

THE PLASTIC NUMBER

Ben Van den Berghe & Alexey Shlyk

Curated by Stijn Maes

Text by Bob Vanden Broeck

Design by Edi Winarni

EEN BESMETTELIJKE RUIMTE

Architecture depends on its time. It is the crystallization of its inner structure, the slow unfolding of its form.

– Mies van der Rohe

Met hun installatie transformeren Ben Van den Berghe en Alexey Shlyk de tentoonstellingsruimte om tot een oase waarbinnen ze escapistische esthetiek onderzoeken. Deze magnetische ruimte - met haar talrijke bewegingen en lagen vol betekenissen die elkaar soms tegenspreken en besmetten - vraagt tijd, veel tijd. Er is echter geen eindpunt waarop de bezoeker een bepaald inzicht verwerft: hoe langer je blijft, hoe meer de ruimte zich laag per laag over je zintuigen legt en hoe meer je zintuiglijk gevierendeeld wordt. 'The Plastic Number' is zowel archeologische site als zandstorm. De bezoeker is zowel archeoloog als datgene wat blootgelegd wordt. Dat is de poëzie van 'The Plastic Number': het is een chiasme van gelijkaardige en tegenstrijdige *ruimtelijkheden*.

Het plastische getal is een wiskundige formule die werd uitgevonden door de monnik en architect Dom Hans van der Laan. Deze formule was voor hem het fundament waarop hij zijn archetypische architectuur kon bouwen. Dat 'archetype' betrof geen archaïsche architectuur, maar was toch beïnvloed door het modern primitivisme. De monnik zocht naar een architectuur die gebaseerd was op haar oorspronkelijke essentie: de mens een plaats geven in de natuur. Vandaar ook dat zijn plastische getal een wiskundige formule betrof die onafhankelijk en *a priori* van die functionaliteit kon worden toegepast.

De betekenis van dat wiskundige getal moet worden gesitueerd binnen zijn historische context. Na jarenlange theoretische bespiegelingen zou Dom Hans van der Laan uiteindelijk pas in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw zijn architecturale ideeën verwezenlijken. We bevinden ons dan in de Koude Oorlog; de utopische wensdroom van de technologisch-wetenschappelijke vooruitgang culmineert in de race naar de oneindige ruimte. Het verlangen om de natuur te beheersen, met reizen in de ruimte als subliem sluitstuk, zou niet tot de verhoopte harmonie tussen mens en natuur leiden. Peter Sloterdijk schreef in dat opzicht treffend dat de meest traumatische erfenis van de 20^{ste} eeuw misschien is dat we niet *in* maar *op* een bol leven, dat de mens geen centraal punt is, maar een onderdeel van een grenzeloos geheel. De oneindige ruimte hangt als een donkere, gapende leegte boven ons hoofd. Van der Laan wilde met zijn meetbare ruimte de harmonie tussen mens en natuur herstellen.

Dat verlangen naar het architecturale archetype is in die zin ook een verlangen naar het goddelijke archetype. God wordt vandaag voorgesteld als iets onvoorstelbaar, als iets wat tegenover wetenschappelijke kennis en rationaliteit staat. Dat was zeker niet altijd zo. De Grieken stelden God nog voor als een meetbare bol waarin de mens leefde, een bol die de mens zowel omvatte als beschermdde. Die bol was de meetbare voorstelling, die bovendien samenviel met het menselijk intellect. De oneindigheid ervan lag niet in zijn voorstelling, maar in de oneindigheid van diens cirkelvormige bewegingen. Het is pas als theologen God voorstellen als 'oneindig' dat God ook 'onvoorstelbaar' wordt. De mens werd een middelpunt zonder omtrek. Van der Laan wilde met zijn wiskundige formule een stap achteruit zetten in de vooruitgangsutopie. Maar die stap achteruit was al even modernistisch: met zijn *meetbare* architectuur wilde de monnik zich onttrekken aan de ambivalente werkelijkheid. De ruimte daarbuiten werd er echter niet minder oneindig door. In zijn architectuur was er dan wel harmonie, daarbuiten werd de wereld gekenmerkt door talloze politieke, culturele en sociaaleconomische conflicten.

Zijn het utopische en escapistische denken niet eenzelfde beweging, maar in een tegenovergestelde richting? En als je een stukje kennis negeert, geloof je dan automatisch ook in de fictie van de kennis die je wel erkent? Het is deze grens tussen fictie en werkelijkheid die Van den Berghe en Shlyk *vloeibaar* maken binnen 'The Plastic Number'.

FOTOGRAFISCHE ARCHITECTUUR

Fotografie wordt vandaag vaak in verband gebracht met transparantie, klaarheid en detailprecisie. In het dagelijks gebruik, in kranten bijvoorbeeld, wordt een fotografisch beeld vooral bekeken als een stukje afgebakende werkelijkheid, als een stukje bevroren verleden. In 'The Plastic Number' worden dergelijke benaderingen van het medium volstrekt ontoereikend. Wie deze ruimte betreedt, merkt dat de meeste wanden van de ruimte zijn 'behangen' met beelden die getrokken zijn vanuit de binnenkant van een herkenbare plek. Zo zijn onder meer te zien: de tuin van een exotisch resort, een abdij en het *Barcelona-paviljoen*. Hierdoor ontstaat er door deze fotografische beelden een *trompe l'oeil*-effect bij de bezoeker: de muren worden ruimtes.

