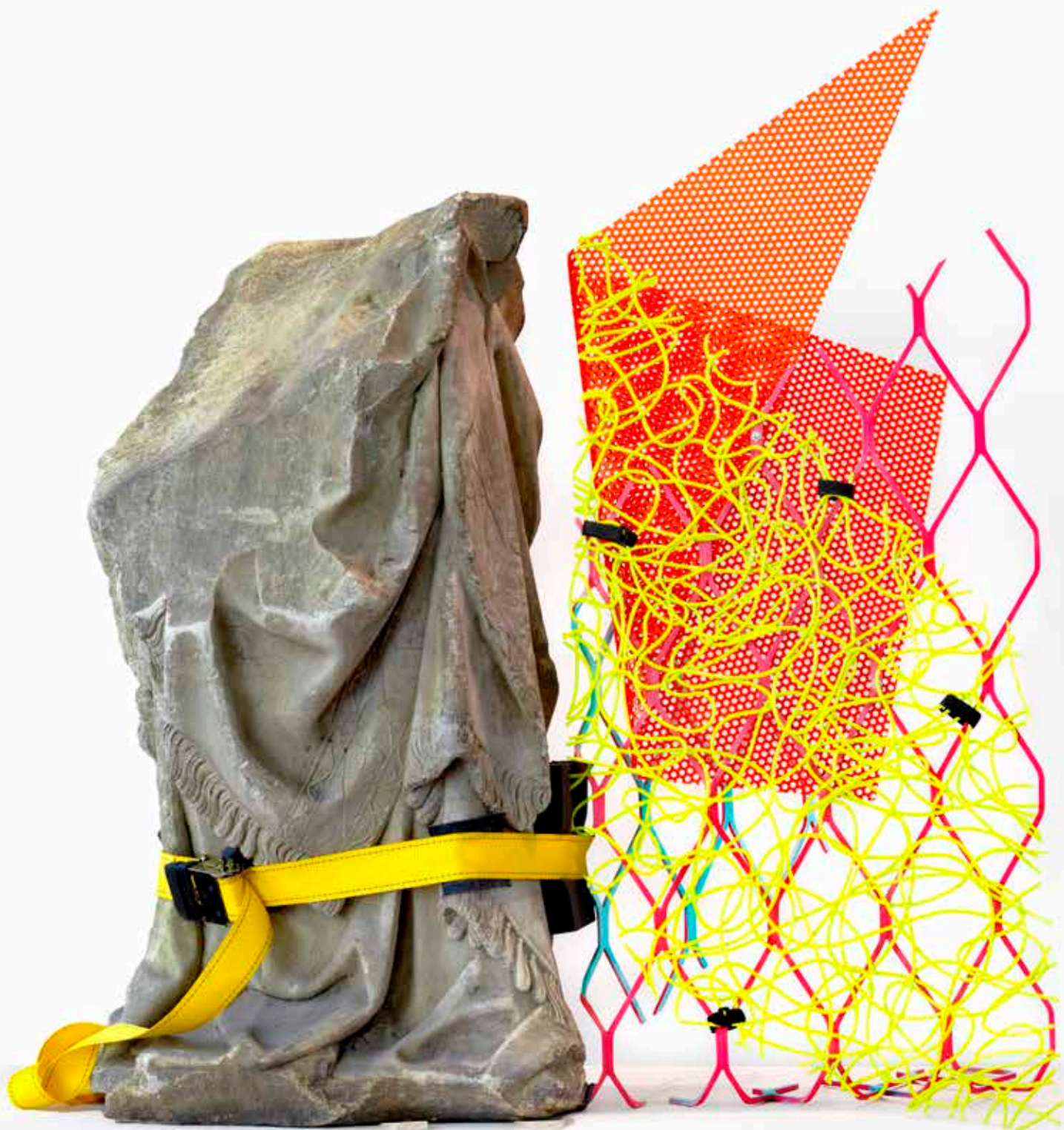


Jessica Stockholder

Stuff Matters



Jessica Stockholder

Stuff Matters

p.5	Voorwoord – Bart Rutten
p.9	Chapter 1: Stuff Matters
p.17	<i>Reparation</i> <i>A Meditation on Jessica Stockholder's Stuff Matters</i> – Ann Lauterbach
p.25	Chapter 2: Still Life / Still Alive
p.49	<i>Jessica Stockholder's Assists</i> <i>or Autonomy in Infancy and Old Age</i> – Monika Szewczyk
p.61	Chapter 3: In the Face of Drifting Eye
p.85	<i>Assisted Living</i> – Ana Teixeira Pinto
p.93	Chapter 4: Flat Lands Behind
p.111	Chapter 5: Extramural Coupling
p.117	<i>Stuff Matters; Enkele observaties over</i> <i>Jessica Stockholders werk en werkwijze</i> – Laurie Cluitmans
p.129	Chapter 6: Fish out of Water
p.147	Chapter 7: Lay of the Land
p.153	Vertalingen / Translations
p.169	Chapter 8: Assist: Rider
p.177	Objecten in de Tentoonstelling / Works in the Exhibition
p.190	Biografie / Biography Jessica Stockholder
p.193	Biografieën Auteurs / Biographies Authors
p.194	Colofon / Colophon



Voorwoord

In 1992 verwierf het Centraal Museum werk van de Amerikaans-Canadese kunstenaar Jessica Stockholder. De toenmalige directeur, Sjarel Ex, benaderde haar tegelijkertijd voor een presentatie in de kapel, destijds een ruimte voor actuele kunst. Wat toen om velerlei redenen niet mogelijk was, kan nu, meer dan vijftwintig jaar later, wel plaatsvinden. Met de ambitieuze tentoonstelling *Stuff Matters* neemt Jessica Stockholder de gehele “stallen” van het museum in. Niet alleen worden er bijzondere bruiklenen en nieuwe beelden getoond, ook ging Stockholder in op ons verzoek om de collectie te ‘gebruiken’ op de voor haar zo karakteristieke werkwijze waarbij alles onderdeel kan worden van een installatie.

Toen ik net in dienst was getreden als artistiek directeur van het Centraal Museum, nu bijna twee jaar geleden, ben ik naar Chicago gegaan om Jessica Stockholder uit te nodigen voor dit project. Haar tentoonstelling in Witte de With in Rotterdam in 1991 had een diepe indruk op mij gemaakt en mijn kunstbegrip volledig omvergeworpen: ik was negentien en dacht dat een schilderij een lijst had een sculptuur een sokkel. Sindsdien ben ik liefhebber van haar werk. Deze tentoonstelling moest dan ook de eerste ‘stallen-tentoonstelling’ worden onder mijn directoraat.

Het Centraal Museum heeft meer dan 50.000 objecten verzameld in de afgelopen 180 jaar, een enorme collectie die nog steeds verrassingen oplevert. Het museum heeft van alles wat, zou je kunnen zeggen. We zijn trots op onze aanstekelijke wirwar aan verzamelgebieden, streven geen dwingend encyclopedische volledigheid na maar koesteren de veelzijdigheid ervan. We laten graag mensen van buiten het museum met ons meekijken naar die collectie en er het woord over voeren. Die dialoog zoeken we met kenners, kunstenaars en instituten uit de stad en zo mogelijk ver daarbuiten. Ideeën stoppen immers niet bij de stadsgrens. Daarom ook zijn we bijzonder verheugd dat Jessica Stockholder bereid was om samen met ons deze spannende onderneming aan te gaan. Haar kunstenaarspraktijk, die al meer dan 30 jaar op het hoogste internationale niveau meedoet, past bij onze mentaliteit en opvattingen. Ook zij staat voor een non-hiërarchische en open attitude ten opzichte van de wereld die ons omringt en schuwt daarbij niet het nastreven van schoonheid met gedurfde combinaties van objecten en materialen. In mijn optiek stelt deze tentoonstelling scherp op onze brede scope van verzamelen en onderschrijft met die focus de kracht van de breedte.

Stockholder selecteerde meer dan zestig objecten uit de museale deelcollecties van het museum; waaronder de tafel waarop de Vrede van Utrecht werd getekend, een in cement gegoten blouse van Maison the Faux i.s.m. Tenant of Culture, een stilleven van Vincent van Gogh of een jurk van Helen Price. In *Stuff Matters* wordt alles onderdeel van de kleurrijke en non-hiërarchische wereld van Stockholder. Door het

zich toe-eigenen van al die werken voor haar totaalinstallatie, en het laten schitteren van wereldberoemde iconen naast bijna vergeten stukken laat zij ons met frisse blik kijken naar onze meerstemmige collectie.

Ik ben Jessica Stockholder bijzonder dankbaar dat zij de uitnodiging aannam en samen met ons team dit bijzonder intensieve traject is ingegaan. Stockholder is niet alleen als kunstenaar aanwezig, maar evenzeer als gastcurator en vormgever van de tentoonstelling en van de tentoonstellingsattributen zoals sokkels. Daarmee vervagen in deze expositie niet alleen de grenzen tussen de disciplines in de collectie, maar ook die tussen de taken van de kunstenaar en de verdere medewerkers aan de tentoonstelling. In die praktijk van toe-eigening is de tentoonstelling niet alleen te duiden als solopresentatie, maar ook als een volwaardige collectiepresentatie. De overgave waarmee Stockholder daaraan gewerkt heeft is voelbaar in dit resultaat.

In dit prettig eigenwijze traject werd zij bijgestaan door Laurie Cluitmans, conservator hedendaagse kunst, die als sparringpartner en belangrijke leverancier van ideeën en observaties een hecht verbond is aangegaan met Stockholder. Hierin werden zij geassisteerd door projectcoördinator Lotte van Schellen, een duizendpoot die even veelzijdig is als de tentoonstelling zelf. Mijn dank aan hen voor het realiseren van de droom die ik twee jaar geleden had is groot. En natuurlijk dank ik ook de rest van de medewerkers van het museum voor hun onmisbare bijdragen.

Bijna alle fondsen die we benaderden voor ondersteuning bij het tot stand brengen van deze ambitieuze tentoonstelling waren ons goedgezind, ook zij zagen in hoe belangrijk het was de gerenommeerde kunstenaar Stockholder de ruimte te geven haar werk in vol ornaat te tonen. Mondriaan Fonds, Fonds 21, Stichting Elise Mathilde Fonds en het Fentener van Vlissingenfonds droegen ruimhartig bij aan de expositie. Mitchell-Innes & Nash, New York; Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wenen; Kavi Gupta Gallery, Chicago en Galerie Nathalie Obadia, Parijs-Brussel maakten gezamenlijk deze publicatie mogelijk. Onze dank is groot want zonder deze extra middelen is een tentoonstelling van deze allure niet mogelijk.

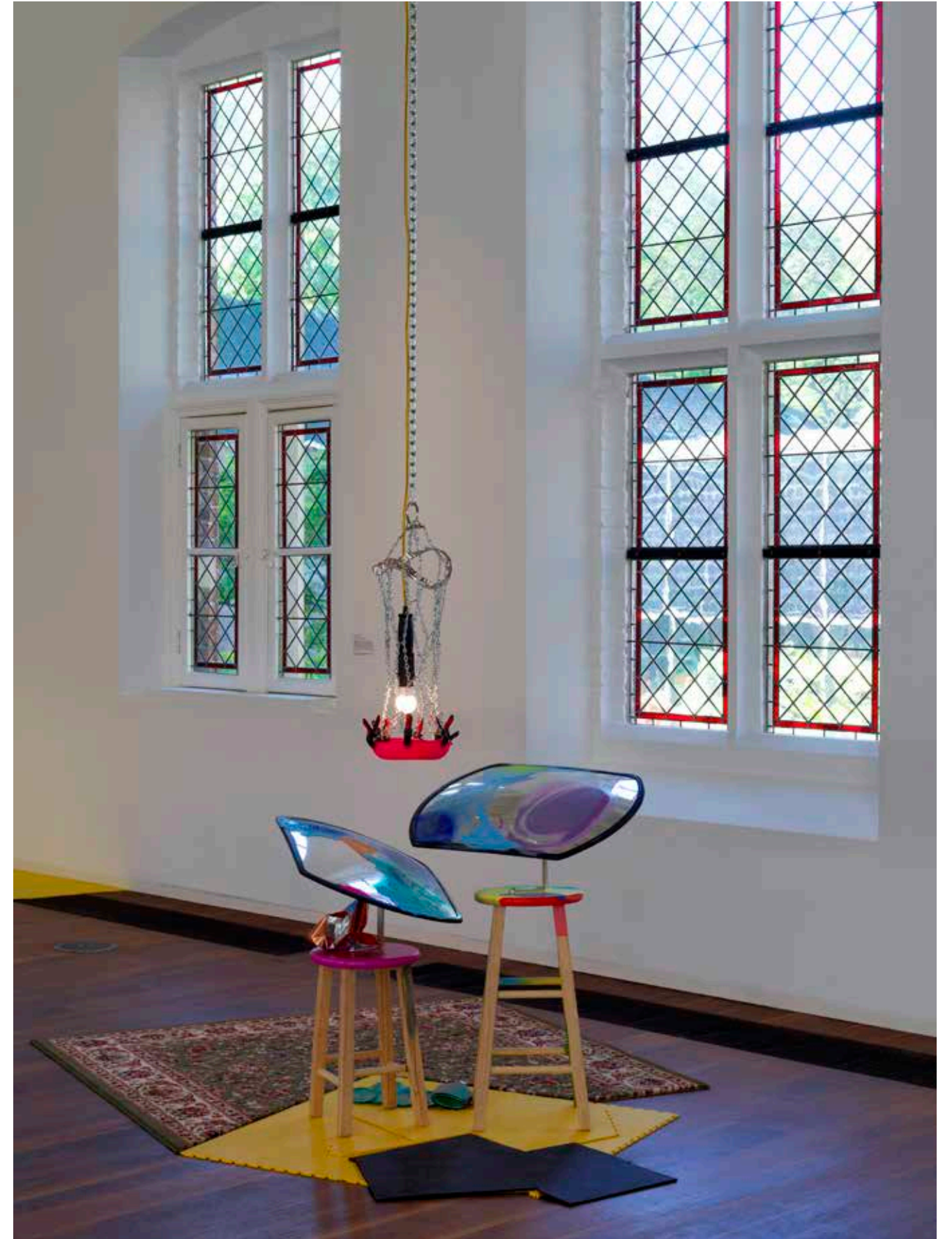
Wat mij ook dankbaar stemt is dat alle kunstenaars die ik de afgelopen twee jaar over het project vertelde zo ontzettend enthousiast reageerden. Tot op de dag van vandaag blijkt het werk van Jessica Stockholder voor ontzettend veel makers inspirerend en van grote invloed te zijn geweest op hun eigen ontwikkeling. Voor sommigen had haar werk in de tweede helft van de jaren negentig zelfs een bijna goddelijke status. Daaruit blijkt maar weer dat we tentoonstellingen voor heel veel belangstellenden maken en daarbij zeker niet de kunstenaars zelf vergeten.

Bart Rutten
Artistiek Directeur Centraal Museum

Chapter 1

Stuff Matters







Reparation

A Meditation on Jessica Stockholder's *Stuff Matters*

Ann Lauterbach

The fence collapsed, a section of it fell in a sheaf of white onto the gravel. Now a window has appeared through which they can see the tawny stalks and pale brown detritus of winter. Everything is in need of repair; everything has become shabby, encrusted, pitted, gnawed. The new has receded beyond reach, off in some perspectival vanishing point of no return, the entire spatial dimension flattened into an artificially lit, horizonless foreground. The fence collapsed.

Beyond, yellow strands of willow gesture, undulant, slow as hair lifted by a breeze.

Here prepositions might arrive to announce the other conditions, so what depends becomes sequenced or layered, the temporal fixing itself to space and allowing for the drift of perception to encounter its dream. Beyond, in that other architecture, an angel emerges, as a moth from cocoon, out of the blue, out of Joachim's turbulent, broken interior, and the great rectangular open of the hut imagined behind him, its void another in need of repair.

The stones are heavy on the roof and the tiles are loose.

The eye attaches, mending distance into an assembled plane of relations, water and sky, scrap of river through branches, the cadmium diagonal pole anchored to wire, thrusting upward into a dark trunk. Nature or art? How did it happen like this, purpose reckoning with desire, desire with its infinite acts of composure: this into this. Some wit is required, some agreement to tolerate unlikeness in the tethered ensemble. Are you speaking for me? Let these shapes and these elements abide in their uneasy, giddy reciprocity, their urban secret, let them configure the ground into renovated agility.

Material as pivot or hinge.

The bug is slow. It climbs onto the book and stays at the blue edge, then crosses the great plain rapidly, coming to the far corner and moving down onto a pamphlet, a pad, some numbers. And again, down, into the green notebook, where it pauses, turns back, up again onto the pad, back and forth, edge to edge. It cannot see the miraculous image, nor read the letters, four nouns, one preposition, one infinite verb: the syntax of sight, of belief, and the trolling armies rending the hopscotch gatherings null, crossing the borders, unnamed, women and their kids, barefoot, beautiful when captured on film, in flight, ambushed by heat, hungry and exhausted, dust, dust

in need of assist

And the sanctity of water
Plummets across the mirror
Strapped, bound, clamped as if for passage
Onto a small bark reflected there, unpunctuated
Through the rapids, scenic,
The river bank
Taped to the industrial harbor,
Mimetic of boundaries set

The performance refutes history, perforates its incomplete, plural assembly, disrupts linear accounts, tracing the tear in the story's shield, now porous and mobile, now steady, now held up by twigs and the necessary folds in the fabric, or webbing, or the bishop's marble robe. The invented stage is precarious and so not yet assessed. It was always only a tent, and the parade came by, and the children were gleeful with balloons and masks, apples, signs. Is there time to visit this other place where the ephemeral debris is kept? At the periphery, in gray scale: a person walking one way, two the other; shadows thrown against the concrete, clouds, a shelf, a framed image, a vent, an open door through which strangers pass, on their way in or out.





