

Sabine Dorscheid

Vertaald uit het Duits door Julien Topal

Herkenningstekens, Woordtekens, Wachtwoorden, Oplossingen

Het model is sinds enige jaren buitenproportioneel vertegenwoordigd in de kunst. Deze toewijding van kunstenaars aan ‘modelsculpturen’ hangt samen met parallelle ontwikkelingen in de industriële vervaardiging en met de nieuwe mogelijkheden binnen de virtuele simulatie. De voortstuwing van de technologie in de natuurwetenschappen, de technische wetenschappen, architectuur, design en in de industrie hangt echter niet *lineair* samen met het toenemende aantal *kunstmodellen* – dat zou namelijk betekenen dat ook de kunstenaars enkel en alleen in toenemende mate de nieuwe technologie gebruiken. Feitelijk is hier sprake van een complex oorzakelijk principe. De beide ontwikkelingen van technologievernieuwing en de vloedgolf aan modellen in de beeldende kunst zijn indirect met elkaar verbonden. De fundamentele veranderingen in de alledaagse productie hebben ervoor gezorgd dat de handgemaakte modellen vrijwel verdwenen zijn. Het vrijgemaakte genre van het model kon daardoor door de kunst opnieuw gedefinieerd worden. Het model als een vrijplaats voor gedachten. De meerdere kwaliteiten van het model, die door honderd jaar industriële productie gebanaliseerd zijn, komen in de kunst weer in toenemende mate op de voorgrond. De geïnstrumentaliseerde modellen waren tot nu toe veelal slechts voor – of tussenfases. Ze verwezen naar iets groter, perfecter en bruikbaar. Deze directe structuur van verwijzing is nu voor een groot deel opgebroken, waardoor het model nu tot een op zich zelf staande kunstvorm kan verworden.

In de dagelijkse productie is het met de hand vormgegeven model door zijn virtuele opvolger vervangen. Ook eindproducten kunnen steeds vaker al door ‘rapid prototyping’ vervaardigd worden: een verzameling van digitale data volstaat om met behulp van 3D-plotten een voorwerp te maken. Deze procedure zal zich in de nabije toekomst ook in onze huishoudens afspelen. Neil Gerschenfeld (MIT) heeft dit al beschreven in zijn in 2005 gepubliceerde „FAB - The Coming Revolution on Your Desktop – From Personal Computers to Personal Fabrication“: De 3D-printer zal op onze schrijftafels staan zoals tegenwoordig onze standaard printer dat doet. Nu al zijn zulke apparaten verkrijgbaar voor 20.000 Amerikaanse dollars.

De meeste ingenieurs hebben het speelveld van het traditionele model al verlaten. Net als in het geval van verlaten stadswijken, waar, na een bepaalde periode van leegstand, kans is op *Gentrification*, komt het er bij de modellen momenteel ook op een nieuwe creatieve aanwending van de open structuur aan. Kunstenaars maken gebruik van het feit dat modellen in de meest verschillende rollen werkzaam kunnen zijn. Rollen die het model al bevatte (analyse, reflectie, visie, etc.), maar die in het industriële arbeidsproces tot nu niet op de voorgrond traden. Deze bandbreedte wordt nu door de grote kwantiteit aan kunstmodellen bespeeld, met het gevolg dat het nieuwe soort model geenszins homogeen is. Slechts de grotere aanwezigheid van het model en de omwenteling die heeft plaatsgevonden kunnen als samenhangende fenomenen waargenomen worden. De overzichtstentoonstelling *post_modellismus* (Wien Krinzinger Projekte; Bergen Kunsthalle) in 2005 illustreerde dit nieuwe fenomeen en plaatste het in een historische rangschikking¹.

Nick Ervinck is een van deze nieuwe model-kunstenaars. Hij scheidt oriëntatiepunten en herkenningstekens die niet als doel hebben om werkelijk in het stadsbeeld geplaatst te worden, maar hij reflecteert met zijn modellen op de sociaal-structurele aanwending van stad-, landschap- en ruimtemarkeringen.

Wie moet er bij het zien van Ervincks' *Etebnosoy Dec2005* niet denken aan geprojecteerde luchthaventerminals of bestaande architecturen als de St.Petersburgpier in Florida? De herkenningstekens van steden zijn steeds meer verworpen tot marketinginstrumenten. Zo worden industriële landschappen door kunstenaars omgevormd en machtige architecturen van investeerders zullen dankzij het ingrijpen van sterarchitecten nog lonender optreden. Stedelijke besturen kunnen vanwege lege kassen niets beginnen tegen deze trend en tonen zich verheugd dat zonder publiek financieel engagement nieuwe herkenningstekens geschapen worden.

Het woord herkenningsteken heeft daarmee zijn oorspronkelijke betekenis verloren, omdat deze hedendaagse oriëntatiepunten van voorbijgaande aard zijn en verdwijnen wanneer de bouwsubstantie uitgebuit is. Deze vlot geplaatste tekens zijn zelden echt. Het herkenningsteken was vroeger een woordteken, een soort wachtwoord, waarmee rondtrekkende knechten bewijzen konden dat ze op de verschillende plaatsen geweest waren. Nick Ervinck maakte zulke imaginaire herkenningstekens mobiel doordat hij, bijvoorbeeld, de abdij van Cluny op een enorm schip zet en – in een spel der verbeelding – in Florence plaatst op de plek waar de Dom als werkelijk herkenningsteken verblijft. Een van zijn andere werken waarin de contouren van de continenten als gebeeldhouwde vormen oprijzen, doet bijvoorbeeld denken aan de eilanden die voor de kust van Dubai zo aangelegd worden dat ze gezamenlijk een miniatuurwereld vormen.

