

Universiteit
Leiden
The Netherlands

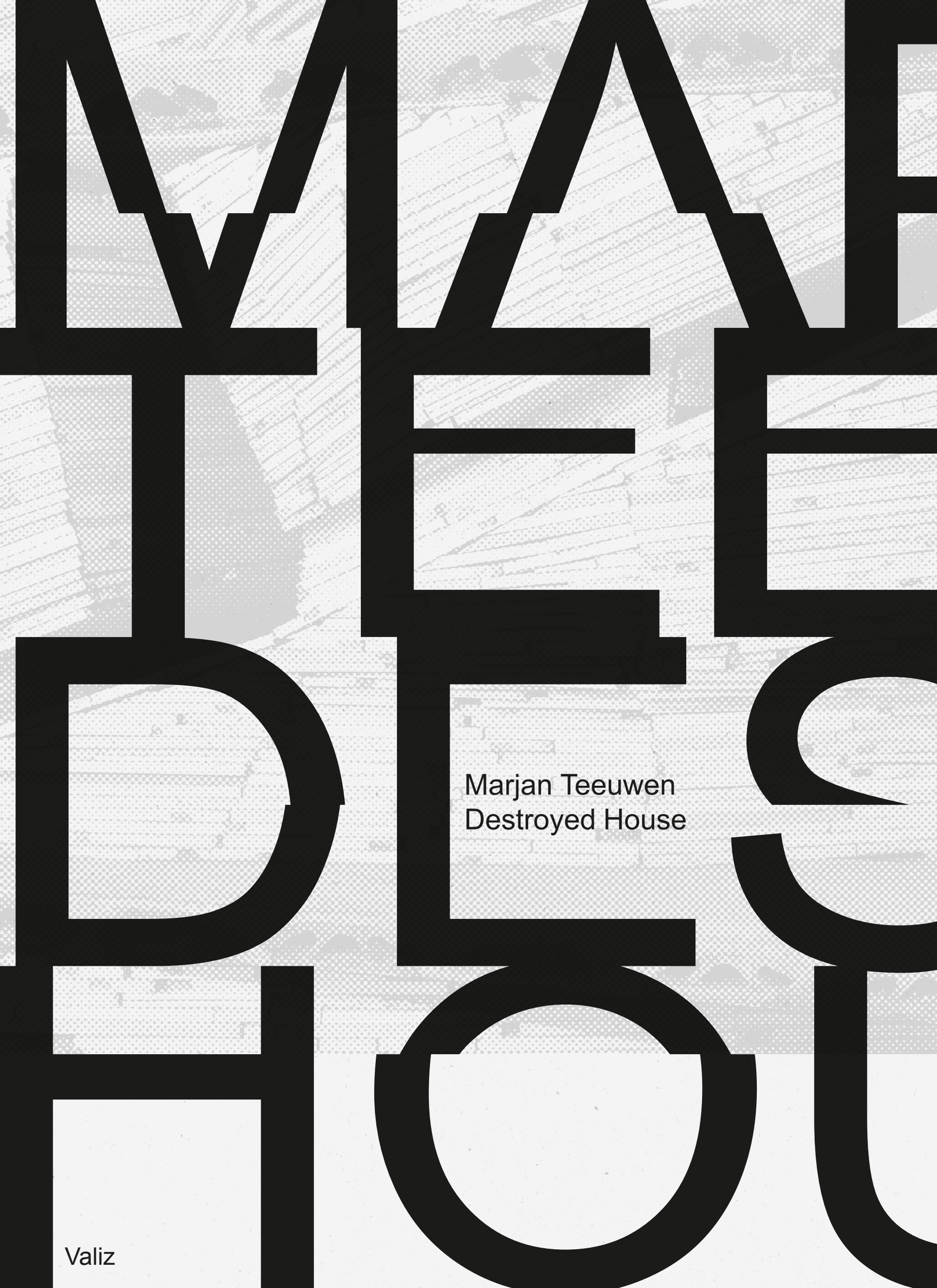
# Destroyed house Gaza

Alphen, E.J. van; Teeuwen M.

**Citation**
Alphen, E. J. van. (2017). Destroyed house Gaza. In *Destroyed House* (pp. 30-36). Amsterdam: Valiz. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/53038

| | |
|---|---|
| Version: | Not Applicable (or Unknown) |
| License: | Leiden University Non-exclusive license |
| Downloaded from: | https://hdl.handle.net/1887/53038 |

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).