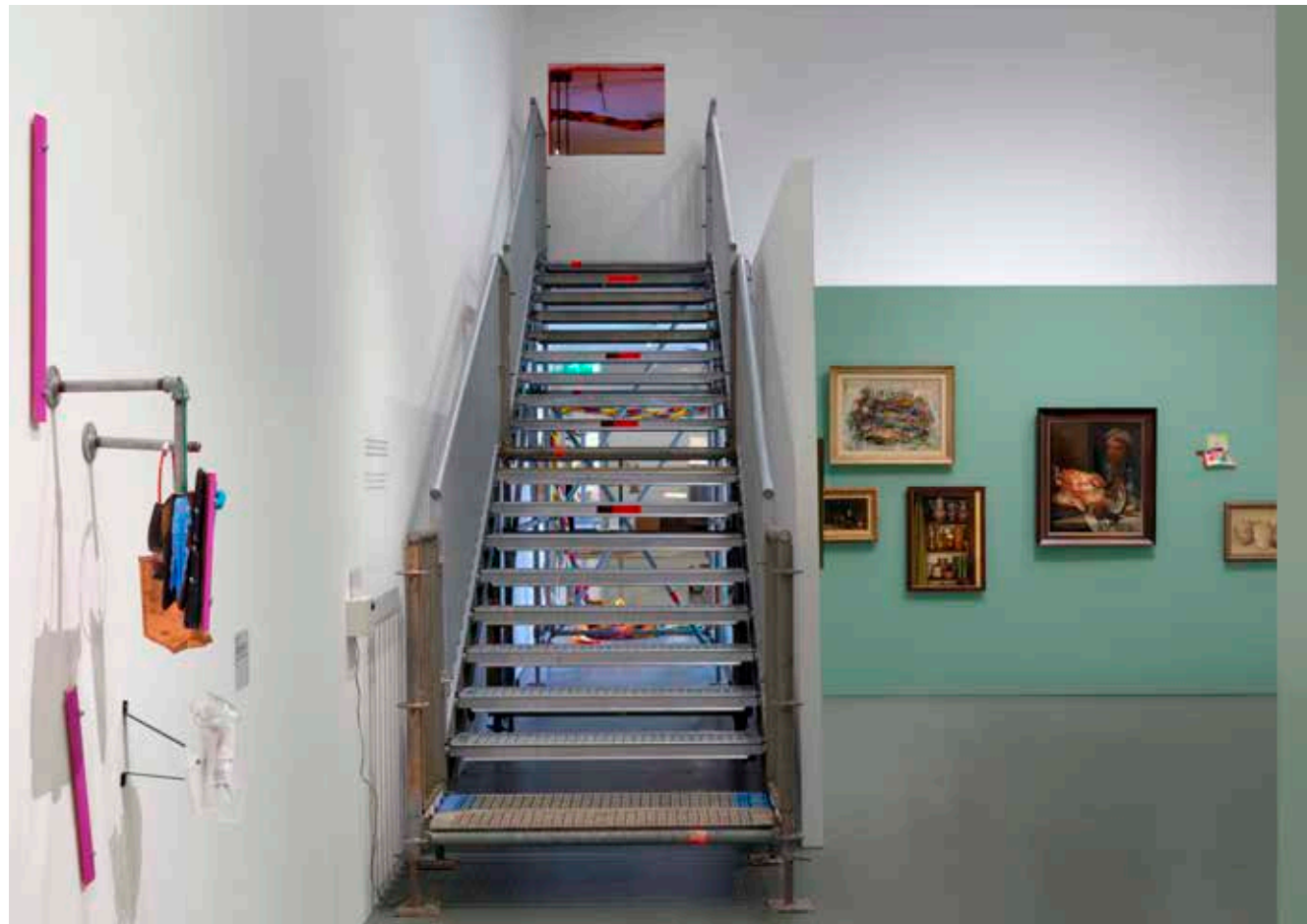
Chapter 2

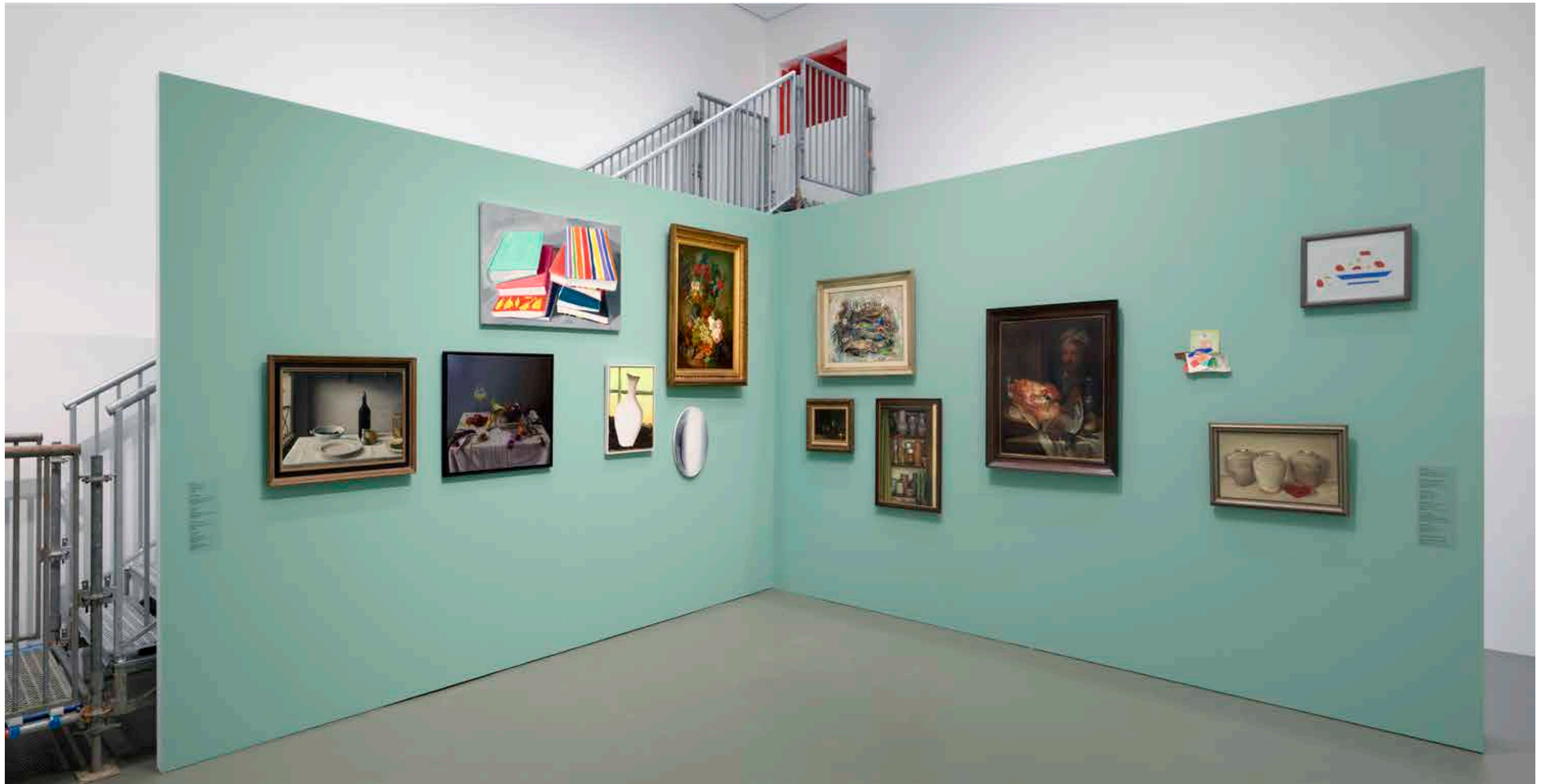
Still Life / Still Alive

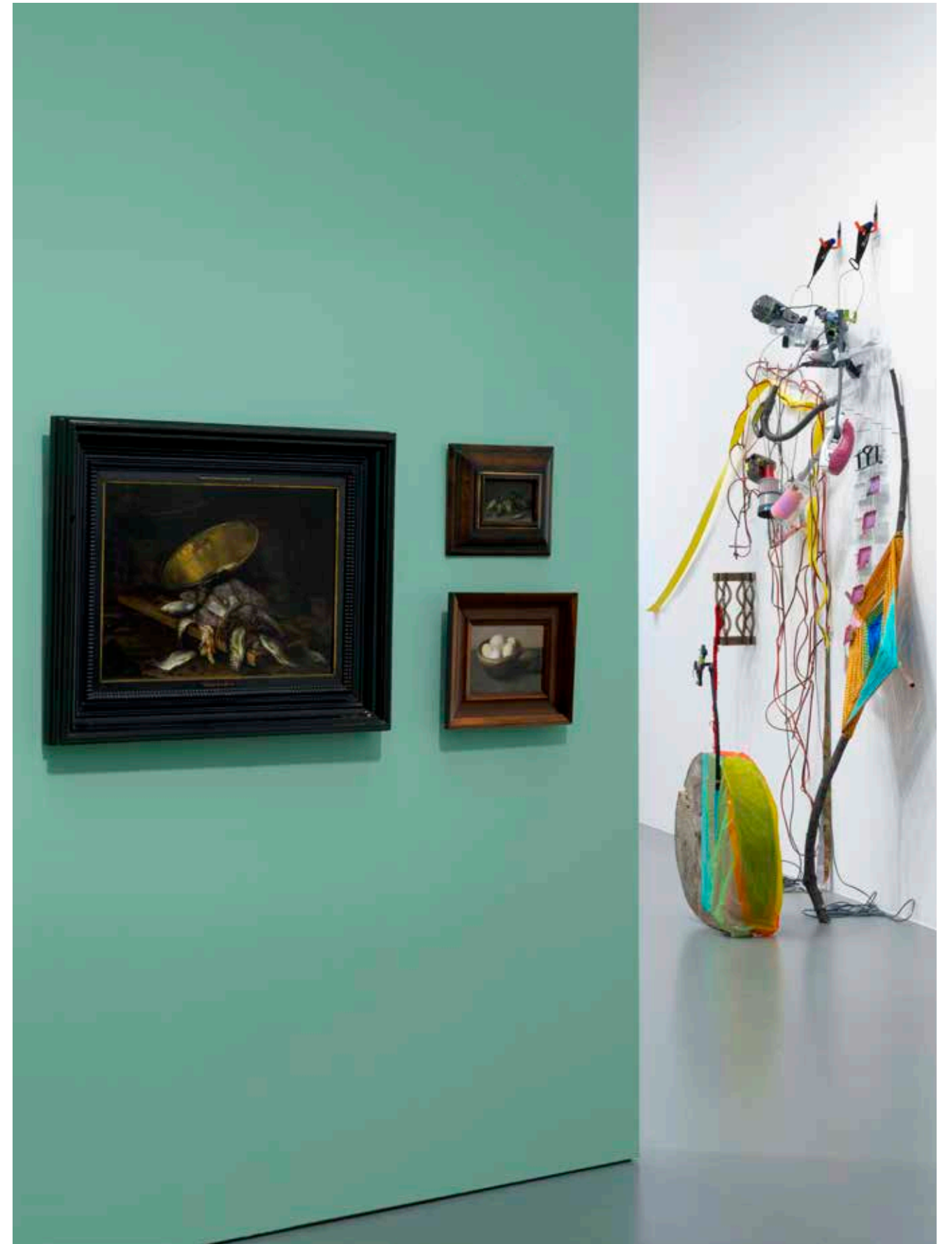






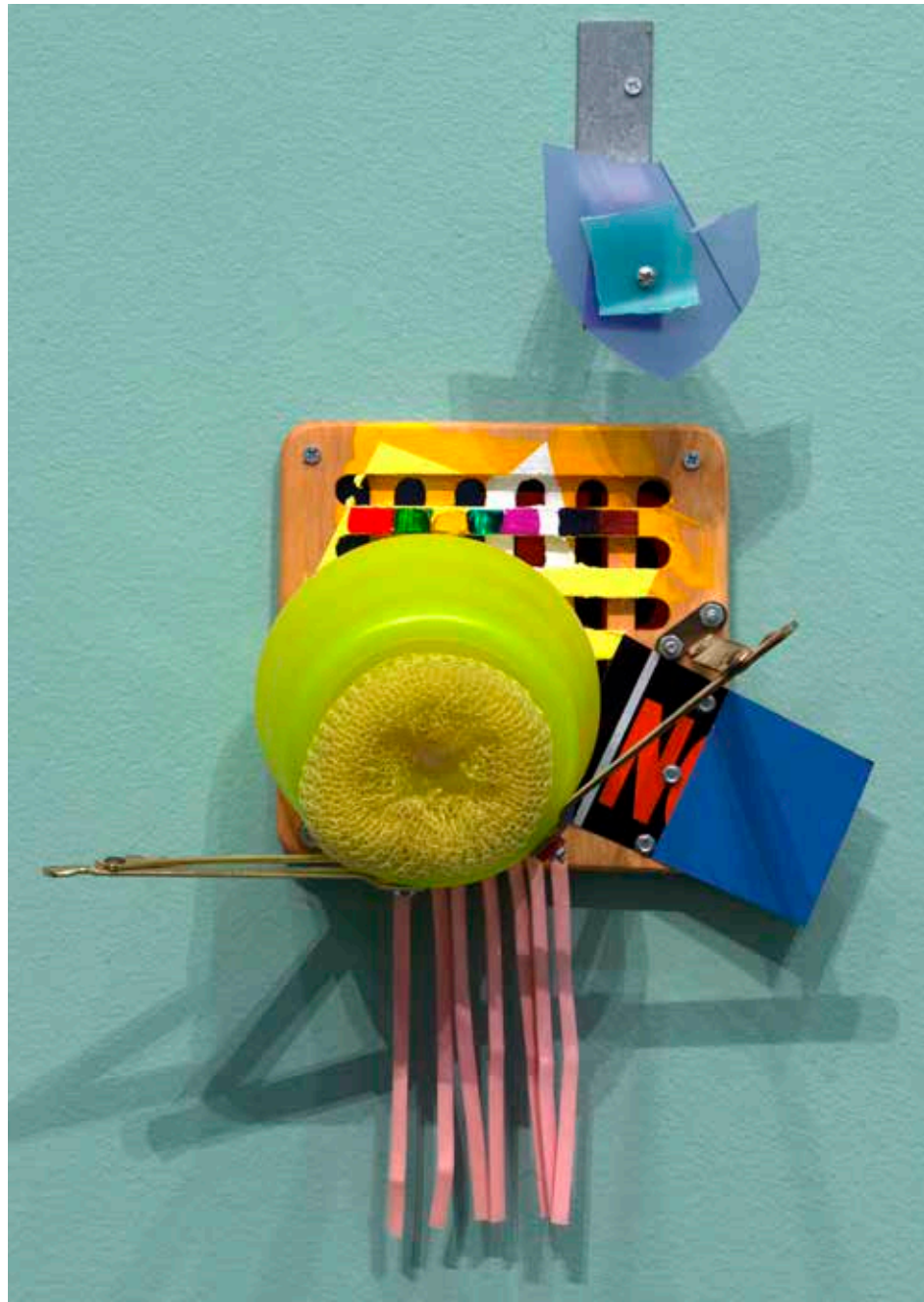


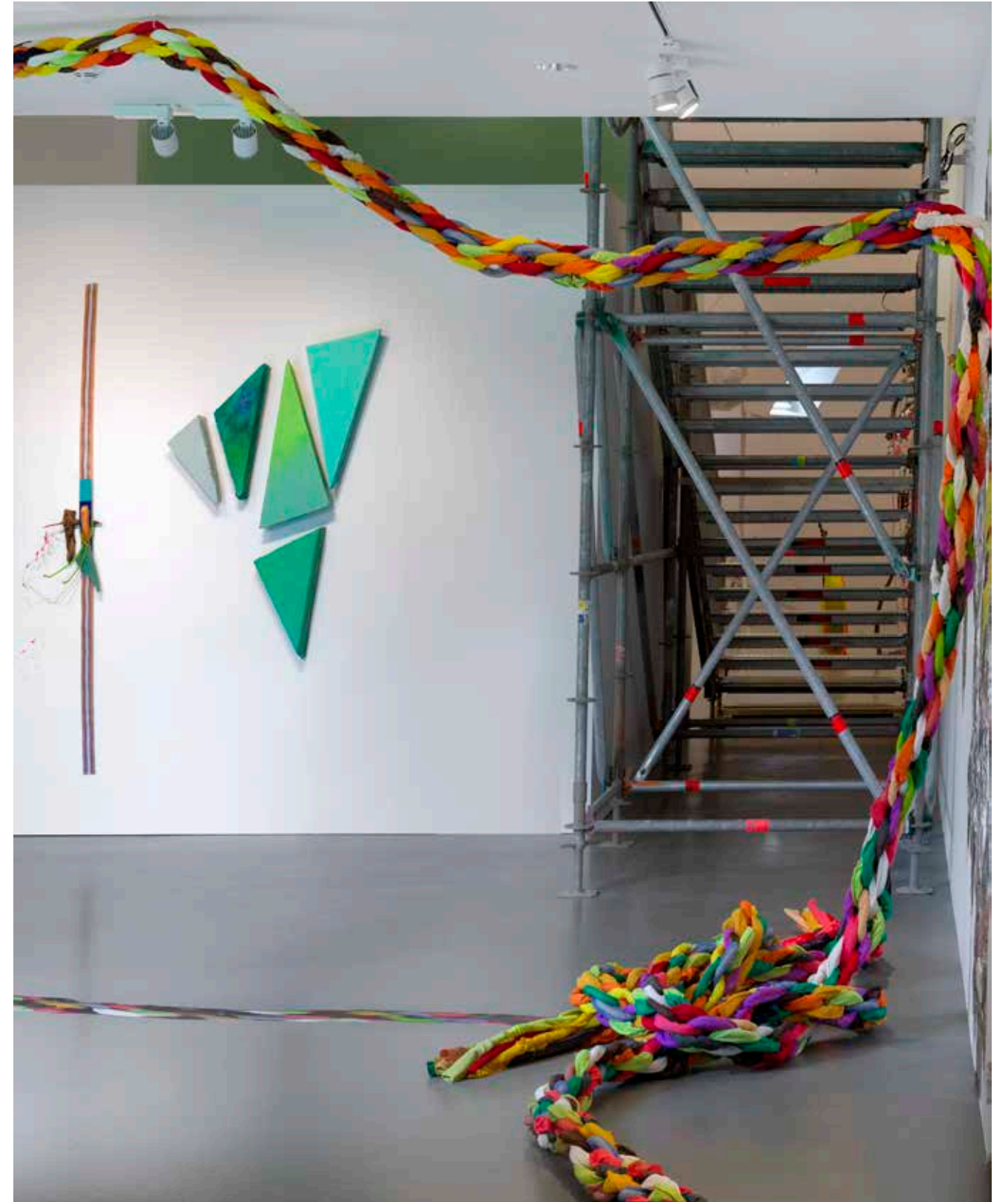














**Jessica Stockholder's
Assists or Autonomy
in Infancy and Old Age**

Monika Szewczyk



My Father's Backyard (1983)

Without question, there is a sense of life in all of the works that Jessica Stockholder has chosen to add to the world since her very earliest experiments in her family's garden. A sense of life, and a sense of humour. Very deadpan. In *My Father's Backyard* (1983) materials tend to misbehave: a mattress attached to the exterior wall of a garage and painted (in synthetic acrylic) the colour of the orange fruit on the neighbouring tree, the shed, hedge and lawn painted (and united) in a steely blue-grey, the purple panel (actually a cupboard door) angled as if looking down on the scene, and the chicken wire, a baroque flourish on the roof. None of these things obey their functional designation. And they more than break the laws of physics (and those of her father)¹. They interpret them rather freely. In a game of free association, I call up several relations: Robert Smithson's *Glue Pour* (1969), which merged the landscape with a synthetic substance on a site close to the University of British Columbia, where Stockholder's parents taught; the sculptures of her art professor Mowry Baden, many of which have featured mattresses; monochrome painting, gestural abstraction, Marcel Duchamp's assisted readymades, and Minimalism, with the 'theatricality' of 'specific objects' that so annoyed Michael Fried². But beyond the annals of art history, there is the backyard. The background comes to the fore. Like the face of Buster Keaton, who seems almost a thing amid the chaos that he faces and amplifies (so blankly!), Stockholder's works make meanings through context.

Let's consider the mattress on the garage. In Stockholder's hands, it became free of singular purpose. Like me, like you who read this, it has many possible roles: it can be a bed, a painting surface, part of a multidimensional composition, something soft on a hard wall, a feature of the inside of the house outside, a thing among all the stuff in the yard. And, as the name of her LLC or Limited Liability Company (and the title of her exhibition at the Centraal Museum) indicates, stuff is not to be confused with garbage. Stuff matters. It is vital. Paying attention to stuff is Jessica Stockholder's speciality. This can mean rescuing certain things from the dump, buying others, borrowing what cannot be bought, repurposing what could be used differently. Rarely, however, has she made stuff from raw materials (transformed a tree into a table, for example)³. In a time when more stuff is being produced than ever before in the history of our planet – so much so that giant garbage patches float in the oceans, endangering ancient life – slowing down to attend to stuff, to multiply the uses of things, requires a sense of play.



Robert Smithson, *Glue Pour* (1969)
© Holt/Smithson Foundation / Pictoright, Amsterdam

We could say that all animals are born playful, but some are more playful than others. It is difficult to know at this point in history if the human animal is the most or the least playful of all. We have a lot of games, and we often call machines that play these games with us, for us (chess for example), intelligent. We add artificial, as if there were an art to this intelligence. So it would seem that we value play. But do we miss the mark? The Dutch cultural historian, Johan Huizinga wrote a book on the subject, entitled *Homo Ludens*. It was first published in the Netherlands in 1938 (and the foreword stresses the urgency of printing it no later), though Huizinga had already delivered an inaugural speech on the subject as rector of Leiden University in 1933. I will admit I have not read his treatise cover to cover, just as he admits in the foreword that he had not read all the treatises on play that had come before him, but when I read the following lines I had a strong sense that this was an author who belonged in a catalogue on the work of Jessica Stockholder: 'It is ancient wisdom, but it is also a little cheap, to call all human activity "play". Those who are willing to content themselves with a metaphysical conclusion of this kind should not read this book.'⁴

Like Stockholder, Huizinga is interested in something at once richer and less metaphysical. Crucially, he stresses that play is older than culture and 'animals have not waited for man to teach them their playing'.⁵ Play is therefore an element of life itself. Much further on, in a chapter on mythopoesis or myth-making, the author notes: 'As soon as the effect of a metaphor consists in describing things or events in terms of life and movement, we are on the road to personification. To represent the incorporeal and the inanimate as a person is the soul of all myth-making and nearly all poetry.'⁶ This sense of life inside inanimate matter (in the current exhibition *Extra Mural Coupling* (2019) might offer the clearest indication of how objects can almost seem to flirt or kiss) is not explicit in all of Jessica Stockholder's works. For those who wish to read the syntax of her 'stuff' in such a way that every element and the fuller ensembles spell out living, breathing entities like you and me, albeit with different anatomies and personalities, there is much to work with. But just as Huizinga objected to the assumption that 'play must serve something which is not play, that it must have some kind of biological purpose',⁷ labelling Stockholder's work as animist misses the fun.

I am forever grateful to Dr Johan Huizinga for publishing this quotable defence of the *fun* in play:

[T]he *fun* of playing resists all analysis all logical interpretation. As a concept, it cannot be reduced to any other mental category. No other modern language known to me has the exact equivalent of the English 'fun'. The Dutch 'aardigheid' perhaps comes nearest to it (derived from 'aard' which means the same as 'Art' and 'Wesen' in German, and thus evidence, perhaps, that the matter cannot be reduced further).⁸

This comes close to my sense of visiting Stockholder's studio and her exhibitions. But it always felt a bit, well, funny to leave it there. Huizinga takes it further still:

Play cannot be denied. You can deny, if you like, nearly all abstractions: justice, beauty, truth, goodness, mind, God. You can deny seriousness, but not play.

But in acknowledging play you acknowledge mind, for whatever else play is, it is not matter. Even in the animal world it bursts the bounds of the physically existent. From the point of view of a world wholly determined by the operation of blind forces, play would be altogether superfluous. Play only becomes possible, thinkable and understandable when an influx of mind breaks down the absolute determinism of the cosmos. The very existence of play continually confirms the supra-logical nature of the human situation. Animals play, so they must be more than merely mechanical things. We play and know that we play, so we must be more than merely rational beings, for play is irrational.⁹

Putting words to Stockholder's work, it is worth considering how, in choosing her own titles, she makes fun of the heavy thud of theory. Art theoretical terms become raw material (*Relational Aesthetics*)¹⁰ and the most mundane aspects of life acquire aesthetic dimensions (*Parallel Parking*)¹¹. For a brief while, she called the exhibition at the Centraal Museum *Assisted Living*. This euphemism for what used to be called old people's homes or retirement homes more than hints at vitality (the living). But also – and this gets interesting given the just cited insistence on the irreducibility of play – it looks askance at the autonomy of art.

The ideal of art's autonomy is as old as art itself. This art that has been acknowledged through its inclusion in a host of private and public institutions that collect and display artworks (as opposed to artefacts that is). This institutional assistance is required to preserve the illusion of art's autonomy. Still, even when art is commissioned, when parameters are set by a third party, not the artist – be this a church, a monarch, a corporation, or the state – the idea that the artist has an independent mind to create ciphers of autonomy retains much of its traction. Jessica Stockholder questions this dream of independence, without forfeiting her poetic license. I have witnessed first hand her encouragement of students and fellow faculty (at the University of Chicago's Department of Visual Arts) to consider art-making as a field for exercising freedom, wherein constraints, no matter how fundamental, are always open to negotiation.¹² In her own work, autonomy



Assist: *Hinge Arrested* (2018)

does not preclude utility. In *Assist: Hinge Arrested* (2018), a refrigerator props up an assemblage of steel and paint. Inside, there are popsicles for gallery staff. Yes, the fridge functions. A white cubic thing begging the question: does the so-called white-cube model of exhibiting have to freeze the life out of art?

A parallel approach was described by her friend, the Haida artist Robert Davidson, in a recent dialogue at The Contemporary in Austin, Texas, on the occasion of the exhibition *Relational Aesthetics*, which included an exhibition by Davidson at Stockholder's invitation entitled *U and Eye*.¹³ In their public *tête-à-tête* the day after the opening, Davidson's art emerged as a patient conversation with the traditions of his ancestors, who created an aesthetic cosmos almost entirely shattered by colonialism (though currently in a state of insurgency, which prompts the revaluation of artefacts that remain preserved, some might say refrigerated, in museums). In honouring his forebears, Davidson speaks of the soul-strengthening effects of *making things well* and of the years he spent practicing, practicing, practicing to make the ovoid (a squared-off oval element echoed in the letter U, found in the visual vocabulary of Pacific Northwest Coast peoples) his own. Davidson developed his skills among fellow indigenous artists who were aware of modernist aesthetic developments and began to show in art galleries while advising on and altering the methods of ethnographic museums. As their works also enabled complex ceremonial, transactional and political processes, they remained somewhat exotic to the rhetoric of autonomous modern art.¹⁴

Susan Buck-Morss has shown how philosophies of freedom that came to the fore during the Enlightenment (also the era of revolution and the trans-Atlantic slave trade) often posture as universalist but are haunted by specific, corresponding unfreedoms, particularly the violent and arbitrary designation of people as the property of other people: cargo to be shipped.¹⁵ Perhaps the fantasy of artistic and personal autonomy can only be conjured amidst a real and present fear of its opposite. If we now increasingly feel ourselves becoming slaves to (supposedly) labour-saving technologies of our own making – and I cannot help but recall that *robot* comes from the Slavic word for labour (*robotá*) – it becomes increasingly apparent that our desires for autonomy tend to alienate us. As the fallacies of freedom are being examined, we find artists increasingly wishing to invoke ancestors, rather than break with tradition, and to put their work to use in connecting self-determination to communal expressions of liberation. Our understanding of usefulness and tool-making is also changing. Autonomy sits more and more uncomfortably in all this. Might it be an ideal that needs to be retired?

It seems to me that Jessica Stockholder puzzles through these transformations without painting herself into a corner. Rather, a phrase like 'assisted living' looks askance at art's ideal of autonomy, while also asserting art's vitality. Moreover, it implies that retirement is a kind of work-in-progress, an active process, rather than a mere *fait accompli*. And so, with the retirement of art's autonomy, we can imagine art entering a new stage of living. Stockholder's *Assists*, an ongoing series



Assist: 3 squared @ half scale (2018)

begun in 2015 and which figures prominently in the current exhibition, highlights the condition in art with a palpable sense of pleasure.

The *Assists* always form couples. They are not binary oppositions of art and non-art, zeros and ones, man and woman, autonomous and dependent, etc. Rather, in each case, Stockholder makes something that requires another element, even just to stand up in the world. A joke? Maybe. They do not take the fantasy of autonomy so seriously. But always more than one thing, more than a joke. Also a paradox. These are *Assists* in need. Their name introduces an element of confusion, particularly if the expectations we bring to them are of stand-alone, individual, autonomous works of art – counterparts to the autonomous self of Enlightenment philosophy. *Assist: 3 squared @ half scale* (2018) appears attached to a statue of a Holy bishop, carved sometime between 1500 and 1525 by an unknown hand. The sculpture was made before the era of art, or rather before the time when artists regularly signed such works to signal their individual genius. It is now badly damaged, more drapery fragment than an anthropomorphic saint. Yet the fabric – maybe all fabric – gains prominence as a result. This choice of support for her *Assist* helps us consider how a material (stone in the saint's case) becomes more alive in the embrace of another form.

Another *Assist* is to be strapped to an exquisitely crafted wooden cabinet, also from the sixteenth century. *Assist: 3 squared from the river bank* (2018) was originally attached to a hefty square column at the entrance of a bridge crossing the River Rhine, topped with a statue of a dragon.¹⁶ Her choice of title is a type of subtle but firm support too: ubiquitous words (river bank) set apart at an odd angle to emphasise the riches of nature. Stockholder draws our attention to these meetings of words, these meetings of nature and urban furnishings (the English word bank designated a bench – as it still does in Dutch – before it came to stand for a financial institution).¹⁷ I see her own colour-filled geometries as the secular versions of these regular distributions of mind and spirit throughout cities, a habit began in an era before the 'era of art' and expressed through flourishes, fountains, angels and saints. Her intuition to couple her *Assists* to objects made anonymously on the brink of the modern era produces wondrous trans-historical offspring.

We are in the midst of a profound reevaluation of museum practices, of collections, of the status of the art object, the role of curator and artist, with (less but increasing) attention to everyone else who helps to make a museum or gallery visit meaningful. There are questions about the degrees of spirit, of life, that we wish to allow into our secular temples – or rather into our experience of these places, our consciousness. In part, the questions come from an acknowledgement of world views that have not shaped these institutions even if they are on display inside them. In part, they attend advances in science: the study of consciousness, intelligence, minds within and without



Assist: 3 squared from the river bank (2018)

human life, as well as the race to improve the artificial intelligence of machines. All the stuff we have made (with the help of mechanised and computerised technologies, with animal power including humans, and with inspiration from across the ages and other-worldly realms) forms a web of relations that no autonomous entity will ever grasp. But discarding the dream of autonomy is as easy as disposing of plastic.

When I read Naomi Klein's *No is Not Enough*, a book I was attracted to because it somehow encapsulated the simultaneous promise and insufficiency of today's mounting protests and refusals, what struck me most was the Canadian author and activist's insistence on solving overwhelming environmental and socio-economic problems with a broad coalition of policy makers, activists, scientists as well as a council of indigenous leaders for whom the environment is a sacred matter and whose economic instincts stand current ideas of accumulation on their head. It is not enough to discard the idea of autonomy. Swimming inside this abstraction – this bathwater – is a baby, a promise of being able to think for oneself, despite all the prompts and ads and push notifications that come our way, despite the manipulative messages of supposedly self-made billionaires that we choose to follow. So let us not throw the baby out with the bathwater just yet. Ironically, like all babies, this one needs assistance. But that is not all.

What if we understand relations as precisely the acknowledgement or encouragement of another's independence, confidence, fuller life? Not because giving such assistance is a necessary chore but because it can help us to know more fun. Jessica Stockholder's *Assists*, and her work in general, take great pleasure in playing with this kid, even as they evidence all kinds of other stuff to care for.

- 1 Stockholder's father denied her permission to make a work in his back garden, but the young artist made it anyway. In the end, her father was very proud. Jessica Stockholder in an interview with the author, March 1, 2019.
- 2 Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5, no.10 (June 1967). In his article Fried objected to a kind of objecthood that came to be known as Minimalist art. For Fried, the prefabricated units made from industrial materials by artists such as Donald Judd and Carl Andre, and the language around these works, which emphasises their unclear distinction from the world, lacked the semantic of sculptures by Tony Smith. The crux of Fried's argument was that works such as Robert Morris's mirrored cubes needed the viewer to complete the work. They cast the audience in a theatrical situation, whereas modernist sculpture seemed to achieve the perfection of the 'Archaic Torso of Apollo' as described in Rainer Maria Rilke's eponymous poem.
- 3 This was Karl Marx's classic scene of the birth of the commodity.
- 4 Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949), ix. It is worth noting that in his foreword, Huizinga stresses that his own English translation of *Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur* was 'of Culture' not 'in Culture': 'Each time my hosts wanted to correct it to 'in' Culture, and each time I protested and clung to the genitive, because it was not my object to define the place of play among all the other manifestations of culture, but rather to ascertain how far culture itself bears the character of play.' About which his translator notes: 'Logically, of course, Huizinga is correct; but as English prepositions are not governed by logic I have retained the more euphonious ablative in this sub-title.'
- 5 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 1.
- 6 Ibid, 136.
- 7 Ibid, 2.
- 8 Ibid, 3.
- 9 Ibid, 3-4.
- 10 The title of Stockholder's exhibition at The Contemporary in Austin, Texas (15 September 2018 – 3 March 2019), organised by associate curator, Julia V. Hendrickson.
- 11 *Parallel Parking* is the title of a talk Stockholder gave on her work at the Franke Institute for the Humanities, University of Chicago, on 14 May 2014. It is also the title of a text that Stockholder wrote in 1992, published in *Turn of the Century Magazine* 1, no. 1 (Spring 1993) which was reprinted in the catalogue *Jessica Stockholder* (London: Phaidon, 1995), 140-143, with contributions by Lynne Cooke, Barry Schwabsky and Lynne Tillman.
- 12 Stockholder was chair of the Department of Visual Arts while I worked as Visual Arts Programme Curator at the University of Chicago's Reva and David Logan Center for the Arts. Part of my work involved joining MFA critiques, which always involved memorable conversations.
- 13 The conversation took place on 16 September 2018.
- 14 I am suddenly aware that, while Davidson's use of the term masters to describe carvers, as they are also called (carvers and not artists), at first sounded archaic, in the conversations at the University of Chicago we were in fact mentoring masters as well.
- 15 Susan Buck-Morss, "Hegel and Haiti", *Critical Inquiry* 26, no. 4 (Summer, 2000): 821-865.
- 16 The work joined to the Basilisk statue at Wettstein Bridge in Basel, Switzerland was installed on the occasion of Stockholder's participation in the Parcours segment of the Basel Art Fair in 2018.
- 17 *Gross National Growth* is another work from 2014, also in the Centraal Museum exhibition, whose title hints at our overblown reliance on GDP (Gross Domestic Product) calculations and renders the expectation of constant growth somewhat grotesque, or gross.