De beelden bedriegen ons niet alleen ruimtelijk, de foto's zijn zelf ook fictief. Wat bijvoorbeeld de architectuur van de abdij betreft, is het verleidelijk om naar deze beelden te kijken als fotografische representaties van Dom Hans van der Laans architectuur: als foto's die de fotografen maakten en nadien digitaal bewerkten. De realiteit van de foto's zou dan enkel ondermijnd worden door het duidelijk zichtbaar maken van die bewerkingen. Van den Berghe en Shlyk gaan echter veel verder. De fotografen baseerden zich voor deze beelden op foto's van de architectuur van Dom Hans van der Laan die zij op het internet vonden. Zo creëerden zij een virtuele ruimte op maat van de bestaande tentoonstellingsarchitectuur. Hierdoor wordt fotografie een fictieve constructie van de werkelijkheid. Die constructie kan vrij letterlijk genomen worden: een constructie als architecturaal bouwwerk.

De fictie van de fotografische constructie wordt ook getoond binnen het kader rond het fotografische beeld. Op meerdere foto's worden fotografische attributen duidelijk zichtbaar gemaakt: een statief, het doek achter de man met de papegaai, ... Hiermee haken Van den Berghe en Shlyk duidelijk in op het werk van de Canadese fotograaf Jeff Wall. De constructie van het fotografische beeld is een constante doorheen het oeuvre van Wall. In een vroeg werk van Wall, *Picture For Women* (1979), staat bijvoorbeeld niet alleen de camera zelf afgebeeld, ook de fotograaf staat op de foto. Wat zich hier voor de camera bevindt, bevindt er zich ook achter. De fotograaf maakt met zijn camera een fotografisch beeld, maar de foto maakt op zijn beurt ook een beeld van de fotograaf en zijn camera. Zo wordt de grens van het fotografische medium op een speelse manier verlegd. Het zijn deze grensvervagingen die Van den Berghe en Shlyk fascineren. De kunstenaars zien de verwijzing naar Jeff Wall echter niet als een onderhuidse drijfveer die zo nu en dan komt bovendrijven. Integendeel, de verwijzing ligt er vingerdik op. Zo is het beeld van het *Barcelona-paviljoen* een haast niet te missen knipoog naar Walls iconische beeld *Morning Cleaning* (1999).

HET BARCELONA-PAVILJOEN

Het *Barcelona-paviljoen* werd ontworpen door Mies van der Rohe in 1929, naar aanleiding van de wereldtentoonstelling die dat jaar plaatsvond in Barcelona. Meteen na die tentoonstelling werd het ook weer afgebroken. Het is pas in de jaren '80 dat enkele Spaanse architecten beslisten om deze architecturale parel te herstellen (op basis van o.a. fotografische documenten). Er ontstond een stukje gekopieerde architecturale geschiedenis. In 'The Plastic Number' verheffen Van den Berghe en Shlyk deze reproductie van de werkelijkheid tot onderwerp binnen het beeld van het *Barcelona-paviljoen*. Zo voegen zij met behulp van Photoshop onder meer palmbomen toe aan het beeld van het *Barcelona-paviljoen*. Op die manier wordt deze foto een fictief beeld van een plek die zelf een kopie is van de werkelijkheid. En zo voegen de fotografen ook de oranje onyx wand van het paviljoen toe aan 'The Plastic Number'. Onyx was overigens een van de duurste materialen in Van der Rohe's tijd. Hij besteedde er maar liefst een vijfde van zijn totale bouwbudget aan. Die wand lijkt wel een abstract expressionistisch schilderij die de bezoeker kan transcenderen uit de ruimte. Lijkt. Het is een virtuele reproductie van de onyx muur die de kunstenaars online, op een 3D-website, in erg lage resolutie ontdekten. Wie dichterbij de muur komt, zal dan ook de korrelige, pixelachtige sluier opmerken die over dit beeld ligt. De onyx wand wordt zo ook weer een gereproduceerd beeld van een gereproduceerde architectuur. De vraag is dan: wordt iets minder aantrekkelijk als het fictief blijkt? Ondermijnt de fictie van de beelden de werkelijkheid die we ervaren?