Marjan Teeuwen
Destroyed House

Valiz

Marjan Teeuwen
Destroyed House

**With contributions by**
Ernst van Alphen
Maarten Doorman
Ludo van Halem
Hans den Hartog Jager
Meta Knol
Wilma Sütö

Valiz, Amsterdam

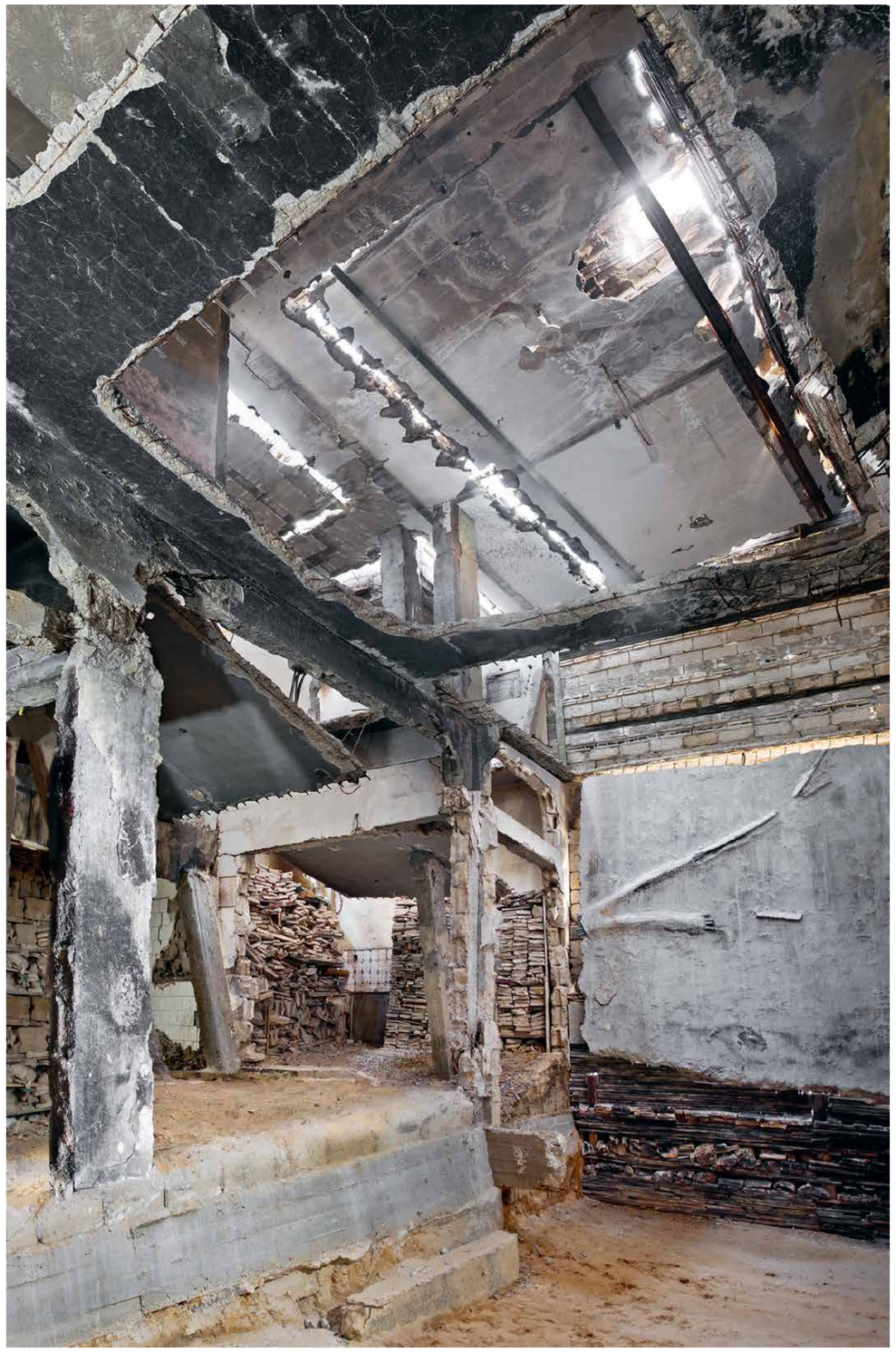
We see new buildings go up around us almost every day. This building process is both elegant and somewhat reassuring. The rough beginnings of foundation and structure are gradually refined, culminating in a new, shiny building that is ready for use. It is only when this process is reversed that we become aware of the forces at work within a building. Destruction transforms the house that used to be a safe shelter into an threatening place. Roofs, floors and walls that used to provide protection become ominous when they are pulled out of joint. A building that is being destroyed is a death trap.

In her architectural installations, Marjan Teeuwen converts this destruction into its opposite, exposing the raw beauty of the debris. Her *Destroyed Houses* possess an ambiguous beauty created by a masterful hand that is fully in control of the brutal and destructive force of the sledgehammer. The monumental constructions that she creates in demolished houses reveal the extreme forces in buildings. Walls are slanting, on the verge of slipping away, floors are toppled, hanging straight down. Everything is on edge in a riot of debris.

Upon entering such an installation, the first inevitable impression is one of chaos. But then a formal beauty reveals itself—abstraction, if you like—because the intervention in this cluttered reality gradually becomes clear. Walls and floors that have switched places, chunks of debris and heaps of waste, sometimes piled up into certain forms, transform the affected building into a monumental still life.

In these constructions, destruction has been temporarily halted and the spectator is emphatically reminded of the inherent failure of all human endeavour. Marjan Teeuwen's installations too will turn to dust in the end, temporary as they are. In that sense they are like vanitas, still lifes saying to us: 'memento mori'. Still, ambiguous as they may be, at the same time they are an ode to the power of construction.

