



LPG Modernity

Timo Demollin

(In response to the work of
Stian Ådlandsvik)

Just outside P/////AKT's exhibition space, at the adjacent plot, banners installed by an excavated pit indicate twenty "gas-free *atelier* dwellings, business spaces, and a parking garage" are planned for construction. Both art show frequenters and real estate developers can readily observe how the lingering strip of small industry on Zeeburgerpad represents a favourable site for capital investment. While the expulsive mechanisms of gentrification have become a hotbed for artistic reflexivity and site-specific production, their analyses often lack the more obscure material interactions between state policy, industry and finance capital that have come to define gentrification's current umpteenth wave. In the case of this text, the notion of site functions as a *multiplicity*: a manifold, fluctuating structure of continuous transition. Inside the exhibition space itself, by-products of processed natural gas and petroleum in the form of propane and butane mixtures are contained in four refillable LPG cylinders bearing Antargaz and Shell brands. Sometime before, while buried under layers of inorganic sediment, large quantities of organic material were subjected to heat and pressure over millions of years, decomposing and transforming the matter's constituent fats, carbohydrates and proteins into what we now call fossil fuels. Within an isolated system, energy can be neither created nor destroyed, but only change form.

At first sight, the works of Stian Ådlandsvik seem to reframe the exhibition space — obliquely, but willingly — as a strange volumetric kind of Anthropocene. Presented as his central series of sculptures, oil rig drill bits that look like teathed steampunk fossils heat up under the hissing sound of torch

flames — slowly burning liquefied petroleum gas; releasing carbon dioxide. The mass of cast-in-place concrete slabs, filled with oyster shells and lemon peels, has brought fragmented pitch pine pulpits down to earth where they hybridised into pedestal supports for the drill bits, that in their industrial origin point only deeper down into the surface. Scattered on the floor still, vacuum-packed literature (amongst which Virgil's epic poem the *Aeneid* and Gustav Metzger's writings in '*damaged nature, auto-destructive art*') seems to resist a hypothetical decompression of what Zygmunt Bauman called *liquid modernity*, into what would probably be an apocalyptic gaseous state. How do such objects and sculptural elements connect? If we consider the classic telos of sculpture as using a form-mass-volume episteme to indicate the passage of time through its manifestation in space, and, conformably, alluding to movement while remaining in static repose, how does installation practice come into play? The network of references that clutters up when different objects come together and combine cannot but produce associative effects on the spectator that go far beyond the conservative reading of art as the execution of a formalist exercise. And any attempt to maintain such an effect within an isolated system only leads to disregarding the heterogeneity of the concept of *system* itself.

Where do we look for clues? Fixed on the back wall of the exhibition space, four dowsing rods on display ('fabricated' by, among others, a financial specialist) suggest through their immobilised positions that in the context of this exhibition, the act of looking does not so much imply a distancing, but rather an association or proximity with a

subject. Here, 'looking' means both the act of spectatorship and the 'looking for' hidden water sources, precious metals or petroleum. In this poetic amalgam of aesthetics and extractivist pseudoscience, the status of artwork and fossil fuels start to converge. It is through our mental representation of that movement, of coming up close, that our consciousness attends to the unseen. Within such fluid geographies of site and system, where are these symbolic exchanges deposited into solid form? In the space's programme guide listing this year's exhibitions, the Amsterdam Fund for the Arts (AFK), Mondriaan Fund, and Ammodo Foundation crystallise as the local trinity of financial support — not unlike many other art institutions in the Netherlands. While sociologist Pierre Bourdieu has pointed to the 'clandestine circulation' of cultural capital, inversely, the Dutch arts infrastructure rather explicitly recognises and embraces its role within (and dependence on) the *material* circulation in industrial capitalism. This commissioned text forms no exception, and is consequently part and parcel of the very system. In 2014, independent journalist platform *Follow the Money* reported on how Ammodo was established using a dubiously obtained capital of over one billion euros through the sale of a profitable Rotterdam port worker pension fund. When insurance firm Aegon acquired the pension fund in 2007, the independent foundation managing the fund's capital discreetly changed its articles of association to freely distribute the 1.55 billion euros of profit as it pleased. After protest and lawsuits by the port workers, parties settled for over 500 million euros in 2010, with a remaining fortune of one billion euros of port worker surplus to spend on the visual arts, performing arts and sciences. Just as

goods and processed materials (such as fuels) pass through the hands of port workers on a daily basis, they lose their grip on the entitled surplus yield of their own labour.