Het heeft iets komisch: twee fotografen die hun eigen medium voortdurend te kijk zetten, die voortdurend zichzelf ontmaskeren. Welk spel spelen zij met ons? Het lijkt wel een vragenspel, waarin elke vraag ontelbaar veel antwoorden heeft. Zoals er op examens meerkeuzevragen zijn waarvan de mogelijke antwoorden allemaal op elkaar lijken en er op elke vraag meerdere goede antwoorden mogelijk zijn. Alles lijkt even juist als fout. De fotografen ontmaskeren hun fotografie dan wel, de fotografie zelf legt zich laag per laag over onze zintuigen. Doordat Van den Berghe en Shlyk aan de architectuurfotografie daadwerkelijk een ruimtelijke dimensie toevoegen, loopt 'The Plastic Number' als een emmer over. Wat er overloopt, wordt in diezelfde emmer weer opgevangen. De bezoeker wordt zo binnen de fotografische architectuur actief betrokken in het conflict tussen datgene wat hij of zij ervaart en datgene wat hij of zij weet. Het hybride medium besmet de bezoeker.

PERFORMATIEVE RUIMTE

Behangen Muren

Naast de 'behangen' muren zijn er nog een aantal ruimtelijke elementen die meteen opvallen als je binnenkomt in 'The Plastic Number'. Zo staat er in de ruimte een *loungezetel* en een typische 'office waterkoeler'. Daarnaast is er het auditieve element. Afgewisseld met lange stiltes zijn er onder andere te horen: babygeluidjes, knetterend vuur,

bubbelend water en af en toe het verfrissende geluid van een blikje bier of frisdrank dat wordt geopend. De totale duur van die soundscape bedraagt ongeveer een uur. Daarnaast hangt er ook een parfumgeur in de ruimte. Door de toevoeging van al deze elementen wordt de *fotografische* architectuur ook *echt ruimtelijk*.

Bij het betreden van de tentoonstelling staat de bezoeker meteen oog in oog met een driedimensionale fotocollage van een abdij. Bovenop het beeld hangen er vijf klassiek gepresenteerde foto's. Het beeld werkt als een *trompe l'oeil* dat ruimtelijke diepte creëert, maar op geen enkele manier de werkelijkheid representeert. Hoe dan ook wordt de blik van de bezoeker in dat fictieve beeld 'getrokken' door de manier waarop het door de fotografen in de ruimte werd geïntegreerd. Maar tegelijk benadrukken de gekaderde foto's aan deze muur ook de harde materialiteit van de muur. De bezoeker bevindt zich zowel in de ruimte van het beeld als voor de muren van de ruimte, zowel in de fictieve abdij als in de artificiële ruimte van 'The Plastic Number'. De muur wordt zo een vloeibare wand tussen twee binnenkanten. Maar daar stopt het spel niet. De foto's die aan deze muur hangen, wisselen op hun beurt formele en inhoudelijke eigenschappen uit met de ruimte waarin ze worden getoond. Ze treden letterlijk buiten hun kader.

Wellness

In de soundscape hoor ik het geluid van bubbelend water. Op een van de foto's blazen de kunstenaars daadwerkelijk met een rietje in een glas water. Het geluid wisselt zo eigenschappen uit met een 'stom' beeld. En het heden wisselt hier in de vorm van dat geluid eigenschappen uit met een foto van een daad die behoort tot het verleden. Hoe meer tijd ik doorbreng in deze ruimte, hoe meer dit geluid begint te klinken als het bubbelende water in een jacuzzi; de ruimte lijkt plots te bubbelen. Denk ik aan een jacuzzi omdat ik naar een foto kijk waarop een strand en palmbomen zijn afgebeeld? In ieder geval versterken beeld, zetel en geluid het gevoel dat ik in een relaxerende ruimte ben beland. De palmbomen en het strand stemmen perfect overeen met de exotische en escapistische verlangens zoals die worden verkocht door reisbureaus, of zoals gebruikers van sociale media dat opgelegde gevoel van vrijheid vaak consumeren in de door hen gedeelde vakantiekiekjes. Dergelijke artificiële plaatsen, gebaseerd op de *primitieve* wooncultuur van *wilde* stammen, versmelten avontuur met intimiteit en sluiten perfect aan bij de postkoloniale toeristische beeldindustrie. Deze toeristische industrie koppelt aan dergelijke beelden ook een gevoel van vrijheid, ontspanning en ontsnapping. Eigenlijk wordt zo ook het gevangen zijn in onze samenleving benadrukt, in het 'hier' en 'nu'. Het beeld van dit omheinde resort weerspiegelt heel duidelijk dat onze postmoderne drang naar vrijheid – waarbij de ontwikkeling van het eigen 'ik' centraal staat – vandaag resulteert in angst voor de blootstelling van dat 'ik' aan die te ontdekken wereld. Waar de natuur vrij is, trekt de mens jaloerse grenzen.

De intieme ruimte wordt zo exclusief en het resort wil zich zo ook onttrekken aan de grotere, sociale ruimte waarin het zich bevindt. De vraag is dan ook: waar zouden we zijn als we ons in dit resort bevinden? In het exotische land of in de ontkenning ervan? In de natuur of in de artificiële benadering ervan? Vrij of opgesloten? Op vakantie of thuis? Door de manier waarop deze foto in 'The Plastic Number' werd geïntegreerd,

kunnen we deze vragen niet onbeantwoord naast ons neerleggen. Ook hier weer is de foto gemaakt langs de binnenkant van het resort en ook hier weer wordt de blik van de bezoeker, met behulp van het kronkelend pad, in het resort 'gezogen'. Dat versterkt de aantrekkingskracht van het beeld. En ook hier treedt het beeld buiten zijn kader.