Ludo van Halem



Destroyed House Gaza 12





Destroyed House Gaza 3

Destroyed House Gaza 13

Destroyed House Gaza 10

Destroyed House Gaza 1

Destroyed House Gaza 14





Destroyed House Gaza 8

Destroyed House Gaza 9

Destroyed House Gaza 4

Destroyed House Gaza 5







Destroyed House Gaza 16







Destroyed House Gaza 11

Destroyed House Gaza 7

Destroyed House Gaza 6





Destroyed House Gaza 17

## Contents


**Destroyed House Series**

pp. 1–27
**Destroyed House Gaza**

pp. 38–47
**Destroyed House Leiden**

pp. 54–75
**Destroyed House Op Noord**

pp. 106–117
**Destroyed House Bloemhof**

pp. 124–133
**Destroyed House**
**Piet Mondriaanstraat**

pp. 140–151
**Destroyed House Krasnoyarsk**

pp. 156–160
**Destroyed House**

**Archive Series**

pp. 80–81
**Archive 2**

p. 82–83
**Archive 4**

pp. 84–85
**Archive Sheddak SM's**

pp. 86–87
**Archive 6**

p. 88–89
**Archive Johannesburg**

pp. 90–95
**Archive Hall of Justice**

**Essays**

p. III
Ludo van Halem

pp. 30–36
**Destroyed House Gaza**
Ernst van Alphen

pp. 48–52
**An Homage to**
**Order and Disorder**
Meta Knol

pp. 76–78
**Constructed Ruin**
Hans den Hartog Jager

pp. 96–104
**Do Not Stumble Now,**
**Is the Motto**
Wilma Sütö

pp. 118–122
**Destroyed and Cleared**
Maarten Doorman

pp. 134–136
**Biography**
**Marjan Teeuwen**

p. 138
**Biographies Authors**
**and Contributors**

pp. 152–155
**List of Works**




## Inhoud


**Verwoest Huis-serie**

pp. 1–27
**Verwoest Huis Gaza**

pp. 38–47
**Verwoest Huis Leiden**

pp. 54–75
**Verwoest Huis Op Noord**

pp. 106–117
**Verwoest Huis Bloemhof**

pp. 124–133
**Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat**

pp. 140–151
**Verwoest Huis Krasnoyarsk**

pp. 156–160
**Verwoest Huis**

**Archief-serie**

pp. 80–81
**Archief 2**

p. 82–83
**Archief 4**

pp. 84–85
**Archief Sheddak SM's**

pp. 86–87
**Archief 6**

p. 88–89
**Archief Johannesburg**

pp. 90–95
**Archief Rechtbank**

**Essays**

pp. 31–37
**Destroyed House Gaza**
Ernst van Alphen

pp. 49–53
**Ode aan orde en wanorde**
Meta Knol

pp. 77–79
**Geconstrueerde ruïne**
Hans den Hartog Jager

pp. 97–105
**Niet struikelen nu, is het devies**
Wilma Sütö

pp. 119–123
**Verwoest en opgeruimd**
Maarten Doorman

pp. 134–136
**Biografie Marjan Teeuwen**

p. 139
**Biografieën auteurs en medewerkers**

pp. 152–155
**Lijst van werken**

p. VI
Ludo van Halem

# Destroyed House Gaza
## Transforming Trauma into Memory

Ernst van Alphen

What does one destroy when one destroys a house? First of all, the building that the word ‘house’ refers to. Although today more and more people live in tents or other temporary constructions, and a house can also consist of a boat, as in a houseboat, we first of all think of an architectural construction, a building, in which people live and where they have made their home. But the word ‘house’ signifies more than just the building that provides a home; it also stands for ‘family’. When we talk about the House of Orange we do not refer to one of their royal palaces. The term covers the complete lineage and ancestry of the family, not only the family members that are alive. In other words, the word ‘house’ also refers to a family and its roots, to genealogical memory.

In languages such as English and Dutch this use of the word house is metaphorical. Only in special contexts and cases does the word house have this meaning of ‘family’ as intertwined with the architectural meaning. A well-known example is Edgar Allan Poe’s story *The Fall of the House of Usher*. The House of Usher is not defined by its destruction but by its downfall, which indicates that it concerns primarily a family and not a building, although the collapse of the building is the material symbol of the downfall, indeed the extinction of the family. Arab and Hebrew, however, have words that always have both meanings. The Arab word ‘bait’ and the Hebrew word ‘bet’ are homonyms. They each concern a concept or, if you wish, they are words that are each spelled and pronounced identically, but have double meanings. In those languages, the destruction of a house is completely ambiguous: it may refer to the destruction of a building that serves as a home to people but just as well to the destruction of the genealogical memory of a family; and the one through the other, because the physical construction is the equivalent of the roots of a family it harbours.

In the recent art projects of Marjan Teeuwen the term ‘destroyed house’ contains yet another ambiguity. The titles of these projects are specified by the location of the house: *Destroyed House* (2007/2008), *Destroyed House Krasnoyarsk* (2009), *Destroyed House Piet Mondriaanstraat* (2010–2011), *Destroyed House Bloemhof* (2012), *Destroyed House Op Noord* (2014), *Destroyed House Leiden* (2015), and, most recently, *Destroyed House Gaza* (2017). All these projects were interventions in houses that were discarded and destined to be destroyed. They were old or ruined and there was no point in renovating them. It was their fate to be destroyed. At first sight, Teeuwen’s interventions in these old, ruined houses look like further destructions of houses that are already in the process of being destroyed.



Palestinians search the rubble of destroyed homes in Khuzaa, east of Khan Younis, Gaza Strip

She breaks away floors or walls, which gives the impression of delivering the finishing stroke or fatal blow. The project of the artist is, then, not an act of creation, but an act of destruction; or rather, in her projects creation is a form of destruction. But there is more to it.

Teeuwen re-uses the remainders of the ruined houses. They are piled up; windows or other kinds of openings are closed off by left-over materials. She also creates sculptures out of debris, rubbish and used materials. These added interventions to the ruined house sometimes consist of an arbitrary collection of materials. Sometimes however all the re-used materials are selected and categorized on the basis of materials and colours. Teeuwen did this for example in her *Archive* series and in the architectural sculptures created in several of her *Destroyed Houses*. Most of the time, the re-used materials are selected on the basis of colours, mostly white or black. For instance, harmonious white piles and architectural sculptures consisting of plaster plate, plasterboard, wood, plastics et cetera. At other times the piles are intersected by the horizontal black stripes of the space in between the layers of plasterboard. Or she uses painted floorboards, which results in structured piles that counter the desolate disharmony of the discarded houses. Although the structured piles are highly complex, aesthetically they look minimalistic because of the seriality of the structures and the reduced colour scheme; black, the brown colour of wood, but especially white are the dominant colours. Earlier works, like the *Huiskamer* (Living Room) series are extremely colourful. They look as if all the belongings present in a living room have been re-ordered into piles, without making a selection on the basis of colour or type of object. Although these works do not make a minimalistic impression, because of the abundance of colours and the great variety of objects, these works too demonstrate an obsessive practice of ordering and structuring.

