden achter op een analoge film. Opnieuw geen afbeeldingen, maar concrete materie. Die manier van werken is kenmerkend voor het 'structural materialism', een kunststroming die in de jaren zeventig is ontstaan en ingaat tegen het gebruik van illusionisme in film. In plaats daarvan wordt film getoond zoals film is: lichtgevoelige materie. Geen verbeelding van iets, maar zichzelf.

trappenhuis boven

- 4 Mitosis** fotografische print, 41 x 32 cm, zwartwit, 2018 p. 11

bovenzaal

In de bovenzaal is alles overgoten door het licht. Dat 'dempt' de werken en brengt ze meer op de achtergrond. Het geluid bij enkele werken staat zacht; je moet ernaartoe lopen om het goed te kunnen horen.

Multiple

- 5 No title** 6 fotografische prints, 190 x 34 cm, kleur, 2018 p. 16–17, 32
Club Solo vraagt elke solokunstenaar een werk in zesvoud te maken. De multiple van Karel Doing bestaat uit zes verschillende digitale prints. Daarvoor legde hij paardenbloemen op een filmstrook. Als gevolg van een chemische reactie lieten de bloemen beelden achter. De film werd afgedrukt op lange stroken papier. De zes werken zijn meteen ook de grootste in de tentoonstelling. De multiples zijn in Club Solo te koop voor € 250,-.

- 6 Phytograms site specific werk** biochemisch gemanipuleerde 35mm en 16mm film, kleur en zwartwit, 240 x 330 cm, 2018 p. 13, 14–15

In het midden van de ruimte staat een scherm opgesteld; ditmaal geen projectiescherm. Tussen het plafond en de vloer zijn ongeveer vijftig stroken analoge film naast elkaar bevestigd. Het materiaal waarmee Doing werkt is hier in zijn meest reële vorm te zien. Op de filmstroken heeft hij verschillende kleine planten gelegd. Tussen de planten en de emulsie van de film is een chemische reactie opgetreden waardoor beelden zijn ontstaan. 'De installatie is twee dingen tegelijk,' zegt Doing. 'Een minimaal, modern-abstract werk en een organisch, concreet landschap.'

- 7 Looking for Apoekoe** 16mm op SD video, kleur en zwartwit, pangi's, 12.45 min., 2010 p. 12

Looking for Apoekoe is geprojecteerd op een rol kalkpapier die aan het plafond hangt. De film heeft iets van een documentaire, maar is het niet. Het is een geïmproviseerde film; er ligt geen script aan ten grondslag. 'Ik wist bewust niet wat ik wilde gaan doen toen ik de film maakte,' zegt Doing. 'De mensen die ik ontmoette en met wie ik werkte, moesten het me vertellen.' Door die opzet wordt de ervaring van de kijker ook een zoektocht. Hij kan zelf verbanden leggen.

Naast de projectie liggen twee doeken met een ruitpatroon. Het zijn pangi's, doeken van de Marrons uit Suriname. De Marrons waren afstammelingen van Afrikanen die onder Nederlandse dwang in Suriname als slaaf tewerk werden gesteld. De Nederlanders kregen de Marrons niet in het gelid en zetten Schotse militairen in om hun verzet te onderdrukken – wat weer niet lukte. Trots namen de Marrons de Schotse ruit over in hun kleding, maar dan veel kleurrijker en in een groot aantal variaties. Elke variant was verbonden met een 'geest', een mythische voorouder uit de geesteswereld van de Marrons.

De doeken zijn naast de film gelegd als verwijzing naar de Apoekoe, die hier vertegenwoordigd worden door hun pangi's, bestaande uit een ruitpatroon van enkel blauw en wit.

- 8 A Journey to Tarakan** fotografische print, 100 x 150 cm, kleur, 2002 p. 12

De foto *A Journey to Tarakan* staat afgedrukt in de catalogus van BredaPhoto. Het is een beeld waarachter een indringende gebeurtenis schuilgaat. Een oom van Karel Doing vertrok in 1938 als soldaat naar Indië, waar hij diende in het Nederlands-Indische leger. Toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, was hij gelegerd op het eilandje Tarakan in Noord-Borneo. Daar was de Bataafse Oliemaatschappij actief met boringen. Toen de Japanners Indië binnenvielen, veroverden ze Tarakan als eerste, vanwege de oliebron en de strategische ligging van het eiland. Doings oom overleefde de bezetting niet, hij werd geëxecuteerd. Zijn afweergeschut bleef ter plaatse en raakte in de loop van de tijd overwoekerd. Doing: 'Dit ene beeld vertelt het hele verhaal.'

- 9 Rotation** Super 8 op SD video, monitor, zwartwit, zonder geluid, loop, 1.06 min., 1996 p. 13

Bij de raampartij staat een monitor opgesteld waarop Doing zichzelf in een spiegeltje heeft gefilmd, eindeloos rondjes draaiend op een brug. Of zoals hij het noemt: 'een Super8 selfie op een brug'.