It's a popular claim that under the current globalised conditions of capitalism, art is no longer able to truly transform anything in our social reality. If, however, interaction in the regime of industrial production and sculptural practice can be located historically as navigating between the readymade's clash with conventions in social *structures* and constructivism's pursuit of utility and social *purpose*, installation practice may at least help contemporary artistic production in emancipating the perception of its own systemic entanglement with the cultural-materialist preconditions that enable it. The question is whether its sculptural constituents are able to retain their porous and unstable quality of being not just one thing, but many things at once, transforming from one state into another through being exposed evenly to light, heat, and pressure as well as to context, time and place. Strategically charging a site with poetics serves as one of many options to accomplish this. Paraphrasing John Kelsey from a catalogue text for the Astrup Fearnley Museet in Oslo (itself built on a shipping magnate fortune): the secret to making a show is that anything can go with anything, and something will always somehow connect — aesthetically, conceptually, or by mere proximity. An exhibition, then, does not function merely to connect and reflect, but importantly also to enact.



Buiten de tentoonstellingsruimte van P/////AKT kondigen spandoeken bij een afgegraven bouwkeet aan dat er twintig “energiezuinige en aardgasloze atelierwoningen, bedrijfsruimtes en een parkeergarage” worden gerealiseerd op het aangrenzende perceel. Zowel tentoonstellingsbezoekers als vastgoedontwikkelaars kunnen moeiteloos waarnemen dat de weinig veranderde strook met kleine industrie op het Zeeburgerpad vandaag de dag een veelbelovende locatie is voor kapitaalinvesteringen. Hoewel de verdrijvende mechanismen van gentrificatie een broeinest zijn gebleken voor artistieke (zelf)reflectie en *site-specific* kunstproductie, ontbreken in zulke analyses vaak de meer obscure materiële interacties tussen overheidsbeleid, industrie en grootkapitaal, die de huidige zoveelste golf van gentrificatie zijn gaan definiëren. In deze tekst functioneert het begrip *site* in zijn veelvoud, als *multiplicity*: een veelvormige, instabiele structuur van aanhoudende faseovergangen. Binnen, in de tentoonstellingsruimte zelf, zijn bijproducten van geraffineerde aardolie en aardgas in de vorm van propaan- en butaanmengsels opgeslagen in vier hervulbare LPG gasflessen van Antargaz en Shell. Even daarvoor werden grote hoeveelheden organisch materiaal, begraven onder dikke lagen sediment, gedurende miljoenen jaren blootgesteld aan druk en hitte, waardoor de samengestelde vetten, koolhydraten en eiwitten zijn ontbonden en omgezet in wat we nu fossiele brandstoffen noemen. Binnen een geïsoleerd systeem kan energie niet worden gecreëerd of vernietigd, maar verandert het alleen van vorm.

Op het eerste gezicht lijken de werken van Stian Ådlandsvik indirect, maar met een zekere intentie, de tentoonstellings-