Whereas a house that is designated to be destroyed tends to look chaotic, Teeuwen’s interventions create order and structure. Her ordered piles of whatever kind of materials add beauty to the desolate spaces of the deserted building, no longer a house, for no longer the haven of a family. This creation of beauty and harmony out of chaos and destruction is, however, not an end in itself. The beauty of the practice of ordering and structuring is highly significant; it embodies the ordering activity of memory. This activity of memory is explicitly evoked by the titles of a series of works she made between 2007 and 2010 in the Archive series: *Archive 1–4*, *Archive Sheddak SM’s*, *Archive Johannesburg* and a recent assignment *Archive Temporarily Hall of Justice Amsterdam 1–5*. Although not situated in discarded houses, and not dealing with architectural interventions such as destroying walls, floors and ceilings, these works have all the characteristics of the *Destroyed Houses*. Archives





of vervallen huizen waarbij herstel niet zinvol meer was. Afbraak was al hun lot. Op het eerste gezicht lijken de ingrepen van Teeuwen in deze oude, vervallen huizen op de verdere verwoesting van iets wat al aan het proces van verwoesting onderhevig is. Ze breekt vloeren open en haalt muren weg, waardoor het lijkt of ze de fatale klap uitdeelt of het laatste duwtje geeft. Bij haar is zo’n project dan ook geen creatieve, maar een destructieve daad; of liever: in haar projecten is het scheppen een vorm van verwoesting. Maar dat is niet alles.

Teeuwen hergebruikt de overblijfselen van de verwoeste huizen. Die stapelt ze op; vensters of andere openingen sluit ze af met overgebleven materiaal. Ook maakt ze sculpturen van puin, afval en gebruikte materialen. Zulke toegevoegde ingrepen aan de bouwval bestaan soms uit willekeurig verzameld materiaal, maar soms zijn alle hergebruikte materialen geselecteerd en gegroepeerd op basis van materiaalsoort en kleur. Dat heeft Teeuwen bijvoorbeeld gedaan in haar *Archive*-reeks en in de architecturale sculpturen die ze in diverse *Verwoeste Huizen* heeft gemaakt. Meestal worden de hergebruikte materialen geselecteerd op basis van kleur, dat wil zeggen wit of zwart, bijvoorbeeld in de harmonieuze opstapelingen en architecturale sculpturen van gipsplaat, hout, plastic, enzovoort. Soms worden die stapelingen doorsneden door de horizontale zwarte strepen van de ruimte tussen de lagen gipsplaat. Of ze gebruikt geverfde vloerdelen, resulterend in gestructureerde stapels die tegenwicht bieden aan de desolate disharmonie van de afgeschreven huizen. Hoewel de gestructureerde stapels uitermate complex zijn, ogen ze in esthetisch opzicht minimalistisch vanwege het seriematige van de structuren en het beperkte kleurenschema: zwart, het bruin van hout, maar vooral wit domineren. Eerdere werken, zoals de *Huiskamer*-reeks, zijn juist weer extreem kleurrijk en zien eruit alsof alle bezittingen in een huiskamer opnieuw zijn gerangschikt in stapels, zonder selectie op basis van kleur of soort object. Hoewel deze werken niet minimalistisch ogen vanwege de overvloed aan kleur en de grote variëteit aan objecten, is ook hier sprake van een obsessieve praktijk van ordenen en structureren.



Marjan Teeuwen, *Destroyed House Gaza 15*, 2017

Een huis dat op het punt staat gesloopt te worden oogt meestal chaotisch, maar Teeuwens interventies brengen juist orde en structuur aan. Haar geordende stapels van wat voor materiaal dan ook voegen schoonheid toe aan de troosteloze ruimten van het verlaten gebouw dat niet langer een huis is, want geen toevluchtsoord meer voor een familie. Dit scheppen van schoonheid en harmonie uit chaos en verwoesting is echter geen doel op zich. De schoonheid van de praktijk van het ordenen en structureren is zeer betekenisvol, want die belichaamt de ordenende activiteit van geheugen. Deze activiteit van geheugen wordt expliciet opgeroepen door de titels van een reeks werken die Teeuwen tussen 2007 en 2010 heeft gemaakt, de *Archive*-reeks: *Archive 1–4*, *Archive Sheddak SM’s*, *Archive Johannesburg* en een recente opdracht, *Archive Temporarily Hall of Justice Amsterdam 1–5*. Hoewel deze werken niet in afgedankte

# Destroyed House Gaza
## Hoe trauma wordt omgezet in geheugen

Ernst van Alphen

Wat vernietig je eigenlijk als je een huis vernietigt? In de eerste plaats natuurlijk het gebouw waarnaar het woord ‘huis’ verwijst. Hoewel tegenwoordig steeds meer mensen in tenten of andere tijdelijke onderkomens wonen en een huis net zo goed een boot kan zijn, zoals bij een woonboot, denken we toch in de eerste plaats aan een bouwkundige constructie, een gebouw waarin mensen wonen en een ‘thuis’ hebben gemaakt. Toch staat het woord ‘huis’ voor meer dan alleen het gebouw dat voorziet in een onderkomen: het staat ook voor ‘familie’. Als we het hebben over het huis van Oranje, bedoelen we niet een van de koninklijke paleizen. Het begrip omvat ook het hele voor- en nageslacht, niet alleen de familieleden die in leven zijn. Het woord ‘huis’ verwijst met andere woorden ook naar een familie en de wortels daarvan, naar een genealogisch geheugen.