Chapter 3
In the Face of
Drifting Eye







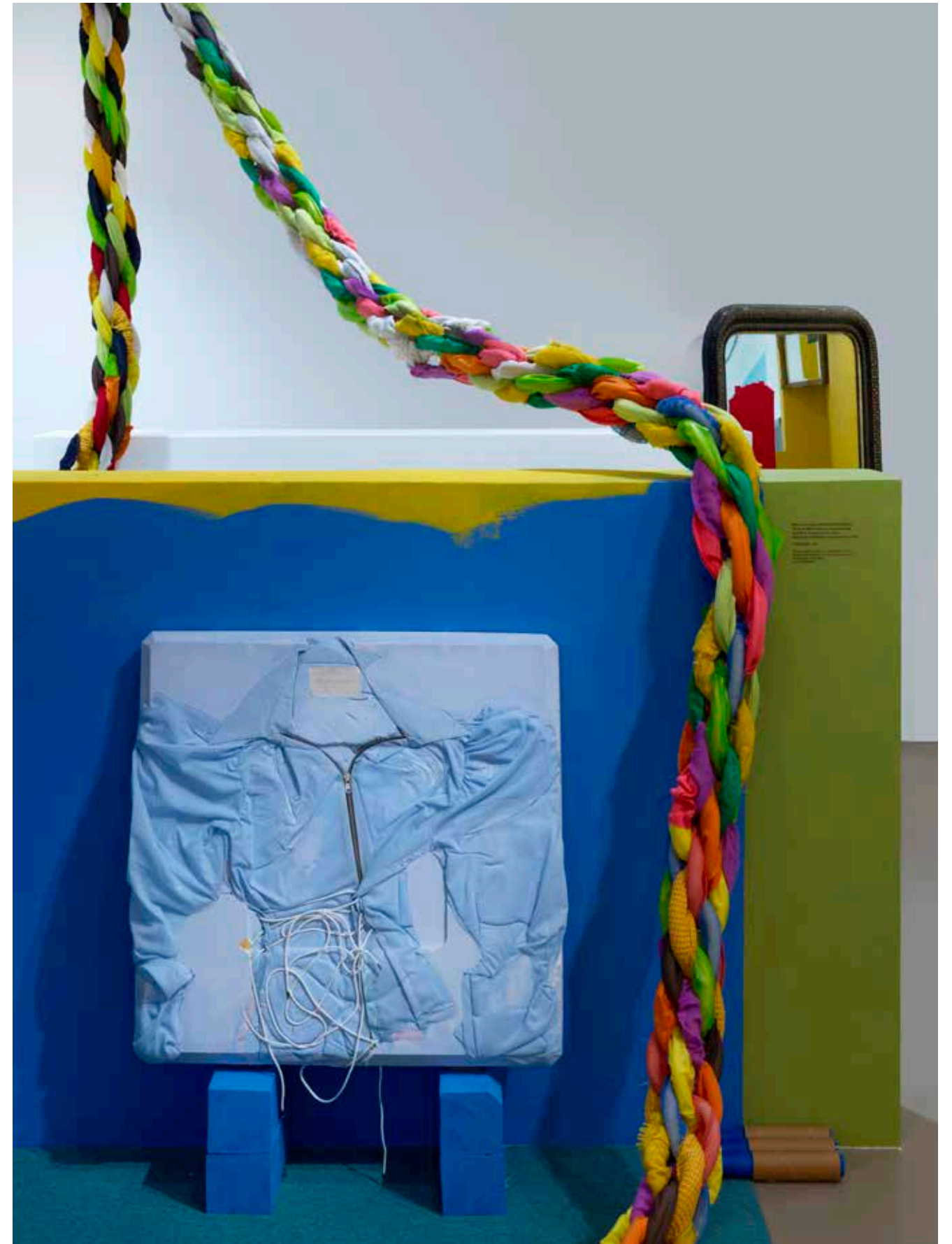


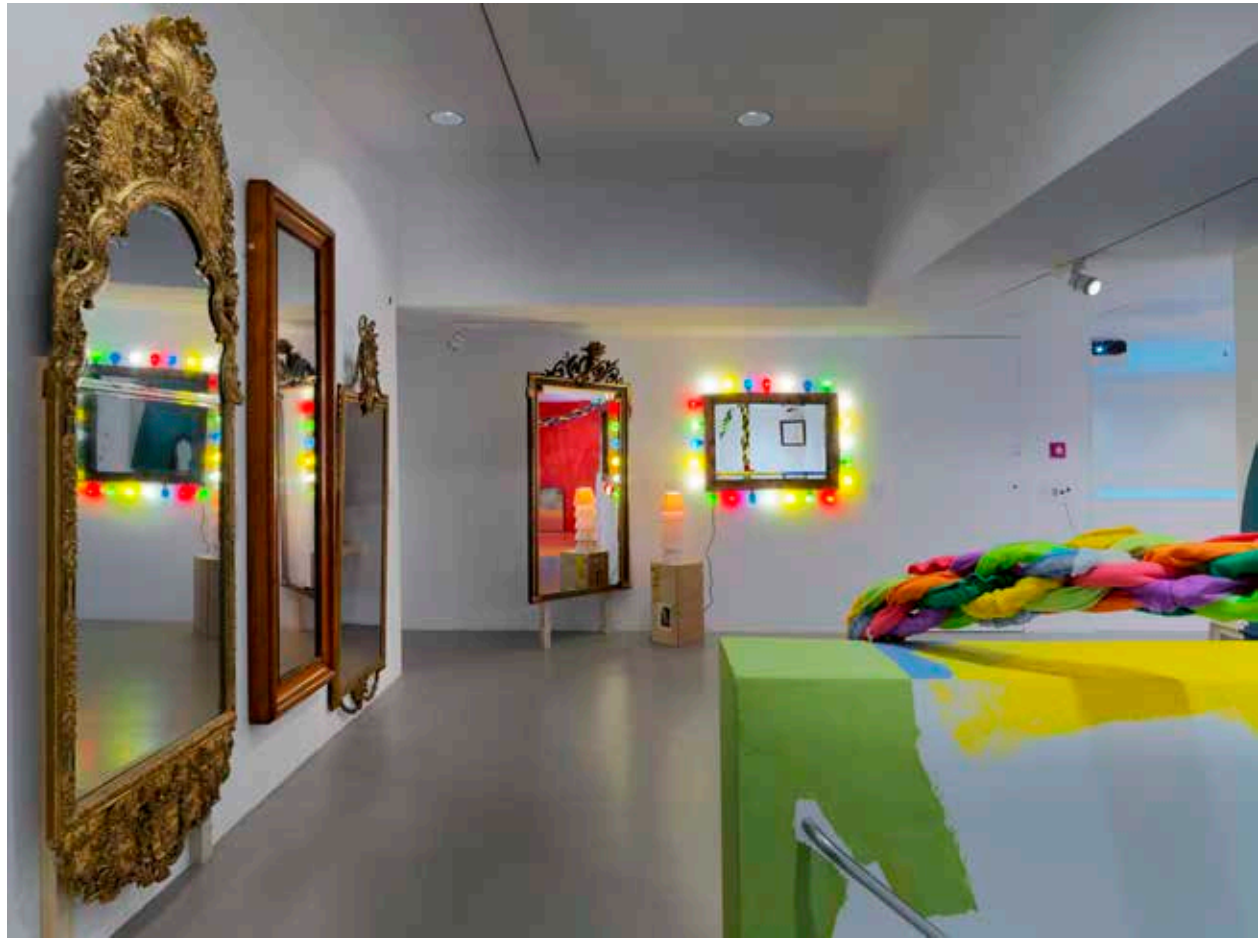


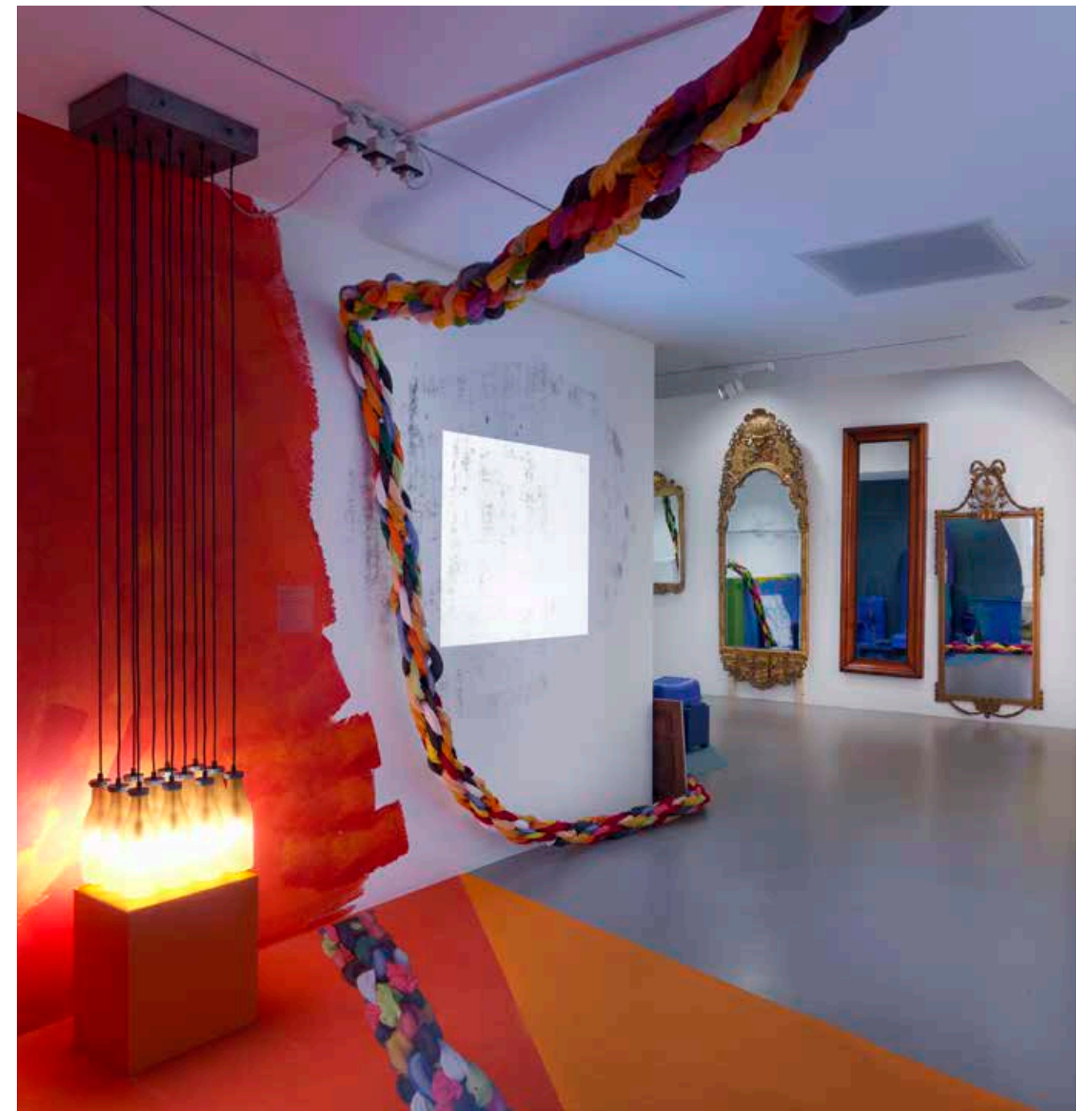












Assisted Living

Ana Teixeira Pinto



Some images are sticky, they linger, they tend to stay with you. The first time I saw Jessica Stockholder's series of assisted objects, the *Assists*, I found there was something touching, almost slightly disturbing, about these aggregates of mesh and plastic, strapped to a supporting structure. It took me some time to figure out why. I know you will find this association odd, but these haphazard formations, holding tight to their supports, remind me of the baby rhesus monkeys clinging to their wire mesh mothers in the photographs taken by Harry Harlow and his students in the late 1950s. The images resulted from an experiment into social deprivation, in which newborn monkeys were forcibly separated from their birth mothers, then given the choice between two different surrogates: the first made of naked wire mesh, the second covered in wool cloth. Though the bare wire-mesh mother had an integrated nursing bottle, the infant monkeys preferred to cling to the cloth mother, opting for the comforting warmth of the wool cloth over the nourishment of the milk bottle.

It is difficult to credit such a callous, cruel experiment with a progressive leap in behavioural psychology. Though Harlow did contribute greatly to the study of affect and attachment, the images of the small monkeys, arms outstretched, desperately clinging to their unresponsive, inanimate mothers, breaks my heart every time. Somewhat similarly, I look at *Assist: 3 squared from the river bank* (2018) and shed a tear for the orange yellow composite, clinging to an uncaring grey pedestal.

Perhaps I am being melodramatic, but sentimentality, as Lauren Berlant maintains, needs not be just a mawkish and simpleminded state of mind, it can also be 'a mode of relationality in which people take emotions to express something authentic about themselves (...) constituted by affective and emotional intelligibility and a kind of generosity, recognition, and solidarity among strangers'.¹

The *Assists* articulate a very significant sculptural language, though clearly not the language of mass and volume we are most familiar with. They do not occupy centre stage and most importantly, do not stand on their own. In a way, they stand against the trajectory of twentieth-century art and its emphasis on the autonomous, self-sufficient form. From this perspective, one could say they embody what Briony Fer has referred to as 'the reorientation of sculpture's gravitational pull towards falling or collapsing' – not only figuratively but also quite literally.² Or, alternatively, the *Assists* could be perhaps described as the sedimentation, in sculptural shape, of the dialectic between art's relation to itself (artistic autonomy) and art's relation to all 'those other social forms and relations that do not merely impinge on art, but which rather – whether negatively or positively – determine its form'.³ Most importantly however, the *Assists* articulate a very compelling affective language. A language of attachment, if you will, even when such attachment involves conditions that could be construed as precarious, difficult or just messy. One could argue they are trying to change the affective resonance around dependency or, to return to Berlant's plea, to reconceptualise the relationship to one another, not as a threat to sovereignty and autonomy but as a way to keep a footing in a world where it is not easy to make one's home.

Nederlandse versie op p.162

- 1 Lauren Berlant, "Depressive Realism", interview by Earl McCabe, *Hypocrite Reader*, June 2011, <http://hypocritereader.com/5/depressive-realism>.
- 2 Briony Fer, "Objects beyond Objecthood" *Oxford Art Journal* 22, no. 2 (December 1999): 27-36.
- 3 Daniel Spaulding, "Art, Value and the Freedom Fetish", *Mute*, 28 May, 2015.



Three squared on the river bank (2018)

Chapter 4

Flat Lands Behind



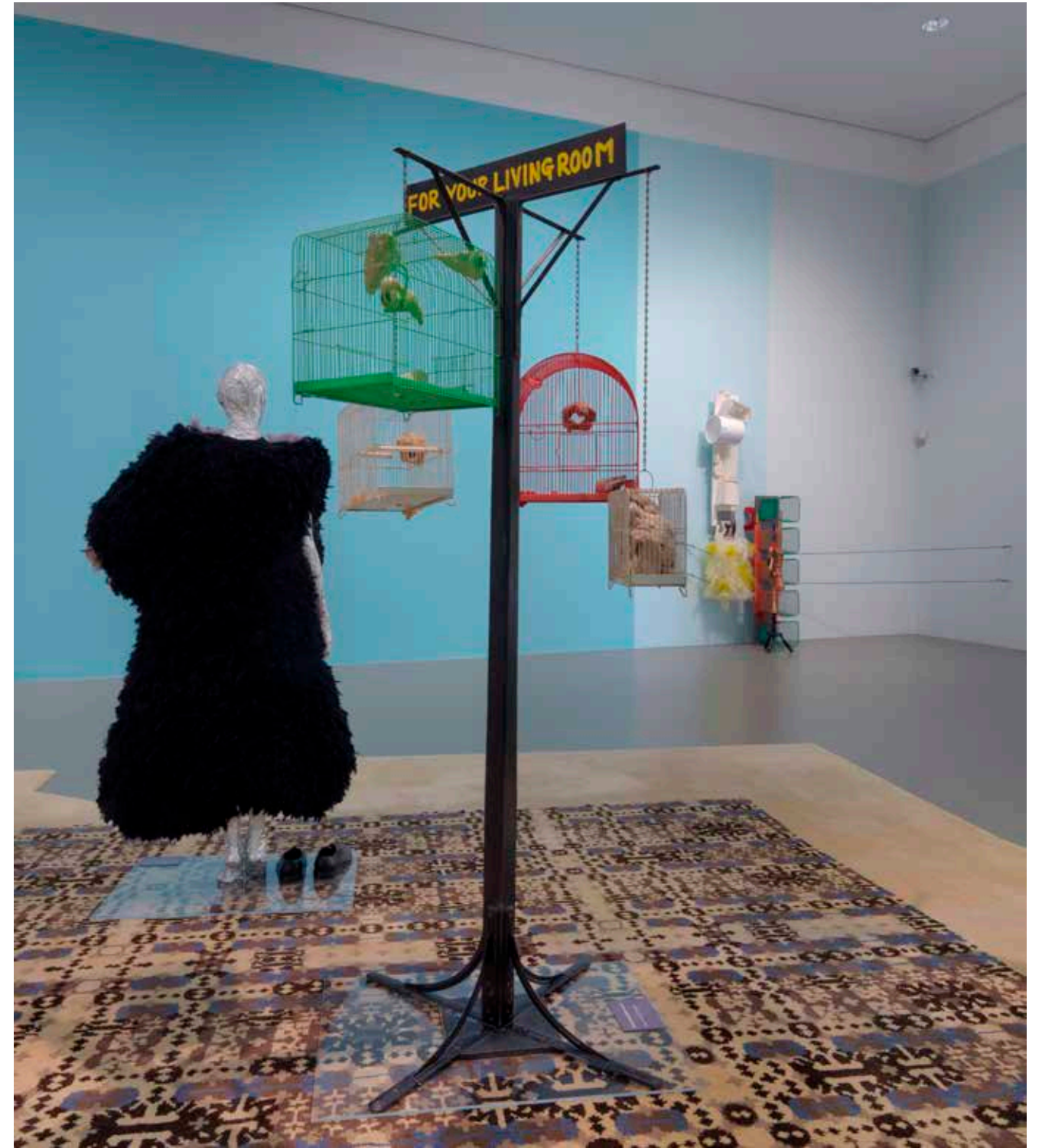
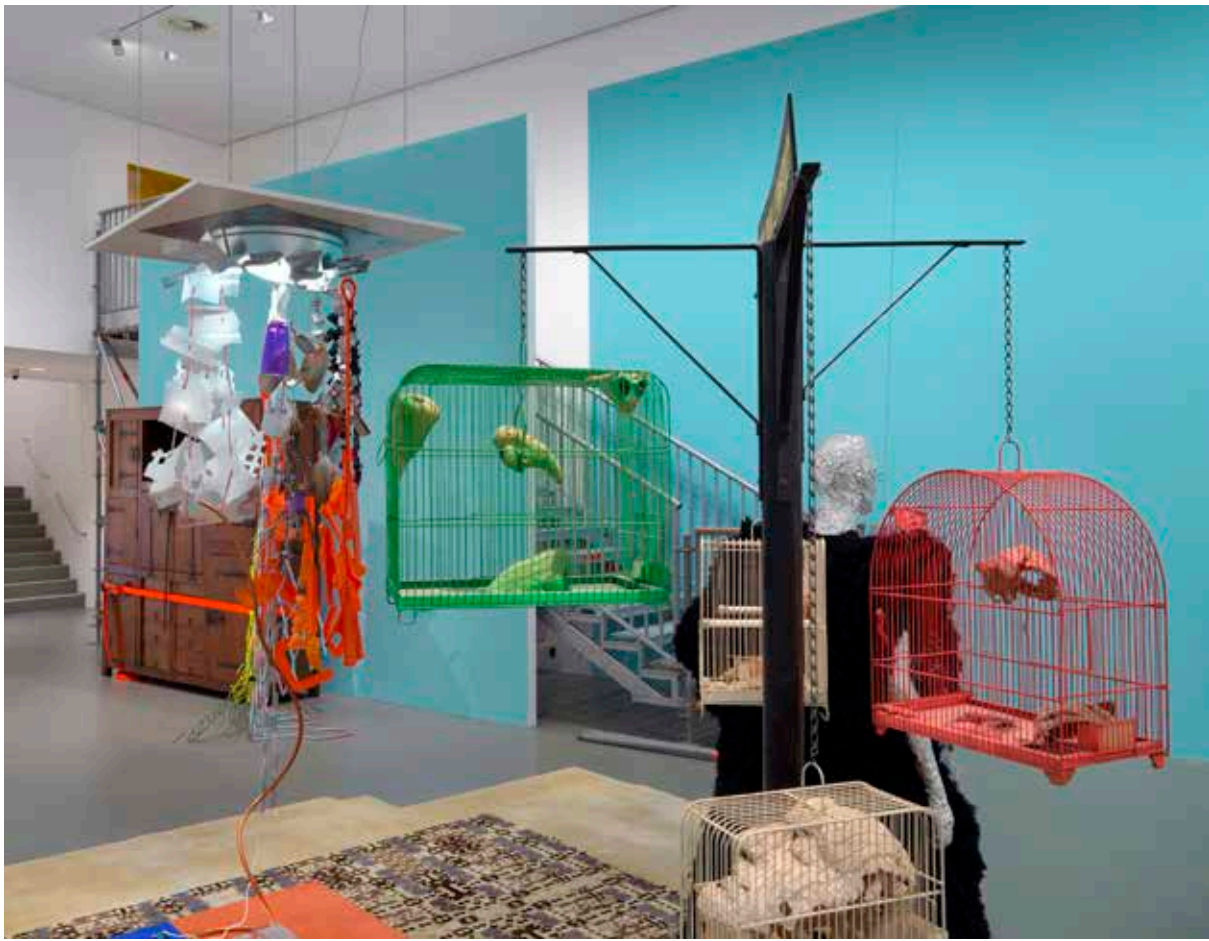
















Chapter 5

Extramural Coupling





***Stuff Matters: Enkele
observaties over
Jessica Stockholders
werk en werkwijze***

Laurie Cluitmans



Landscape Linoleum (1998)
Middelheim Sculpture Park, Antwerp

Anderhalf jaar geleden zocht ik Jessica Stockholder op in haar studio in Chicago. Tijdens die eerste ontmoeting ving ik een glimp op van haar complexe en gelaagde werkelijkheid en werkwijze. Stockholder was door het Centraal Museum uitgenodigd voor een tentoonstelling waarin zij haar eigen werk zou tonen, gecombineerd met door haar zelf te kiezen objecten uit de collectie. Niet lang na die eerste ontmoeting vertrok Stockholder voor een jaar naar Berlijn en begon het voorbereidingsproces voor deze tentoonstelling: *Stuff Matters*. In de afgelopen maanden is die titel gaan resoneren en is *Stuff Matters* haast als een adagium gaan klinken. Dingen doen ertoe.

Landscape Linoleum

Tijdens mijn onderzoek naar Stockholders werk raakte ik steeds opnieuw gefascineerd door een installatie die zij in 1998 voor het beeldenpark van het Middelheimmuseum in Antwerpen maakte. Aan een ijzeren stelling hangen de skeletten van auto's, paars, beige en oranje geverfd en gegroepeerd op kleur. Links van de stelling staan knalblauwe polyester zwembaden recht overeind. Voor de stelling strekt zich een driehoek uit van oranje grind, met daarnaast een rechthoekig pad van paars grind. De compositie bestaat verder uit een terrasverwarmer tegen de achtergrond van een witte ronde schotelantenne. Enkele klassieke figuratieve bronzen sculpturen uit de collectie van het beeldenpark maken op dezelfde manier deel uit van de compositie als de groene bomen, struiken en het gras van het park zelf. 'This canvas is not white' schreef Stockholder over dit werk. 'I am walking over and in a fantasy garden – carefully mapped, orchestrated, holding, framing, some nature. Full of life. Over this map I plan a few marks to converse.'¹

De uitspraak 'a few marks to converse' – een paar tekens een conversatie met elkaar aan laten gaan – klinkt alsof het hier om een eenvoudige en subtiele ingreep gaat terwijl de schaal en de autowrakken toch echt een enorme geste zijn. Het gemak waarmee zij deze installatie lijkt te hebben gemaakt, heeft een lichtelijk vervreemdend, absurdistisch effect. Alsof het hier niet om een monumentale landschappelijke ingreep gaat, maar juist om een achteloos gebaar waarbij de autowrakken zijn ontdaan van hun gewicht, en de geometrische elementen met losse toets in het landschap werden geschilderd.

De grenzen tussen de kunstmatige natuur en de installatie worden niet alleen onzichtbaar, maar ook irrelevant. Als Stockholder het park als canvas gebruikt is dit inderdaad niet wit of leeg en niet zonder betekenis. Het park is *an sich* al een constructie, een fantasie-tuin, een negentiende-eeuwse interpretatie van de natuur. Met *Landscape Linoleum* brengt zij een nieuwe ordening aan in dat landschap, maar géén nieuwe hiërarchie.

Het ogenschijnlijke gemak waarmee Stockholder in *Landscape Linoleum* zulke uiteenlopende elementen bij elkaar weet te brengen tot een geheel, doet denken aan hoe zij *Stuff Matters* aanpakte.

Haar eigen werken, objecten uit de collectie, muren, kleurvlakken, ramen, steigertrappen en sokkels, alles maakt deel uit van een precies uitgedachte scenografie. En net zoals de auto's, klassieke bronzen beelden en het struikgewas zonder enige hiërarchie elementen in een groter geheel worden, staan in *Stuff Matters* objecten uit vijf eeuwen en uiteenlopende disciplines probleemloos zij aan zij.

De verhalen die we onszelf vertellen

Het canvas is niet wit en het park is geen neutrale ruimte. Ook het museum heeft een lange geschiedenis die zichtbaar wordt in het gebouw en de collectie. Het Centraal Museum noemt zich trots het oudste stedelijke museum van Nederland. Al in 1838 opende het zijn deuren met een collectie van grotendeels oudheidkundige objecten, verzameld door de toenmalige burgemeester Van Asch van Wijck, een amateurhistoricus. In eerste instantie werden er beelden, schilderijen en tekeningen verzameld die zich met name tot de stad Utrecht en haar geschiedenis verhielden. Sinds dat prille begin in 1838 zijn er meer dan 50.000 objecten bij elkaar gebracht. Naast stadsgeschiedenis kwamen daar in de loop der tijd de deelcollecties oude kunst, mode, vormgeving, moderne kunst en hedendaagse kunst bij als afzonderlijke aandachtsgebieden.

Bij het leren kennen van de collectie keren vaak dezelfde verhalen terug. Het zijn de verhalen van voorgaande directeuren en conservatoren die vanuit een bepaalde lokaliteit en een bepaald tijdvak, keuzes maakten in selectie en presentatie, gereflecteerd in collectiecatalogi en collectieopstellingen. Die gedachte, dat het museum zichzelf moet presenteren, wordt in de laatste jaren iets meer losgelaten. Eerder is er een interesse in het binnenhalen van perspectieven van buitenaf. Individuen en groepen worden vanuit hun eigen expertise uitgenodigd een eigen pad door die collectie en standaardverhalen heen banen. In de voorbereidingen op de tentoonstelling schreef Stockholder:

'Ik kijk niet naar de collectie vanuit een lineair perspectief in relatie tot geschiedenis of geografie; ik kijk naar de collectie vanuit het perspectief van mijn eigen werk en de manier waarop ik werk. Ik zoek naar objecten die resoneren met verschillende aspecten van mijn werk.'²

Over het selecteren van de dingen die er toe doen

Hoewel de collectie al langere tijd in zijn geheel digitaal is ontsloten, is het niet gemakkelijk je weg te vinden tussen de ruim 50.000 objecten. Niet alleen is het een kwestie van de juiste zoektermen gebruiken (en welke termen voert een Engelstalig iemand in?), maar ook leidt de digitale zoektocht niet zo snel als in het fysieke depot, tot toevallige vondsten. De zoektocht via de collectiecatalogi biedt vooral het gangbare

perspectief van eerder gemaakte keuzes. De objecten in het depot worden op hun beurt afgeschermd door allerhande regels, procedures, protocollen en technische obstakels. Stockholder doorliep al die wegen kriskras en kwam uiteindelijk uit bij zo'n zestig objecten. Gezamenlijk vormen ze een bont gezelschap. De kledingstukken van Helen Price en Frank Mandersloot vallen op door de manier waarop het textiel volume kan aannemen. De eenvoudige boekenkasten van Gerrit Rietveld halen het tot de selectie vanwege de dikke lagen verf die erop zijn aangebracht. De *Slow Car* van Makkink & Bey wordt gekozen vanwege de formele overeenkomsten die Stockholder ziet met haar eigen werk *Inventory #JS393*, qua intentie en materiaal zijn ze compleet verschillend. Beide werken suggereren een zekere mobiliteit, hoewel ze gewaardeerd worden als object.

'Ik heb objecten uit de collectie van het museum gekozen die met mijn werk resoneren. In de tentoonstelling hoop ik zoveel mogelijk associaties te vinden tussen de objecten in de collectie en mijn werk. In zekere zin heb ik de collectie zelf daarbij als een van mijn materialen behandeld, waarbij ik onderzoek hoe de betekenis van elk werk verschuift afhankelijk van de context.'³

In wezen kijkt Stockholder naar de objecten in het depot, zoals ze ook naar de producten in een bouwmarkt kijkt. Ze bewondert de kunstwerken om hoe ze zijn gemaakt, om de bewerking van het materiaal, om de specifieke relatie tussen kleur en materiaal, om de manier waarop ze volumes vormen en aanwezig zijn. Die aandachtige blik en zorg voor de objecten deelt ze met de collectiebeheerders en depotmanagers.

Maar daar waar afbladderend bladgoud op een negentiende-eeuwse spiegel of craquelé in een zeventiende-eeuws stilleven voor het museum reden tot ongerustheid is, vormt het voor Stockholder juist een aanleiding om het object te selecteren. Want ook de sporen die zijn gevormd door het verstrijken van de tijd, hebben een eigen schoonheid.

Inzoomen

'Ik werk met echte dingen, maak nieuwe dingen, en creëer situaties die de fantasie prikkelen. Ik werk vaak met spullen waar ik gemakkelijk aan kan komen in de omgeving waar ik werk – zoek dingen bij ijzerwinkels, kringloopwinkels en online, en soms krijg ik ook spullen van mensen. Ik vind het spannend hoezeer de wereld van producten op een bouw pakket lijkt; ik voeg de delen samen door de handleiding te herschrijven.'⁴

Om Stockholders omgang met objecten – of het nu de huis, tuin- en keukenspullen zijn of eeuwenoude objecten uit de museale collectie – te begrijpen, is het

Between the Lines (2017)



zinnig in te zoomen op een enkel werk van haar. *Between the Lines* is een assemblage-sculptuur van Stockholder uit 2017, in deze tentoonstelling in de eerste zaal geïnstalleerd.

Het is een precieze compositie op de muur van een bonte verzameling objecten, fragmenten van objecten en materialen.⁵ Wanneer het werk als reproductie in dit boek wordt gezien, ontstaat er een nadruk op de compositie als geheel. Wanneer het werk in het echt wordt gezien, eist het ruimte op. Waar dat opeisen vandaan komt is onduidelijk, de installatie heeft geen centrum of kern in de traditionele zin van het woord. Er is noch een vertrekpunt noch een verdwijnpunt. Er bestaat geen hiërarchie tussen de afzonderlijke objecten en materialen. De afzonderlijke onderdelen lijken ten opzichte van elkaar te bewegen, te knisperen, geluid te maken. Het gaat om ritme en om relaties. Wanneer je inzoomt worden de objecten en gevonden materialen zichtbaar. Wanneer je uitzoomt, een stap terug neemt, wordt duidelijk hoe Stockholder met die uiteenlopende materialen schildert en beeldhouwt. Ik volg de lijnen van de elektriciteitsdraden als in een tekening. Ik volg het ritme van de stofzuigeronderdelen via de koper klemmen naar de haken. Ik volg de relaties die de knalgele spanband legt en bevind me opeens buiten het werk op een kale witte muur.

Stockholder balanceert in dit werk op de grens tussen compositie of ordening en chaos. Uitzoomen betekent de compositie als geheel overzien, inzoomen laat je de details waarnemen. Daar tussenin: ogenschijnlijke chaos. Juist door die desoriëntatie, in het verlies van het geheel, ontstaat beweging en laat Stockholder de blik dwalen, richt het oog zich op de randen, de grenzen, richting de witte muur van het museum, richting de architectuur van deze eerste zaal.

Between the Lines dwingt beweging af binnen een door Stockholder vastgestelde scenografie. Haar veelvoudig gebruik van verkeersspiegels sluit daar nauw op aan. De tussenruimte van de zogenaamde stallen – de grote tentoonstellingszalen van het Centraal Museum – bestaat uit een hal met grote afgeronde ramen die aan de ene kant een blik gunnen op de binnentuin, en aan de andere kant uitzicht bieden op de singel aan de achterkant van het museum. Hier maakte Stockholder de nieuwe sculptuur *Extramural Coupling*:

'*Extramural Coupling* volgt op het werk *Curtsy in the Blind* dat in 2015 werd tentoongesteld en uitgevoerd in Aspen voor Art Crush. Dat werk maakt eveneens gebruik van twee spiegels die tegenover elkaar staan, als twee mensen die elkaar aankijken of twee ogen in een hoofd. Beide werken zijn ontworpen om twee verschillende soorten ruimte in te nemen. *Curtsy in the Blind* kan

Curtsy in the Blind (2015)



een binnenhoek innemen of het kan worden uitgevoerd door drie mensen die het werk dragen. *Extramural Coupling* overbrugt in deze tentoonstelling binnen met buiten. Het werk kan echter ook worden geïnstalleerd rond een binnenhoek en hoeft niet per se binnen en buiten te overbruggen.⁶

Als twee ogen reflecteren de twee spiegels elkaar, de context, vergroten het perspectief op het werk, tonen een met het blote oog onzichtbaar deel van het werk, maar zijn zelf ook als oppervlak de drager voor verf. De verkeersspiegels zijn onderdeel van de compositie en beschilderd door Stockholder. Ze reflecteren een deel van de installatie, van binnen en buiten, weerspiegelen niet onze blik, maar geven een dieper inzicht in de sculptuur zelf én de architectuur.

'Ik hoop dat de toeschouwer – net als ik – betrokken wordt in het bekijken van een statisch voldongen feit en het gevoel heeft deel te nemen aan een reeks tegenstrijdigheden en verhalen die tot geen definitieve conclusie komen. Ik heb het gevoel dat mijn werk beide ervaringen biedt en pleit voor de noodzaak van beide. De verhalen en evocaties die mijn werk oplevert, zijn bedoeld om breed te zijn. Ze zijn het resultaat van mijn persoonlijke geschiedenis, de cultuur die ik leef en de geschiedenissen die door al diegenen die er interesse in hebben, tot het werk worden gebracht.⁷

Om Stockholders werk te begrijpen, moeten we telkens opnieuw kijken. En ook, zoals de titel van het eerder besproken werk *Between the Lines* suggereert, tussen de regels door lezen. De boodschap wordt gevormd door zeer herkenbare letters en tekens, maar dient toch gedecodeerd te worden.

Horizontaliteit

De manier waarop Stockholder spullen selecteert en bij elkaar brengt in *Between the Lines* sluit aan bij de wijze waarop ze haar werk verbindt aan de collectie. Stockholder laat met haar werk zien dat het begrip voor objecten, of het nu alledaagse spullen zijn of museumstukken, sterk afhankelijk is van hun context en de manier waarop ze gepresenteerd worden. Haar serie werken onder de noemer *Assist* dient dan ook als metafoor voor hoe de uiteenlopende objecten uit de collectie en het werk van Stockholder zich tot elkaar verhouden. Een *Assist* is een sculptuur dat niet uit zichzelf overeind kan blijven staan. Elke keer dat een *Assist* wordt tentoongesteld, heeft het de ondersteuning van een ander object uit de omgeving nodig, uitgekozen door de kunstenaar, de curator of de eigenaar. Een *Assist* creëert of genereert nieuwe relaties en associaties. Zelf beschrijft ze die relaties als symbiotisch, als wederzijds voordelige relaties tussen verschillende entiteiten. Maar ook roept de *Assist* vragen

op over de conventies waarmee objecten worden gegroepeerd en gepresenteerd.

‘In deze tentoonstelling zie ik de relatie tussen de *Assists* en hun dragers als de relatie tussen mijn werk en de objecten die ik heb uitgekozen uit de museumcollectie. De *Assist* vestigt de aandacht op de wijze waarop betekenis verbonden is met conventionele presentatievormen zoals lijsten, sokkels en etalagepoppen.

