

Chris Fite-Wassilak, Inverse Amnesia, FLACC 19.1, 2020

Áine McBride

TEKST Chris Fite-Wassilak

Omgekeerd geheugenverlies

De aantrekking van het onaantrekkelijke beweegt in een andere ecologie. Waar anders kan denken nu gebeuren dan aan de rand van (het beeld van) de stad?

Fred Moten, Black and Blur (2017)

Het pad naar boven langs de heuvel ligt in de schaduw van dennen; het gaat steil omhoog voor het uitgeeft op een plots vergezicht over een meer. Het deel waar het gesteente aan het oppervlak komt, is door de wind geteisterd en kaal. Wanneer je je begint aan te passen aan het uitzicht, trekt de meer nabije voorgrond je aandacht: de grond is bedekt met tientallen hoopjes stenen. Sommige reiken tot aan je knieën, scheve lagen gladde, platte keien. Het lijkt alleen maar gepast om hier iets aan toe te voegen, dus je wandelt terug, raapt de stenen op die je kunt vinden en keert terug om langzaam de nuances en oneffenheden te vinden waardoor je ze op elkaar kunt plaatsen. Het is moeilijker dan je dacht, dus neem je genoeg met een laag stapeltje en ga je weer op pad, je kleine schildwacht achterlatend om samen met de anderen de wacht te houden.

Inverse Amnesia

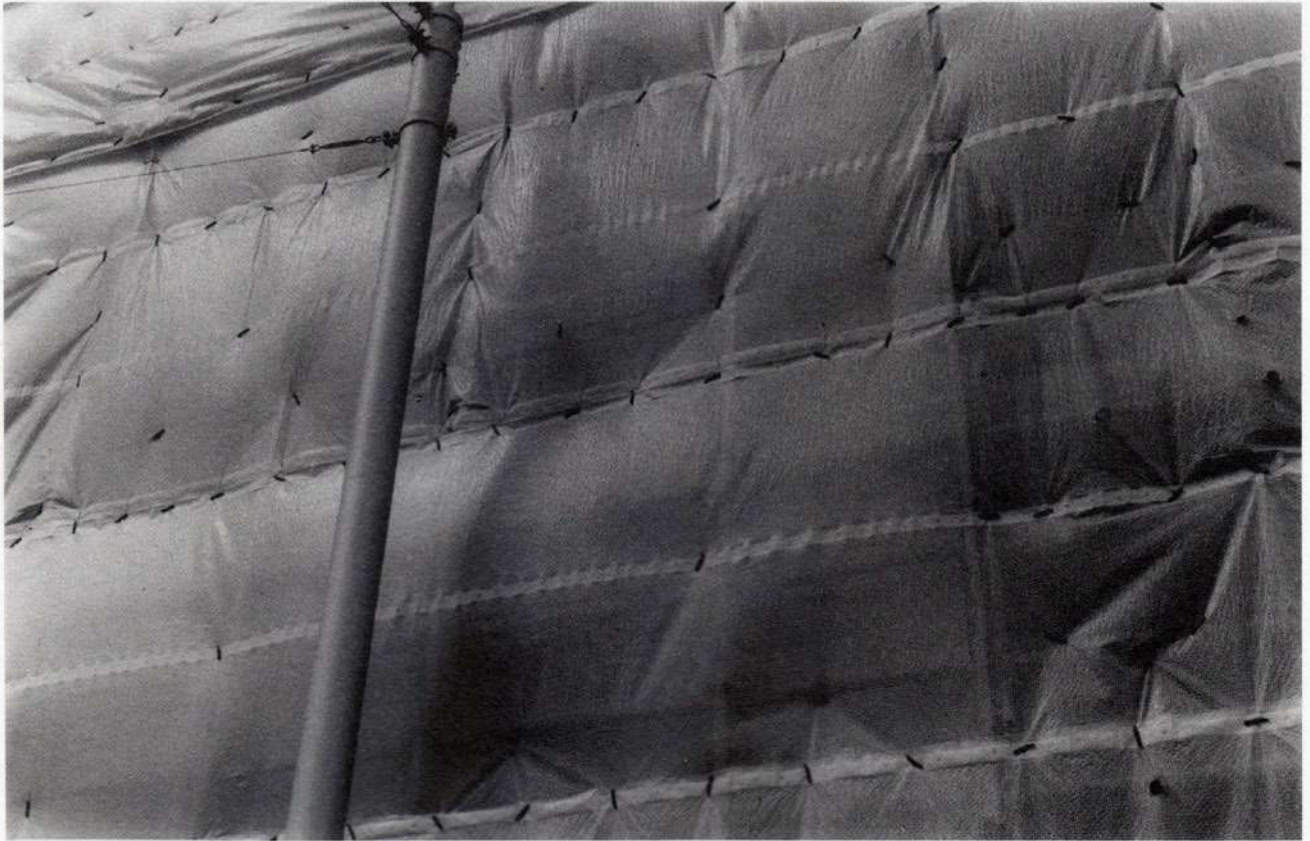
The attraction of the unattractive moves in another ecology. Where else can thinking occur now but at the edge of the (image of) the city?