In talen als het Engels en het Nederlands is het gebruik van het woord ‘huis’ in deze zin figuurlijk en heeft het deze vervlochten betekenis van zowel ‘familie’ als ‘gebouw’ alleen in speciale gevallen of in een specifieke context. Een bekend voorbeeld hiervan is het verhaal *De ondergang van het huis Usher* van Edgar Allan Poe. Het huis Usher wordt niet gedefinieerd door de verwoesting, maar door de val ervan en dat geeft aan dat het in de eerste plaats om een familie of geslacht gaat en niet om een gebouw, ook al is de ineenstorting van het gebouw het materiële symbool van die val, zelfs van het uitsterven van de familielijn. Het Arabisch en het Hebreeuws kennen daarentegen woorden die altijd beide betekenissen hebben. Het Arabische woord ‘bait’ en het Hebreeuwse woord ‘bet’ zijn homoniemen: het zijn begrippen, woorden, die in beide gevallen eender gespeld en uitgesproken worden, maar twee betekenissen hebben. In deze talen is de verwoesting van een huis volkomen dubbelzinnig: het kan verwijzen naar de verwoesting van een gebouw waarin mensen wonen, maar evengoed naar de verwoesting van het genealogisch geheugen van een familie; en van het een door het ander, want de fysieke constructie is het materiële equivalent van de wortels van de familie die er woont.

In de recente kunstprojecten van Marjan Teeuwen krijgt de term ‘verwoest huis’ zelfs nog een extra lading. De titels van deze projecten specificeren de locatie van het huis in kwestie: *Verwoest Huis* (2007/2008), *Verwoest Huis Krasnoyarsk* (2009), *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat* (2010–2011), *Verwoest Huis Bloemhof* (2012), *Verwoest Huis Op Noord* (2014), *Verwoest Huis Leiden* (2015) en, het meest recent, *Destroyed House Gaza* (2017). Bij al deze projecten ging het namelijk om interventies in afgedankte huizen die bestemd waren voor de sloop. Het waren oude

are physical storages of memory and in archival processes we can recognize the activity of memory. Archives and memory collect objects and events. But they do not do this arbitrarily. Archives and memory are selective in how they collect. If they did not select they would end up as arbitrary storages. But the ordering activity of archives and memory implies that many objects and events are discarded, refused, repressed, forgotten. What is selected to be kept and relished is not just stored. Archives and memory categorize; they put together objects or events with the same or similar qualities. They create links between objects and events that are different in some respects but have qualities in common in other respects.[1]

This view of the archive and/or memory suggests that Teeuwen's interventions in discarded houses should be understood as archival practices embodying the work of memory. Her creation of order in chaos concerns both a rebuilding/the transformation of the house into a sculpture and a return of memory to the house. She visualizes and materializes the house-as-memory, the work of memory and the rooting of the people who lived there, which are embodied by the house. Not the roots, but the rooting. From this perspective it is important to notice that her interventions in the discarded houses do not only consist of pilings of selected left-over materials. She also opens up floors or removes walls, creating views in spaces that were closed off until then. Connections and associations established by the activity of memory are enabled by opening up and connecting all the spaces in these houses. The house as embodiment of memory depends on the intensification and materialization of links, relations and connections, performed by the opening up of all surfaces that until then blocked views. In this respect, Teeuwen's projects resonate with the famous view of memory presented by Frances A. Yates, who traced the theories of memory from antiquity on, before the invention of print came along to assist us in memorizing, and focused especially on the art of memorizing by means of a walk through a house. Each room becomes the storage space for particular memories, and space becomes the host of time. Many artists have taken up Yates' vision, among whom Italo Calvino.[2]

Teeuwen's *Destroyed Houses* are often compared to the works of American artist Gordon Matta-Clark, who died in 1978 at the age of 35. These comparisons only make sense at first sight, and become much less meaningful when we look more closely at their respective projects. Like Teeuwen, Matta-Clark intervened in houses that were going to be demolished. He opened up views in and through the building by removing geometrical forms from walls or floors. Often this gave the impression as if the house was hit by a meteorite. In contrast with Teeuwen, however, he never selected, re-used or re-ordered the materials that came out of the house. He called his artistic practice 'anarchitecture', conflating the word 'anarchy' with 'architecture'. This contraction added a political twist to the domain of architecture and the home. The personal domain of the home was opened up by the public domain, inside and outside were connected, and the place of the home was converted into a state of mind that rejected the political distinction between personal and public.[3]

Both Teeuwen and Matta-Clark transform discarded buildings into artistic statements. But Teeuwen's interventions take a very different direction. Although she also opens up views in and through the houses in which she intervenes, her selecting and re-ordering of the materials of the house resonate with the surrounding social reality in a different way than Matta-Clark's interventions. The devices by means of which Teeuwen embodies the inner activity and process of memory in the ruined houses cannot be recognized in the works of the American artist. Nor are the meanings these interventions generate comparable to Matta-Clark's effects.

The different projects of the *Destroyed House* series Teeuwen realized have in common that they create order out of chaos, and beauty out of ugliness. Moreover, they deconstruct the notion of destruction itself, proposing creation not as the opposite of destruction, but as intimately entangled with it, namely as its precondition. By performing creation as an activity that establishes a new architectural sculpture with a new order, structure, links and relations, she evokes the ordering, archival activity of memory. In fact, memory is already suggested by the location of her performances of creation: the house, not only referring to an architectural construction but also to the rooting of human beings and genealogical memory, whether or not the dominant language in the community where the houses are situated uses the word in its double meaning. As a result, memory is evoked in these projects in several ways. When she realized her *Destroyed Houses* in several locations in the Netherlands, and even in Russia with *Destroyed House Krasnoyarsk*, this evocation of memory remained abstract or general. The embodiment of memory in these projects remained implicit because no specific memories were involved, no specific pasts imposed themselves. Most critics and visitors of the *Destroyed House* series were impressed by the beauty of her creations/destructions and by the obsessiveness of the intervention that resulted in this stirring, unconventional beauty, but they did not make the association with the 'work of memory'. In the case of *Destroyed House Gaza* the recognition of the destroyed house as an embodiment of the work of memory is unavoidable. It is the context of Gaza that transforms the abstract idea of memory into a concrete one.