ruimte te herdefiniëren tot een vreemd volumetrisch soort Antropoceen. Centraal in de presentatie staat een serie sculpturen in de vorm van roestkleurige metalen boorkoppen met rollerbeitels, die iets weg hebben van getande *steampunk* fossielen. Onder het zacht sissende geluid van gasvlammen warmen de boorkoppen langzaam op; stilletjes wordt er vloeibaar petroleumgas verbrand, waarbij koolstofdioxide vrijkomt. Het gewicht van op locatie gegoten betonnen volumes, gevuld met oesterschelpen en citroenschillen, heeft gefragmenteerde houten preekstoelen naar de aarde gebracht, waar ze als opeengehoopte hybride sokkels dienst doen voor de boorkoppen — die in hun industriële oorsprong nog dieper richting het aardoppervlak wijzen. Op de vloer van de tentoonstellingsruimte is her en der vacuümgetrokken literatuur terug te zien (waaronder de epos *Aeneis* van Virgilius en teksten van Gustav Metzger in ‘*damaged nature, auto-destructive art*’), die zich veilig verpakt lijken te weren tegen een mogelijke decompressie van wat Zygmunt Bauman *liquid modernity* noemde; wat vermoedelijk tot een apocalyptische faseovergang zou leiden. Hoe verhoudt zo’n ensemble van objecten en sculpturale elementen zich tot elkaar? Volgens een klassieke analyse kan de beeldhouwkunst worden beschouwd als het aanwenden van een op vorm-massa-volume gebaseerd model: om middels de ruimtelijke manifestatie van een sculptuur het verstrijken van de tijd te markeren, en zo, ondanks zijn feitelijke stilstand, een dynamiek en beweging te suggereren. Welke rol speelt dan de installatiepraktijk? Het netwerk aan verwijzingen dat ontstaat wanneer verschillende objecten samenklonteren en worden gecombineerd kan niet anders dan dusdanig associatieve

effecten bij de toeschouwer veroorzaken die veel verder gaan dan de conservatieve interpretatie van kunstproductie als de uitvoering van een formalistische oefening. En iedere poging om zo'n effect in te lijven in een geïsoleerd systeem leidt enkel en alleen tot het negeren van de heterogene aard van het concept *systeem* zelf.

Gemonteerd aan de achterwand van de tentoonstellingsruimte worden vier wichelroedes getoond ('vervaardigd' door derden, waaronder een financieel specialist), die in hun verankerde posities lijken te suggereren dat 'kijken' in de context van deze tentoonstelling niet enkel duidt op het afstand nemen tot een onderwerp, maar ook een nabijheid of toenadering kan betekenen. 'Kijken' verwijst hier naar zowel een vorm van toeschouwerschap als het opsporen van verborgen waterbronnen, edelmetalen of petroleum. In dit poëtische amalgaam van esthetiek en extractivistische pseudowetenschap beginnen de status van het kunstwerk en fossiele brandstoffen samen te komen. Door onze mentale representatie van zo'n beweging, van het dichterbij komen, wordt ons bewustzijn in staat gesteld zich te wenden tot dat wat soms onopgemerkt blijft. Waar slaan binnen deze vloeibare gebieden van *site* en systeem bovenstaande symbolische uitwisselingen neer in een vaste vorm? In de programmagids van de tentoonstellingsruimte worden het Amsterdams Fonds voor de Kunst, het Mondriaan Fonds en Stichting Ammodo uitgekristalliseerd als de lokale drie-eenheid van subsidieverstrekkingen — niet anders dan bij zoveel andere kunstinstellingen in Nederland. De socioloog Pierre Bourdieu wees ooit op de 'clandestiene circulatie' van

cultureel kapitaal; de Nederlandse kunstinfrastructuur keert dit principe om en erkent juist expliciet haar rol binnen (en afhankelijkheid van) de *materiële* circulatie in het industrieel kapitalisme. Deze in opdracht geschreven tekst is hierop geen uitzondering en maakt evengoed deel uit van dit systeem. In 2014 maakte het onafhankelijke journalistenplatform *Follow the Money* een verhaal over de totstandkoming van Ammodo, waarbij een dubieus verworven kapitaal van meer dan een miljard euro gemoeid was, afkomstig van de verkoop van een winstgevend pensioenfonds van Rotterdamse havenarbeiders. Toen verzekeraar Aegon in 2007 het pensioenfonds kocht wijzigde de onafhankelijke stichting die het fondsvermogen beheerde heimelijk haar statuten om zo de winst van 1,55 miljard euro naar eigen goeddunken te kunnen besteden. Na protest en een rechtszaak, aangespannen door de havenarbeiders, vond in 2010 een schikking plaats van meer dan 500 miljoen euro — met een fortuin van ruim een miljard euro aan havenarbeid-overschot als winst, dat sindsdien door Ammodo wordt gefourneerd aan de Nederlandse beeldende kunst, podiumkunst en wetenschap. Zoals goederen en bewerkte materialen (zoals brandstoffen) dagelijks door de handen van havenarbeiders gaan, ontsnapt ook de gerechtigde meeropbrengst van hun eigen arbeid aan hun grip.