Fred Moten, Black and Blur (2017)

The path up through the hill is shadowed in pines, rising steeply before releasing out to a sudden panorama over a lake. The outcropping is windswept and bare. Once adjusting to the view, the more immediate foreground comes to your attention: the ground is covered with dozens and dozens of small rock piles. Some reach up to your knees, tilted layers of smooth, flat pebbles. It only seems appropriate to add to this, so you walk back, finding what rocks you can and returning to slowly find the nuances and frictions that let you put them one on top the other. It's more difficult than you imagined, so you settle for a low pile and set off again, leaving your small sentinel to watch with the others.

In archaeology, the 'stone mound problem' occurs when a pile of rocks is found. While any gathering of stones can carry a suggestion of intentionality - that it was built, that it was meant to be there - the framework for interpreting these mounds is diffuse. The apparent informality of the gesture, as not quite a structure or a site in itself, has led to many such piles being disregarded or destroyed, ignored or deemed not worthy of archaeological or historical attention. Its memories, thousands of years in the making, and simply illegible to some, are erased.

The persistent primordial potential of amassing stones, though, is apparent to any wanderer or busy toddler. Once such gatherings of stones are gone, how it effected or changed its surroundings remains an unanswered question, its elusive stories dispersed. Stone is treated as merely stone, matter without memory.