Door het geluid van het blikje bier dat wordt geopend, door de herinnering aan de jacuzzi-geluiden en door de aanwezigheid van de loungezetel, verbeeld ik me plots hoe ik op het strand zit te relaxen in een jacuzzi, waarin ik van een frisse pint geniet. Meer nog, ik kan me plots helemaal niet inbeelden dat iemand hier niet zou willen zijn. Door een object als een loungezetel in de ruimte te plaatsen, wordt de grens tussen de artistieke en de functionele ruimte vloeibaar. Als dan tegelijk ook nog eens de grens tussen het beeld van het resort en 'The Plastic Number' fluïde wordt, beland je als bezoeker in een ruimte die de eigenschappen heeft van verschillende ruimtelijke elementen die normaal strikt van elkaar gescheiden blijven.

Parfum

De werkelijkheid begint hier waar de fictie al was begonnen. Het is hierdoor dat er een conflict kan ontstaan tussen datgene wat je weet en datgene wat je ervaart. De geur van parfum versterkt bijvoorbeeld het gevoel van lichamelijk aantrekken en afstoten. Parfum heeft iets verleidelijk of afstotelijk. Ruiken is (bijna) aanraken (en afstoten is een manier van aanraken). Iemand die parfum opdoet, wil aantrekkelijk ruiken. Maar tegelijk is parfum als product deel van een grote gecommercialiseerde machine die het intieme en verleidelijke aspect van lichamelijke geuren heeft opgeëist. De geur van parfum is ook een spel van verleiding tussen consument en producent. De geur dringt de neus van de bezoeker ook echt binnen. Als je het parfum ruikt en tegelijk de geluiden hoort van knetterend vuur, terwijl je daarbij ook nog eens kijkt naar een beeld van een resort, dan versterken die afzonderlijke ervaringen op hun beurt de fictie van het geheel. Maar anderzijds kunnen er, afhankelijk van wanneer je binnenkomt, andere combinaties ontstaan tussen beelden en geluiden die samen de werkelijkheid van de fictie versterken.

Kunnen zintuigen worden geprivatiseerd en ruik ik dan - of wordt mijn neus 'geroken'? Waar ligt de grens tussen mijn lichaam en de (commerciële) buitenwereld, tussen privé en publiek? In welke mate is mijn notie van werkelijkheid onderworpen aan een gestuurde fictie, en wie stuurt deze fictieve werkelijkheid dan? Hoe *plastic* is mijn perceptie van de werkelijkheid? Kan de fictie de werkelijkheid opeisen of zijn werkelijkheid en fictie zoiets als een eeneiige tweeling? De antwoorden liggen hier voor het rapen, maar spreken elkaar ook voortdurend tegen. 'The Plastic Number' is als een spons die absorbeert, maar waar tegelijk in geknepen wordt. Het is die *vloeibaarheid* van tegenstellingen die de essentie vormt binnen 'The Plastic Number'. Waar ben ik trouwens als ik 'binnen' ben in een ruimte met poreuze grenzen?

Scholen en gevangenissen lijken op elkaar. Leerlingen en studenten zullen dit beamen. Beide instituten delen dan ook een gelijkaardige architecturale opvatting: de architectuur als uniform. Het gebouw markeert de grenzen waarin bepaalde regels gangbaar zijn. Een gelijkaardige doelstelling zien we bij Dom Hans van der Laan. Zijn mathematische ruimte werpt harmonie op als universele waarheid binnen de grenzen van zijn architecturale verwezenlijkingen. Dergelijke ruimtes willen het conflict voorkomen en willen de homogeniteit bewaren binnen de ruimtelijke grenzen die ze omvatten. Het verhaal (het reglement) moet de tegenstrijdigheden die er zijn tussen mensen overstijgen, onafhankelijk van wat de samenstelling is van die mensen en onafhankelijk van de conflicten die deze verschillende samenstellingen kunnen opleveren.

Architectuur is zo een antwoord op de vragen voor die vragen worden gesteld, en de mensen in die architectuur worden zo de passieve gebruikers die het architecturale verhaal ondergaan. De vraag is dan: zijn dit dan nog ruimtes op maat van de mens? Kan een harmonisch verhaal voorafgaan aan het conflict, of is een overkoepelend, universeel verhaal veel te statisch met betrekking tot de verschillende mensen die zich in deze architectuur bevinden. Elk academiejaar, bijvoorbeeld, zullen er nieuwe studenten gebruik maken van het hogeschoolgebouw en die studenten brengen op hun beurt nieuwe verschillen met zich mee. Is een verhaal dat geen rekening houdt met deze veranderingen nog wel geldig voor deze studenten? Kortom, worden de antwoorden niet geformuleerd aan de hand van de vragen?