Er wordt vandaag de dag regelmatig beweerd dat kunst onder de geglobaliseerde omstandigheden van het kapitalisme niet langer in staat zou zijn om nog iets waarachtigs te kunnen transformeren binnen onze sociale werkelijkheid. De interactie in het regime van industriële productie en moderne beeldhouwkunst valt historisch mogelijk te omschrijven als

een laverende beweging tussen enerzijds de readymade die de confrontatie aangaat met de conventies van sociale *structuren*, en anderzijds het constructivistische streven naar nut en sociale *doeleinden*. Een op installatiekunst gestoelde praktijk kan zich in die hoedanigheid in ieder geval inspannen om de hedendaagse artistieke productie te helpen bij het emanciperen van de waarneming van de eigen systemische verstrengeling met de cultureel-materialistische randvoorwaarden waar zij haar bestaansrecht aan ontleent. Waar het daarbij om draait is de vraag of de sculpturale bestanddelen van installatiekunst hun poreuze en instabiele kwaliteit vast weten te houden: om niet slechts één ding te zijn, maar meerdere dingen tegelijk; om van de ene staat in de andere te kunnen blijven overgaan, door blootstelling aan zowel druk, licht en hitte, als aan context, tijd en plaats. Het strategisch situeren van een poëtische lading is een van de vele opties om dit te bereiken. Om vrij vertaald John Kelsey te parafaseren uit een catalogustekst voor het Astrup Fearnley Museet in Oslo (opgericht met het fortuin van een Noorse scheepsmagnaat): het geheim voor het maken van een tentoonstelling is dat alles altijd met alles samen kan gaan, en dat iets altijd wel op de een of andere manier aansluiting zal vinden — esthetisch, conceptueel, of door louter nabijheid. Een tentoonstelling functioneert als zodanig niet slechts ter connectie en reflectie, maar zeker ook om iets wezenlijk in werking te stellen.

Image credits

p. 33: Stian Ådlandsvik, *Cents and Pennies*, 2020.
pp. 34–37: Stian Ådlandsvik, *Furnace Voyage in Petrol Gardens*, view of the installation, P/////AKT, 2020.
p. 39: From left to right: Stian Ådlandsvik, *Individ-rom III (Individual-Room III)*, 1975; Stian Ådlandsvik, *Cents and Pennies*, 2020.
p. 40: Stian Ådlandsvik, *Engineless*, 2020.
p. 41: Stian Ådlandsvik, *Å*, detail, 2020.
pp. 42–43: Stian Ådlandsvik, *Furnace Voyage in Petrol Gardens*, view of the installation, P/////AKT, 2020.

p. 45: Stian Ådlandsvik, *Vacuum packed book from the artist's library*, 2020.
p. 46: From front to back: Stian Ådlandsvik, *From the Slimy Shore of Cocytus*, ca 1870–2020; Stian Ådlandsvik, *Å*, 2020.
p. 47: Stian Ådlandsvik, *From the Slimy Shore of Cocytus*, detail, ca 1870–2020.
p. 48: From front to back: Stian Ådlandsvik, *Futures Reflected in Black Surfaces*, ca 1870–2020; Stian Ådlandsvik, *From the Slimy Shore of Cocytus*, ca 1870–2020.
Photographs by Charlott Markus.