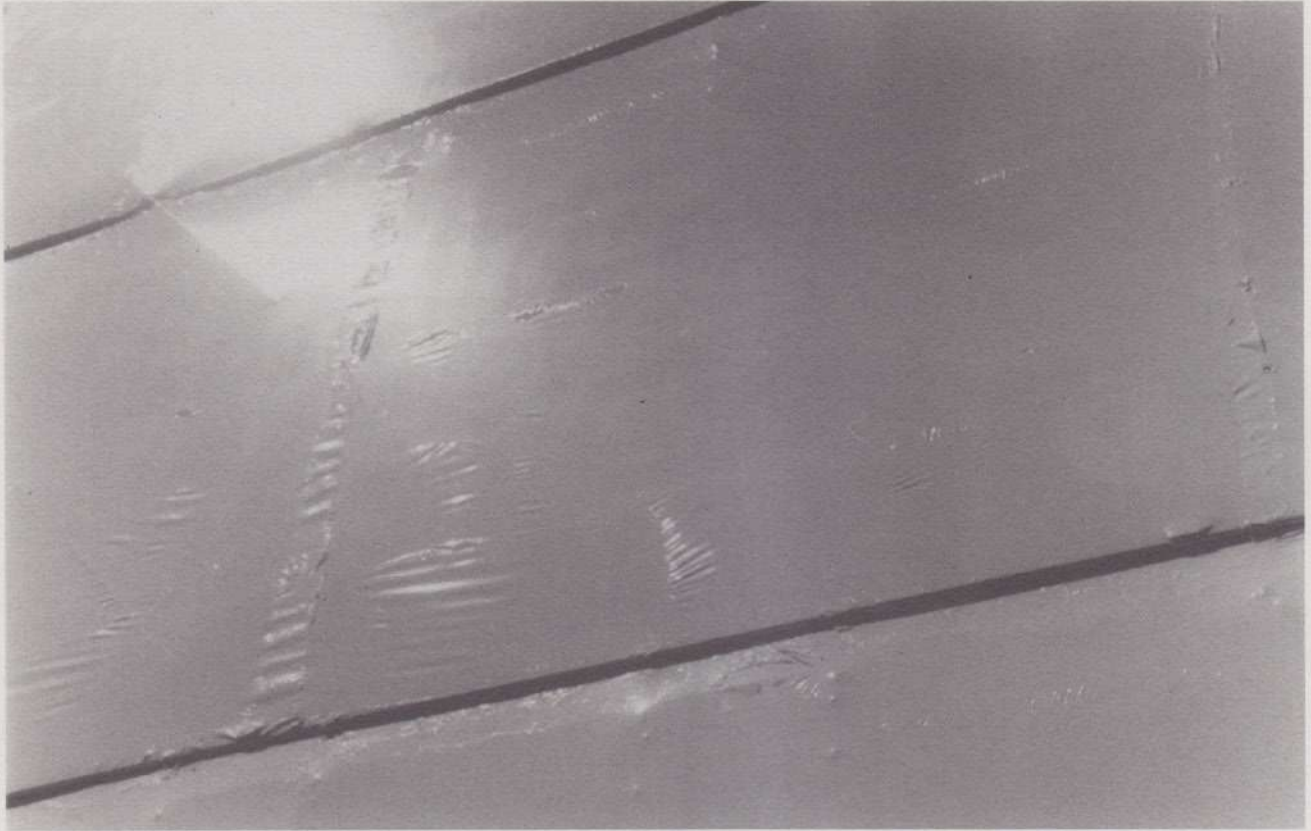


In de archeologie doet zich het 'steenhoopprobleem' voor wanneer er een stapel stenen wordt gevonden. Hoewel elke opeenhoping van stenen een suggestie van intentionaliteit kan bevatten – dat ze gebouwd is, dat ze bedoeld is om daar te liggen – is het kader om deze hopen te interpreteren diffuus. Het schijnbaar informele van het gebaar, niet echt een structuur of een plaats op zich, heeft ertoe geleid dat veel van die stapels veronachtzaamd of vernield worden, genegeerd of niet de moeite waard geacht om er archeologische of historische aandacht aan te besteden. De herinneringen ervan, duizenden jaren in de maak, en simpelweg onleesbaar voor sommigen, worden uitgewist.

Het blijvende oerpotentieel van het opstapelen van stenen is echter duidelijk voor elke wandelaar of bedrijvige peuter. Wanneer dergelijke opeenhopingen van stenen eenmaal verdwenen zijn, blijft de vraag hoe ze hun omgeving hebben beïnvloed of veranderd onbeantwoord; hun ongrijpbare verhalen raken verspreid. Steen wordt behandeld als louter steen, materie zonder geheugen.

The corridor is dim, with low ceiling tiles. You walk into a room that feels blank, at first. From its concrete columns and linoleum flooring emerge a few shapes that are only slightly out of place: a low grey slab, like a small bench or tomb lid, with brackets that seem to bind it to the floor; another grey box that hunches up slightly higher from the ground, formed from the interlocking embrace of cool cement. The room becomes taut, held by these curious outcroppings.

The stone piles from your earlier walk come to mind, as the precise mirror inverse of this closed-in room. These sculptural accumulations of plywood, concrete, steel and carpeting are made up of the same materials as where they are found, with a similar sense of ambiguous occupation to the mounds – a gesture that is informal but weighted, that might have been there hours, or decades. But here it is as if the stacking of the stones was done backwards,



mother's tankstation

41-43 Watling Street, Usher's Island, Dublin, D08 NP48, Ireland
+353 (1) 6717654
gallery@motherstankstation.com
www.motherstankstation.com

58-64 Three Colts Lane, Bethnal Green, London E2 6GP, United Kingdom
+44 (0) 7412581803
gallery@motherstankstation.com
www.motherstankstation.com



De gang is duister, met lage plafondtegels. Je gaat een kamer binnen die leeg aanvoelt, aanvankelijk. Uit zijn betonnen pilaren en linoleumvloer komen een paar vormen tevoorschijn die maar een beetje uit de toon vallen: een lage, grijze plaat, als een kleine bank of een grafsteen, met klemmen die hem aan de vloer lijken vast te binden; nog een grijze doos die zich iets hoger van de grond af kromt, gevormd door de in elkaar grijpende omhelzing van koel cement. De kamer wordt strak, bezet door deze merkwaardige verschijningen.