De Belgische politicologe Chantal Mouffe vertrekt vanuit het idee dat wij allemaal verschillende meningen hebben over hoe de samenleving waar wij deel van uitmaken er moet uitzien. Die opvattingen conflicteren; ze zijn antagonistisch. Dat conflict kan gaan over religie, onderwijs of over elkaar. Iedereen kijkt ook anders naar beelden, heeft andere opvattingen over wat aantrekkelijk is en wat afstotelijk, wat feit is en wat fictie. Elk zintuig reageert anders op wat het ziet, hoort, ruikt, proeft of aanraakt. Het is precies die *dissensus* die we vandaag moeten erkennen. Die erkenning houdt niet in dat we de verschillen binnen een ruimte relativeren. Het waarnemen van de verschillen, om ze nadien te classificeren en naast elkaar te plaatsen, volstaat alleen niet langer.

Een publieke ruimte is dan ook een sociale ruimte. Het is een ruimte waar fricties en tegenstellingen plaatsvinden, waar ze niet langer naast elkaar glijden maar met elkaar in contact komen. Er wordt aangeraakt, gebotst, afgetast, in en uit elkaar gegleden. Ruimte wordt zo tastbaar. In 'The Plastic Number' wordt er dan ook letterlijk 'plaats gemaakt', het is een meetbare ruimte die binnen de grenzen van onze voorstelling valt, maar tegelijk onbegrensd is in haar oneindige bewegingen. En die bewegingen gaan dan ook verder dan de begrensde ruimte van 'The Plastic Number'.

Een geluid kan een beeld oproepen en dat beeld kan dan weer (onbewust) een verlangen oproepen. De soundscape weerklinkt doorheen het ganse hogeschoolgebouw. Misschien krijgen sommige studenten wel dorst bij het horen van het geluid van een blikje bier dat wordt geopend. En waar komen die geluiden toch vandaan? Wie dorst heeft (of krijgt), kan die dorst ook echt komen lessen in 'The Plastic Number'. Hoeveel

nieuwsgierige studenten zullen de blauwe plastic zakjes rond hun schoenen hebben aangetrokken om deze artificiële *kapel* eens binnen te wandelen?

Dat is nu net de kracht van 'The Plastic Number': de installatie is een model, een maquette die *a priori* kan worden toegepast op elke ruimte, onafhankelijk van haar functionele invulling. De plaats waar dit model zich openbaart, wordt zo een ruimte die deze plaats en haar gebruikers actief betreft om na te denken over hoe deze plaats kan worden ingevuld aan de hand van dit model. Daar ligt net het sociale karakter van 'The Plastic Number': studenten, docenten en andere bezoekers kunnen de ruimte gebruiken. Dat gebruik kan simultaan en op een tegenstrijdige manier worden ingevuld: spannend, sociaal, cultureel, kritisch, functioneel, politiek en misschien zelfs religieus. Op die manier hebben Van den Berghe en Shlyk een artificiële ruimte ontworpen die onze perceptie van de werkelijkheid kan openbreken. Zouden de *trompe l'oeils* ons dan toch niet bedriegen?

A CONTAGIOUS SPACE

Architecture depends on its time. It is the crystallization of its inner structure, the slow unfolding of its form.

– Mies van der Rohe

With their installation, Ben Van den Berghe and Alexey Shlyk have transformed the exhibition space into an oasis in which they research escapist aesthetics. This magnetic space - with its numerous movements and layers rife with meaning, often contradicting and contaminating one another - requires (a lot of) time. It leaves the visitor without a firm insight: the longer one roams through the space, the deeper every layer sets into one's senses, slowly but surely rendering them numb. 'The Plastic Number' is as much an archaeological site as a sandstorm. The visitor is as much a researcher as an artefact subjected to analysis. This precisely reveals the poetry in 'The Plastic Number': a chiasmus of similar and contradictory *spatialities*.

VAN DER LAAN

The plastic number refers to a mathematical formula discovered by the monk and architect Dom Hans van der Laan. This formula served as a basis on which he could elaborate his notion of archetypical architecture. This 'archetype' by no means involves archaic architecture, but was influenced by modern primitivism. The monk was seeking an architecture that was grounded in its own original essence: to offer man a place within nature. This is why his plastic number involved a mathematical formula that could be applied independently and *a priori* from this functionality.

The meaning of this mathematical figure needs to be situated within its historical context. After years of theoretical reflections, Dom Hans van der Laan would only realise his architectural ideas during the second half of the 20th century. In the midst of the Cold War, the utopian dream of technological scientific advancement culminated in a race towards endless space. The desire to dominate nature, with time travel as a sublime endpoint, failed to result in the aspired harmony between man and nature. In this respect, Peter Sloterdijk once wrote that the most traumatic heritage of the 20th century is the realisation that we do not live *in* but *on* a sphere, that man is not a central point, but merely part of a boundless whole. The infinite space beacons as an obscure, gaping abyss above our heads. Through his measurable space, Van der Laan set out to restore the harmony between man and nature.