The conflict between Israel and Palestine originates in historical ruptures of their respective bonds between the land and the people.[4] The ancient Jewish people were exiled by the Romans

1 — See for an analysis of the principles that determine archival organizations, my book *Staging the Archive: Art and Photography in Times of New Media* (London: Reaktion Books, 2015).

2 — Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).

3 — See Judith Russi Kirshner, 'The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark', in *Gordon Matta-Clark*, ed. Corinne Diserens (New York: Phaidon, 2003), pp. 147–160.

4 — See Carol Bardenstein, 'Trees, Forests, and the Shaping of Palestinian and Israeli Collective Memory', in *Acts of Memory*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (Hanover: University Press of New England, 1999), pp. 148–168.



projecten nader bekijken. Net als Teeuwen pleegde Matta-Clark interventies in huizen die op het punt stonden om te worden gesloopt. Hij opende zichtlijnen in en door een gebouw door geometrische vormen uit te snijden uit muren of vloeren. Dit wekte vaak de indruk alsof zo'n huis door een meteoriet was getroffen. In tegenstelling tot Teeuwen koos hij echter nooit bepaalde materialen uit het huis en ook hergebruikte hij die niet of maakte er een andere opstelling mee. Hij noemde zijn kunstpraktijk 'anarchitectuur', een menging van 'anarchie' en 'architectuur'. Met die samentrekking gaf hij een politieke draai aan het domein van de architectuur en het huis. Het persoonlijke domein van het huis werd opengemaakt door het publieke domein; binnen en buiten werden met elkaar verbonden en de plek van het huis werd omgezet in een staat van bewustzijn waarin het politieke onderscheid tussen het persoonlijke en het publieke werd afgewezen.[3]

Zowel Teeuwen als Matta-Clark veranderen afgedankte gebouwen in artistieke statements, maar Teeuwens interventies gaan een heel andere richting op. Hoewel ook zij zichtlijnen opent in en door de huizen waarin ze ingrijpt, klinkt in haar selectie en herordening van de materialen van het huis de omliggende sociale werkelijkheid heel anders door dan bij de interventies van Matta-Clark. De middelen waarmee Teeuwen de innerlijke activiteit en het proces van geheugen gestalte geeft in de bouwvallige huizen zien we niet terug in het werk van de Amerikaanse kunstenaar. Ook zijn de betekenissen die door haar interventies worden gegenereerd niet vergelijkbaar met de effecten die Matta-Clark bewerkstelligt.

De diverse projecten in de *Verwoest Huis*-reeks hebben gemeen dat ze orde scheppen uit chaos en schoonheid uit lelijkheid. Bovendien deconstrueren ze de notie van destructie zelf door het creëren niet voor te stellen als het tegendeel van verwoesting, maar als iets wat er sterk mee verweven is, er zelfs een eerste vereiste voor is. Door het creëren uit te voeren als een activiteit waardoor een nieuwe architecturale sculptuur ontstaat met een nieuwe orde, structuur, koppelingen en relaties, roept ze de ordenende, archiverende activiteit van geheugen op. Eigenlijk gebeurt dat al door de locatie waar ze haar creatieve daad stelt: het huis, dat niet alleen verwijst naar een bouwkundige constructie maar ook naar de worteling van mensen en naar genealogisch geheugen, ongeacht of de voertaal in de gemeenschap waar de huizen staan dat woord in die dubbele betekenis gebruikt. Hierdoor wordt geheugen in deze projecten op verschillende manieren opgeroepen. Bij de *Verwoeste Huizen* op verschillende locaties in Nederland, en zelfs in Rusland met *Destroyed House Krasnoyarsk*, gebeurde dat nog in abstracte of algemene zin. Bij die projecten was de belichaming van geheugen nog impliciet omdat het niet om specifieke herinneringen ging en er zich geen specifiek verleden opdrong. De meeste recensenten en bezoekers waren onder de indruk van de schoonheid van haar creaties/verwoestingen en van het obsessieve karakter van de interventie waaruit deze prikkelende, onconventionele schoonheid ontstond, maar associeerden een en ander niet met het 'werk

3 — Zie Judith Russi Kirshner, 'The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark', in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark* (New York: Phaidon, 2003), p. 147–160.

2 — Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).

huizen zijn gesitueerd en niets te maken hebben met architecturale interventies zoals het slopen van muren, vloeren en plafonds, hebben ze wel alle kenmerken van de *Verwoeste Huizen*. Een archief is de fysieke opslagplaats van geheugen en in archiefprocessen herkennen we de activiteit van geheugen. Archieven en geheugen verzamelen objecten en gebeurtenissen. Dat doen ze echter niet willekeurig. Archieven en geheugen zijn selectief in hoe ze verzamelen. Als ze dat niet zouden zijn, zouden het arbitraire opslagplaatsen zijn, maar de ordenende activiteit van archieven en geheugen impliceert dat er ook veel objecten en gebeurtenissen *niet* worden opgenomen, worden afgewezen, onderdrukt, vergeten. Wat wel wordt geselecteerd om bewaard en gekoesterd te worden, wordt niet alleen maar opgeslagen. Archieven en geheugen rubriceren: ze zetten objecten of gebeurtenissen met dezelfde of soortgelijke kenmerken bij elkaar. Ze brengen verbanden aan tussen objecten en gebeurtenissen die in sommige opzichten verschillend zijn, maar in andere opzichten kenmerken gemeen hebben.[1]