Ervincks computersimulaties tonen wonderlijke constructies bestaande uit werkelijke materialen en puur virtuele elementen en beelden als toegift de verbaasde toeschouwer tegelijkertijd ook af. Op zijn demonstratieborden reflecteert een gesimuleerd mens als schijnbaar referentiepunt de onbegrijpelijkheid van het voorgestelde. Als bijvoorbeeld een groot bakstenengebouw opengeklapt zijn binnenste prijsgeeft en als enige inhoud een enorm eivormig bouwsel toont, dan verbaast de afgebeelde mens zich voor ons mee en schept tegelijkertijd een aanvullende afstand. We identificeren onszelf weliswaar met de vervreemding als voorgestelde emotie, toch kijken wij anderzijds alsof het een onbekende kosmos betreft, doordat er andere bewoners zijn die mogelijk andere regels volgen, terwijl ze toch zeer op ons schijnen te lijken. Het is een schijnwereld die ons toont hoezeer onze eigen wereld er ook één van schijn is. Want wij zijn het die de schijn scheppen. De schijn, het beeld, het oriëntatiepunt wordt werkelijkheid en dat is waarover wij ons verbazen. Het London Eye wordt tegenwoordig net zo vanzelfsprekend als oriëntatiepunt gebruikt als Westminster.

Het gehele oeuvre van Ervinck is doortrokken met de tegenstelling tussen de conventionele modellen uit de architectuur (box) en de virtuele ontwerpen (blob)². Hij verkiest de derde weg: de synthese van beiden. De meeste architecten hangen één van beide ontwerpmethoden aan. Slechts enkele verkiezen hybride ontwerpmethoden, zoals de Britse architect Wil Alsop³, die zijn aanpak tot cult verheven heeft: eerst drukt hij zijn gebouwen in schilderijen uit, waarna hij deze door zijn medewerkers in enigszins omzetbare architectuurtaal vertalen laat. Deze methode wordt in het Engels enigszins ironisch al *to alsop* genoemd.

Nick Ervinck bedient met zijn middenweg de verlangens naar het weer herkenbare monumentale, dat hij met vertrouwde elementen combineert. Hij haalt de toeschouwer op voor een reis door de figuurlijke tekensystemen. Het kapitalisme heeft de productie van tekens en betekenissen extreem versnelt. Tekens zijn betekenisdragers. Wij leven in een wereld waarin de schepping van waarden een centrale praktijk in het economische en sociale leven is geworden. De wijze waarop Ervinck tekens voortbrengt is een spiegel voor onze werkelijke alledaagse tekenmachines van de industrieën en de investeerders.

Alle reële gebouwen, die met Ervincks' sculpturen vergeleken kunnen worden, zijn buitengewone oriëntatiepunten. Ze mengen smakeloosheid met stoutmoedigheid en geven vaak de indruk buiten de tijd te vallen. Ze geven een eigenaardige verouderde indruk in hun klaarblijkelijke moderniteit. Het zijn vergane, licht utopische ontwerpen die echter telkens zeer duidelijk verbonden zijn met hun ontstaanstijd en simpel te dateren zijn. Ze bezitten de charme van een amfibisch voertuig, die de consument iedere keer weer verrast met zijn geraffineerdheid, maar het grootste deel van hen niet zou kunnen overtuigen hem te willen bezitten. De vermenging van verschillende categorieën heeft een verbluffend, soms verwarrend effect. Het niet gekende, niet geziene wordt uit vertrouwde elementen vervaardigd en lijkt ons daarom meer te verbazen dan alle atoommodellen of abstracties die ons gemiddeld intellect te boven gaan dat doen. Het is het amfibische voertuig dat ons erop wijst dat theoretisch alles mogelijk kan zijn. De creatie is mogelijk, al blijkt de praktische waarde toch geringer dan verwacht.

De mens moet nog altijd begrijpen dat hij misschien niet alles volledig bevat, zodat verbazing zich voordoet, anders volgt desinteresse. In zoverre kleeft er iets populistisch aan de verbazing, omdat het slechts een gedeeltelijk begrijpen, propageren is. Zo bekeken doet het werk *GNI D GH* *clu29.tij sept2004* aan de theorieën van de Geomantici denken. Deze semi-wetenschap, die binnen het gebied van de esoterie valt en zich bezig houdt met aardstralingen en krachten, probeert niet zichtbare krachtsverhoudingen door middel van fysieke verklaringen te duiden. Een geliefd onderzoeksterrein van de Geomantici is het zoeken naar verklaringsmodellen voor de keuzes voor standplaatsen van historische spirituele gebouwen. Voornamelijk met betrekking tot Gotische kathedralen wordt vaak beweerd dat de uiterlijke vormen van de gebouwen een bovenaardse kopie geven die de onderaardse krachtlijnen weerspiegelt. De verdubbeling van het aardse als tegengewicht voor het onzichtbare onderaardse is een passende anekdote bij het in het geheel niet zo bedoelde werk van Nick Ervinck. De mogelijkheid van deze interpretatie toont echter hoe 'oplaadbaar' deze open en ongedefinieerde tekensystemen zijn.

¹ Expositiecatalogus: Sabine Dorscheid, Krinzinger Projekte (Hrsg.): *post_modellismus*. Wien 2005. ISBN: 3200005416.

² Zie bv. Het themanummer van arch+ „Von der Box zum Blob und wieder zurück“, 1999, Bd. 148.

³ www.alsoparchitects.com