De objecten in deze tentoonstelling – over een periode van vijf eeuwen gemaakt door beeldend kunstenaars, ontwerpers en ambachtslieden – treden op nieuwe manieren met elkaar in dialoog. Mijn werk berust op een lange geschiedenis van makers en ik hoop dat de alledaagse en formele keuzes die kunstenaars door de eeuwen heen maakten, nu doorschemeren.’⁸

Wat opvalt in de tentoonstelling *Stuff Matters* is een zekere horizontale benadering. Stockholder selecteert én presenteert objecten – of het nu gaat om spullen uit het leven van alledag of kunstwerken uit de museumcollectie – naast elkaar, ongeacht status, waarde, genre, tijdsbestek, of discipline. Zij is daarbij niet geïnteresseerd in het laten zien van de ontwikkeling van een genre of in het identificeren van directe vormen van beïnvloeding tussen makers. De maker verhoudt zich tot zijn ouders, eert zijn ouders, negeert zijn ouders, breekt met zijn ouders. De spreekwoordelijke vadermoord. Helen Molesworth bespreekt de andere mogelijkheden: broeders of zusters naast elkaar: *peers*, vrienden en collega’s.⁹ In Stockholders manier van presenteren gaat het niet over beïnvloeding maar over de oneindig vele connecties die bestaan tussen makers door de eeuwen heen. En uiteindelijk over hoe de tegenstelling tussen al die objecten je anders kan laten kijken. *Assist: 3 squared @ half scale* leunt tegen *Heilige Bisschop* aan. Een elegant rood/oranje staketsel dat in de combinatie de bijzondere details in een gehavende stenen sculptuur *Heilige Bisschop* ontbloot.

‘Ik ben altijd geïnteresseerd in hoe een werk zijn context doorsnijdt, hoe het wordt ingekaderd en afgebakend van de wereld er omheen. Voortbordurend op deze gedachte kan het hele museum worden gezien als een lijst die de collectie inkadert, inclusief de manier waarop objecten worden geordend op categorie, genre en tijdvak.’¹⁰

De zaal gewijd aan stilleven is daar een goed voorbeeld van. Als genre stond het stilleven binnen de hiërarchie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst onderaan. Door de verbeelding van aardse voorwerpen – van schedels, boeken en wijnglazen tot dode dieren, bloemen en insecten – had het een andere status dan bijvoorbeeld bijbelse taferelen, een historiestuk of portretten van staatsmannen. De stilleven zijn een close up van zorgvuldig gerangschikte objecten, maar hebben ook grote metaforische waarde. Soms verborg het

stilleven een wijze les, herinnerde het aan de vergankelijkheid of wilde de opdrachtgever pronken met zijn bezittingen. Maar ook toont het genre ons de cultuur van het huiselijk leven en de rituelen van gastvrijheid van toen. Wanneer we de verbeelde voorwerpen nader onderzoeken, getuigen de stilleven ook van de ontwikkelingen in de wereld op dat moment. Zo kwamen de schelpen in Balthasar van der Ast’s werk in zijn bezit via de koloniale handelsroutes. De sobere tafel in het *Stilleven met Vogelkooi* van Pyke Koch werd in 1944 afgebeeld, het laatste jaar van de bezetting.

Stockholder volgt de ontwikkeling van het stilleven niet alleen dwars door de tijd heen, maar ook legt ze een verband met andere objecten die onderdeel uitmaken van het alledaagse leven en het huiselijke interieur, zoals een serie wasbakken ontworpen door Joep van Lieshout en een reeks kleinere werken van Stockholder zelf.

‘De verzameling spullen die we selecteerden – sommige betreffen een specifiek genre, andere betreffen eigenschappen als volume, textuur en materiaal – worden gebruikt om vragen te stellen over hoe je naar dingen kijkt. Hoe ze worden gepresenteerd staat daarbij voorop: of ze nu op sokkels of platforms staan, als het een meubelstuk is, wordt het ook als een voetstuk gebruikt? Verlichtingsarmaturen, mode, kleding, meubels en kunst kruisen elkaar allemaal, ze zijn allemaal even objecten.’¹¹

Conventies

‘Vragen over de randen, grenzen, autonomie en afhankelijkheid zijn altijd aanwezig in mijn werk en de curatoriale geest van deze tentoonstelling ‘schrijft Stockholder in 2019.’ De complexe en soms onduidelijke lijnen tussen kunst, de ruimte waarin het zich bevindt en de manier waarop het wordt getoond of geframed, resoneren op metaforische wijze met vragen over autonomie en individualiteit in veel gebieden van het leven.’¹²

De manier waarop objecten in het museum volgens bepaalde regels en conventies worden getoond wordt door Stockholder onderuit gehaald. Stockholder ontwierp speciale podia waarop boekenkasten van Gerrit Rietveld en tafels uit de zeventiende eeuw worden gepresenteerd. Nu eens geen standaard “neutrale witte” sokkels, maar platforms in felle kleuren en gelaagde composities, die net zoveel aandacht vragen voor hun eigen aanwezigheid als voor de objecten die ze dragen. Het Centraal Museum beheert de grootste Rietveldcollectie ter wereld. Met meer dan driehonderd meubels en een beperkte expositieruimte betekent dit dat er bij het tentoonstellen er van altijd keuzes moeten worden gemaakt. Deze boekenkasten van Rietveld zijn geen iconische stukken en waren zelfs nooit eerder in de museumzalen te zien. Toen Stockholder het depot bezocht vielen de kasten haar desalniettemin direct op. Stockholder geeft hier een podium aan deze meubels die op hun beurt de drager zijn

van een selectie keramiek van Edmund de Waal, Nathan Begaye en Susan Folwell.

Het schilderij *De golf* van Gustave Courbet selecteerde Stockholder vanwege de relatie tot landschapsschilderkunst. Haar eigen werk, de ruimtelijke composities, bouwt ze vaak op als een landschapsschilderij. Het schilderij van Courbet werd bepalend voor de vormgeving van *Stuff Matters*. Gustave Courbet schilderde deze close-up van een golf in 1869 in Étretat, aan de Normandische kust. Courbet wist de energie van de golf te treffen door in plaats van een penseel een paletmes te gebruiken en daarmee dikke lagen verf op te brengen, alsof hij de kracht van de natuur met verf boetseerde.

‘Ik ben dol op kleur. Het is een natuurkundig fenomeen dat ook sensuele en emotionele reacties uitlokt. Hier hebben we gekozen om delen van de wand te kleuren en daarmee werken in de tentoonstelling te groeperen. Ik heb dit specifieke kleurenpalet – de verschillende tinten groen van de golf en het oranjerose dat door de lucht heen schijnt – gebruikt als startpunt voor mijn kleurkeuzes.’¹³

De rusteloze golf staat in een vreemd contrast tot de zwaar barokke vergulde lijst die om het doek is gezet. Het realisme van Courbet ingepakt door de bourgeoisie. Stockholder bevrijdt Courbet uit dat keurslijf en breekt door het frame heen. Stockholder analyseerde het kleurenpalet – de donkergroen-tinten van de golf, maar ook het oranjerose dat doorschemert in de lucht – en nam het als uitgangspunt voor de kleurvlakken op de wanden in de tentoonstelling. Elk kleurvlak groepeert een selectie objecten. De kleurvlakken zijn losjes aangebracht, de hand van de schilder is nog duidelijk zichtbaar.

‘Mijn werk heeft zich ontwikkeld in reactie op het conventionele gebruik van witte wanden, die golden als de meest geschikte en neutrale achtergrond voor het bekijken van kunst in musea. Dat uitgangspunt wordt tegenwoordig ter discussie gesteld en mijn werk heeft een rol gespeeld in het bevragen van die conventie. Op sommige plaatsen heeft de kleur op de muur strakke randen, op andere plaatsen verwijzen de afdrukken van verfrillers naar de hand van de schilder – soms mijn eigen hand, soms die van museummedewerkers.’¹⁴

‘The white wall is not something you see but something that allows you to see’ schrijft Mark Wigley.¹⁵ De witte wanden van modernistische architectuur en het museum voor moderne en hedendaagse kunst zijn het resultaat van een lange traditie waarin kleur wordt genegeerd.¹⁶ Het museum is niet een plek waar je de wereld tot je neemt, maar waar de wereld wordt buitengesloten. Stockholder’s *Stuff Matters* port tussen de ribben van die conventies.

- 1 Jessica Stockholder, ‘Landscape Linoleum’, 1998, <https://www.jessicastockholder.info/projects/writing/landscape-linoleum/>.
- 2 Jessica Stockholder, 2019. Citaten uit de zaalteksten voor de tentoonstelling *Stuff Matters*.
- 3 Stockholder, 2019.
- 4 Ibid.
- 5 Het werk bestaat uit luidsprekerkabel, koperdraad, groen bloemen binddraad, touw, geel nylon band, camouflagekleurig nylon band, roze nylon band, stofzuigeronderdelen, een metalen staaf, koperen klemmen, twee haken, twee handgrepen voor oefenapparatuur, twaalf sushi borden, trekkoord, plastic onderdelen, hardware, een schijf van een boomstam, elektriciteits tape, een leeggelopen strandbal, iPad stand onderdelen, onderdelen van een harde schijf, een boomtak, koperen pijp, een plexiglas wijnrek, garen, spijkers, acrylverf, Lexel als primer op de witte hendel van de stofzuiger.
- 6 Stockholder, 2019.
- 7 Stockholder, geciteerd in Germano Celant “Installations in Symbiosis: Jessica Stockholder” in: *Jessica Stockholder*, (London: Phaidon, 2018), 191.
8. Stockholder, 2019.
9. Helen Molesworth, “How to install art as a Feminist,” in *Women Artists at the Museum of Modern Art* eds. Cornelia Butler and Alexandra Schwartz (New York: Museum of Modern Art, 2010), 509.
10. Stockholder, 2019.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Mark Wigley, “The Secret Life of the Gallery Wall” in *Rita McBride: Oferta Pública / Public Tender* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2012), 177.
- 16 Wigley, “The Secret Life of the Gallery Wall”, 177.

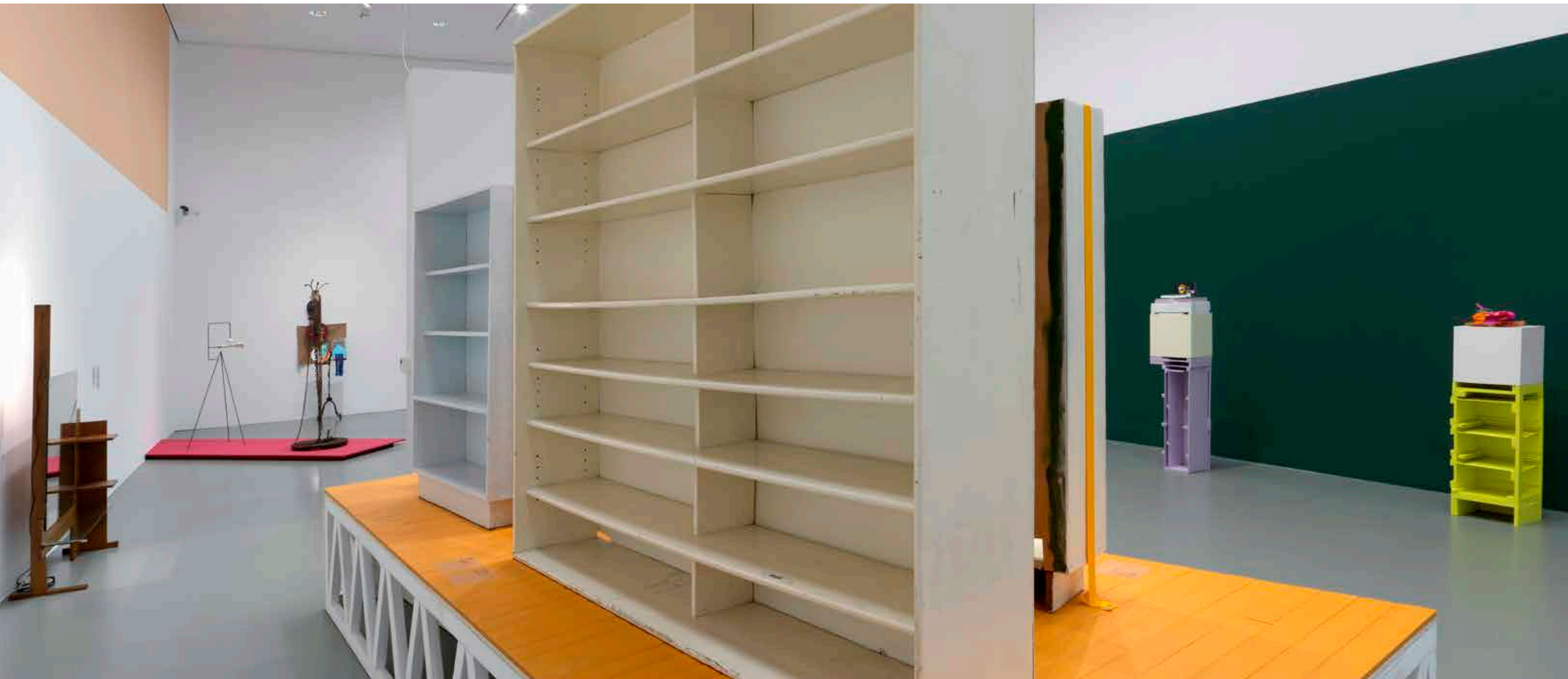
Chapter 6

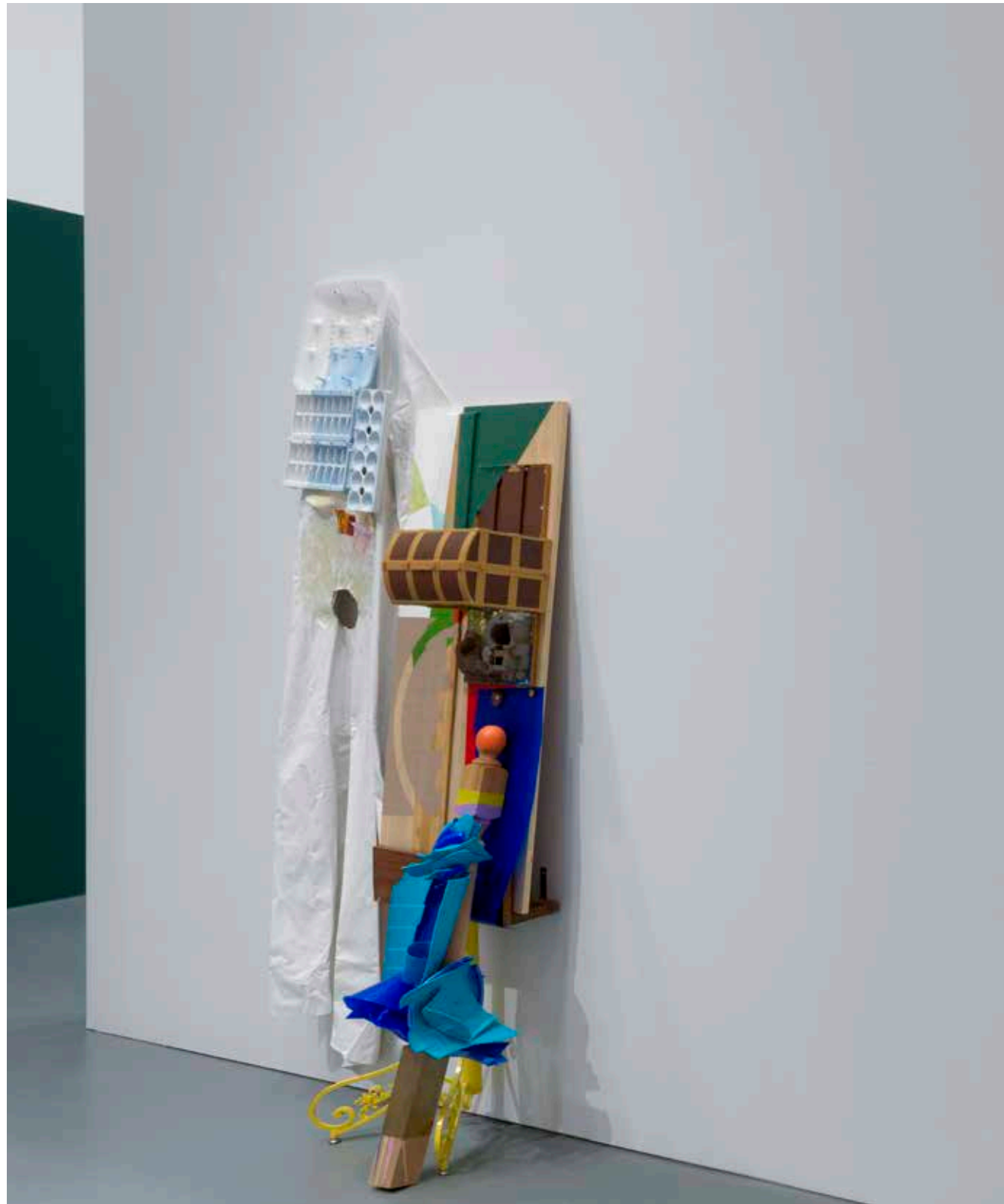
Fish out of Water





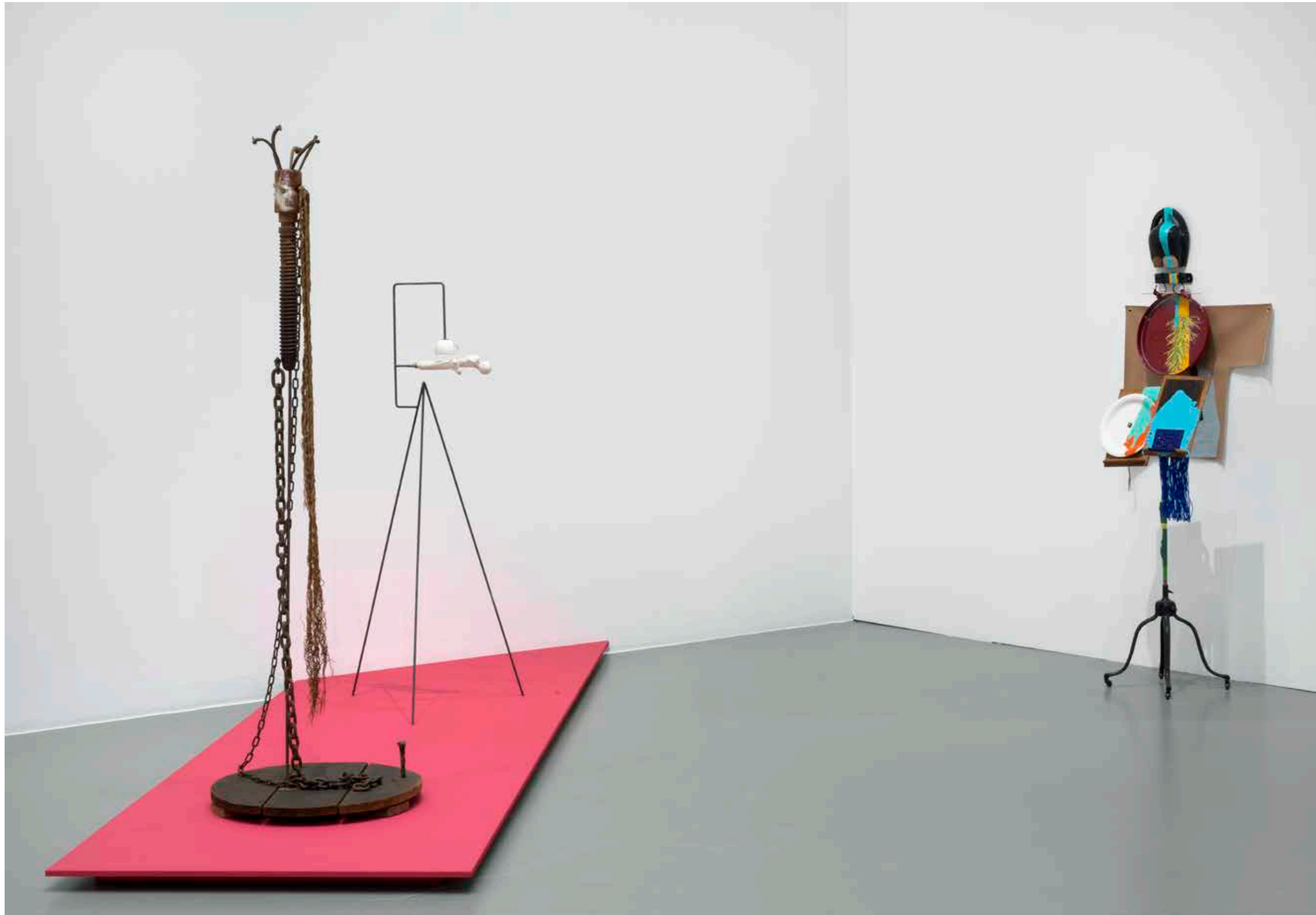














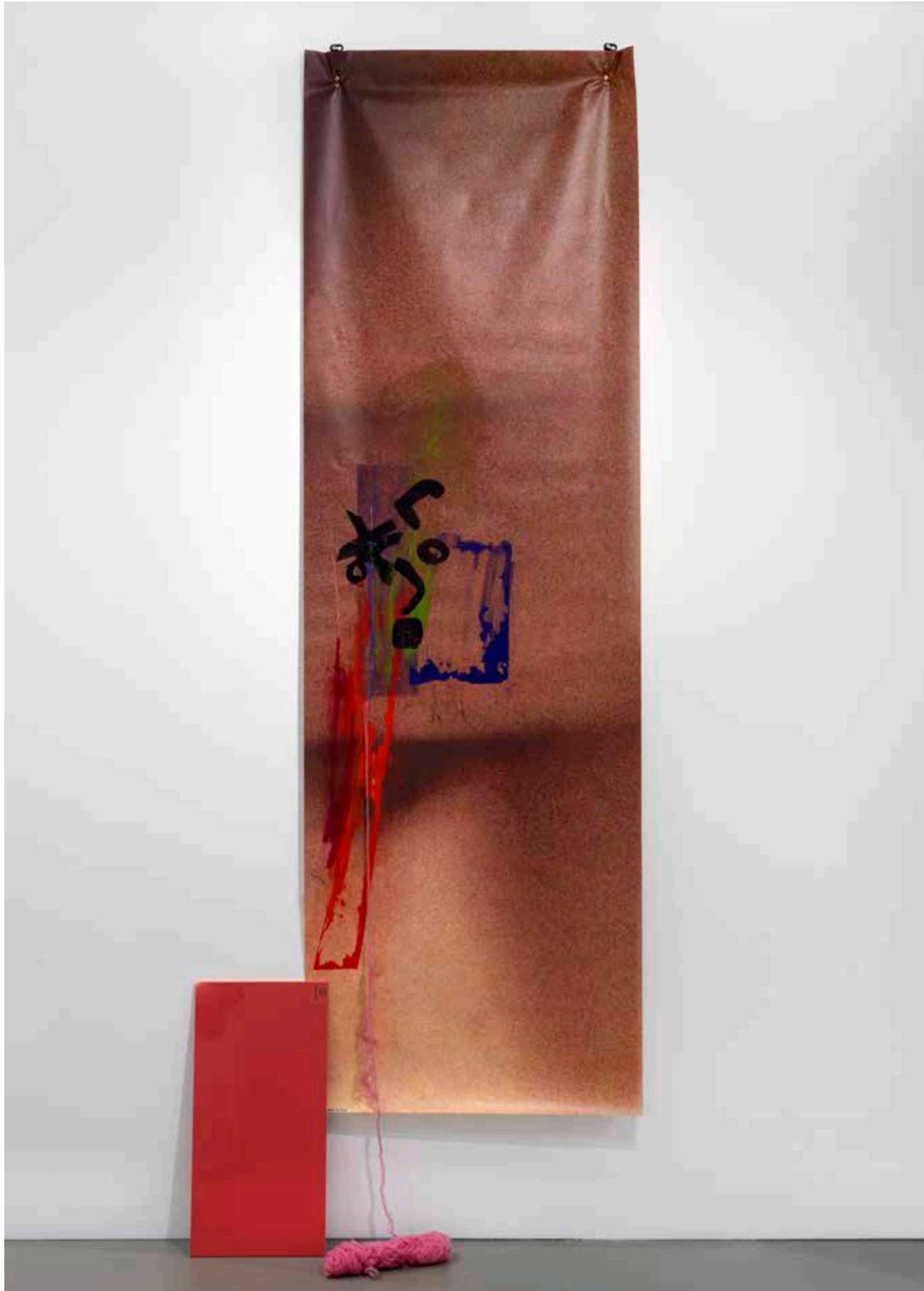
Chapter 7

Lay of the Land





Vertalingen / Translations



Foreword

Bart Rutten, Artistic director, Centraal Museum

In 1992, the Centraal Museum acquired two works by the American-Canadian artist Jessica Stockholder. The director of the museum at that time, Sjarel Ex, also invited her to exhibit her work in the chapel but Stockholder had to decline the invitation for a variety of reasons. Now, more than twenty-five years later, we found her prepared to take on the entirety of the stables for the ambitious exhibition *Stuff Matters*. Alongside important loans and new works, the exhibition features numerous objects from the collection, which Stockholder has agreed to 'utilise' as components in what could be seen as an all-embracing installation.

Shortly after my appointment as artistic director of the Centraal Museum, almost two years ago, I went to Chicago to invite Jessica Stockholder for this project. Her exhibition at the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam in 1991 made a deep impression on me and turned my notion of art on its head: I was nineteen years old and thought that a painting should have a frame and a sculpture should sit on a plinth. I have been an ardent admirer of her work since then, and was determined that the first 'stables exhibition' during my tenure as director would be devoted to her.

Over the past 180 years, the Centraal Museum, has acquired more than 50,000 objects: an enormous collection that continues to yield surprises today. One could say the museum has a little bit of everything. We are proud of our jumble of collections, do not strive for encyclopaedic completeness, and cherish their richness and diversity. We encourage people from outside the museum to help us re-examine the collection and interpret it in new ways.

We seek this dialogue with experts, artists and institutions in Utrecht and, where possible, further afield. After all, ideas do not stop at the city's borders. We are therefore especially pleased that Jessica Stockholder has agreed to team up with us for this exciting project. Her approach to making art, which she has explored in a world-class body of work over a period of more than thirty years, matches our mentality and viewpoint. She shares our non-hierarchical and open attitude to the world around us and doesn't shy away from the pursuit of beauty through daring combinations of objects and materials.

Stockholder has selected more than sixty objects from across the museum's various departments, including the table on which the Peace of Utrecht was signed, a jacket cast in cement by Maison the Faux i.c.w. Tenant of Culture, a still life by Vincent van Gogh and a dress by Helen Price. All have become elements in Stockholder's colourful and non-hierarchical world. By appropriating all these works for her installation and allowing almost forgotten items to shine alongside world-famous icons, she allows us to look with fresh eyes at our multifaceted collection.

I am enormously grateful to Jessica for accepting our invitation and for entering into an extremely intensive partnership with our team. Jessica has been engaged not only as an artist but also as a guest curator and designer of the exhibition's infrastructural elements, such as plinths. Consequently, the exhibition blurs not only the boundaries between the disciplines in the collection but also between the artist's tasks and those of the exhibitions team. Through Jessica's practice of appropriation, the exhibition can be seen as both a solo presentation and a survey of the collection. The artist's total commitment to the project is tangible in the results.

Jessica was supported on this extraordinary journey by Laurie Cluitmans, curator of contemporary art, who has developed a close bond with the artist as a sparring partner and sounding board for ideas. They were assisted by project coordinator Lotte van Schellen. I am grateful to them for bringing to fruition what began as a dream of mine two years ago. And of course I would like to extend my thanks to all the museum's staff for their indispensable contributions.

Nearly all the funding bodies we approached for support in realising this ambitious exhibition looked favourably on our requests. They saw how important it was to give this renowned artist the space to show her work in its full glory. The Mondriaan Fund, Fonds 21, the Stichting Elise Mathilde Fonds and the Fentener van Vlissingen Fonds have generously contributed to the exhibition's costs. This publication has been made possible by Mitchell-Innes & Nash in New York, Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder in Vienna, Kavi Gupta Gallery in Chicago and Galerie Nathalie Obadia in Paris and Brussels. We are greatly in their debt, because an exhibition and publication of this scope would not be possible without these additional funds.

I have been greatly encouraged by the enthusiastic responses from all the artists with whom I have discussed this project over the past two years. For some of them, Jessica's work had an almost divine status in the late 1990s and it continues to be a source of inspiration for many makers today. This demonstrates, once again, the widespread interest in the exhibitions that we make, not least of all among artists themselves.

De Assists van Jessica Stockholder oftewel
autonomie op jongere en latere leeftijd
Monika Szewczyk

Het staat buiten kijf dat er iets van leven zit in alle werken die Jessica Stockholder op de wereld verkoos te zetten sinds haar allereerste experimenten in de achtertuin van haar familie. Een gevoel van leven en een gevoel voor humor. Hele droge humor. In *My Father's Backyard* (1983) hebben materialen de neiging zich te misdragen: de matras bevestigd op de garage en (met synthetische acrylverf) beschilderd in de kleur van de oranje vruchten aan de aangrenzende boom; de garage, de haag en het gazon geverfd in een staalachtig blauwgrijs (en daardoor verenigd); een violetkleurig paneel (eigenlijk een kastdeur) schuin geplaatst waardoor het lijkt neer te kijken op de beschreven scène, én het kippengaas, met een barokke zwier op het dak geworpen. Geen enkel ding gehoorzaamt hier aan zijn eigenlijke doel. Ze overtreden maar al te graag de wetten (van de fysica, van de vader¹) en interpreteren die heel vrij. Vrij associërend schieten mij diverse verwante werken te binnen: *Glue Pour* (1969) van Robert Rauschenberg, waarin landschap en synthetisch materiaal samengaan op een plek vlakbij de University of British Columbia waar de ouders van Stockholder lesgaven; de sculpturen van haar kunstprofessor Mowry Baden, waarin ook vaak matrassen zijn verwerkt; monochrome schilderkunst, abstract expressionisme, Marcel Duchamps *assisted readymades* en het minimalisme met de "theatraliteit" van "specifieke objecten",² waaraan Michael Fried zich zo ergerde. Maar voorbij de annalen van de kunstgeschiedenis ligt de achtertuin. De achtergrond treedt op de voorgrond. Zoals het gezicht van Buster Keaton, dat haast een ding lijkt te midden van de chaos die hij (zo uitdrukingsloos!) ondergaat en vergroot, zo krijgen ook Stockholders werken betekenis door hun context.