From this perspective, the longing for an architectural archetype can also be understood as the longing for a divine archetype. In this day and age, God is represented as an inconceivable idea, as opposed to scientific knowledge and rationality. This has by no means always been the case. In ancient Greek culture, for instance, God was represented as a measurable sphere in which mankind lived, a sphere that incorporated and protected mankind. That sphere, a measurable representation, also coincided with

the notion of the human intellect. Its infinity did not lie in its representation, but in the endlessness of its circular movement. It was only when theologians went on to represent God as 'infinite' that God became 'inconceivable'. Mankind came to stand in the center of a space without boundaries. With his mathematical formula, Van der Laan aimed at taking a step back towards the notion of utopian progress. This backward step, however, was steeped in the same modernist narrative: our monk's *measurable* architecture denied reality and its ambivalent nature. The outside space was no less infinite. Although his architecture conveyed a sense of harmony, the outside world remained defined by its endless political, cultural and socio-economic conflicts.

Could utopian and escapist ways of thinking not be categorized within the same movement, but in opposite directions? And if one were to ignore a single piece of knowledge, would this imply an unconditional belief in the fiction of the knowledge that one does recognise? In 'The Plastic Number', Van den Berghe and Shlyk have let these very boundaries between fiction and reality become *fluid*.

PHOTOGRAPHIC ARCHITECTURE

Nowadays, photography is often associated with transparency, clarity and precision in detail. In daily use (in newspapers for example) a photographic image is primarily viewed as a piece of demarcated reality, as a frozen piece of the past. In 'The Plastic Number', such an approach towards the medium is clearly inadequate. Upon entering the space, one notices that most of the walls have been covered with images taken from inside recognizable places, some of which include the gardens of an exotic resort, an abbey and the Barcelona Pavilion. These photographic images have been laid out to create an optical illusion, turning the walls into spaces.

Not only do the images defy the notion of space, but the pictures themselves are also fictional. For example, regarding the architecture of the abbey, it would be tempting to look at these images as photographic representations of Dom Hans van der Laan's architecture: as photographs that have been digitally edited. But the reality of the photos would only be undermined by uncovering these manipulations. Van den Berghe and Shlyk have clearly taken things a lot further. These photographs are based on images of the architecture of Dom Hans van der Laan that the artists have found on the internet. The virtual space that is subsequently created, has been tailored to fit the existing exhibition architecture. In this sense, photography becomes a fictional construction of reality. This construction can be taken quite literally: a construction as an architectural structure.

The fiction of the photographic construction is also shown within the framework of the photographic image. Several *photographic attributes* have been made clearly visible on several photos: a tripod, the cloth behind the man with the parrot, ... With this imagery, Van den Berghe and Shlyk are referring to the work of Canadian photographer Jeff Wall. The construction of the photographic image forms a constant theme throughout Wall's oeuvre. For example, in *Picture For Women* (1979), one of his earlier works, the

camera itself is depicted, but moreover, the photographer himself is visible on the picture. What is situated behind the camera, can also be seen in front of it. Upon making a photographic image with his camera, the photographer and his camera have in turn been captured through the lens. The result is a playful shift between boundaries that are considered to be typical to the photographic medium. These boundaries are precisely what have fascinated Van den Berghe and Shlyk. The artists, however, do not refer to Jeff Wall's work as a merely underlying motive that occasionally surfaces. The reference has been made blatantly obvious. One example of this can be found in the image of the Barcelona Pavilion, which clearly alludes to Wall's iconic *Morning Cleaning* (1999).

THE BARCELONA PAVILION

The Barcelona Pavilion was designed by Mies van der Rohe in 1929, following the world exhibition that took place in Barcelona that same year. It was broken down immediately after the exhibition. It was not until the 80's that a group of Spanish architects had decided to restore this architectural gem (using, among other things, photographic documents). In result, a piece of reiterated architectural history came into existence. In 'The Plastic Number', Van den Berghe and Shlyk have elevated this reproduction of reality to the subject of the image of the Barcelona Pavilion. By using Photoshop they integrated, among other things, palm trees into the image of the Barcelona Pavilion. The result is therefore a fictional image of a place that is already a copy of reality. Similarly, the photographers have also added the marble wall of the pavilion to 'The Plastic Number'. At first glance, the wall seems to possess a distinct aesthetic quality. It reminds one of abstract expressionist painting, a style known for transcending the visitor from his or her own space. Upon getting closer to the image, one can observe a grainy pixel-like veil covering the image. This effect, due to the low-resolution of images fetched from the internet, emphasises the fact that the marble wall is a reproduced image of a reproduced architecture. The question now is, does this make everything less beautiful and are we less drawn to it knowing that it is all fictitious? Does the fictitiousness of the images undermine the reality we experience?