De stapels stenen van je eerdere wandeling schieten je te binnen, als de exacte spiegeling van deze ingesloten kamer. Deze sculpturale opeenstapelingen van triplex, beton, staal en tapijt zijn gemaakt van dezelfde materialen als waar die te vinden zijn, met een gelijkaardig gevoel van onduidelijke bezigheid als bij de ophopingen – een gebaar dat informeel maar beladen is, dat er uren geweest kan zijn, of tientallen jaren. Maar hier is het alsof het opstapelen van de stenen achterstevoren is gebeurd, op de een of andere manier verwijderd maar nog steeds gevoeld,

somehow removed but still felt, drawing on its surroundings and slowly sucking out the air with each removal to create a vacuum. Rather than stand as uncertain markers of a moment, as monuments to any person or place, the sculptures have a sense of erasure, of amnesia; that they work, instead, to draw away from the confines of history, and towards a static timelessness. The work of Aine McBride strives towards such a vacuum, where details of the shifting material intentions and memories that constantly surround us are paused, held for a moment slightly closer, palpably pulsing.

In a letter from the early 1970s, American artist Gordon Matta-Clark wrote: 'I realize what a perfect vacuum is needed to preserve our sense of time. That is a manicured vacuum, a cultural devotion to maintaining the identity of constantly disintegrating parts.' Much of our sense of presence, of a continuum from one instant