Laten we eens kijken naar de matras op de garage. Onder Stockholders handen krijgt deze meer dan één enkele functie. Net als ik, net als u die dit leest, kan dit voorwerp vele mogelijke rollen spelen: het kan een bed zijn, een schilderdoek, een onderdeel van een driedimensionale compositie, iets zachts op een harde muur, een vorm van binnen in het huis buiten, een ding tussen alle spullen in de tuin. En, zoals de naam van haar bedrijf (en van haar tentoonstelling in het Centraal Museum) al aangeeft, mogen spullen niet worden verward met troep. *Stuff*

Matters, spullen doen ertoe. Ze zijn essentieel. Aandacht besteden aan spullen is Jessica Stockholders specialiteit. Dat kan betekenen: dingen redden van de vuilnishoop, andere dingen kopen, lenen wat niet te koop is, hergebruiken op een andere manier. Maar zelden heeft ze dingen helemaal zelf geproduceerd van grondstof tot voorwerp (bijvoorbeeld een boom veranderd in een tafel³). In een tijd waarin meer spullen worden gemaakt dan ooit tevoren in de geschiedenis van onze planeet – zoveel zelfs dat enorme afvalbergen in de oceanen drijven en het aloude leven bedreigen – is een gevoel voor spel nodig om gas terug te kunnen nemen en meer aandacht te besteden aan spullen, om de toepassing van dingen uit te breiden.

We zouden kunnen zeggen: alle dieren zijn speels geboren, maar sommige zijn speelser dan andere. Het is in dit stadium van de geschiedenis moeilijk te zeggen of de mens het meest of minst speelse dier is. We hebben veel spellen en we noemen machines die deze spellen met of voor ons spelen (zoals schaakcomputers) intelligent. We voorzien ze van kunstmatige intelligentie, alsof daar iets kunstigs aan is. Het lijkt er dus op dat we het spel waarderen. Maar hebben we het bij het verkeerde eind? De Nederlandse cultuurhistoricus Johan Huizinga schreef een boek over dit thema, getiteld *Homo Ludens*. Het verscheen voor het eerst in Nederland in 1938 (en het voorwoord vermeldt de dringende noodzaak om het niet later te publiceren), hoewel Huizinga al in 1933 zijn oratie als rector magnificus van de Rijksuniversiteit Leiden over dit onderwerp hield. Ik geef toe dat ik zijn betoog niet van voor tot achter heb gelezen, zoals hij zelf in zijn voorwoord toegeeft dat hij niet alle eerdere verhandelingen over spel heeft gelezen. Toen ik de volgende regels las, had ik echter sterk het gevoel dat dit een schrijver was die thuishoorde in een catalogus over het werk van Jessica Stockholder: "Het is al een oude gedachte die getuigt, dat bij doordenken tot den bodem van ons kennen alle menscheijk handelen slechts een spelen schijnt. Wie aan deze metafysische conclusie genoeg heeft, moet dit boek niet lezen."⁴

Net als Stockholder is Huizinga geïnteresseerd in iets wat zowel meeromvattend als minder metafysisch is. Essentieel daarbij is dat hij benadrukt dat spel ouder is dan cultuur: "de dieren hebben niet op den mensch gewacht, om hen te leeren spelen."⁵ Spel is dus een element van het leven zelf. Later in het boek schrijft Huizinga in een hoofdstuk over *mythopoesis* of het maken

van mythen: “Zoodra een beeldspraak haar effect heeft in de beschrijving van een toestand of van een gebeuren in de termen van een bewegend leven, is men op den weg naar personificatie. Verpersoonlijking van het onlichamelijke of het levenlooze is de ziel van alle mythenvorming en van bijna alle poëzie”.⁶ Dit gevoel van leven in dode materie (in deze tentoonstelling is *Extra Mural Coupling* (2019) misschien wel het duidelijkste voorbeeld voor hoe voorwerpen bijna lijken te flirten of kussen) is niet expliciet aanwezig in alle werken van Jessica Stockholder. Voor wie de syntax van haar ‘spullen’ zo wil lezen dat elk element en de grotere ensembles volop leven bezitten, ademende entiteiten zijn zoals u en ik, maar wel met een andere anatomie en persoonlijkheid, zijn er veel aanknopingspunten. Maar zoals Huizinga al bezwaar maakte tegen de veronderstelling dat “het spel geschiedt ter wille van iets anders, dat het zekere biologische doelmatigheid dient”,⁷ zou het bestempelen van Stockholders werk als animistisch voorbijgaan aan al het plezier dat het oplevert.

Ik ben dr. Johan Huizinga voor eeuwig dankbaar dat hij de volgende verdediging van de *fun* van het spel publiceerde:

Dit laatste element, de ‘aardigheid’ van het spel, verzet zich tegen elke analyse of logische interpretatie. Het woord ‘aardigheid’ zelf is in dezen veelbetekenend. In zijn afleiding van ‘aard’ legt het als ‘t ware de bekentenis af, dat de zaak niet verder herleidbaar is. Deze onherleidbare kwaliteit is voor ons moderne taalgevoel nergens zoo treffend uitgedrukt als in het Engelsche *fun*, dat in de gangbare betekenis tamelijk jong is. Met ons ‘grap’ en ‘aardigheid’ tezamen corresponderen ongeveer, maar langs andere lijnen, het Deutsche *Spass* en *Witz* tezamen.⁸

Dit komt dicht bij wat ik voel tijdens een bezoek aan Stockholders atelier en haar tentoonstellingen. Maar het voelde altijd een beetje *funny* om het daarbij te laten. Huizinga gaat verder:

Het spel is onloochenbaar. Men kan bijna al het abstracte loochenen: recht, schoonheid, waarheid, goedheid, geest, God. Men kan den ernst loochenen. Het spel niet.

Maar met het spel erkent men, of men wil of niet, den geest. Want het spel is, wat ook zijn wezen zij, niet stof. Het doorbreekt,

reeds in de dierenwereld, de grenzen van het fysisch bestaande. Het is ten opzichte van een gedetermineerd gedachte wereld van louter krachtwerkingen in den volsten zin des woords een *superabundans*, een overtolligheid. Eerst door het instroomen van den geest, die de volstreekte gedetermineerdheid opheft, wordt de aanwezigheid van het spel mogelijk, denkbaar, begrijpelijk. Het bestaan van het spel bevestigt voortdurend, en in den hoogsten zin, het supralogisch karakter van onze situatie in den kosmos. De dieren kunnen spelen, dus zij zijn reeds meer dan mechanismen. Wij spelen, en weten, dat wij spelen, dus wij zijn meer dan enkel redelijke wezens, want het spel is onredelijk.⁹

Als je Stockholders werk beschrijft, is het goed om stil te staan bij hoe ze in de keuze van haar titels de draak steekt met zware theoretische kost. Kunsttheoretische termen worden zo een materiaal om mee te werken (*Relational Aesthetics*¹⁰) en de meest alledaagse aspecten van het leven krijgen een esthetische dimensie (*Parallel Parking*¹¹). Stockholder gaf de tentoonstelling in het Centraal Museum enige tijd de titel *Assisted Living*. Dit Engelse eufemisme voor een woonvorm die vroeger bejaardentehuis heette, is meer dan een hint naar vitaliteit (de levenden). Het verwijst ook – en dat is interessant gezien de zojuist geciteerde onherleidbaarheid van het spel – met enige scepsis naar de autonomie van de kunst.

Het ideaal van de autonomie van de kunst is zo oud als de kunst zelf. Deze kunst is als zodanig erkend door de opname in een groot aantal particuliere en openbare instellingen die kunstwerken (en dus geen artefacten) verzamelen en tentoonstellen. De institutionele ondersteuning is nodig om de illusie van de autonomie van kunst in stand te houden. Het idee dat de kunstenaar een onafhankelijke geest bezit die autonome gecodeerde boodschappen kan creëren behoudt zelfs veel van zijn aantrekkingskracht wanneer kunst in opdracht wordt gemaakt, wanneer de parameters niet worden bepaald door de kunstenaar, maar door een derde partij – een kerk, vorst, bedrijf of staat. Jessica Stockholder plaatst vraagtekens bij deze droom van onafhankelijkheid, maar zonder haar dichterlijke vrijheid op te geven. Ik heb zelf mogen constateren dat ze studenten en collega’s van de faculteit (de

afdeling beeldende kunst van de universiteit van Chicago) aanmoedigde om het maken van kunst te beschouwen als het uitoefenen van vrijheid, waarbij beperkingen, hoe fundamenteel ook, altijd ter discussie mogen worden gesteld.¹² In haar eigen werk sluit autonomie nut niet uit. In *Assist: Hinge Arrested* (2018) ondersteunt een koelkast een assemblage van staal en verf. In de koelkast liggen ijslolly’s voor de medewerkers van het museum. Ja, de koelkast werkt echt. Een wit kubusachtig ding dat de vraag oproept: is het nodig dat het zogenaamde *white cube*-model voor tentoonstellingen het leven van de kunst bevriest?

Een vergelijkbare benadering werd beschreven door haar vriend Robert Davidson, een kunstenaar van Haida afkomst, tijdens een recent gesprek in The Contemporary in Austin ter gelegenheid van de tentoonstelling *Relational Aesthetics* (2018).¹³ In deze tentoonstelling was op Stockholders uitnodiging ook een expositie opgenomen van Davidson, getiteld *U and Eye*. In hun openbare *tête-à-tête* op de dag na de opening komt Davidsons kunst naar voren als onderdeel van een geduldige dialoog met de tradities van zijn voorouders. Zij hadden een esthetische kosmos die bijna totaal werd verwoest door het kolonialisme (maar zich nu in een staat van opstand bevindt, die leidt tot de herwaardering van artefacten die bewaard zijn gebleven, volgens sommigen bevroren, in musea). Als eerbetoon aan zijn voorouders spreekt Davidson over de heilzame werking van het ‘goed maken van dingen voor de ziel’ en over de jaren dat hij oefende, oefende en nog eens oefende om zich de traditionele eivorm eigen te maken (een afgeplat ovaal element dat lijkt op de letter U en dat voorkomt in de beeldtaal van inheemse volkeren aan de Amerikaanse noordwestkust). Davidson ontwikkelde zijn vaardigheden te midden van inheemse collega-kunstenaars die zich ook bewust waren van moderne esthetische ontwikkelingen en begonnen te exposeren in kunstgaleries. Voorts gaven ze adviezen aan etnografische musea en veranderden zo de methodes van deze instellingen. Aangezien hun werken ook gebruikt konden worden voor complexe ceremoniële, transactionele en politieke processen, bleven ze enigszins exotisch voor de retoriek van de autonome moderne kunst.¹⁴

Susan Buck-Morss heeft aangetoond dat de vrijheidsfilosofieën die opkwamen tijdens de Verlichting (ook het tijdperk van de revolutie en de trans-Atlantische slavenhandel) vaak universalistisch lijken, maar worden achtervolgd

ontmenselijkt, en daarmee tot lading gemaakt die moest worden verscheept.¹⁵ Misschien kan de fantasie van artistieke en persoonlijke autonomie alleen worden opgeroepen door een reële en actuele vrees voor het tegenovergestelde. Vandaag de dag krijgen we steeds meer het gevoel dat we slaven worden van (zogenaamd) arbeidsbesparende technologieën van onze eigen makelij – ik kan niet nalaten u eraan te herinneren dat *robot* afstamt van het Slavische woord voor werk (*robotā*) –, waardoor almaar duidelijker wordt dat autonomie steeds verder buiten handbereik ligt. Terwijl onderzoek wordt gedaan naar de misvattingen rond vrijheid, zien we dat kunstenaars steeds vaker een beroep doen op hun voorouders in plaats van te breken met de traditie. Zij willen hun werk ten nutte maken door zelfbeschikking te verbinden met gemeenschappelijke uitingen van bevrijding. Ook onze opvatting van bruikbaarheid en het maken van instrumenten is aan het veranderen. Autonomie heeft een steeds ongemakkelijkere plaats gekregen in dit geheel. Is het misschien een ideaal dat aan zijn pensioen toe is?

Ik denk dat Jessica Stockholder zich door deze transformaties heen puzzelt zonder zichzelf in een hoek te schilderen. Een term als *assisted living* biedt een sceptische kijk op het artistieke ideaal van autonomie, maar bevestigt ook de vitaliteit van de kunst. Bovendien impliceert het dat pensioen een soort werk in uitvoering is, een actief proces en geen voldongen feit. En dus kunnen we ons bij de pensionering van de artistieke autonomie voorstellen dat kunst een nieuwe levensfase ingaat. Stockholders *Assists*, een nog lopende serie waarmee ze in 2015 begon en die een prominente plaats inneemt in de huidige tentoonstelling, benadrukt de toestand van afhankelijkheid in de kunst.

De *Assists* bestaan altijd uit paren. Het zijn geen binaire tegenstellingen van kunst en niet-kunst, nullen en enen, man en vrouw, autonoom en afhankelijk enzovoort. Stockholder maakt daarentegen telkens iets dat is vastgesnoerd aan een ander element, al is het maar om zich letterlijk staande te kunnen houden in de wereld. Een grap? Misschien. Ze nemen de fantasie van autonomie niet zo serieus. Maar altijd meer dan één ding, meer dan een grap. Ook een paradox. Dit zijn *Assists* in nood. Hun titel creëert een element van verwarring, vooral als we verwachten dat het op zichzelf

staande, individuele, autonome kunstwerken zijn – equivalenten van het autonome zelf van de Verlichtingsfilosofie. *Assist: 3 squared @ half scale* (2018) is bevestigd aan het beeld van een bisschop, dat ergens rond 1500 of 1525 is vervaardigd door een onbekende maker. Het beeld is ontstaan voor het tijdperk van de kunst, of beter gezegd voor de tijd dat kunstenaars dergelijke werken standaard signeerden als teken van hun individuele genie. Het is nu zwaar beschadigd, en bevat meer draperiefragment dan het anthropomorfe gestalte van een bisschop. Toch treedt de stof – misschien alle stof – daardoor meer op de voorgrond. Deze keuze als steun voor haar *Assist* helpt ons om na te denken over de wijze waarop een materiaal (in het geval van de bisschop: steen) meer tot leven komt in de omarming van een andere vorm.

Een andere *Assist* moet worden vastgebonden aan een fraai vervaardigde houten kast, ook uit de zestiende eeuw. De titel *Assist: 3 squared from the river bank* uit 2018 wijst op de oorspronkelijke bevestiging aan een forse zuil bij de toegang tot een brug over de rivier de Rijn, met daarop een standbeeld van een draak.¹⁶ Stockholders titelkeuze vormt een soort subtiele, maar krachtige ondersteuning: weidse woorden (*river bank*, rivieroever) onder een vreemde hoek gemarkeerd om de rijkdom van de natuur te benadrukken. Stockholder vestigt onze aandacht op de samenstelling van woorden, het samengaan van natuur en stadsaankleding (het woord ‘bank’ stond oorspronkelijk voor een tafel voordat er het financiële systeem mee werd aangeduid¹⁷). Ik zie haar kleurrijke geometrische werken als de seculiere versies van deze regelmatige verspreiding van geest en ziel over de steden, een gewoonte die begon in een tijdperk voor het ‘tijdperk van de kunst’ met versieringen, fonteinen, engelen en heiligen. De intuïtie waarmee ze haar *Assists* aan anonieme objecten koppelt die zijn gemaakt op de drempel naar de moderne tijd, levert wonderlijke transhistorische resultaten op.

We zitten midden in een diepgaande heroverweging van museale praktijken, van collecties, van de status van het kunstobject, de rol de curator, en de kunstenaar, met (minder maar toenemende) aandacht voor alle anderen die ervoor zorgen dat een museum- of galeriebezoek betekenisvol wordt. Er zijn vragen over de mate van vitaliteit, van leven, die we willen toestaan in onze seculiere tempels – of liever gezegd in onze beleving van deze plekken, en daarmee in ons

bewustzijn. Voor een deel komen deze vragen voort uit een erkenning van wereldbeelden die door deze instellingen niet zijn gevormd, maar er wel worden getoond. Voor een deel hebben ze te maken met de vooruitgang van de wetenschap: het onderzoek naar bewustzijn, intelligentie, het brein binnen en buiten het menselijk leven, maar ook de wedloop om de kunstmatige intelligentie van machines te verbeteren. Alle spullen die we hebben gemaakt (met behulp van mechanisatie en automatisering, met dierlijke kracht inclusief die van de mens en met inspiratie uit het verleden en vanuit bovenaardse sferen) vormen een netwerk van relaties dat geen enkele autonome entiteit ooit zal kunnen bevatten. Maar het verwerpen van de droom van autonomie is net zo gemakkelijk als het weggooiën van plastic.

Ik heb *No is not Enough* van Naomi Klein gelezen, een boek waartoe ik me aangetrokken voelde omdat het de belofte en tegelijk de ontoereikendheid van de groeiende protesten en weigeringen van vandaag samenvat. Wat me het meest raakte, was dat de Canadese schrijfster en activiste aandrong op het oplossen van enorme ecologische en sociaaleconomische problemen door een brede coalitie van beleidsmakers, activisten, wetenschappers en een raad van inheemse leiders voor wie het milieu een heilige zaak is en wier economisch uitgangspunt in gaat tegen de huidige ideeën van accumulatie. Ook het afschaffen van autonomie is niet alleen onmogelijk, maar het is ook niet genoeg. En in dit abstracte concept – dit badwater – zwemt een baby, als een belofte om zelfstandig te kunnen denken ondanks alle aansporingen en reclame en pushberichten die op ons afkomen, ondanks de manipulatieve boodschappen van selfmade miljardairs die we verkieszen te volgen. Laten we die baby dus nog niet met het badwater weggooiën. Ironisch genoeg heeft deze baby, net als alle baby’s, hulp nodig. Maar dat is niet alles. Wat als we relaties juist zien als de erkenning of aanmoediging van de onafhankelijkheid, het vertrouwen, het vollere leven van een ander? Niet omdat het geven van dergelijke hulp een noodzakelijk karwei is, maar omdat het ons kan helpen om meer plezier te beleven. Jessica Stockholder toont in haar *Assists*, en haar werk in het algemeen, veel plezier in het spelen met dit kind, ook al getuigen deze werken nog van allerlei andere zaken waarvoor we moeten zorgen.

- 1 Stockholder vertelde me dat ze haar vader toestemming had gevraagd voor het maken van een werk in de achtertuin van het huis van hem en haar stiefmoeder. Hij weigerde die toestemming, maar de jonge kunstenaar maakte het werk toch en uiteindelijk was haar vader erg trots op haar.
- 2 Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum* 5, no.10 (June 1967). In zijn artikel, maakte Fried bezwaar tegen de *objecthood* (objectmatigheid), van wat bekend kwam te staan als minimalistische kunst. Fried had kritiek op de geprefabriceerde industriële voorwerpen die werden gebruikt door kunstenaars als Donald Judd en Carl Andre en de taal rond deze werken, die het onduidelijke onderscheid met de wereld benadrukten en waarin de semantiek van de sculpturen van Tony Smith ontbrak. De kern van Fried’s betoog was dat werken zoals de spiegelende kubussen van Robert Morris de toeschouwer nodig hadden om het werk te voltooiën. Ze plaatsten het publiek in een theatrale situatie, terwijl de modernistische sculptuur de perfectie van de archaische torso van Apollo leek te bereiken, zoals beschreven door Rilke in het gelijknamige gedicht. Het raadselachtige einde van het essay luidt: “Presentness is grace.”
- 3 Dit was het klassieke voorbeeld van Karl Marx waarmee hij het ontstaan van koopwaar beschrijft.
- 4 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., Haarlem 1940²), zie: https://www.dbnl.org/tekst/huiz003homo01_01/huiz003homo01_01_0001.php (27-2-2019). Het is het vermelden waard dat Huizinga in zijn voorwoord benadrukt dat zijn eigen Engelse vertaling niet ‘in culture’, maar ‘of culture’ was: “Beide malen corrigeerden mijn gastheeren: [...] *in Culture*, en telkens weer schrapte ik de praepositie en herstelde den genitief. Immers het was voor mij niet de vraag, welke plaats het spel temidden van de overige cultuurverschijnselen inneemt, maar in hoeverre de cultuur zelf spelkarakter draagt.”
- 5 Ibid, 28.
- 6 Ibid, 166
- 7 Ibid, 29.
- 8 Ibid, 30.
- 9 Ibid, 30-31.
- 10 De titel van Stockholders tentoonstelling in The Contemporary in Austin, Texas (15 september 2018 – 3 maart 2019), georganiseerd door Associate Curator Julia V. Hendrickson.
- 11 *Parallel Parking* is de titel van een lezing over haar werk, die Stockholder gaf voor het Franke Institute for the Humanities, aan de University of Chicago, op 14 mei 2014. Het is ook de titel van een tekst die door Stockholder is geschreven in 1992, en is gepubliceerd in *Turn of the Century Magazine* 1, no. 1 (Spring 1993) dat is gereproduceerd in de catalogus *Jessica Stockholder* (London: Phaidon, 1995), 140-143, met bijdragen van Lynne Cooke, Barry Schwabsky and Lynne Tillman.
- 12 Stockholder was voorzitter van de afdeling beeldende kunst toen ik werkte bij het *Reva and David Logan Center for the Arts* aan de *University of Chicago* als curator van het programma voor beeldende kunst. Een deel van mijn werk bestond uit het bijwonen van kritische besprekingen van het werk van *Master of Fine Arts*-studenten, wat altijd gedenkwaardige gesprekken opleverde.
- 13 Het gesprek vond plaats op 15 september 2018.
- 14 Ik besef plotseling dat Davidsons gebruik van de term *masters* als aanduiding voor houtsnijders, zoals ze ook worden genoemd (houtsnijders en niet kunstenaars), eerst archaisch klonk, maar dat we in de gesprekken aan de University of Chicago in feite ook *masters* begeleiden.

- 15 Susan Buck-Morss, “Hegel and Haiti”, *Critical Inquiry* 26, nr. 4 (zomer, 2000): 821-865.
- 16 Het werk, dat was bevestigd aan het basiliskbeeld op de *Wettsteinbrücke* in het Zwitserse Bazel, werd geïnstalleerd ter gelegenheid van Stockholders deelname aan *ArtBasel Parcours* 2018.
- 17 *Gross National Growth* is een ander werk uit 2014, dat ook te zien is op de tentoonstelling in het Centraal Museum. De titel zinspeelt op ons overmatige vertrouwen in berekeningen van het bbp (bruto binnenlands product) en maakt de verwachting van voortdurende groei enigszins potsierlijk of weerzinwekkend.

Sommige beelden beklijven, ze blijven hangen, laten je haast niet meer los. De eerste keer dat ik Jessica Stockholders serie ondersteunde objecten, haar *Assists*, zag, vond ik dat deze combinaties van ijzergaas en plastic, aan een dragende structuur vastgemaakt, iets ontroerends hadden, bijna iets verontrustends. Het heeft even geduurd voordat ik me realiseerde waarom. Ik weet dat u deze associatie vreemd zult vinden, maar deze lukrake formaties, die zich stevig vasthouden aan hun ondersteuning, doen me denken aan de kleine resusaapjes die zich vastklampen aan hun moeders van ijzergaas op de foto's die Harry Harlow en zijn studenten eind jaren vijftig maakten. De foto's zijn de documentatie van een experiment op het gebied van sociaal isolement, waarin pasgeboren aapjes hardhandig werden gescheiden van hun biologische moeders en vervolgens de keuze kregen tussen twee verschillende surrogaatmoeders: de eerste gemaakt van kaal ijzergaas, de tweede bedekt met een wollen doek. Hoewel in de moeder van kaal gaas een zuigfles was verwerkt, gaven de aapjes toch de voorkeur aan de stoffen moeder om zich aan vast te klampen. Ze verkozen de troostende warmte van de wollen doek boven de voeding uit de melkfles.

Het is moeilijk te erkennen dat zo'n hardvochtig, wreed experiment een sprong voorwaarts betekende in de gedragspsychologie. Harlow mag dan een grote bijdrage hebben geleverd aan het onderzoek naar affect en hechting, de beelden van de kleine aapjes met hun uitgestrekte armen die zich wanhopig vastklampen aan hun onbewogen, levenloze moeders, breken mijn hart elke keer weer. Op ongeveer dezelfde wijze kijk ik naar *Assist: 3 squared from the river bank* (2018) en pink een traantje weg bij het oranjegele geheel dat zich vastklamt aan een onverschillige grijze sokkel.

Misschien ben ik melodramatisch, maar sentimentaliteit, zoals Lauren Berlant bevestigt, hoeft geen overdreven en kortzichtige gemoedstoestand te zijn. Het kan ook "een wijze van relationeel gedrag zijn waarbij mensen emoties gebruiken om uiting te geven aan iets authentieks over zichzelf (...) die bestaat uit affectieve en emotionele begripelijkheid en een soort generositeit, erkenning en solidariteit tussen vreemden".²

De *Assists* spreken een zeer belangrijke sculpturale taal, maar duidelijk niet de taal van massa en volume die ons het meest vertrouwd is. Ze staan niet in het middelpunt en, wat nog het belangrijkste is, ze staan niet op zichzelf. Ze staan in zekere zin haaks op de koers van de 20ste-eeuwse kunst en haar nadruk op de autonome, zelfredzame vorm. Vanuit dit oogpunt zou je kunnen zeggen dat ze belichamen wat Briony Fer verwoordde als "de heroriëntatie op de neiging van de sculptuur om te vallen of ineem te storten"³ – niet alleen figuurlijk, maar ook heel letterlijk. Of misschien kunnen de *Assists* ook worden omschreven als de neerslag, in sculpturale vorm, van de dialectiek tussen de relatie van de kunst tot zichzelf (artistieke autonomie) en haar relatie tot al "die andere sociale vormen en relaties die niet alleen van invloed zijn op de kunst, maar eigenlijk – in negatieve of positieve zin – haar vorm bepalen".⁴ Maar het allerbelangrijkste is dat de *Assists* een zeer meeslepende affectieve taal spreken. Een taal van gehechtheid, zo je wilt, ook al gaat het bij die gehechtheid om omstandigheden die als precair, lastig of gewoon rommelig kunnen worden geïnterpreteerd. Je zou kunnen zeggen dat ze de affectieve weerklank rond afhankelijkheid proberen te veranderen, de relatie met een ander proberen te herformuleren, niet als een bedreiging voor soevereiniteit en autonomie, maar als een manier om zich staande te houden in een wereld waar het niet makkelijk is om je thuis te vinden.

- 1 Noot van de vertaler: "Assisted Living" in de zin van Stockholders *Assists* kan worden vertaald met "ondersteund leven", maar in het dagelijks leven betekent het "begeleid wonen".
- 2 Lauren Berlant, 'Depressive Realism', interview door Earl McCabe, *Hypocrite Reader*, juni 2011, <http://hypocritereader.com/5/depressive-realism>.
- 3 Briony Fer, "Objects beyond Objecthood" *Oxford Art Journal* 22, nr. 2 (december 1999): 27-36.
- 4 Daniel Spaulding, "Art, Value and the Freedom Fetish", *Mute*, 28 mei, 2015.

Stuff Matters Some observations of Jessica Stockholder's work and methods Laurie Cluitmans

Eighteen months ago I visited Jessica Stockholder in her studio in Chicago. During the very first meeting I got an impression of Stockholder's work, her working methods and her immediate environment. The Centraal Museum had invited the artist to create an exhibition that would feature her own work in combination with her selection of objects from the collection. Not long after that first meeting, Stockholder moved to Berlin for a year and began working on this exhibition: *Stuff Matters*. In recent months the title has begun to resonate and has come to seem like an adage.

Landscape Linoleum

While researching Stockholder's work in depth, I was repeatedly drawn to the installation, *Landscape Linoleum*, which she made in 1998 for the Middelheim Open Air Sculpture Museum in Antwerp. Dented car bodies, painted purple, beige and orange, and arranged according to colour, hang from a steel framework. To the left, bright-blue polyester swimming pools stand on end. In front of the steel framework are a triangle of orange gravel and a rectilinear path of purple gravel. The installation further comprises a patio heater against the backdrop of a white, circular satellite dish. Two classical, figurative, bronze sculptures from the sculpture park's collection and the trees, shrubs and grass are also incorporated within the composition. 'This canvas is not white', the artist has written about this work. 'I am walking over and in a fantasy garden – carefully mapped, orchestrated, holding, framing some nature. Full of life. Over this map I plan a few marks to converse.'¹

The statement 'a few marks to converse' makes this sound like a simple and subtle intervention, whereas the scale of the work and the car bodies suggests otherwise. The enormous ease with which she appears to have made this installation has a slightly alienating and even absurdist effect, as if this were not a monumental landscape intervention but a casual gesture that renders the car bodies weightless and paints the geometric elements in the landscape with light brushstrokes.

The border between the artificial landscape and the installation is not only invisible, but is also irrelevant. When Stockholder uses the park as a canvas, it is indeed not white, but neither is it devoid of meaning. The park is a construction, a fantasy garden, a nineteenth-century interpretation of nature. With *Landscape Linoleum*, she brings a new order to this landscape, but does not posit a new hierarchy.

The apparent ease with which Stockholder manages to fuse such disparate elements into a whole in *Landscape Linoleum* reminds me of how she has approached *Stuff Matters*. Her own works, objects from the collection, walls, blocks of colour, windows, scaffolding staircases and plinths: all are components in a precisely conceived scenography. And just as the car bodies, classical bronze sculptures and shrubs in Antwerp become elements within a greater whole, without a hint of hierarchy, in *Stuff Matters* objects from across five centuries and diverse disciplines stand comfortably side by side.