Deze opvatting van het archief en/of geheugen duidt erop dat Teeuwens interventies in afgedankte huizen moeten worden opgevat als archiefpraktijken die de werking van het geheugen belichamen. Zij schept orde in chaos, waarbij het zowel gaat om het herbouwen/transformeren van het huis tot sculptuur als om een terugkeer van geheugen in het huis. Zij visualiseert en materialiseert het huis-als-geheugen, de werking van geheugen en het wortelen van de mensen die hier woonden, belichaamd door het huis. Dus niet de wortels, maar het wortelen. Vanuit dit perspectief is het van belang om te zien dat haar interventies in de afgedankte huizen niet alleen bestaan uit opstapelingen van een keuze uit achtergebleven materiaal. Ze breekt ook vloeren open of haalt muren weg en creëert daarmee uitzicht op ruimten die tot dan toe afgesloten waren. Door de activiteit van het geheugen gevormde verbindingen en associaties worden mogelijk door het openen en verbinden van alle ruimten in die huizen. Het huis als belichaming van geheugen is afhankelijk van het intensiveren en materialiseren van verbanden, relaties en verbindingen die tot stand komen door het ontsluiten van alle oppervlakken die tot dan toe het zicht belemmerden. In die zin klinkt in Teeuwens projecten de beroemde opvatting van geheugen door van Frances A. Yates. Yates ging alle theorieën over het geheugen na sinds de klassieke Oudheid en voordat de uitvinding van de boekdrukkunst ons te hulp kwam als 'geheugensteun', waarbij zij zich vooral richtte op de kunst van dingen onthouden door middel van het lopen door een huis. Elke kamer wordt dan de opslagplaats voor bepaalde herinneringen en de ruimte wordt de gastheer van de tijd. Vele kunstenaars, onder wie Italo Calvino, hebben de visie van Yates overgenomen.[2]

De *Verwoeste Huizen* van Teeuwen worden vaak vergeleken met het werk van de in 1978 op 35-jarige leeftijd overleden Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark. Die vergelijking gaat alleen op het eerste gezicht op en verliest al snel aan betekenis als we hun respectievelijke

1 — Voor een analyse van de principes die de organisatie van de archieven bepalen, zie mijn boek *Staging the Archive. Art and Photography in Times of New Media* (Londen: Reaktion Books, 2015).

from the land they felt connected to and identified with. It was only after two thousand years that they were able to return to the land they originally came from. This led to a relay of exilic existence: Palestinians have experienced exile in more recent times, since the foundation of the State of Israel in 1948. This has resulted in the expulsion of hundreds of thousands of Palestinians from the land in which they have been rooted for thousands of years.

The Israeli-Palestinian conflict is not just fought by means of conventional weapons. Ultimately it is a war on memory, in which houses and trees are employed as powerful instruments of warfare. Both states claim to be rooted in the same land, and those claims are based on memory. Houses and trees have become the most important cultural symbols that are central in their respective articulations of rootedness. Houses and trees remind Israelis as well as Palestinians symbolically of their rootedness in the same contested area. As one scholar put it, these cultural symbols claiming rootedness and ownership over the land have become major stakes in this war of memory,

> of which some of the most salient examples are Israel's massive uprooting of Palestinian olive trees, the punitive demolition of Palestinian homes, and the Israeli overplanting of bulldozed Palestinian orchards and villages with non-native pine forests,[5]

and the construction of settlements in East Jerusalem and on the West Bank. Israeli legal scholar Irus Braverman suggests that the seeming unimportance of houses and trees to the Israeli-Palestinian conflict harbours a denial of their true significance. He argues that acts of planting/uprooting and building/unbuilding are in fact 'acts of war', regulated by a range of legal strategies.[6]

In the context of this memory war in which houses and trees are powerful cultural symbols as well as instruments of warfare, *Destroyed House Gaza* does not evoke memory abstractly, but utterly concretely and politically, albeit implicitly—as it becomes art. Unlike political journalism and propaganda, political art achieves its convincing effect by appealing to viewers to reconsider their routine convictions by touching them on an affective as well as an intellectual level. Teeuwen's interventions in *Destroyed House Gaza* are at the same time interventions in the Israeli-Palestinian memory war, making visible that the Arab homonym 'bait' and the Hebrew homonym 'bet' refer to the destruction of a building that serves as a home to people as well as to the destruction of the genealogical memory of a family. For the rooting of human beings is embodied in the cultural symbol of the house; their uprooting is its destruction.

The house in which Teeuwen performed her intervention in 2016–2017 is located near Rafah, in the South of Gaza near the Egyptian border. Since 1948, the town consists for a major part of a refugee camp. The centre of the town has been



The concrete Gaza wall, which Israel built to close Gaza off from Israel



Israel's uprooting of Palestinian olive trees



Giovanni Battista Piranesi, *Carceri Series*, Plate XIV, 1745

5 — Laura van Gelder, *Performing Rootedness in a Landscape of War*, MA thesis, Leiden University (unpublished), 2016.

6 — Irus Braverman, *Planted Flags. Trees, Land and Law in Israeli/Palestine* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); 'Powers of Illegality: House Demolitions and Resistance in East Jeruzalem', *Law and Social Inquiry*, 32, no. 2 (2007), pp. 333–372.

demolished in order to create a buffer zone between Gaza and Egypt. The concrete wall, which Israel built to close Gaza off from Israel, also continues here between Gaza and Egypt. The house put at Teeuwen's disposal was owned by a member of Hamas and bombed by Israel in the 2014 Gaza War. The bomb created a big hole in the roof and in the floor underneath. One of the owner's sons was killed by the attack. After the bomb attack the house was uninhabitable and waiting to be demolished and rebuilt.