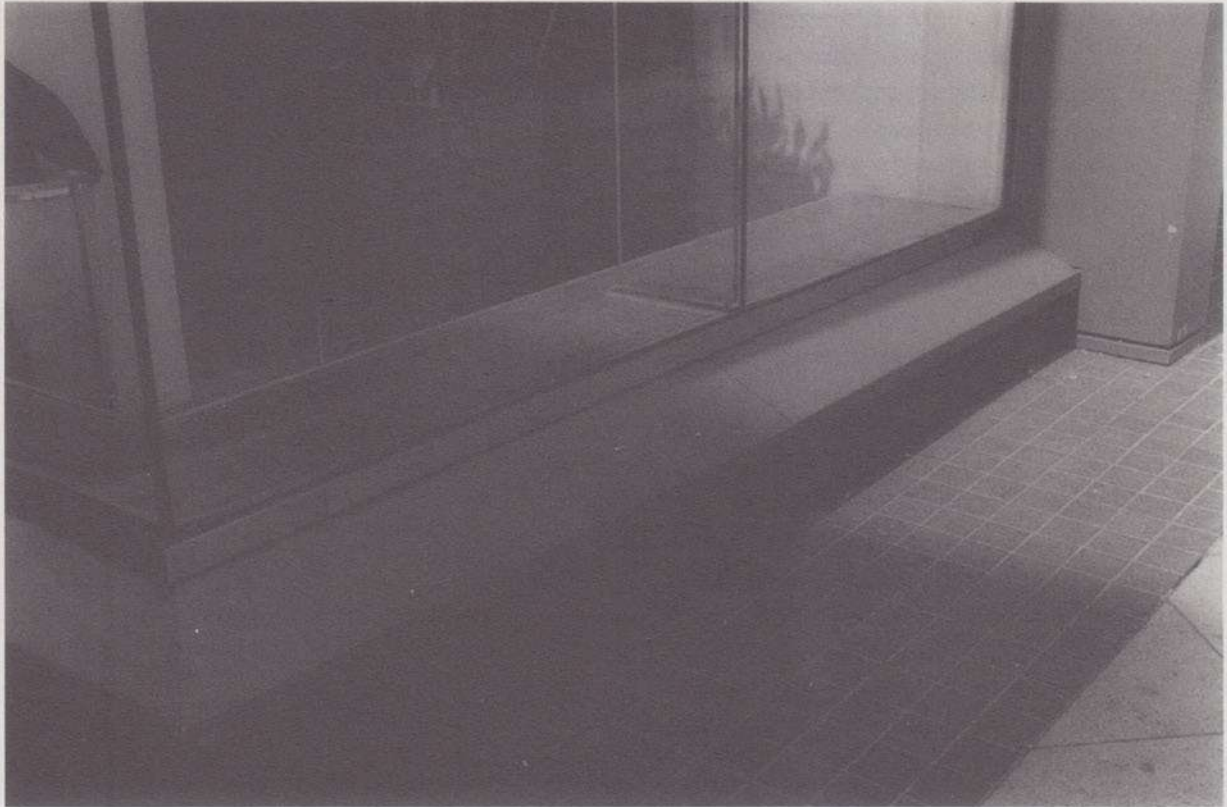


gebruikmakend van de omgeving en met elke verwijdering langzaam de lucht uitzuigend om een vacuüm te creëren. In plaats van er te staan als onzekere markeringen van een moment, als monumenten voor een persoon of plaats, bevatten de sculpturen een gevoel van uitwissen, van geheugenverlies; dat ze in plaats daarvan werken om zich terug te trekken van het terrein van de geschiedenis, naar een statische tijdloosheid. Het werk van Aine McBride streeft naar zo'n vacuüm, waar details van de veranderende materiële intenties en herinneringen die ons voortdurend omgeven worden gepauzeerd, voor een ogenblik iets steviger vastgehouden, voelbaar pulserend.

In een brief uit de vroege jaren 70 van de vorige eeuw schreef de Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark: 'Ik besef wat voor een volmaakt vacuüm er nodig is om ons gevoel voor tijd te bewaren. Dat is een uiterst verzorgd vacuüm, een culturele toewijding aan het behouden van de identiteit van delen die voortdurend uit elkaar vallen.' Veel van ons gevoel van aanwezigheid, van een continuüm van het ene ogenblik tot het andere, steunt op het ontkennen van het onophoudelijke bewijs van het tegendeel. Het is niet alleen ons gevoel voor tijd dat verzonnen is om bewaard te worden, zoals een ingehouden adem, maar daarbinnen ook ons gevoel voor ruimte: dat elk gebouw aanvoelt alsof het er altijd geweest is, er altijd zal zijn, en het onvermijdelijke ongeloof wanneer het verdwijnt. In de periode waarin Matta-Clark deze woorden schreef, werkte hij aan het idee van een non-u-ment, bedoeld als een duidelijke verdraaiing van een monument: weg van zijn toewijding en het bevriezen van een specifiek tijdpunt, weg van zijn imponerende grootte. Een non-u-ment was 'goed in elk formaat'. Rond dezelfde tijd werkte hij met een groep andere kunstenaars en architecten onder de naam Anarchitecture Group, die ideeën over bouwen trachtte te herdefiniëren via het informele gebaar en toeval. Robert Smithson, ook een kunstenaar uit New York, had een paar jaar eerder zijn 'voorzichtige theorie' over de non-site naar voren gebracht, als een plaats-vervanger waarbij 'één plaats een ruimte kan vertegenwoordigen die er niet op lijkt'. Dergelijke woorden - verwijdering en afstand van plaats, architectuur en monument - voelen relevant aan voor McBrides praktijk, misschien ondanks de manieren waarop Matta-Clark of Smithson ze in praktijk brachten vooraleer ze elk op hun beurt vroegtijdig stierven. Beiden maakten grootschalige, knappe stukken werk op het gebied van constructie, waarbij ze land en structuren op een ingrijpende manier veranderden. Smithsons non-sites bleven bepaald door en vastgehecht aan de plaats waarvan ze