The stories we tell ourselves

The canvas is not white and the park is not a neutral space. The museum too has a long history that is visible in the building and the collection. The Centraal Museum is proud to call itself the oldest municipal museum in the Netherlands, having opened its doors in 1838 with a collection comprising mostly antiquities collected by the then mayor of Utrecht and amateur historian, Hubert van Asch van Wijck. Initially the museum collected sculptures, paintings and drawings that related to the city of Utrecht and its history. Since its inception in 1838, the museum has assembled more than 50,000 objects. In addition to local history, over the years the museum has also focused on the acquisition of old masters, fashion, design, and modern and contemporary art.

In exploring the collection, one encounters stories over and over again: the narratives of former directors and curators who made choices in relation to a specific locality and time. In recent years the museum has relinquished its control of how it presents itself in favour of inviting external voices to create their own narratives from the collection.

‘I’m not looking at the collection from a kind of linear point of view in relationship to history or geography. I’m looking at the collection from the point of view of my own work and the kinds of things that I do inside my work, and objects in the collection that resonate with different parts of my work.’²

On selecting stuff that matters

Although the entire collection has been made available online for some time now, it is not easy to find one’s way through the more than 50,000 objects. It is not only a matter of using the right search terms (and which terms would an English-speaking visitor type in?) but a digital search does not lead as quickly to chance encounters as a physical search in the museum’s storage facilities might. And searching through the published collections catalogues primarily offers the perspective of choices made by past directors and curators. The objects in storage are in turn shielded by all manner of rules, procedures, protocols and technological obstacles. Stockholder crisscrossed these various paths and ultimately selected approximately sixty objects. Together they form a motley company. The garments by Helen Price and Frank Mandersloot are noteworthy for the way in which textiles can create volume. The simple bookcases by Gerrit Rietveld made the cut because of the thick layers of paint that cover them. The *Slow Car* by Studio Makkink & Bey was selected because of the strong relationship Stockholder perceived with her own work *Inventory # JS393*. They share formal similarities but differ completely in intention and materials. Both works suggest mobility while being appreciated as objects. In preparing for this exhibition Stockholder wrote:

‘I selected objects from the museum’s collection that resonated with my work. In installing this exhibition, I was hoping to pose as many threads of thought between the objects in the collection and my work as I could. In some ways I have treated the collection itself as one of my materials, exploring how the meaning of each work shifts depending on context, and inviting the juxtaposition of the work of many others to inflect the meaning of my own work.’³

New order

In essence, Stockholder views the objects in storage in the same way she approaches materials in a hardware store: with a fascination for how they are made, the specific relationships between colour and materials, and the way they create volume and occupy space. This attentiveness to, and care for the objects, is something she shares with the collections management team. But whereas the craquelure on a seventeenth-century still life or flaking gold leaf on a nineteenth-century mirror is a matter of concern for the museum, for Stockholder it may be precisely the reason she has selected these objects. For even these traces of age have their own beauty.

Zooming in

‘I work with real things, make new things, and create situations that provoke fantasy life. I often work with things that I am able to find easily where I am working – finding things in hardware stores, thrift stores, online. And sometimes people give me things. I am excited by how the world of products is a bit like a kit; I assemble the parts rewriting the directions.’⁴

To understand Stockholder’s approach to objects, whether items from gardening and hardware stores or centuries-old objects from the museum’s collection, it is instructive to zoom in on several of her works. *Between the Lines* is an assemblage or sculpture from 2017, installed in the first gallery of this exhibition. It is a precise composition on the wall comprising a varied assortment of objects, fragments of objects and materials.⁵ Viewing this work in reproduction, here in this book, puts an emphasis on the composition as a whole, but the work demands space when experienced in the flesh. Precisely where that demand originates is unclear: there is no centre or core in the traditional sense of these words, no point of departure or vanishing point, no hierarchy between the objects and materials. The individual components seem to move in relation to each other, to rustle, to make noises.

The concern here is with rhythm and relationships. When you zoom in, the objects and found materials become visible. When you zoom out and take a step back, it becomes clear how

these function collectively to create painterly and sculptural form. I follow the lines of the electric cables as in a drawing. I follow the rhythm of the vacuum cleaner parts via the copper clamps to the hooks. I follow the relationships established by the bright yellow webbing and suddenly find myself outside the work on a bare, white wall.

In this work, Stockholder balances between composition and chaos. Zoom in and you see the details, zoom out and you notice the composition. Between the two: apparent chaos. It is precisely through this disorientation – in the loss of the whole – that movement occurs, and Stockholder allows the gaze to wander towards the edges, the boundaries, towards the white wall of the museum, the architecture of the gallery.

Between the Lines forces movement within a scenography determined by the artist. Her multiple use of traffic mirrors is closely related to this. The central space of the Centraal Museum’s large exhibition galleries, known as the Stables, consists of an open space with large arched windows that provide views of the internal garden on one side and the canal at the rear of the museum on the other. Here Stockholder has created the new sculpture *Extramural Coupling*, about which she says:

‘*Extramural Coupling* follows on the work *Curtsy in the Blind* that was exhibited and performed in Aspen for Art Crush in 2015. That work, like this one utilises two mirrors that face each other, like two people looking at each other, or two eyes in a head. That work like this one was conceived to occupy two different kinds of space: an interior corner (introverted corner) or it can be performed by three people wearing it. *Extramural Coupling* in this exhibition bridges the inside and the out. It could also be installed around an extroverted corner indoors; the work does not need to bridge inside and out.’⁶

Like two eyes, the mirrors reflect each other and their context, broaden our perspective on the work and reveal parts of the sculpture that are not otherwise visible. But Stockholder has also painted their surfaces, incorporating them within the composition. They reflect a part of the installation, from within and without. They do not reflect our gaze but instead provide a deeper insight into the sculpture itself and the surrounding architecture.

‘My hope is that the viewer will, like me, become engaged in a struggle between viewing a static fait accompli and feeling as if they are participating in a series of contradictions and narratives that come to no settling conclusion. I feel that my work provides both experiences and argues for the necessity of both. The narratives and evocations my work gives rise to are intended to be wide ranging. They are the result of my personal history, the culture I live and the histories brought to the work by all those who take an interest.’⁷

To understand Stockholder’s work, we must, as the title of the previously discussed work suggests, read between the lines. It is a message that consists of highly recognisable letters and signs, but which challenges us to decode it.

Horizontality

The way in which Stockholder selects and combines objects in *Between the Lines* connects to how she relates her own work to the selection she has made from the museum’s collection. Through her work, Stockholder shows that our understanding of objects, whether everyday products or museum pieces, is strongly reliant upon context and the manner in which they are presented.

Stockholder’s series of works called *Assists* serves as a metaphor for how the diverse works from the collection relate to her work. The *Assists* are sculptures that cannot stand up by themselves. Each time an *Assist* is exhibited, it is attached to a different object selected by the artist, the curator or the owner. The *Assists* generate or reveal new relations and associations. Stockholder describes these relationships as symbiotic: a mutually beneficial relationship between two different entities. The *Assists* also raise questions about the conventions that govern the selection, grouping and display of objects.

‘In this exhibition I see the relationship between the *Assists* and their props as analogous to the relationship between my work and the objects I’ve chosen from the museum’s collection. The *Assist* draws attention to how meaning is attached to conventional forms of display, including frames, pedestals, and mannequins. The objects in this exhibition

– spanning five centuries, created by visual artists, designers, craftsmen and fashion designers – enter into new dialogues with each other. I hope that various historical threads of thought that my work relies on will become apparent, and that many of the mundane and formal impulses that unite artists through the centuries will shine through.⁸

In Stockholder's approach to the selection of objects, whether items from everyday life or from the museum's collection, I am struck by a certain horizontality. Her selection is oblivious to disciplines, genres and historical periods. She is uninterested in the development of a particular genre or in the identification of direct relationships or influences. The maker relates to his parents, honours his parents, ignores his parents, breaks with his parents: the proverbial patricide. Helen Molesworth has discussed the other possibilities: brothers and sisters arm in arm, peers, friends and colleagues.⁹ In Stockholder's way of presenting objects, she is concerned not with influence but with the endless connections that exist between makers of all ages, and ultimately in how the tension between objects can provide a fresh perspective. Leaning against a damaged, stone sculpture of a bishop, the elegant orange-red mesh of *Assist: 3 squared @ half scale* reveals interesting details in its sculptural support.

'I am always interested in how a work intersects its context, in how the work is framed – in how it is bracketed off from the world around it. Following this line of thought, the whole museum could be seen to function as a frame to its collection: including how objects are grouped in relation to categories, genre, and time periods.'¹⁰

The way in which Stockholder selects and combines objects in *Between the Lines* connects to how she relates her own work to the selection she has made from the museum's collection. The gallery devoted to still lifes is a good example of this. With its depictions of earthly objects – from skulls, books and wine glasses to dead animals, flowers and insects – the still life was traditionally considered less worthy than biblical scenes, history paintings or portraits of statesmen. The still lifes are close-ups of precisely staged objects, but also have a metaphorical meaning: either concealing

a moral, reminding us of our mortality or allowing the client to flaunt his property. But the genre also gives us an insight into the domestic culture and rituals of hospitality across the centuries. Still lifes also bear witness to the developments in the world at any particular moment: the shells in Balthasar van der Ast's painting, for example, came to him via colonial trade routes. The sober tableau in the 'Still Life with Birdcage' by Pyke Koch was painted in 1944, the final year of the German occupation of the Netherlands.

Stockholder not only traces the development of the still life throughout history, but also creates a relationship with other objects from everyday life and domestic interiors, such as a series of sinks designed by Joep van Lieshout and a group of smaller works by Stockholder herself.

'The collection of things that we're choosing – some of them paintings, and some of them about volume, texture and material – insert themselves into questions about how one looks at things. How they're displayed is in the forefront: whether they're on pedestals or platforms, if it's a piece of furniture is it also being used as a pedestal? Light fixtures, fashion/clothing, furniture and art all intersect – they are all equally objects.'¹¹

Conventions

'Questions about edge, boundary, autonomy and dependence are ever present throughout my work and the curatorial spirit of this exhibition', Stockholder wrote in 2019. The complex, and sometimes indistinct lines between art, the space it's in, and its means of display or frame, are metaphorically resonant with questions of autonomy and individuality in many areas of life.'¹²

Stockholder undermines the conventions that dictate how objects are displayed in the museum. She has designed special platforms on which bookcases by Gerrit Rietveld and seventeenth-century tables are presented: not standard, 'neutral white' plinths, but platforms in bright colours and layered compositions, which demand as much attention as the objects they support. The Centraal Museum preserves the world's largest Rietveld collection. With more than three hundred

items of furniture and limited space, the museum always has to make choices about what to display. These bookcases are not iconic pieces and have never previously been shown in the museum. Nevertheless, when Stockholder visited the museum's storage facility, the cabinets immediately caught her eye. Here Stockholder gives the stage to these items of furniture, which in turn display a selection of ceramics by Edmund de Waal, Nathan Begaye and Susan Folwell.

Stockholder selected Gustave Courbet's painting *The Wave* because of her own work's relationship to landscape painting: many of her physical works explore horizon lines in relation to picture making. The work would prove decisive for the design of *Stuff Matters*. Courbet painted this single massive wave in Étretat, on the coast of Normandy, in 1869: no seascape, no vast expanses, but a simple close-up of an isolated wave. Courbet captured the energy and raw power of the wave not with a brush but by applying thick layers of paint with a palette knife, as if he were sculpting the natural force with paint.

'I love colour. It is a physical phenomenon that also elicits sensual and emotive experiences. Here we decided to use colour on the walls to frame each section of the show. I referred to the various green tints in the wave and the orange-pink that shines through in the sky as a jumping off point for my colour choices.'¹³

The restless wave contrasts strangely with the heavy, Baroque, gilded frame around it: Courbet's realism packaged by the bourgeoisie. Stockholder frees Courbet from that straightjacket and breaks through the frame. Stockholder analysed the painting's colour palette – the dark-green tints in the wave and the orange-pink that shines through in the sky – and took them as the starting point for the areas of colour on the wall, each of which groups a selection of objects. The colours have been loosely applied, clearly revealing the painter's hand.

'The colours are seen in contrast to, or on top of white. My work was developed in relation to the conventional use of white walls proposed as an appropriate and neutral background for viewing art in museums and galleries. That assumption is now often questioned and my work has been part of the history of asking those questions. I care for the utopian ambition embedded in

the white walls as they propose an abstract constant that can be shared universally. At the same time, I also wish to be aware of the fact that walls are actually never neutral.

In some places clean sharp edges contain the colour on the walls, and in others roller marks reveal the hand of the painter – sometimes my hand, and sometimes that of the museum staff. Human gestures of the body are mingled with the flat white planes of the white walls. Institutional walls that aim to create unity, and to enable the thinking and feeling of individuals.'¹⁴

'The white wall is not something you see but something that allows you to see' writes Mark Wigley. The white walls of modernist architecture and of museums of modern and contemporary art are the result of a long tradition in which colour has been suppressed. Wigley continues, 'A museum is not an object in the world but a mechanism to keep the world out, an elaborate filtration system'.¹⁵ Stockholder's *Stuff Matters* pokes a finger between the ribs of these conventions.

1 Jessica Stockholder, 'Landscape Linoleum', 1998, www.jessicastockholder.info/projects/writing/landscape-linoleum/.

2 Jessica Stockholder, quotation from the wall texts accompanying the exhibition *Stuff Matters*, 2019.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 The installation comprises speaker wire, copper wire, green floral wire, rope, yellow nylon webbing, camouflage nylon webbing, pink nylon webbing, vacuum cleaner parts, metal rod, copper clamps, two hooks, two exercise equipment handles, twelve sushi plates, pull chain, plastic parts, hardware, tree trunk section, insulating tape, deflated beach ball, iPad stand parts, hard drive part, tree branch, copper pipe, Plexiglas wine rack, yarn, three and a quarter inch nails, acrylic paint, and Lexel as primer on the white handle of a vacuum cleaner.

6 See note 2.

7 Stockholder quoted by Germano Celant in 'Installations in Symbiosis: Jessica Stockholder' in: *Jessica Stockholder: Revised and Expanded Edition*. Phaidon Press, 2018: p.191.

8 See note 2.

9 Molesworth, Helen, 'How to install art as a Feminist', in Cornelia Butler and Alexandra Schwartz (eds.), *Women Artists at the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2010, p.509.

10 See note 2.

11 Ibid.

12 Ibid.

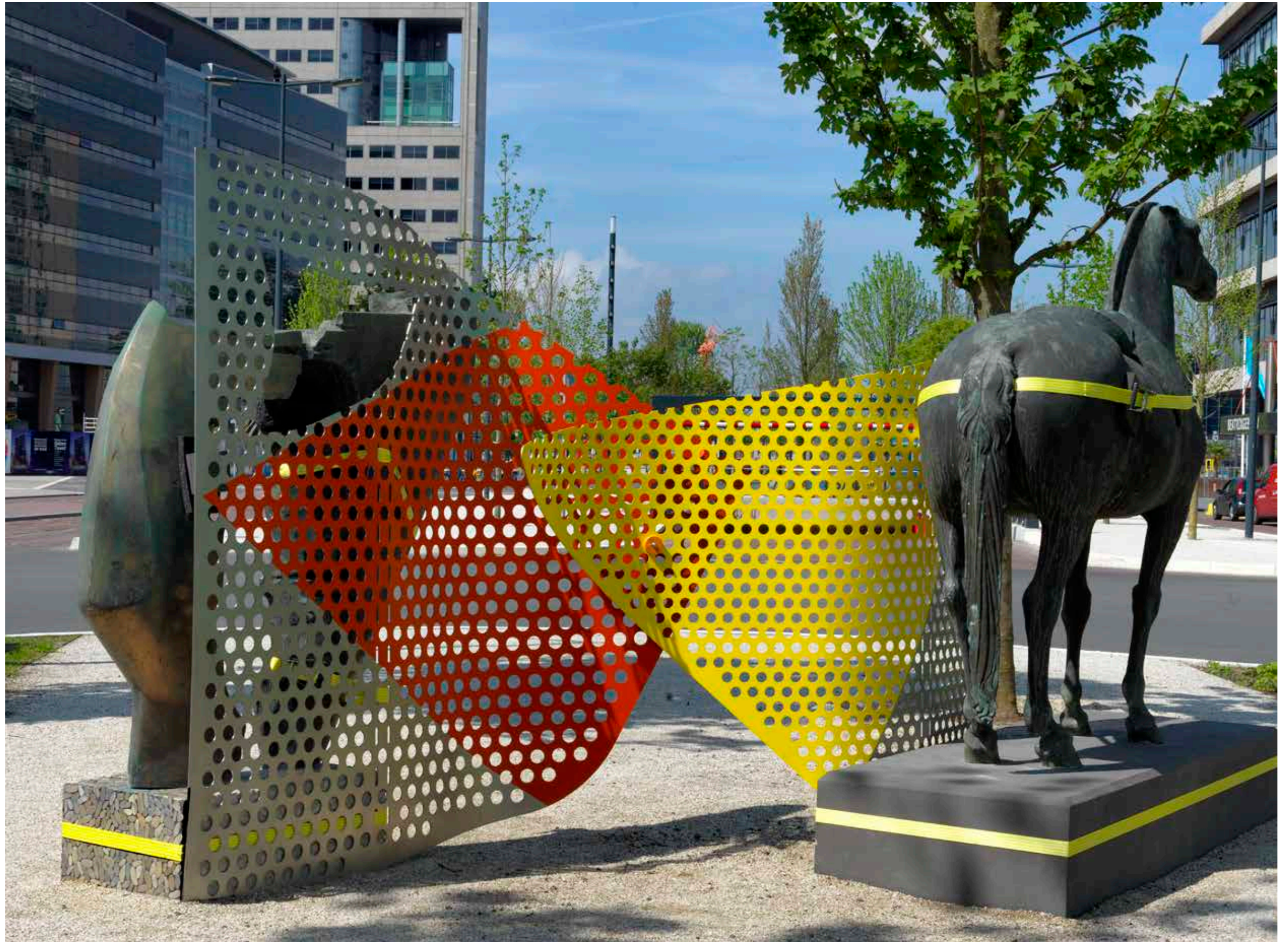
13 Ibid.

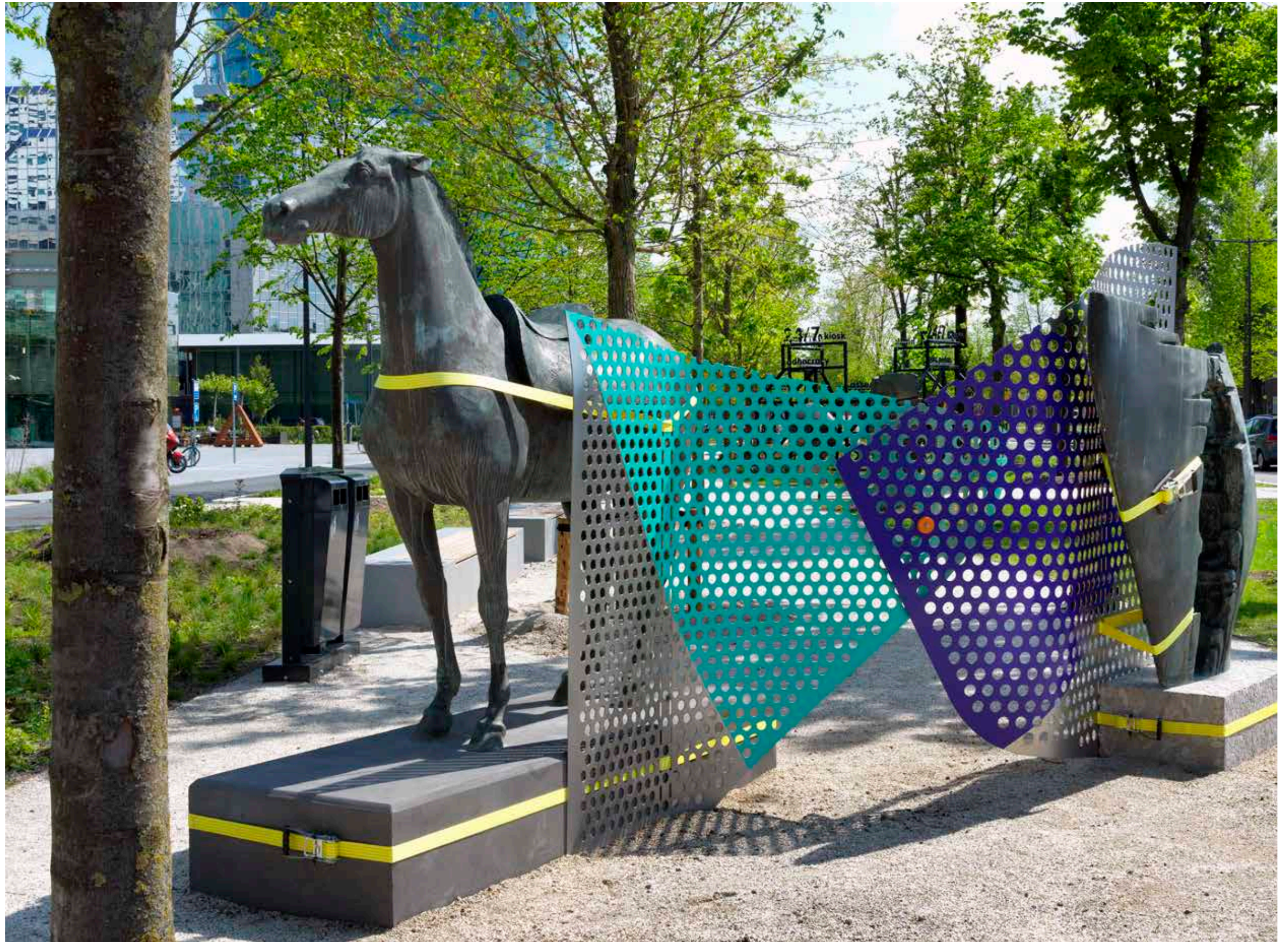
14 Ibid.

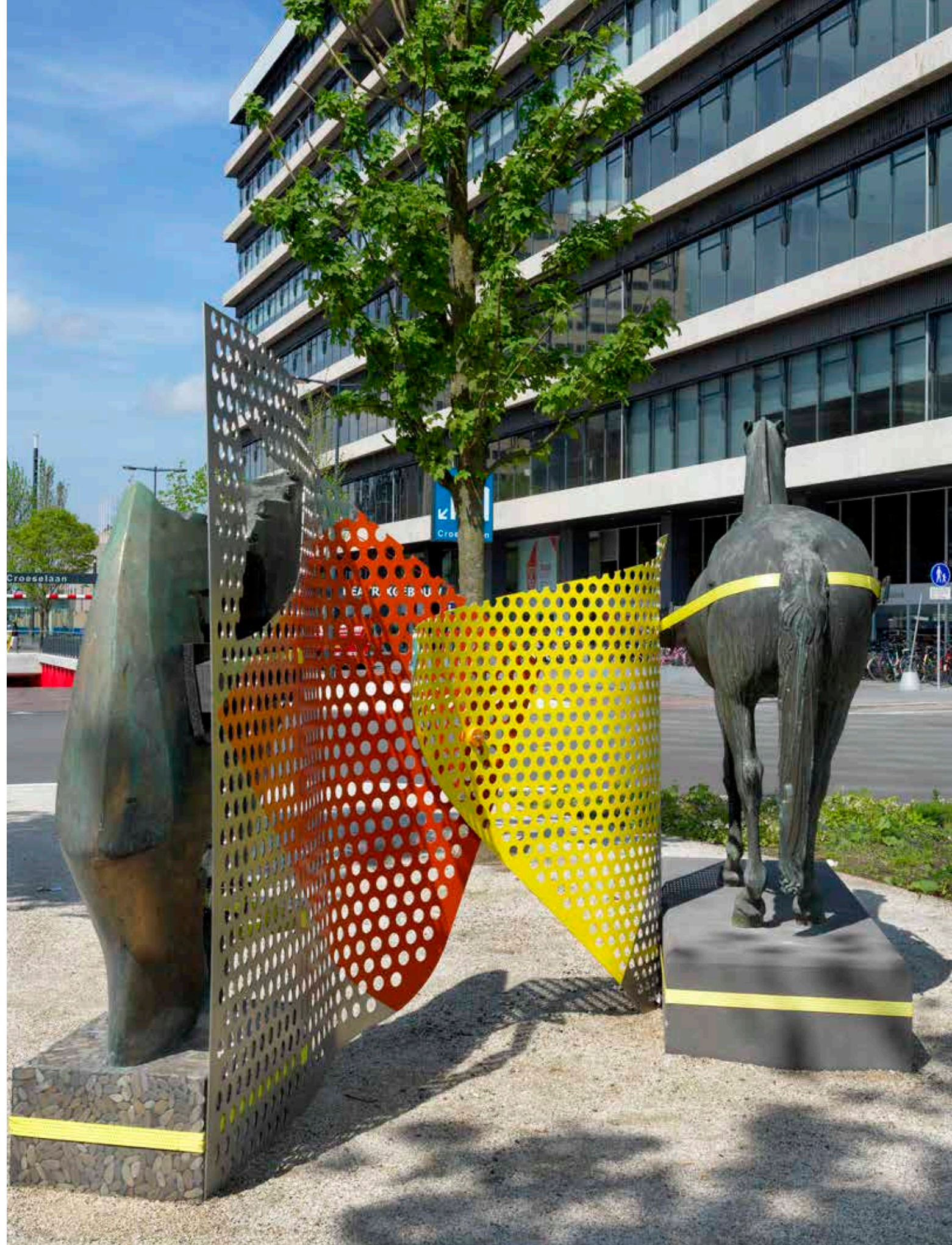
15 Mark Wigley, 'The Secret Life of the Gallery Wall' in *Rita McBride: Oferta Pública / Public Tender*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012, p.177.