The situation is almost comical: two photographers constantly mocking their own medium, constantly unmasking themselves. What game are they playing? It seems to be a quiz with countless answers to each question. Similar to a multiple choice exam, the possible answers are all similar to each other and every question appears to have several correct answers. The whole thing comes across as a riddle. The photographers may be unmasking their own work, but the work itself leaves layers and layers of meaning on various sense levels. Because Van den Berghe and Shlyk have added an actual spatial dimension to the photography of architecture, 'The Plastic Number' overflows with meaning. Anything that spills over ends up being collected through that same bucket. Through the photographic architecture, the visitor is drawn into the conflict between what he or she experiences and what he or she knows. The hybrid medium infects the visitor.

PERFORMATIVE SPACE

Covered walls

Besides the “wallpaper”, there are some spatial elements that are immediately visible upon entering ‘The Plastic Number’. One example would be the lounge chair accompanied by a typical “office water cooler”. Furthermore, there is a soundscape. Followed by long periods of silence: baby sounds, crackling fire, bubbling water and occasionally the refreshing sound of a can of beer or soda being opened can be heard. The total duration of the soundscape is approximately one hour. The space is even infused with perfume. The sum of all these elements results in a *photographic* architecture that is *truly spacious*.

Upon entering the exhibition, the visitor encounters a three-dimensional photo collage of an abbey. Five classically presented pictures are suspended above the image. The image functions as an optical illusion, creating spatial depth but without representing reality in any way. In any case, the visitor’s attention is drawn *into* the fictional image, particularly because of the way it has been integrated into the space by the photographers. But at the same time, the framed pictures on the wall also emphasize the wall’s hard materiality. The visitor finds him or herself in the very space within the image, as well as in front of the walls of the space; in front of the fictional abbey, as well as in the artificial space of ‘The Plastic Number’. As a result, the wall becomes a fluid barrier between two inner spaces. But this is by no means the end of the game. The photos on the wall create an exchange between formal and content related elements with the space in which they are displayed. They literally reach out beyond their frame.

Wellness

In the soundscape, I can hear the sound of bubbling water. On one of the pictures, we can see the artists blowing through a straw in a glass of water. The sound hereby interacts with a “mute” image. The present thus exchanges qualities in the form of a sound with a picture of an act that has taken place in the past. The more time I spend in this space, the more the sound reminds of the bubbling water in a jacuzzi; it seems as though the space itself starts to bubble. Am I thinking about a jacuzzi because I am staring at a photo showing a beach with palm trees? In any case, the image, the seat and the sound all contribute to the feeling that one has arrived in a relaxing space. The palm trees and the beach perfectly match the exotic and escapist desires, as sold to us by travel agencies, or as shared by social media users in their distinctly imposed feeling of freedom, lavishly consumed during a vacation. Artificial places such as these, based on the *primitive* cultures of *wild* tribes, fuse adventure with intimacy and perfectly adhere to a postcolonial touristic image industry. The tourism industry associates such images with a sense of freedom, relaxation and escapism. The idea of being trapped in our society is hereby amplified in the ‘here’ and the ‘now’. The image of the fenced resort clearly reflects that our postmodern urge for freedom - where the development of an own ‘I’ is central - nowadays results in a fear of exposing that ‘I’ to this very world that is to be discovered. Where nature is free, man draws boundaries out of jealousy.

The intimate space represented in the image becomes exclusive, making the resort appear detached from the larger social space in which it is located. The question that arises here is: where would we find ourselves in this resort? In the exotic country or in its denial? In nature or in its artificial approximation? Free or trapped? On vacation or at home? Due to the way in which this photo was integrated into 'The Plastic Number', these questions can not be left unanswered. Once more, the picture is taken from within the resort, and yet again, the visitor's gaze is "absorbed" by the winding path. This enhances the appeal of the image. And here too, the image spills outside of its frame.

With the crackling noise of a can of beer being opened, in addition to the jacuzzi sounds and the presence of the lounge chair, one suddenly appears to be relaxing on the beach in a jacuzzi, enjoying a fresh brew. One could hardly even imagine anyone not wanting to be here. Through introducing an object such as a lounge chair in the space, the limits between the artistic and the functional space become fluid. Moreover, if the boundaries between the resort's image and 'The Plastic Number' become fluid, the visitor ends up in a space that possesses the characteristics of different spatial elements which usually remain strictly separated.

Perfume

Here, reality begins where fiction has already begun. This can lead to conflict between what you know and what you are experiencing. The scent of perfume, for example, amplifies the sense of physical attraction and repulsion. Perfume is both seductive and abhorrent. Smelling is (almost) touching (and repelling is a way of touching). Someone who applies perfume wants to smell attractive. But at the same time perfume, as a product, is part of a large commercialized machine that has claimed the intimate and seductive aspect of physical fragrances. Moreover, the scent of perfume is a game of seduction between consumer and producer. The smell also penetrates the visitor's nose. When you smell the perfume while overhearing the sounds of crackling fire, while observing a picture of a resort, those individual experiences, in turn, reinforce the fiction of the whole. But on the other hand, depending on when you enter, other combinations may arise between images and sounds that together enhance the reality of the fiction.