to the next, relies on ignoring the incessant evidence to the contrary. It is not only our sense of time that is manufactured to be preserved, like a held breath, but also within that our sense of place: that any building feels like it has always been there, will always be there, and the inevitable disbelief at its disappearance. Matta-Clark, at the time of writing those words, was developing the idea of a non-u-ment, meant as an obvious turn on a monument: away from its dedications and freezing of a particular point in time, away from its imposing scale. A non-u-ment was 'good at any size'. Around the same time, he was working with a group of other artists and architects under the name of the Anarchitecture Group, seeking to redefine building ideas through informal gesture and accident. Fellow New York artist Robert Smithson had a few years earlier put forward his 'tentative theory' of the non-site, as a re-placement where 'one site can represent a space which does not resemble it'. Such words - removals and distances from site, architecture and monument - feel relevant to McBride's practice, perhaps in spite of the ways Matta-Clark or Smithson put them into practice before they both respectively passed away prematurely. Both produced large-scale feats of engineering, changing land and structures dramatically; Smithson's non-sites remained defined by and rooted to the site from which they were derived, while Matta-Clark's incisions through buildings have only become more monumental and emblematic in time. More appropriate, perhaps, is the work of those who worked alongside Matta-Clark and Smithson, who needed no such terminology or neologisms to define them, such as the planet-conscious voids of Nancy Holt, or the awkward spaces and gaps in the angular pop of Laurie Anderson, who was also a member of the Anarchitecture group.

The site, the instant of building, in McBride's work is a more unsettled paradox. The work seems to take on the waiting impulses found in such words that have been sleeping and dreaming for decades; their desire for permanent un-making, for honesty and humility alongside resilience and persistence. After years of being tossed around as theories and ideas, such words have eroded; or, more accurately, what's been eroded is the sense of addition as



waren afgeleid, terwijl Matta-Clarks insnijdingen door gebouwen met de tijd alleen maar monumentaler en symbolischer zijn geworden. Meer toepasselijk is misschien het werk van degenen die naast Matta-Clark en Smithson werkten, die geen dergelijke terminologie of neologismen nodig hadden om hen te karakteriseren, zoals de planeetbewuste leegtes van Nancy Holt, of de vreemde intervallen en hiaten in de hoekige pop van Laurie Anderson, die ook lid was van de Anarchitecture-groep.

Het terrein, het moment van bouwen, in McBrides werk is een onstandvastiger paradox. Het werk lijkt de wachtende impulsen aan te nemen die te vinden zijn in woorden die al tientallen jaren hebben liggen slapen en dromen; hun verlangen naar voortdurend ongedaan maken, naar eerlijkheid en bescheidenheid naast veerkracht en volharding. Na jaren van doorgepraat worden als theorieën en ideeën zijn zulke woorden uitgehold, of preciezer gesteld: wat uitgehold is, is het gevoel van toevoeging als productie of productief zelf, van toevoegen aan ruimte als een verplicht gebaar. Ruimte moet aangevuld, geaccentueerd, ontweken worden. Niet gecontroleerd.

Dit manifesteert zich op een dubbelzinnige manier in McBrides werk: natuurlijk zijn de installaties op een fysiek, onmiddellijk feitelijk niveau een toevoeging aan de ruimte. Haar werk heeft gebruikgemaakt van de kant-en-klare bouwmaterialen die op elke plaats te vinden zijn en die de middelen om te bouwen weerspiegelen. Maar het werk brengt ook andere elementen binnen, waaronder - tot op heden - fotografie, en meer recent ook gegoten en gevormde keramiek, die zich dan naast en in de ruimte bevinden. De ongewone combinatie van elementen die intrinsiek en oneigen aanvoelen, bij gebrek aan betere woorden, ontregelt stilletjes de plek waar het vormen van ruimte plaatsvindt, brengt zijn directe relatie met die plaats uit evenwicht. McBrides installaties zijn altijd afgestemd op de randen die ruimte zelf uitmaken en mogelijk maken, die, terwijl ze de aandacht vestigen op de materiële aspecten van de ruimte waarin ze zich bevinden, ook de bijzonderheden van het gebouw waarin ze geïnstalleerd zijn lijken uit te wissen. Het vraagt een bijzonder soort aandacht om naar een zijstap van ruimte te kijken, om iets te bewonen, voor een ogenblik, buiten de tijd. Het zijn selectieve gevallen van geheugenverlies die een depersonalisatie van de ruimte veroorzaken, die aanvoelen alsof ze om het even welk vertrek in een eigenlijke non-site veranderen, ergens zwevend in het proces van zowel gemaakt als tenietgedaan te worden tegelijk. De toevoegingen aan elke

production or productive itself, of adding to space as a required gesture. Space is to be complemented, accentuated, side-stepped. Not controlled.