Chapter 8

Assist: Rider







**Objecten in de
Tentoonstelling /
Works in the
Exhibition**

Chapter I

Stuff Matters

Jessica Stockholder

Assist: 3 squared @ half scale 2018
beschilderd staal en aluminium, spanband /
painted steel and aluminum, ratchet *strap*
123 × 57 × 52 cm
courtesy of the artist; Mitchell-Innes & Nash,
New York, 1301PE, Los Angeles; Kavi
Gupta Gallery, Chicago; Galerie nächst St.
Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
and Galleria Raffaella Cortese, Milan
p.10, 87

Anoniem Utrechts

Sint Catharina van Alexandrië
ca. 1420–1430
tufsteen, sporen van polychromie /
Tuff, traces of polychromy
89 × 35 × 22,5 cm
schenking / *donation* 1883
inv.nr. 2633
© Centraal Museum, Utrecht
p.10, 86 uiterst links / *far left*

Anoniem Utrechts

Heilige bisschop ca. 1500–1525
Baumberger kalksteen /
Baumberg limestone
104 × 59 cm
onbekend / *unknown* 1974
inv.nr. 2050
© Centraal Museum, Utrecht
p.10, 87 links / *left*

Jessica Stockholder

Gross National Growth 2014
verkeersspiegels, olieverf, acrylverf, houten
krukken, siliconen mal, lichtarmatuur en touw,
klemmen, basketbalring, taartvorm, ketting
en ijzerwaren, vastklikbare straattegels,
zwarte rubberen tegels, tapijt, plastic
onderdelen, koperfolie / *drive way mirrors,*
oil paint, acrylic paint, wooden stools,
silicone mold, light fixture and cord, clamps,
basketball hoop, pie pan rim, chain and
hardware, snap together driveway tiles,
black rubber tiles, carpet, plastic parts,
copper foil
243,8 × 226,1 × 160 cm
courtesy of the artist, Galerie Nathalie
Obadia, Paris / Brussels and Mitchel-Innes &
Nash, New York
p.11, 13

Rody Graumans (ontwerper)

1968
Droog Design (promotor)
DMD (producent)
Kroonluchter '85 lampen' 1993
metaal, kunststof, glas / *metal, plastic, glass*
hoogte / *height* 100 × diameter 70 cm
aankoop / *acquisition* 1997
inv.nr. 28199
© Centraal Museum, Utrecht
p.12

Jessica Stockholder

Inventory #JS449, 2007
foto, koperafdichting, acrylgaren, lijst,
houten plaat, tape, glas, stukken plastic,
kralen, bedrukt papier, acryl- en olieverf /
photograph, copper flashing, acrylic
yarn, frame, wooden board, tape, glass,
plastic parts, beads, printed paper,
acrylic and oil paint
lijst / *frame*: 78,7 × 80 × 15,2 cm;
plank / *board*: 14 × 3,2 × 80 cm
courtesy of the artist, Galerie nächst
St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,
Vienna and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.15

Louise Lawler

Bronxville (VS) 1947
Bird Calls 1972–81
geluidsopname en tekst 7,01 min. /
audio recording and text, 7.01 min
The LeWitt Collection, Chester, CT

Jessica Stockholder

Error: Limitcheck 2018
twee stukken papier aan elkaar gemaakt
met clips, inkt, acrylverf, potloodkrijt, grafiet,
koperfolie, papieren collage, drag / *two*
pieces of paper clipped together, ink, acrylic
paint, pencil crayon, graphite, copper foil,
paper collage, wire
courtesy of the artist and Mitchell-Innes &
Nash, New York

Chapter II

Still Life / Still Alive

Studio Makkink & Bey

WORKLIGHT XL 2009
metaal, polystyreen / *metal, polystyrene*
425 × 120 cm
aankoop met steun van de / *acquisition*
with the support of Vereniging Rembrandt,
het Mondriaan Fonds, BankGiroLoterij en
VSBfonds 2012
inv.nr. 31767
© Centraal Museum, Utrecht
p.27 midden / *centre*, 30, 31

Erik Andriesse

Bussum 1957 – Amsterdam 1993
Ananassen 1986
acrylverf op doek / *Acrylic paint on canvas*
360 × 240 cm
aankoop 2018 met steun van particulier /
acquisition 2018 with the support of
private funding
inv.nr. 34821
© Centraal Museum, Utrecht
p.30

Jessica Stockholder

Extramural Coupling #8 2018
acrylverf, koperdraad, potlood en
kleurpotlood / *acrylic paint, copper*
wire, graphite and colored pencil
50 × 70 × 11cm deep
courtesy of the artist and Mitchell-Innes &
Nash, New York

Jessica Stockholder

Film Version sunset 2018
boombast, papier, textiel, acrylverf,
acrylmedium, olieverf, kleurpotlood /
bark, paper, cloth, acrylic medium acrylic
paint, oil paint, color pencil
23 × 30 × 3 cm
courtesy of the artist and Mitchell-Innes &
Nash, New York

Jessica Stockholder

Monotype 1998
Monotype en appliques van diverse
materialen op geschept papier, collage
van o.a. gebreid roodwollen stof op roze
fond / *Monotype and appliqués made*
from various materials on scooped paper,
collage includes knitted red woollen fabric
on pink background
privé verzameling / *private collection,*
Amsterdam

Jessica Stockholder

Pink Line 2013
hout, pijpen, hardware, koper flitsen, kabel,
olieverf, plastic onderdelen, kindle case,
fragment van Afrikaans masker / *wood,*
pipes, hardware, copper flashing, cable,
oil paint, plastic parts kindle case, fragment
of African mask

146,1 × 55,9 × 38,1 cm

courtesy of the artist, Max Estrella, Madrid
and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.40 links / *left*

Jessica Stockholder

Between the Lines 2017
luidsprekerkabel, koperdraad, groen
bloendraad, touw, geel nylon net,
nylon camouflagenet, roze nylon net,
stofzuigeronderdelen, metalen staaf,
koperen klemmen, twee haken, twee
handvatten trainingstoestel, 12 sushi-borden,
trekketting, plastic onderdelen, ijzerwaren,
boomstampak, isolatietape, leeggelopen
strandbal, onderdelen iPad-standaard,
onderdeel harde schijf, boomtak, koperen
pijp, wijnrek van plexiglas, garen, 3¼ inch
spijkers, acrylverf, Lexel kit als grondverf op
het witte handvat van de stofzuiger / *speaker*
wire, copper wire, green floral wire, rope,
yellow nylon webbing, camouflage nylon
webbing, pink nylon webbing, vacuum
cleaner parts, metal rod, copper clamps,
two hooks, two exercise equipment handles,
12 sushi plates, pull chain, plastic parts,
hardware, tree trunk section, electrical
tape, deflated beach ball, iPad stand parts,
hard drive part, tree branch, copper pipe,
plexiglass wine rack, yarn, 3 1/4 inch nails,
acrylic paint, Lexel as primer on the white
handle of vacuum cleaner
350 × 550 × 109 cm
courtesy of the artist, Galerie nächst St.
Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.27 rechts / *right*, 28 links / *left*

Roland Buschmann (ontwerper)

1965
Droog Design (promotor)
Tandenborstelspiegel 1995
spiegelglas, metaal / *mirror glass, metal*
42 cm × 30 cm × 4,8 cm
aankoop / *acquisition* 1997
inv.nr. 28212
© Centraal Museum, Utrecht
p.39, 41

Joep van Lieshout

Ravenstein 1963
Wasbak 1990–1994
gegoten polyester / *cast polyester*
54,3 × 49,5 × 49,5 cm
aankoop / *acquisition* 1994
inv.nr. 27962
© Centraal Museum, Utrecht

Joep van Lieshout

Ravenstein 1963
Wasbak 1990–1994
gegoten polyester / *cast polyester*
54 × 40,5 × 25,5 cm
collectie Centraal Museum sinds /
collection Centraal Museum since 2013
inv.nr. 31859
© Centraal Museum, Utrecht
29 midden / *centre*, 40

Joep van Lieshout

Ravenstein 1963
Wasbak 1990–1994
gegoten polyester / *cast polyester*
50 × 40 cm
collectie Centraal Museum sinds /
collection Centraal Museum since 2012
inv.nr. 31784
© Centraal Museum, Utrecht

Jessica Stockholder

Inventory #JS406 2004
ijzerwaren, groen bakje, metalen
plaatje, houten onderzetter, roze band,
schuursponsje, siliconenkit, stukken plastic,
acrylverf / *metal hardware, green bowl,*
metal sign, wooden trivet, pink bias tape,
plastic scrubby, silicone caulking, broken
plastic, acrylic paint
50,8 × 38 × 17 cm
privé verzameling / *private collection,*
Amsterdam
p.42

Jessica Stockholder

Inventory #JS467 2008
plexiglas, plastic onderdelen, ijsblokjesbakje,
multiplex, nylon tasje, tule, ijzerwaren,
draad, gevlochten metalen kabel, acryl-
en olieverf / *plexi, plastic parts, ice tray,*
plywood, nylon bag, tulle, hardware, wire,
braided metal cable, acrylic and oil paint
91,4 × 76,2 × 20,3 cm
Collection Gastone Ranzato, Padua
courtesy of the artist, Galleria Raffaella
Cortese, Milan and Mitchell-Innes & Nash,
New York

Jessica Stockholder

Inventory #JS464 2008
gemengde techniek / *mixed media*
68,6 × 72,4 × 12,7 cm
privé verzameling / *private collection*
courtesy of the artist, Galerie Nathalie
Obadia, Paris / Brussels and Mitchell-Innes
& Nash, New York

Jessica Stockholder

Inventory #JS479 2008
houten schotel met bamboe zijkant,
tapijt, metallic bubbeltjesfolie, garenklos,
ijzerwaren, oranje plastic, Lexel afdichtkit,
olieverf / *wooden charger with bamboo side,*
carpet, metallic bubble wrap, thread spool,
hardware, orange plastic, Lexel caulking
adhesive, oil paint
48,3 × 53,3 × 12,7 cm
privé verzameling / *private collection*

Albert Neuhuys

Utrecht 1844 – Locarno 1914
Interieur 1867–1868
olieverf op papier op doek / *oil on paper*
on canvas
38,2 × 28,4 cm
schenking / *donation* 1976
inv.nr. 20304
© Centraal Museum, Utrecht

Jan Hendricksz. van Zuylen

Stilleven met kokosnootbokaal ca. 1650
olieverf op paneel / *oil on panel*
74,4 × 58,9 cm, lijst / *frame* 89,2 × 77 cm
aankoop / *acquisition* 1931
inv.nr. 6731
© Centraal Museum, Utrecht

Vincent van Gogh

Groot Zundert 1853 – Auvers sur Oise 1890
Stilleven met stenen bak met peren 1885
olieverf op doek / *oil on canvas*
33,5 × 43,5 cm, lijst / *frame* 53 × 63 cm
bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
Museum 1980
inv.nr. 21784
© Centraal Museum, Utrecht

Jacob Gillig

Utrecht 1636 – Utrecht 1701
Stilleven met dode vissen 1678
olieverf op paneel / *oil on panel*
47 × 67,5 cm, lijst / *frame* 74 × 95 cm
aankoop met steun van de / *acquisition with*
the support of Vereniging Rembrandt 1934
inv.nr. 7163
© Centraal Museum, Utrecht
p.37 links / *left*

Balthasar van der Ast

Middelburg 1593 – Delft 1657
Stilleven met schelpen en herfsttijloos
ca. 1630
olieverf op koper / *oil on copper*
10,3 × 17,2 cm, lijst /
frame 28,8 × 35,6 × 4,7 cm
bruikleen / *loan* Rijksdienst Cultureel
Erfgoed 1988
inv.nr. 26357
© Centraal Museum, Utrecht
p.37, 180 rechts midden / *right centre*



Floris Verster

Leiden 1861 – Leiden 1927
 Nap met eieren 1915
 olieverf op paneel / *oil on panel*
 19 x 26,5 cm, lijst / *frame* 35 x 42,5 cm
 bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
 Museum 1980
 inv.nr. 22118
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.37 onderaan rechts / *bottom right*

Pyke Koch

Beek 1901 – Wassenaar 1991
 Stilleven met vogelkooi 1944
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 47,3 x 70 cm, lijst / *frame* 61 x 83,5 cm
 legaat 1999
 inv.nr. 28564
 © Centraal Museum, Utrecht;
 foto / *photo* Ernst Moritz
 p.180 bovenaan rechts / *top right*

Michael Kirkham

Blackpool, U.K. 1971
 Obst und Gemüse, Frisch und Verdorben
 2017
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 65 x 80 cm
 aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2018
 inv.nr. 34122
 © Centraal Museum, Utrecht

Jan van Os

Middelharnis 1744 – Den Haag 1808
 Stilleven met bloemen en vruchten
 1775–1800
 olieverf op paneel / *oil on canvas*
 88,5 x 69,4 cm, lijst / *frame* 112 x 93,8 cm
 legaat 1957
 inv.nr. 12219
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.180 links bovenaan / *top left*

Britt Dorenbosch

Utrecht 1986
 Albums 2017
 tempera en oliepastel op doek / *distemper and oil pastel on canvas*
 69 x 120 cm
 aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2017
 inv.nr. 34015
 © Centraal Museum, Utrecht

Lieven Hendriks

Velp 1970
 Zonder titel (vaas) 2013
 acrylverf, linnen / *acrylic paint, linen*
 45 x 55 cm
 aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2014
 inv.nr. 32956
 © Centraal Museum, Utrecht



Lieven Hendriks

Velp 1970
 Sunny Spells / AP 2011
 acrylverf, linnen / *acrylic paint, linen*
 50 x 40 cm
 aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2014
 inv.nr. 32957
 © Centraal Museum, Utrecht

Jessica Stockholder

Inventory #JS506 2010
 tapijt, pingpongbatje, acrylverf, prijskaartjes,
 spijker / *carpet, ping-pong paddle, acrylic paint, price tags, nail*
 44,5 x 26,7 x 2,5 cm
 courtesy of the artist, Galerie nächst St.
 Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
 and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.4

Lydia Radda

Corbeil 1891 – Béziers 1967
 Nature morte aux poissons ca. 1956
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 54 73 cm, lijst / *frame* 72,5 x 91 cm
 bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
 Museum 1980
 inv.nr. 21938
 © Centraal Museum, Utrecht;
 foto / *photo* Adriaan van Dam
 p.180 links onderaan / *bottom left*

jhr. Anton Willem den Beer Poortugael

Den Haag 1864 – Amersfoort 1940
 Kastje met aardewerk 1935
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 70,5 x 50,5 cm, lijst / *frame* 77 x 56,5 cm
 bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
 Museum 1980
 inv.nr. 22085
 © Centraal Museum, Utrecht;
 foto / *photo* Ernst Moritz
 p.180 rechts onder / *bottom right*

Aert Schouman

Dordrecht 1710 – Den Haag 1792
 Stilleven met ossenkop 1747
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 83,7 x 70 cm, lijst / *frame* 100,6 x 86,2 cm
 aankoop / *acquisition* 1918
 inv.nr. 2307
 © Centraal Museum, Utrecht

François Bonvin

Vaugirard 1817 – 1887 Saint
 Germain-en-Laye
 Kandelaar en glas 1882
 doek / *canvas*
 83,7 x 70 cm, lijst / *frame* 100,6 x 86,2 cm
 bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
 Museum 1980
 inv.nr. 22051
 © Centraal Museum, Utrecht

Bart van der Leek

Utrecht 1876 – Blaricum 1958
 Stilleven (bakje met appels) 1921
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 30,5 x 41 cm, lijst / *frame* 35,5 x 45 cm
 aankoop / *acquisition* 1964
 inv.nr. 14547
 © Centraal Museum, Utrecht

jhr. Anton Willem den Beer Poortugael

Den Haag 1864 – Amersfoort 1940
 Drie groene vazen en een rood schaalpje
 1939
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 35,5 x 55,5 cm; lijst / *frame* 43,5 x 63,5 cm
 bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
 Museum 1980
 inv.nr. 22086
 © Centraal Museum, Utrecht

Otto van Rees

Freiburg 1884 – Utrecht 1957
 Stilleven met waskom 1917
 olieverf op doek / *oil on canvas*
 96 x 92,2, lijst / *frame* 99,5 x 95 cm
 aankoop / *acquisition* 1982
 inv.nr. 23080
 © Centraal Museum, Utrecht / Pictoright,
 Amsterdam
 p.44

Jessica Stockholder

Green Angles 2014
 geweven band, acrylverf, piepschuim bedekt
 met gelijmd rijstpapier en acrylverf, tapijt,
 stukjes plastic, boomtak, geplastificeerd
 groen draad, nietjes, spijkers en klittenband /
webbing, acrylic paint, styrofoam covered with glued rice paper and acrylic paint, carpet, plastic bits, tree branch, plastic coated green wire, tack, nail and velcro
 256,5 x 147,3 x 20,3 cm
 courtesy of the artist and Galleria Raffaella
 Cortese, Milan and Mitchell-Innes & Nash,
 New York
 p.45 links / *left*

Chapter III

In the Face of Drifting Eye

Jessica Stockholder

In the Face of Drifting Eye 2019
Site specifieke installatie met werken uit de collectie van het Centraal Museum, spiegels, blauwe objecten, verf, tapijt, steigertappen, gefabriceerd touw / *Site specific installation with works from the collection of the Centraal Museum, mirrors, blue objects, paint, carpet, scaffolding stair cases, fabricated rope*
courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, New York

Anoniem Noord-Nederlands

Spiegellijst met palmetversiering, lelieranken, druiventrossen, putti en het wapen van de familie Van Bredehoff ca. 1700
verguld hout, spiegelglas / *gilt wood, mirror glass*
270,8 × 93,8 × 8 cm
schenking / *donation* 1936
inv.nr. 1694
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.74 midden / *centre*, 81, 183 midden / *centre*

fa. Eckhart Rotterdam

Spiegel ca. 1850
eikenhout, lindenhout, spiegelglas / *oak, lime, mirror glass*
196 × 112,5 cm
schenking / *donation* 1958
inv.nr. 12328
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.73 links / *left*, 183 links / *left*

Anoniem Noord-Nederlands

Spiegel met vergulde lijst 1775–1800
eikenhout, lindenhout, spiegelglas / *oak, lime, mirror glass*
128 × 59 × 4,5 cm
schenking / *donation* 1937
inv.nr. 8142
© Centraal Museum, Utrecht

Anoniem Noord-Nederlands

Penantspiegel ca.1835
eikenhout, essenhout, spiegelglas / *oak, ash wood, mirror glass*
223 × 74 cm
Schenking / *donation* 1957
inv.nr. 8541
© Centraal Museum, Utrecht

Anoniem Noord-Nederlands

Spiegellijst ca. 1800/1820
eikenhout, spiegelglas, pâte / *oak, mirror glass, pâte*
aankoop / *acquisition* 1922
inv.nr. 50077
© Centraal Museum, Utrecht

Anoniem Utrechts

Spiegel 1780–1800
eikenhout, lindenhout, verguld, spiegelglas / *oak, lime, gold plated mirror glass*
223 × 85,8 × 4 cm
legaat / *legacy* 1932
inv.nr. 6906

Anoniem Utrechts

Spiegel 1800–1900
grenenhout, lindenhout, spiegelglas / *pine, lime, mirror glass*
86 × 46 × 10 cm
legaat / *legacy* 1955
inv.nr. 11596
© Centraal Museum, Utrecht
p.21, 64

Tejo Remy (ontwerper)

Nijmegen 1960
Droog Design (promotor)
Melkflessenlamp 1991
staal, gezandstraald glas / *steel, sandblasted glass*
snoer / *cable* 225 cm (hoogte variabel / *height variable*); 36 × 28 cm
aankoop / *acquisition* 1997
inv.nr. 28198
© Centraal Museum, Utrecht
p.70 links / *left*, 83 links / *left*

Marcel Wanders (ontwerper)

Boxtel 1963
Droog Design (promotor)
Lamp 'Set up shades' 1989
standaard lampenkapjes / *standard lampshades*
hoogte / *height* 54,5 cm; diameter 20,5 cm
aankoop / *acquisition* 2000
inv.nr. 28203
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Hans Wilschut
p.73 midden / *centre*, 183 rechts
onderaan / *bottom right*

Dick van Hoff (ontwerper)

Amsterdam 1971
Droog Design (promotor)
Rosenthal (producent)
Porseleinen lamp DDR-52 1997
porselein, metaal, kunststof / *porcelain, metal, plastic*
13,7 cm, diameter 22,8 cm
aankoop met steun van / *acquisition with the support of* de Mondriaan Stichting 2000
inv.nr. 28625
© Centraal Museum, Utrecht

Maarten Baas

Arnsberg 1978
Bronze mirror "Party" 2014
brons, glas, gloeilampen / *bronze, glass, lightbulbs*
125 × 93 × 15 cm
aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2014
inv.nr. 33159
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Adriaan van Dam
p.72 links / *left*, 73 rechts / *right*, 183 links
onderaan / *bottom left*

Maison the Faux and Tenant of Culture

Tessa de Boer (ontwerper)
(Amsterdam 1990)
Joris Suk (ontwerper) (Arnhem 1987)
Hendrickje Schimmel (ontwerper)
(Arnhem 1990)
FAUX-EVER 2017
cement, pigment, textiel / *cement, pigment, textile*
commissie voor de tentoonstelling / *commission for the exhibition* UIT DE MODE, samenwerking / *collaboration*
Maison de Faux en Tenant of Culture
aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaan Fonds 2017
inv.nr. 33903/002
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Adriaan van Dam
p.77 rechts / *right*, 79, 183 bovenaan
rechts / *top right*



Chapter IV

Flat Lands Behind

Gustave Courbet

Ornans 1819 – La Tour de Peilz 1877
De golf ca. 1869
olieverf op doek / *oil on canvas*
32,7 × 55,7 cm, lijst / *frame* 52,7 × 75,7 cm
bruikleen / *loan* Stichting Van Baaren
Museum 1980
inv.nr. 22124
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.47, 185 rechts bovenaan / *top right*

Anoniem Utrechts

Kast ca. 1500–1550
eikenhout, smeedijzer / *oak, wrought iron*
233 × 255,5 × 57 cm
bruikleen / *loan* 1901
inv.nr. 859
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.95, 96 links / *left*, 185 links bovenaan /
top left

Jessica Stockholder

Assist: 3 squared from the river bank 2018
beschilderd staal en aluminium,
klittenbandbevestigingen en spanband /
painted steel and aluminium, Velcro tie
downs and ratchet strap
244 × 118 × 111 cm
courtesy of the artist; Mitchell-Innes & Nash,
New York, 1301PE, Los Angeles;
Kavi Gupta Gallery, Chicago; Galerie nächst
St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,
Vienna and Galleria Raffaella Cortese, Milan
p.95, 96

Carel Adolph Lion Cachet (ontwerper)

Amsterdam 1864 – Vreeland 1945
Replica van Groot Deventer Tapijt origineel
ca. 1910
500 × 700 cm
inv.no. 12497 – replica inv.no. 12527
© Centraal Museum, Utrecht
p.97, 98, 102, 105, 107

Jessica Stockholder

Inventory #JS393 2003
gevlochten touw, houten speelgoedvliegtuig,
onderdeel van een tuinshredder, hout,
piepschuim, papier-maché, plastic bakjes,
acryl- en olie verf / *braided rope, toy wooden*
airplane, part of a garden shredding
machine, wood, Styrofoam, paper mache,
plastic bowls, acrylic and oil paint
144,8 by 119,4 by 94 cm
courtesy of the artist, Galerie nächst st.
Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.99

Studio Makkink & Bey

PROOFF SLOWCAR (prototype) 2009
aluminium, polystyreen / *aluminium,*
polystyrene
220 × 120 × 160 cm
aankoop met steun / *acquisition with*
the support Vereniging Rembrandt,
PBC fonds; Mondriaan Fonds; VSB Fonds;
BGL en particulier 2012
inv.nr. 31768
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Adriaan van Dam
p.100, 185 rechtsonderaan / *bottom right*

Kim Adams

Edmonton 1951
Model: Orange Juice Truck 1994
plastic, geassembleerd / *plastic, assembled*
7,5 × 12 × 12 cm
aankoop / *acquisition* 1995
inv.nr. 28024
© Centraal Museum, Utrecht
p.101

Kim Adams

Edmonton 1951
Model: Love Rocket I 1995
schuimrubber en plastic, geassembleerd /
foam rubber and plastic, assembled
14 × 10 × 4,5 cm
aankoop / *acquisition* 1995
inv.nr. 28023
© Centraal Museum, Utrecht
p.101

Helen Price

Jurk en schoenen uit BA-collectie 2010
wol, katoen; geknoopt / *wool, cotton;*
knotted
aankoop met steun van / *acquisition*
with the support of BankGiroLoterij 2013
inv.nr. 32432/001-002
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.102 midden / *centre*, 105 rechts / *right*,
185 links onderaan / *bottom left*

Tetsumi Kudo

Osaka (Japan) 1935 – Tokyo 1990
For Nostalgic Purpose for your livingroom
1965
metaal, kunststof, polyester, verf /
metal, plastic, polyester, paint
200 × 100 × 100 cm
bruikleen particuliere collectie / *loan private*
collection de heer Wildenberg 2018
inv.nr. 34582
© Centraal Museum, Utrecht
p.105 links / *left*, 107 rechts / *right*

Jessica Stockholder

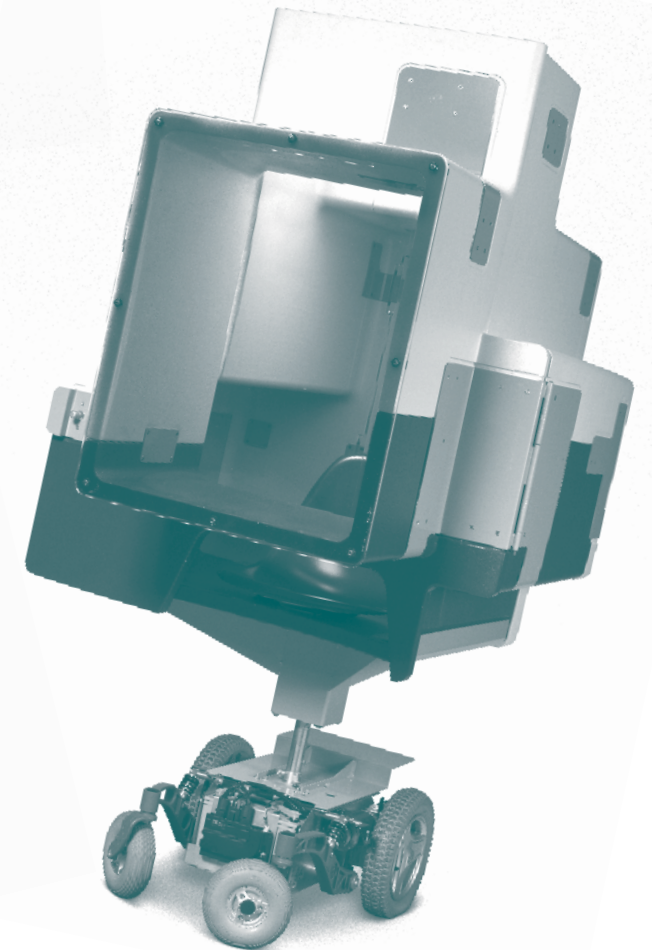
Draft 2014
plastic garagevloertegels, koperpijp, folie,
onderdeel houten pepermolen, acrylverf,
plastic onderdelen, elektriciteitsnoer,
houten tak, rubberen ringetjes, draad,
schelpen, onderdeel ontluftung van
gegalvaniseerd staal, witte metalen beugel,
oranje touw, wit touw, kabelbinders/tiewraps,
sleutelkabels, oranje pingpongballen,
rubber, klinknagels / *plastic garage floor*
tiles, copper tubing, foil, wooden pepper
mill part, acrylic paint, plastic parts, electric
cord, wooden branch, rubber washers, wire,
shells, galvanized steel vent part, white
metal bracket, orange rope, white rope,
zip ties, key chain wires, orange ping pong
balls, rubber, rivets
116,8 × 91,4 cm.
courtesy of the artist, Galleria Raffaella
Cortese, Milan and Mitchell-Innes & Nash,
New York

Jessica Stockholder

Inventory #JS459 2007
houten plaat, diverse plastic onderdelen,
lampstandaard, schelp, bekleding, acryl- en
olieverf, touw, ijzerwaren, koperblad, steen
/ *wooden board, various plastic parts, lamp*
stand, shell, upholstery, acrylic and oil paint,
rope, hardware, copper sheet, stone
269,2 × 331,5 × 78,7 cm
courtesy of the artist, Galerie nächst st.
Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.108

Jessica Stockholder

Decals Roam to Move 2015
8 holle deurpanelen, vinyl, ijzerwaren,
boombast, koperafdichting, kurkfineer,
foto, acrylverf, schaapsvel, rol draad,
gegalvaniseerd auto-onderdeel, plexiglas en
houtfineer / *8 hollow core door panels, vinyl,*
hardware, tree bark, copper flashing, cork
veneer, photograph, acrylic paint, sheepskin,
spool of wire, galvanized car part, plexiglass
and wood veneer
269,2 × 331,5 × 78,7 cm
courtesy of the artist, Galerie nächst st.
Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
and Mitchell-Innes & Nash, New York
p.104 links / *left*



Chapter V Extramural Coupling

Jessica Stockholder

Extramural Coupling 2019
stalen gaas, koperplaat, verf, tapijt, touw,
ijzerwaren, tafel / *Steel mesh, copper plate,
paint, carpet, rope, hardware, table.*
courtesy of the artist and Mitchell-Innes &
Nash, New York
p.110–115

Chapter VI Fish out of Water

Jessica Stockholder

Inventory #JS454 2007
houten klok, rubberprofiel, gloeilamp,
draad en armatuur, bamboe, hoeten pen,
libellelamp, ijzerwaren, zwart tape, plastic
onderdelen, acryl- en olieverf / *wooden
clock, rubber molding, light bulb, wire and
fixture, bamboo, wooden dowel, dragon fly
lamp, metal hardware, black tape, plastic
parts, acrylic and oil paint*
201,9 × 45,7 × 22,9 cm
private collection

Jessica Stockholder

Inventory #JS478 2008
Ghanees masker, ijzerwaren, metalen deksel,
vinyl, plastic gaas, woordenboekstandaard,
garen, bord, borduurgaren, olieverf, dakteer,
duct tape en stoffen tape / *Ghanaian
mask, hardware, metal lid, vinyl fabric,
plastic mesh, dictionary stand, yarn, plate,
embroidery thread, oil paint, roofing tar,
duct tape and fabric tape*
185,4 × 73,7 × 57,2 cm
Collection Barrié Foundation
p.145 rechts / right

Frank Mandersloot

Utrecht 1960
Sacco 1994–1995
hout en kunststof / *wood and plastic*
92 × 85 × 145 cm
aankoop met steun van / *acquisition with the
support of de Mondriaan Stichting* 1996
inv.nr. 28045
© Centraal Museum, Utrecht;
foto / *photo* Ernst Moritz
p.139 rechts / right, 187 linksboven / top left

Klaas Kloosterboer

Noord/Zuid Schermer 1959
95101 1995
linnen, kunststof, metaal / *linen, plastic, metal*
250 × 115 × 50 cm
aankoop met steun van / *acquisition with the
support of de Mondriaan Stichting* 1995
inv.nr. 27973
© Centraal Museum, Utrecht
p.130 links / left, 187 rechts / right

Jan Wils

Alkmaar 1891 – Den Haag 1972
Toilettafel 1916
eikenhout, glas / *oak, glass*
174 × 128 × 33 cm
schenking / *donation* 1973
inv.nr. 18121
© Centraal Museum, Utrecht

Gerrit Thomas Rietveld

Utrecht 1888 – Utrecht 1964
Boekenkast ca. 1935–1940
grenenhout, triplex/ *pine, plywood*
189 × 200 × 35 cm
schenking / *donation* 1990
inv.nr. 26811
© Centraal Museum, Utrecht
p.130

Gerrit Thomas Rietveld

Utrecht 1888 – Utrecht 1964
Boekenkast 1950–1960
vurenhout, grenenhout, multiplex, metaal /
spruce, pine, plywood, metal
155 cm × 181 × 32 cm; 69 × 57,5 × 36 cm
aankoop / *acquisition* 1995
inv.nr. 28033
p.130

Gerrit Thomas Rietveld

Utrecht 1888 – Utrecht 1964
Twee boekenkastjes ca. 1935
hout / *wood*
145 × 100 × 45 cm (per stuk / *each*)
schenking / *donation* 2012
inv.nr. 31672
© Centraal Museum, Utrecht
p.130