Can senses be privatized and do I then smell - or is my nose being 'smelled'? Where does the boundary lie between my body and the (commercial) exterior world, between the private and the public? To what extent is my notion really subject to a controlled fiction, and who governs this fictional reality? How *plastic* is my perception of reality? Can fiction claim reality or are reality and fiction identical twins? A myriad of answers is quickly formed, but they constantly contradict each other. 'The Plastic Number' is like a sponge that absorbs while being squeezed at the same time. This very *fluidity* of contradictions constitutes the essence of 'The Plastic Number'. One could wonder what one's place is in a space with porous borders?

ACCORDING TO HUMAN NEEDS

Schools and prisons are in many ways similar. Students and teachers will be the first to acknowledge this. Both institutions share an analogous architectural concept: the architecture as uniform. The building marks the boundaries within which certain rules pertain. A similar goal can be observed in the case of Dom Hans van der Laan. His mathematical space champions harmony as universal truth within the boundaries of his architectural achievements. Such spaces wish to avert conflict and aim at maintaining homogeneity within the spatial boundaries that they encompass. The story (the rules) must transcend the contradictions existing between people, regardless of their composition and independent of the conflicts that these different compositions can yield.

Architecture as such is an answer to questions that have yet to be asked, and the people immersed in such architecture become passive users undergoing an architectural narrative. The question that arises then is: are these spaces still created according to human needs? Can a harmonious story precede conflict, or is an overarching, universal story far too static considering the different people who find themselves within this architecture? For instance, at the start of every new academic year, new students will give shape to the university and will, in turn, introduce new differences. Is a story that does not take into account these changes still valid for these students? In short, are the answers not being formulated based on the questions?

Belgian political theorist Chantal Mouffe departs from the idea that we all have divergent views on how the society we belong to should look like. These ideas are inherently conflicting; they are antagonistic. That conflict can involve religion, education or one another. Moreover, everyone looks at images in various ways, has different views about what is attractive and what is offensive, about what is fact and what is fiction. Each sense responds differently to what it sees, hears, smells, tastes or touches. It is precisely this *dissensus* that we must recognize today. This recognition does not imply that we would be toning down the differences within a space. Observing the differences, then classifying them and placing them alongside each other, no longer suffices.

A public space is therefore a social space. It is a space wherein frictions and oppositions take shape, where they no longer drift side by side but come into contact with each other. They touch, clash, scan, slide in and out. Hence, space becomes tangible. In 'The Plastic Number', space is literally being made, it is a measurable space that falls within the boundaries of our conception, but is unlimited in its infinite movements at the same time. And those movements exceed the confined space of 'The Plastic Number'.

A sound can invoke an image and in turn that image can (unconsciously) invoke a desire. The soundscape echoes through the entire academy building. Perhaps some students get thirsty when hearing the sound of a can of beer being opened. And where are those sounds coming from? Whoever is (or becomes) thirsty, can actually quench that thirst in 'The Plastic Number'. How many curious students would have put on the blue plastic bags around their shoes to enter this artificial *chapel*?

This is precisely the strength of 'The Plastic Number': the installation is a model, a maquette that can be applied *a priori* to any space, regardless of its functional designation. In this manner, the site in which this model reveals itself becomes a space that actively engages this place and its users in thinking about how this site can be instilled with this model. Herein lies the social nature of 'The Plastic Number': students, teachers and other visitors can make use of the space. That usage can be performed simultaneously and in contradictory ways: relaxing, social, cultural, critical, functional, political and perhaps even religious. Hence, Van den Berghe and Shlyk have designed an artificial space that can open up our perception of reality. Would the *trompe l'oeils* not be cheating us after all?

IMPRINT

This artists' book was published on the occasion of the exhibition 'The Plastic Number' by Ben Van der Berghe and Alexey Shlyk at KRIEG, Hasselt (BE), from 27.04. until 30.06.2017

Curator: Stijn Maes

Text: Bob Vanden Broeck

Photographs: Ben Van den Berghe & Alexey Shlyk

Graphic Design & Concept: Edi Winarni

English translation: Marnix Van Strydonck

Publisher: KRIEG

Edition: 200

Soundtrack in the exhibition in collaboration with Edi Danartono

Special thanks to Dmitry Sivets, Alina Saenko, Robin Castelijns, Wim Janssen, Lien Vanoppen, Jannick Rabijns, Mustapha Taibi, Brenda Ottati, Hèrine Mkhitarian, Ambra Lorito, Kirsten Vanlangenaeker, Sam Vermeyleen, Roxane Lhéoté, Erwin Goegebeur, Lydia Caubergh, Karolien Bullens.

Dedicated to Milena

©2017 KRIEG, the artists and the author. All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by print, photoprint, microfilm or any other means without the written permission from the publisher.

KRIEG, an integral part of PXL-MAD School of Arts, is an autonomous project space, led by a desire to test art's purpose outside the market place. At the heart of KRIEG's program is a remit to commission and produce art and discourse.

With the kind support of PXL-MAD School of Arts, the Province of Limburg and the Flemish Authorities.

KRIEG.pxl-mad.be

www.benvandenbergh.com

www.alexeyshlyk.com