This manifests itself ambiguously in McBride's work: of course, on a physical, immediately factual level, the installations are an addition to space. Her work has made use of the ready-made building materials found in any location, mirroring the means of construction. But the work also draws on bringing in other elements that have, to date, included photography and, more recently, slip-cast and formed ceramics, that then sit alongside and within the space. The peculiar combination of elements that feel inherent and alien, for lack of better words, quietly dislocates where the shaping of space takes place, unhinges its immediate relationship to that place. McBride's installations are always attuned to the edges that constitute and enable space itself, that, while calling attention to the materialities of the room in which its found, also seem to efface the particularities of the building in which they're installed. It is a particular kind of attention, to look at a side-step of space, to inhabit somewhere, for a moment, out of time. They are selective amnesias that create a depersonalisation of space, that feel as if they transform any room into non-site proper, hovering somewhere in the process of being both made and unmade at the same time. The additions to each non-site, as a result, feel more like extractions; as if a building was taken apart, subtracted bit by bit, with these as the uncertain remnants; or each like its own mound, erected from the pieces of a building, the rubble of a construction that has no record, no memory.

The paradox that emerges from the vacuum of McBride's spaces is that of liminality: the installations are accumulations of noticed un-noticing, the accentuating of the ultraordinary. The problem with the liminal is, of course, that once you notice it it isn't liminal anymore. It moves, disperses elsewhere. It's something that can only be indirectly addressed. The pointed redundancy of McBride's works seem to gesture towards a self-effacing, attempting to insinuate the rest of the room around it, to draw it all in. There, in a held breath, we



non-site voelen als gevolg daarvan meer als een onttrekken; alsof een gebouw uit elkaar is gehaald, beetje bij beetje ervan afgetrokken, met dit als de onzekere overblijfselen; of elk als zijn eigen ophoping, opgericht met de stukken van een gebouw, het puin van een bouwsel waarvan er geen verslag is, geen herinnering.

De paradox die tevoorschijn komt uit het vacuüm van McBrides ruimtes is die van liminaliteit: de installaties zijn accumulaties van waargenomen niet-waarnemen, het accentueren van het uiterst gewone. Het probleem met het liminale is natuurlijk dat zodra je het opmerkt, het niet meer liminaal is. Het beweegt, verspreidt zich naar elders. Het is iets dat alleen indirect benaderd kan worden. De nadrukkelijke overtolligheid van McBrides werken lijkt te wijzen in de richting van een zichzelf wegcijferen, in een poging om ongemerkt de rest van de omgevende kamer erbij te betrekken, om het allemaal binnen te halen. Daar, in een ingehouden adem, zouden we een gevoel van een verdubbeld potentieel kunnen krijgen; van wat in feite de plaatsen vormt waarin we bewegen, schemerend met het gewicht van wat er niet meer is, wat niet rechtstreeks gezien kan worden. Daar, in die ingehouden adem, is een daad van vluchtig, wederzijds vergeten, waar we onszelf zouden kunnen vergeten en tijdelijk bewegen met het gewicht van het ongeziene. Wat een bijzondere vraag overlaat, wanneer de adem eenmaal is vrijgelaten: wat doet ieder van ons hier, en wie zal het zich herinneren?

might get a sense of doubled potential; of what actually constitutes the sites in which we move, shimmering with the weight of what is no longer there, what can't be seen directly. There, in that held breath, is an act of momentary, mutual forgetting, where we might forget ourselves and move, temporarily, with the weight of the unseen. Which leaves a peculiar question, once the breath is released: what are any of us doing here, and who will remember?