Edmund de Waal

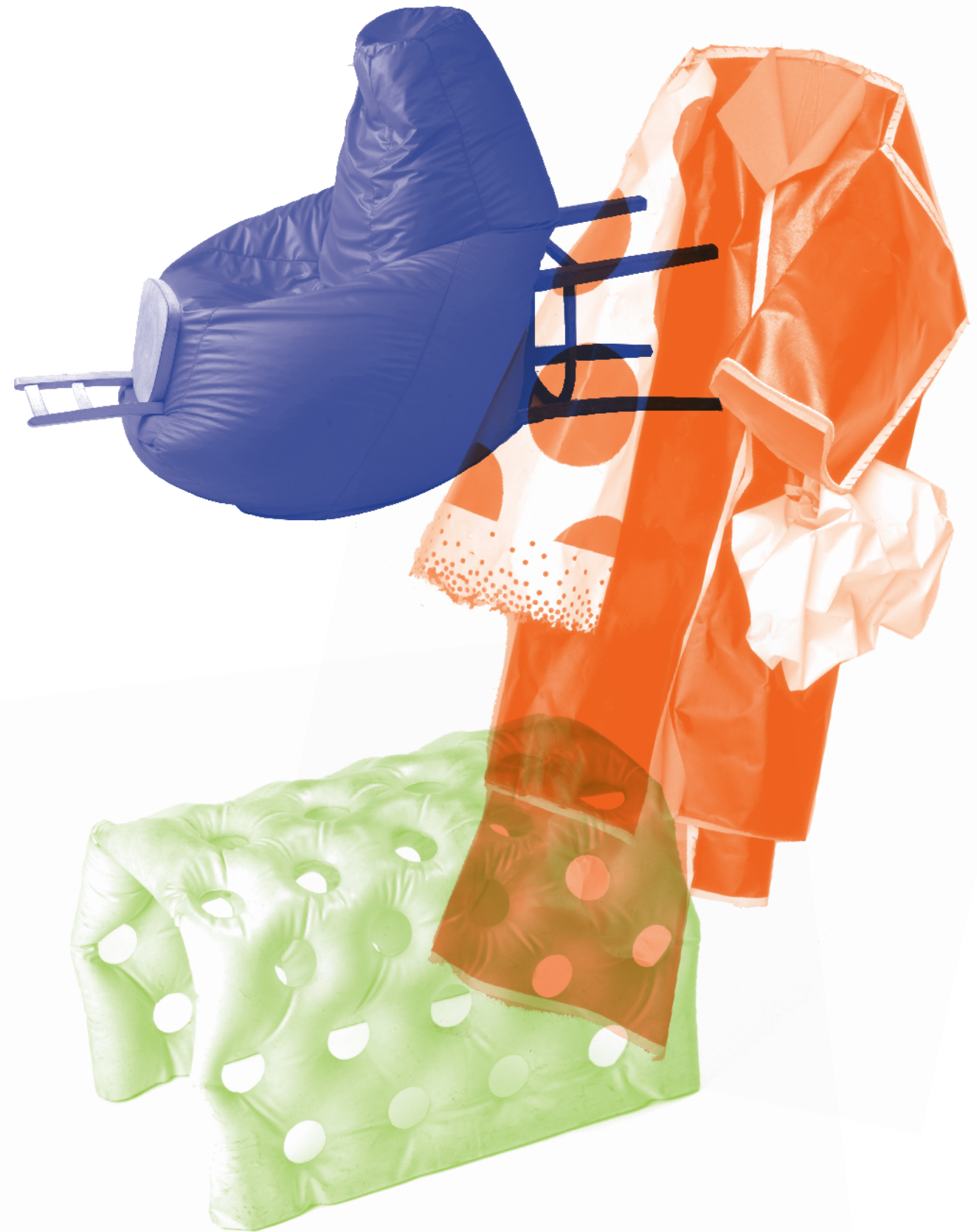
Nothingham (Verenigd Koninkrijk) 1964
Art without subject matter I 2019
5 porseleinen kommetjes, 1 blok albast
en bladgoud in vitrine van aluminium en
plexiglas / *5 porcelain vessels, 1 alabaster
block and gold leaf in an aluminium and
plexiglass vitrine*
25 × 45 × 14 cm
courtesy the artist
p.134–135

Edmund de Waal

Nothingham (Verenigd Koninkrijk) 1964
Art without subject matter II 2019
3 porseleinen bakjes, 1 blok albast en
een vitrine van aluminium en plexiglas /
*3 porcelain vessels, 1 alabaster block
and gold leaf in an aluminium and
plexiglass vitrine*
15 × 21 × 14 cm
courtesy the artist
p.134

Nathan Begaye

1969–2010
Emerging Clouds 1998
klei van de Navajo/ Hopi indianen, pigment /
clay from the Navajo/Hopi, pigment
225 × 190 × 190 mm
collectie / *collection* Design Museum Den
Bosch / NL
p.132 links / left



Susan Folwell
 1970
 Altoids 2002
 inheems Amerikaanse klei, pigment / *native clay, pigment*
 70 × 280 × 300 mm
 collectie / *collection* Design Museum Den Bosch / NL
 p.132 rechts / *right*

Jessica Stockholder
 Warp 2018
 computermonitor, lijm, olie- en acrylverf, borduurgaren / *computer monitor, glue, oil & acrylic paint, embroidery thread*
 50 × 54 × 20 cm
 courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.133

Atelier Remy & Veenhuizen
 Bankje 2012
 beton / *concrete*
 50 × 75 × 48 cm
 bruikleen / *loan* 2012
 inv.nr. 31830
 © Centraal Museum, Utrecht;
 foto / *photo* Ernst Moritz
 p.131 rechts / *right*, 146 links / *left*

Anoniem
 Gueridon ca. 1670–1680
 notenhout / *walnut*
 89 × 73 × 59 cm
 overdracht 1838
 inv.nr. 1017
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.131, 133 (detail)

Anoniem Nederlands
 Tafel 1640–1660
 verguld lindenhout, marmer / *gilt lime, marble*
 80 × 89 × 72 cm
 aankoop / *loan* 1923
 inv.nr. 4501
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.131

Jessica Stockholder
 Steak/Stake 2015
 koperdraadgaas, plastic onderdelen, Lexal kit, olieverf, draad, houten meubelonderstel, MDF-voetstuk / *copper wire mesh, plastic parts, lexal caulk, oil paint, wire, wooden furniture base and MDF pedestal*
 137,2 × 40,6 × 38,1 cm
 Collection Masureel, Belgium
 p.137

Jessica Stockholder
 Nailed Stack 2015
 steen, piepschuim, acryl- en olieverf, bedrukt oppervlak, metalen kistje, lijm, draad, tape, epoxy, houten meubelonderstel en MDF-voetstuk / *stone, Styrofoam, acrylic and oil paint, printed surface, metal box, glue, wire, tape, epoxy, wooden furniture base and MDF pedestal*

156,2 × 38,1 × 26,7 cm
 Collection Pinto Teixeira
 p.137

Paulette Amsterdam – Maison de Bonneterie modehuis
 Den Haag
 Dameshoed 1954–1956
 gaas, zijde / *gauze, silk*
 hoogte / *heigth* 4 cm, diameter 24 cm
 aankoop / *acquisition* 1984
 inv.nr. 24743
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.141 rechts / *right*

Dameshoed 1940 – 1980
 vilt, fluweel / *felt, velvet*
 7 × 23 cm
 schenking / *donation* 1979
 inv.nr. 31676
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.141 rechts / *right*

Erich Wichman
 Utrecht 1890–Amsterdam 1929
 Sculptuur 1919
 Egyptisch zandsteen / *Egyptian sandstone*
 21,5 × 13,5 × 16 cm
 aankoop / *donation* 1973
 inv.nr. 18133
 p.141 links / *left*

Jessica Stockholder
 Inventory #JS148 1991
 werk bestaande uit drie delen: 1. ijzeren stoel, kleding, papier maché en verf; 2. spiegel met; olieverf; 3. houten en aluminium frame waarop plexiglas, oranje acrylverf en deel van een groen; geschilderd meubel / *work consisting of three parts: 1. iron chair, clothing, paper maché and paint; 2. mirror with oil paint; 3. wooden and aluminium frame with plexiglass, orange acrylic paint and part of a piece of furniture painted green*
 aankoop / *acquisition* 1992
 inv.nr. 27406
 © Centraal Museum, Utrecht; foto / *photo* Gert Jan van Rooij
 p.23

Jessica Stockholder
 Inventory #JS471 2008
 In China gemaakte houten sokkel, rubberen automat, glas, plexiglas, metalen gaas, plastic ondedelen, ijzerwaren, plastic hekwerkgaas, plastic bakjes, deurknop, strips van plastic douchegordijn, olie- en acrylverf / *wooden pedestal made in China, rubber car mat, glass, Plexiglas, metal mesh, plastic parts, hardware, plastic mesh fencing, plastic bins, door knob, plastic shower curtain strips, oil and acrylic paint*
 226,1 by 142,2 by 68,6 cm
 courtesy of the artist, Galerie Nathalie Obadia, Paris / Brussels and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.22

Jessica Stockholder
 Inventory #JS455
 Untitled, 2007
 houten plaat, gele gietijzeren standard, plastic onderdelen, hoekpaal afrastering, blauwe gloeilamp met armatuur, tape, olie-en acrylver, playmobil speelgoed, vel vinyl, stof, plastic eierdoosje, ijsblokjesbakjes, ijzerwaren / *wooden board, yellow cast iron pedestal, plastic parts, mule post, blue light bulb and fixture, tape, oil and acrylic paint, play mobile toy, vinyl sheet, fabric, plastic egg crate, ice cube trays, hardware*
 courtesy of the artist, Galerie nächst st. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.138

Wim de Haan
 Amsterdam 1913–Amsterdam 1967
 Koning Eenoog of Zelfportret 1965
 assemblage met houten schroef, kettingen, ijzeren staaf, twee glazen knikkers, touw en vijf spijkers / *assemblage with wooden screw, chains, iron rod, two glass marbles, rope and five nails*
 188 cm × diameter 61 cm
 legaat / *legacy* 2010
 inv.nr. 25858
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.144 links / *left*

Mark Manders
 Volkel 1968
 Shadow Study (Femur and Upper Arm Bone Connected by One Single Shadow) 2011
 ijzer, epoxy, porselein, verf / *iron, epoxy, porcelain, paint*
 151,5 × 64 × 64 cm
 aankoop met steun van / *acquisition with the support of* het Mondriaanfonds en de Bankgiroloterij 2013
 inv.nr. 32413
 © Centraal Museum, Utrecht
 p.144 rechts / *right*

Jessica Stockholder
 Palpable Glyphic Rapture 2014
 vinyl poster, garen, steen, acryl verf, plastic toevoegingen, klinknagels, zwarte tape, borduurgaren / vinyl photographic poster, yarn, stone, acrylic paint, plastic attachments, rivets, black tape, embroidery thread.
 270,51 × 100,33 × 25,4 cm
 courtesy of the artist, Galerie Nathalie Obadia, Paris / Brussels and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.143 rechts / *right*, 152

Chapter VII Lay of the Land

Jessica Stockholder
 Lay of the Land 2014
 oranje plastic winkelmanden, verkeersspiegels, oosters tapijt, 15 houten barkrukken, acrylverf, hanglampen met gloeilampen, ijzerwaren / *orange plastic shopping baskets, drive way mirrors, oriental carpet, 15 wooden stools, acrylic paint, pendant lights and bulbs, hardware*
 275 × 345 × 350 cm
 courtesy of the artist, Galerie nächst st. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna and Mitchell-Innes & Nash, New York
 p.146–151

Chapter VIII Assist: Rider

Jessica Stockholder
 Assist: Rider 2019
 beschilderd staal en aluminium, spanbanden / *painted steel and aluminum, ratchet straps*
 in opdracht van de gemeente Utrecht / *commissioned by Gemeente Utrecht*
 courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, New York

Op de Croeselaan geïnstalleerd met ondersteuning van Groot Gezadeld Paard van Hans Wimmer uit 1952 en Menselijke Ontmoeting van Paul Kingma uit 1971 / *Installed on the Croeselaan with the support of Hans Wimmer Groot Gezadeld Paard from 1952 and Menselijke Ontmoeting by Paul Kingma from 1971.*
 p.170–175

Jessica Stockholder

Jessica Stockholder werd geboren in 1959 in Seattle, Washington en groeide op in Vancouver, British Columbia. Zij ontving haar B.F.A. van de University of Victoria in Canada in 1982, haar M.F.A. van Yale University in 1985, een eredoctoraat voor beeldende kunst van het Emily Carr College of Art in 2010 en een eredoctoraat voor beeldende kunst van Columbia college in 2013.

Stockholder's werk werd getoond in uiteenlopende instellingen in Noord-Amerika en Europa, o.a. het Dia Centre for the Arts, Beacon; Centre Pompidou, Parijs; Middelheimmuseum, Antwerpen; Power Plant, Toronto, Canada; Whitney Museum, New York; PS1, New York; SITE, Santa Fé; Biënnale van Venetië; Kunstmuseum St. Gallen en The Contemporary, Austin. Haar werk is vertegenwoordigd in verschillende collecties, waaronder het Art Institute of Chicago, de Albright-Knox Art Gallery, de Corcoran Gallery of Art, het Whitney Museum of American Art, LACMA, de Vancouver Art Gallery, Centraal Museum, Utrecht en het Stedelijk Museum, Amsterdam. Ze ontving talloze beurzen, waaronder de Lucelia Artist Award van het Smithsonian American Art Museum, een Guggenheim Fellowship en Anonymous Was A Woman in 2012. In 2018 werd Stockholder gekozen tot lid van de American Academy of Arts and Sciences.

Stockholder doceert aan de universiteit van Chicago, waar zij van 2011 tot 2018 voorzitter was van de faculteit beeldende kunst; van 1999 tot 2011 was ze directeur van de beeldhouwafdeling aan de Yale School of Art. Tijdens het academische jaar 2018-2019 was zij resident bij het Wissenschaftskolleg zu Berlin.

In de afgelopen vijftien jaar nodigde Stockholder meermaals andere kunstenaars uit om hun werk binnen haar installaties en tentoonstellingen te tonen. De eerste keer was in haar tentoonstelling *Table Top Sculpture* in 2003 bij Gorney Bravin + Lee, New York. Meer dan vijfendertig kunstenaars namen deel aan de tentoonstelling. Andere voorbeelden zijn de groepstentoonstelling *The Jewel Thief*, die Stockholder co-cureerde met Ian Berry in 2010 in het Tang Museum, Skidmore en waar meer dan zeventig kunstenaars aan deel namen; *ASSISTED* was een groepstentoonstelling bij Kavi Gupta, Chicago, 2016, waar zestien kunstenaars hun werk toonden. In 2018 nodigde Stockholder de bekende First Nations-beeldhouwer, schilder en graficus Robert Davidson uit om een selectie werken op papier te tonen in haar tentoonstelling *Relational Aesthetics* bij The Contemporary Austin, Texas.

Jessica Stockholder was born in 1959 in Seattle, Washington and raised in Vancouver, British Columbia. She received her B.F.A. from the University of Victoria in Canada in 1982, her M.F.A. from Yale University in 1985, an honorary Doctor of Fine Arts degree from the Emily Carr College of Art in 2010 and an honorary Doctor of Fine Arts degree from Columbia college in 2013.

Stockholder has exhibited widely in North America and Europe, at such venues as the Dia Center for the Arts, Beacon; Centre Pompidou, Paris; Middelheimmuseum, Antwerp; Power Plant, Toronto; Whitney Museum of American Art, New York; P.S. 1, New York; SITE, Santa Fé; Venice Biennial; Kunstmuseum St. Gallen and The Contemporary, Austin. Her work is represented in various collections including the Art Institute of Chicago, the Albright-Knox Art Gallery, the Corcoran Gallery of Art, the Whitney Museum of American Art, LACMA, the Vancouver Art Gallery, the Centraal Museum, Utrecht and the Stedelijk Museum, Amsterdam. She has received numerous grants including the Lucelia Artist Award from the Smithsonian American Art Museum, a Guggenheim Fellowship, and Anonymous Was A Woman in 2012. In 2018 Stockholder was elected to the American Academy of Arts and Sciences.

Stockholder teaches at the University of Chicago, where she was chair of the Visual Arts faculty from 2011 to 2018; from 1999 to 2011 she was Director of the Sculpture Department at the Yale School of Art. During the academic year 2018-19 Stockholder was in residence at the Wissenschaftskolleg zu Berlin.

Over the last fifteen years, Stockholder has collaboratively invited other artists to exhibit within installations of her own work. The first instance, a 2003 exhibition *Table Top Sculpture* at Gorney Bravin + Lee, New York, featured over thirty-five artists. Other examples include Stockholder co-curating, with Ian Berry, a 2010 group exhibition *The Jewel Thief* at the Tang Museum, Skidmore, with over seventy artists; and *ASSISTED* at Kavi Gupta, Chicago, 2016, with sixteen artists. In 2018 Stockholder invited renowned First Nations sculptor, painter, and printmaker Robert Davidson to co-exhibit a selection of works on paper in *Relational Aesthetics* at The Contemporary Austin, Texas.

Dankwoord

Ik ben zeer dankbaar voor de uitnodiging van Bart Rutten om de collectie van het museum actief in te zetten, voor de kans om samen te werken met Laurie Cluitmans en het grote plezier om haar open geest te mogen aanspreken, voor de geweldige vragen en ongelooflijk goed georganiseerde medewerking van Lotte van Schellen en de nieuwsgierigheid en ruimhartigheid van alle medewerkers van het Centraal Museum die hebben bijgedragen aan het succes van de tentoonstelling. De niet aflatende steun van de galeries waarmee ik samenwerk, is voor mij van enorme waarde: Mitchell-Innes & Nash, New York; Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wenen; Kavi Gupta Gallery, Chicago; Galerie Nathalie Obadia Parijs-Brussel; Galleria Raffaella Cortese, Milaan; 1301PE, Los Angeles; Max Estrella Gallery, Madrid en Carreras Mugica, Bilbao. Ook gaat mijn dank uit naar het Wissenschaftskolleg zu Berlin voor het feit dat ik daar in dit jaar voor de tentoonstelling te gast mocht zijn en naar de University of Chicago, een instelling waar ik met trots voor werk. En lest best ben ik mijn echtgenoot Patrick Chamberlain dankbaar voor zijn voortdurende, trouwe en geestdriftige steun voor mijn werk.

Jessica Stockholder
Maart 2019 Berlijn



Word of Thanks

I am grateful for Bart Rutten's invitation to engage the museum's collection, for the opportunity to collaborate with Laurie Cluitmans whose wide open mind has been an unusual pleasure to engage, for Lotte van Schellen's great questions and incredibly well organized collaboration, and for the curiosity and generosity of the whole staff at the Centraal Museum who have contributed to the exhibition's success. The ongoing support of the galleries I work with is of immense value to me: Mitchell-Innes & Nash, New York; Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna; Kavi Gupta Gallery, Chicago; Galerie Nathalie Obadia Paris-Brussels; Galleria Raffaella Cortese, Milan; 1301PE, Los Angeles; Max Estrella Gallery, Madrid and Carreras Mugica, Bilbao. I would also like to thank the Wissenschaftskolleg zu Berlin for hosting me for this year leading up to the exhibition, and the University of Chicago, an institution where I am proud to work. Last, but not least, I am grateful for my husband, Patrick Chamberlain's ongoing, steady and exuberant support of my work.

Jessica Stockholder
March 2019 Berlin

Biografiën van Auteurs / Author Biographies

Laurie Cluitmans werkt sinds januari 2018 als conservator hedendaagse kunst bij het Centraal Museum. Daarvoor werkte ze als onafhankelijk curator en was ze tot september 2016 gallery director bij Galerie Fons Welters. Cluitmans cureerde tentoonstellingen voor o.a. De Hallen Haarlem; De Appel arts centre, Amsterdam en Sculpture International Rotterdam. In 2017 was Cluitmans de Mondriaan research fellow bij CCS Bard.

Laurie Cluitmans was appointed curator of contemporary art at the Centraal Museum in January 2018. Before she worked as an independent curator as well as gallery director at Gallery Fons Welters in Amsterdam until September 2016. Cluitmans curated exhibitions for a.o. De Hallen Haarlem; De Appel arts centre, Amsterdam and Sculpture International Rotterdam. In 2017 Cluitmans was the Mondriaan research fellow at CCS Bard.

Ann Lauterbach is een Amerikaanse dichter, schrijver en professor, gevestigd in de staat New York. Ze publiceerde verschillende dichtbundels, waarvan *Or to Begin Again* (2009) finalist was van de National Book Award. Ze heeft in verschillende kunstinstellingen gewerkt en is auteur van een verzameling essays over kunst in relatie tot culturele waarde. Lauterbach heeft lesgegeven aan verschillende instellingen voor hoger onderwijs en is momenteel hoogleraar aan de faculteit taal en literatuurwetenschap aan het Bard College in New York. Ze is vaak geïnspireerd door – en heeft veel samengewerkt met beeldend kunstenaars.

Ann Lauterbach is an American poet, writer and professor based in the State of New York. She has published several collections of poetry, one of which *Or to Begin Again* (2009) was a finalist for the National Book Award. She has worked in several fine art institutions, and has authored a collection of essays on art in relation to cultural value. Lauterbach has taught at several institutions of higher education and currently holds a professorship in Languages and Literature at Bard College, New York. She has often been inspired by- and collaborated with visual artists.

Bart Rutten werkt sinds mei 2017 als artistiek directeur van het Centraal Museum. Daarvoor werkte hij als hoofd collecties van het Stedelijk Museum Amsterdam. Recente projecten hier waren exposities als *De Oase van Matisse* (2015) en de *Russische Avant-Garde* (2013). Ook werkte hij in 2012 aan de herinrichting van de hedendaagse kunstcollectie in 2012. Rutten werkte nauw samen met kunstenaars als Rineke Dijkstra, Stanley Brouwn, Joan Jonas en John Knight.

Bart Rutten has been the artistic director of the Centraal Museum since May 2017. He was previously the head of collections at the Stedelijk Museum Amsterdam. Recent projects included the exhibitions *The Oasis of Matisse* (2015) and the *Russian Avant-Garde* (2013). He also contributed to the redesign of the contemporary art collection in 2012. Rutten worked closely with artists including Rineke Dijkstra, Stanley Brouwn, Joan Jonas and John Knight.

Monika Szewczyk is een Pools-Canadese curator, schrijver, docent en redacteur die een overstap maakt tussen Berlijn en Amsterdam, waar ze onlangs werd benoemd tot directeur van De Appel. Eerder werkte Szewczyk als curator voor documenta 14 in Athene en Kassel, als curator van het visual arts program bij het Reva en David Logan Center for the Arts, University of Chicago en als hoofd publicaties bij Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst in Rotterdam. Ze heeft lesgegeven aan de Emily Carr University in Vancouver, het Piet Zwart Instituut in Rotterdam, de Bergen Academy of Art and Design en de University of Chicago. Ze schrijft regelmatig voor diverse kunst- en cultuurpublicaties en heeft onlangs (met oprichter en redacteur Marina Fokidis) de 10^e editie van het in Athene gevestigde tijdschrift *South as a State of Mind* (Maintenance) samengesteld.

Monika Szewczyk is a Polish-Canadian curator, writer, teacher and editor transitioning between Berlin and Amsterdam, where she was recently appointed director of De Appel arts centre. Previously, Szewczyk has worked as a curator for documenta 14 in Athens and Kassel, as visual arts program curator at the Reva and David Logan Center for the Arts, University of Chicago and as head of publications at the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam. She has taught at the Emily Carr University in Vancouver, Piet Zwart Institute in Rotterdam, Bergen Academy of Art and Design, and the University of Chicago. A regular contributor to diverse arts and culture publications, she recently co-edited (with founding editor Marina Fokidis) the 10th issue of the Athens-based magazine *South as a State of Mind* (Maintenance).

Ana Teixeira Pinto is een Portugese schrijver en cultuurcriticus gevestigd in Berlijn. Ze is docent aan het DAI (Dutch Art Institute) en onderzoeker aan de Leuphana Universiteit, Lüneburg. Ze schrijft regelmatig voor tijdschriften zoals *Afterall*, *Springerin*, *Camera Austria*, *e-flux*, *Art-agenda*, *Mousse*, *Frieze*, *Domus*, *Inaesthetics*, *Manifesta Journal* en *Texte zur Kunst*. Ze is de redacteur van *The Reluctant Narrator* (Sternberg Press, 2014) en samen met Eric de Bruyn en Sven Lütticken is ze redacteur van een nog te verschijnen boekenreeks over tegengeschiedenissen, bij Sternberg Press.

Ana Teixeira Pinto is a Portuguese writer and cultural theorist based in Berlin. She is a lecturer at the DAI (Dutch Art Institute) and a research fellow at Leuphana University, Lüneburg. Her writings have appeared in publications such as *Afterall*, *Springerin*, *Camera Austria*, *e-flux journal*, *Art-agenda*, *Mousse*, *Frieze*, *Domus*, *Inaesthetics*, *Manifesta Journal* and *Texte zur Kunst*. She is the editor of *The Reluctant Narrator* (Sternberg Press, 2014) and, together with Eric de Bruyn and Sven Lütticken of a forthcoming book series on counter histories, to be published by Sternberg Press.

Colofon / Colophon

Deze publicatie is verschenen bij de tentoonstelling / This publication was produced on the occasion of the exhibition

Jessica Stockholder
Stuff Matters

Centraal Museum Utrecht
19 april – 1 september 2019

Curatoren / Curators
Laurie Cluitmans
Jessica Stockholder

Redactie / Editor
Laurie Cluitmans

Auteurs / Authors
Laurie Cluitmans
Ann Lauterbach
Bart Rutten
Jessica Stockholder
Monika Szewczyk
Ana Teixeira Pinto

Tekstredactie / Text editing
Hans Schopping

Vertaling / Translation
Gerard Forde (NL-EN)
Thea Wieteler (EN-NL)

Grafisch ontwerp / Graphic design
Sara De Bondt

Beeldredactie / Image editing
Dea Rijper
Minke van Schaik

Fotografie / Photography
Gert Jan van Rooij (tenzij anders vermeld / unless listed otherwise)

Druk / Printing
Die Keure

Editie / Edition
1100

Centraal Museum
Agnietenstraat 3
3512 XA Utrecht
www.centraalmuseum.nl

Uitgegeven en gedistribueerd door /
Published and distributed by

Mousse Publishing
Contrappunto s.r.l.
Corso di Porta Romana 63
20122 Milan, Italy

Available through:

Mousse Publishing, Milan
moussepublishing.com

DAP | Distributed Art Publishers, New York
artbook.com

Vice Versa Distribution, Berlin
viceversaartbooks.com

Les presses du réel, Dijon
lespressesdureel.com

Antenne Books, London
antennebooks.com

ISBN 978-88-6749-378-4
EUR 32.50 / USD 35.00

©2019, de auteurs, de kunstenaar, de fotografen en Centraal Museum Utrecht / the authors, the artist, the photographers, Centraal Museum and Mousse Publishing.

Alle rechten voorbehouden. Niets van de inhoud van deze publicatie mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar worden gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder uitdrukkelijke voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers. / All rights reserved. No part of the content of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means – electronic, mechanical, photo copying, or otherwise – without the written permission of the publishers.

Met speciale dank aan / With special thanks to

De kunstenaars / The artists

Kim Adams (1951), Erik Andriesse (1957–1993), Balthasar van der Ast (1593–1657), Maarten Baas (1978), jhr. Anton Willem den Beer Poortugael (1864–1940), Han van den Berg (1952), François Bonvin (1817–1887), Roland Buschmann (1965), Gustave Courbet (1819–1877), Britt Dorenbosch (1986), Jacob Gillig (1636–1701), Vincent van Gogh (1853–1890), Rody Graumans (1968), Wim de Haan (1913–1967), Lieven Hendriks (1970), Dick van Hoff (1971), Michael Kirkham (1971), Klaas Kloosterboer (1959), Pyke Koch (1901–1991), Tetsumi Kudo (1935–1990), Bart van der Leck (1876–1958), Joep van Lieshout (1963), Carel Adolph Lion Cachet (1864–1945), Maison the Faux i.c.w. Tenant of Culture (2014), Studio Makkink & Bey (2002), Mark Manders (1968), Frank Mandersloot (1960), Albert Neuhuys (1844–1914), Jan van Os (1744–1808), Helen Price, Lydia Radda (1891–1967), Otto van Rees (1884–1957), Tejo Remy (1960), Atelier Remy & Veenhuizen (2000), Gerrit Rietveld (1888–1964), Aert Schouman (1710–1792), Floris Verster (1861–1927), Marcel Wanders (1963), Erich Wichman (1890–1929), Jan Wils (1891–1972), Jan Hendricksz. van Zuylen (1613–1644).

With special guests:

Nathan Begaye (1969–2010), Susan Folwell (1970), David Jablonowski (1982), Louise Lawler (1947) & Edmund de Waal (1964).

In the Annex:

Tamara Henderson (1982)

De bruikleengevers / The lenders

Mitchell-Innes & Nash, New York
Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
Galerie Max Estrella, Madrid
Carreras Mugica, Bilbao
Galleria Raffaella Cortese, Milan
Galerie Nathalie Obadia, Paris-Brussels
Collection Gastone Ranzato, Padua
Barrié Foundation
Pinto Teixeira
Private collection, Munich
Collectie Masureel, Belgium
Vincent Barrelet
Private collection, Amsterdam
Design Museum Den Bosch
Edmund de Waal
The LeWittCollection

De publicatie is mede mogelijk gemaakt door /

The publication is made possible by
Mitchell-Innes & Nash, New York
Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
Kavi Gupta Gallery, Chicago
Galerie Nathalie Obadia, Paris-Brussels

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door /

The exhibition is made possible by
Mondriaan Fonds
Fonds 21
Stichting Elise Mathilde Fonds
Fentener van Vlissingenfonds
Gemeente Utrecht
BankGiro Loterij



FONDS 21

Elise Mathilde



BankGiro Loterij





This publication was produced on the occasion of the exhibition
Deze publicatie is verschenen bij de tentoonstelling

Jessica Stockholder: *Stuff Matters*

Centraal Museum Utrecht
19 April – 1 September 2019

Both the exhibition and the publication can be understood to revolve around the spirit of a recent series of Stockholder's works collectively titled *Assists*, sculptures that cannot remain upright without the support of another object (a 'prop') such as a desk or a refrigerator. One is greeted at the outset – both in the exhibition and in the publication – by *Assist: Three squared @ half scale* strapped to a stone sculpture (*Holy Bishop*, early sixteenth century, anonymous), part of the collection of the Centraal Museum. By way of analogy, the relationship between the *Assist* and the stone saint calls attention to how various parts of history and life are often interwoven contributing to the fabric of life as we know it. A web created by others props each of us up. None of us stands alone.

Zowel de tentoonstelling als de publicatie kunnen worden geïnterpreteerd aan de hand van Stockholders meest recente serie werken, de zogenaamde *Assist*. Dit is een sculptuur die niet op zich zelf kan staan en de ondersteuning nodig heeft van een ander object (een 'prop') uit de omgeving, zoals een bureau of koelkast. De bezoeker wordt aan het begin van de tentoonstelling bijvoorbeeld begroet door *Assist: Three squared @ half scale* (2018) vastgebonden aan de stenen sculptuur *Heilige Bisschop* uit de vroege zestiende eeuw en onderdeel van de collectie van het Centraal Museum. De relatie tussen de *Assist* en het stenen beeld vestigt de aandacht, bij wijze van analogie, op hoe verschillende delen van de geschiedenis en het leven vaak met elkaar verweven zijn. Een web door anderen gemaakt, ondersteunt ons allemaal. Niemand van ons staat alleen.

With contributions by / Met bijdragen van
Laurie Cluitmans, Ann Lauterbach, Bart Rutten, Monika Szewczyk & Ana Teixeira Pinto