- 10 London Plane** HD video, kleur, stereo, 10.19 min., 2017 p. 18–19
Tegen de zijmuur is op een flatscreen *London Plane* te zien, een film over 'the most successful tree in London, known for its longevity and resilience against air pollution', zoals de film zichzelf inleidt. De beelden zijn opgenomen vanuit de boom: de camera is tussen de takken gestoken en is voor elk shot enkele honderden meters verplaatst, zodat steeds een ander deel van de omgeving is te zien. Mensen wandelen onderlangs, het verkeer raast voorbij, de seizoenen wisselen elkaar af. In tien minuten passeert het gezichtsveld van de bomen gedurende een heel jaar. Staand onder de 'geluidsdouche' bij het werk, hoor je het zachte ruisen van de stad, niet het ruisen van de boombladeren.

gang boven

- 11 Fort/Vlees** Super 8 op HD video, monitor, zwartwit, mono, loop, 00.12 min., 1990 p. 20, 21

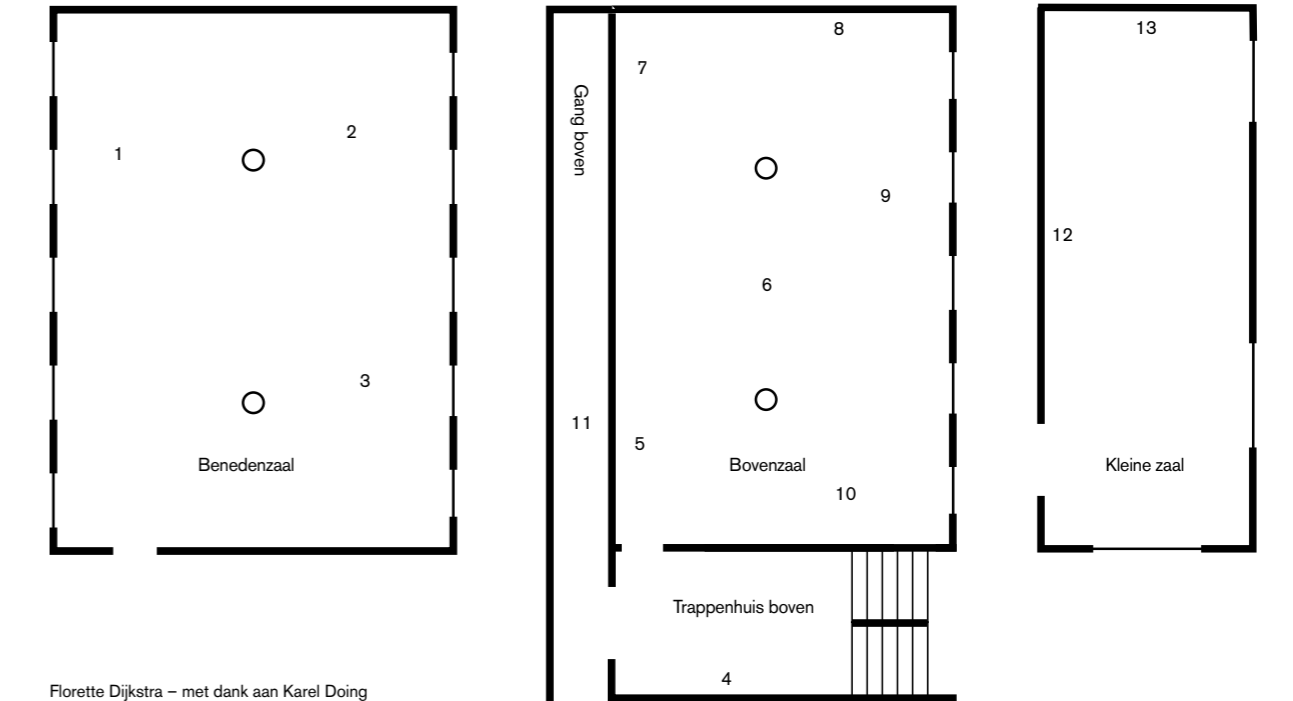
In de lange gang staat een monitor op een sokkel die de vorm van een houten kruis heeft. De sokkel, de monitor, de film en de langgerekte ruimte zijn onderdeel van hetzelfde werk. Karel Doing maakte *Fort/Vlees* als student aan de kunstacademie ArtEZ in Arnhem. In de film rent hij in een doorgaande kruisbeweging door het beeld.

kleine zaal collectie Van Abbenmuseum, Eindhoven

Dieter Roth

- 12 Der Sonnenuntergang** ca. 1968. Inv. 529 p. 24, 26

- 13 Der Sonnenaufgang** ca. 1968. Inv. 530 p. 25, 27



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
met dank aan / thanks to
Gemeente Breda / The City of Breda NL
Provincie Noord-Brabant NL
Kunstloc Brabant
Mondriaan Fonds
Van Abbemuseum
Diana Franssen (Van Abbemuseum)

tekst / text Steven Ball, Diana Franssen, Florette Dijkstra
ontwerp / design Berry van Gerwen
productie / production Raquel Vermunt, Lorelinde Verhees
fotografie / photography Peter Cox
vertaling / translation Lenne Priem
redactie / redaction Florette Dijkstra
druk / print Gianotten Printed Media, Tilburg NL

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

© Club Solo 2018

ISBN/EAN 978-90-825665-9-8

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



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