The first thing Teeuwen did was dig out the soil under the ground floor; she removed one and a half meter of sand. Next she opened up the floors of the first floor by cutting open three sides; as a result, the floors folded downwards due to their weight. Subsequently most of the floors were hanging vertically, some of them supported by props preventing a completely vertical hanging. Thus they replaced the walls that were blown away by the bomb. By means of opening up the floors and digging out the soil beneath the ground floor, all the spaces in the house became visually connected and new perspectives were created. This intervention created depth, height, distance, and as result vistas/views in an architectural space formerly consisting of two closed-off floors connected by a staircase. Whereas in the original building one could see only the room in which one dwelled, after these interventions one had visual access to all the spaces of the house at the same time. This created the illusion of an endless space, with new spaces behind those nearest, reminiscent of the images of the eighteenth-century artist Piranesi.

Debris and used materials from the house were re-used for the construction of five new walls and two enormous piles, a black one and a white one, reaching from the ground to almost the roof of the building. Windows and other openings in the outer walls were filled in with rubbish. These constructions are not creations *ex nihilo* but re-orderings of what was already there. This re-ordering evoked archival organization, of which memory is one of the prime examples. By closing off all the openings to the space outside the house, Teeuwen transformed the house into an inner space. The suggestion of being inside an inner space was also evoked by the two enormous piles reaching from bottom to roof, because they looked like the spines of a body. Not realistically, but rather functionally; they were like the nerve centres of this inner space. The black nerve centre referred to the black spots and traces on walls and floors left by the bomb. The white nerve centre referred to the original white colour of the walls. The five walls created out of debris covering the open architectural structure filtered light into a very fine grid of white dots. This grid of light did not illuminate the inner space; it did not produce lightened areas, but became part of the re-ordered structuring Teeuwen's interventions brought about. Light was not used to enable vision but



zijn ook interventies in de Israëlisch-Palestijnse geheugenoorlog, omdat zij zichtbaar maakt dat het Arabische homoniem 'bait' en het Hebreeuwse homoniem 'bet' beide verwijzen naar de verwoesting van een gebouw dat mensen tot onderkomen dient, maar ook naar de verwoesting van het genealogische geheugen van een familie. De worteling van mensen wordt namelijk belichaamd door het culturele symbool van het huis; hun ontworteling is de vernietiging van het huis.

Het huis waarin Teeuwen haar interventie deed in 2016–2017 staat bij Rafah, in het zuiden van Gaza vlak bij de Egyptische grens. Sinds 1948 bestaat Rafah voor een groot deel uit een vluchtelingenkamp. Het centrum is afgebroken om zo een bufferzone te creëren tussen Gaza en Egypte. De betonnen muur die Israël heeft gebouwd om Gaza van Israël af te scheiden, loopt hier ook door tussen Gaza en Egypte. Het huis waarover Teeuwen de beschikking kreeg, was eigendom van een lid van Hamas en het was door een Israëlische bom getroffen in de Gaza-oorlog van 2014. De bom sloeg een groot gat in het dak van het huis en in de vloer eronder. Een van de zoons van de eigenaar kwam bij de aanval om het leven. Na het bombardement was het huis onbewoonbaar geworden en werden er plannen gemaakt om het af te breken en opnieuw op te bouwen.

Teeuwen begon met het zand onder de begane grond uit te graven, tot een diepte van anderhalve meter. Daarna brak ze de vloeren van de eerste verdieping open door die aan drie kanten los te zagen, met als resultaat dat de vloeren omlaag gingen hangen door hun eigen gewicht. De meeste vloeren hingen dus min of meer verticaal, waarbij sommige ondersteund werden om te voorkomen dat ze helemaal verticaal gingen hangen. Op die manier verving ze de muren die door de bom waren weggevaagd. Door de vloeren open te breken en de ondergrond af te graven, werden alle ruimten in het huis visueel met elkaar verbonden en ontstonden er nieuwe perspectieven. Deze interventie schiep diepte, hoogte en afstand, en daarmee uitzichten/zichtlijnen in een bouwkundige ruimte die voorheen bestond uit twee gescheiden verdiepingen die slechts door een trap verbonden waren. Waar je in het oorspronkelijke gebouw alleen de kamer kon zien waar je verbleef, had je na de ingrepen visueel toegang tot alle ruimten in het huis, tegelijkertijd. Dit schiep de illusie van een eindeloze ruimte, met nieuwe ruimten achter de dichtstbijzijnde, wat doet denken aan de beelden van de achttiende-eeuwse kunstenaar Piranesi.

Puin en materialen uit het huis werden hergebruikt voor het maken van vijf nieuwe muren en twee enorme stapels, een zwarte en een witte, die vanaf de grond bijna tot aan het dak van het gebouw reikten. Ramen en andere openingen in de buitenmuren werden opgevuld met puin. Deze constructies zijn geen creaties *ex nihilo*, maar herschikkingen van wat al aanwezig was. Die herordening riep een organisatie als van een archief op, waarvan geheugen een van de belangrijkste voorbeelden is. Door alle openingen naar de ruimte buiten het huis af te sluiten, vormde Teeuwen het huis om tot een binnenruimte. De suggestie van zich bevinden in een

4 — Zie Carol Bardenstein, 'Trees, Forests, and the Shaping of Palestinian and Israeli Collective Memory', in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (red.), *Acts of Memory* (Hanover: University Press of New England, 1999), p. 148–168.

5 — Laura van Gelder, *Performing Rootedness in a Landscape of War*, masterscriptie, Rijksuniversiteit Leiden, 2016 (niet gepubliceerd).

6 — Irus Braverman, *Planted Flags. Trees, Land and Law in Israeli/Palestine* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); 'Powers of Illegality. House Demolitions and Resistance in East Jeruzalem', *Law and Social Inquiry*, 32 (2007) 2, pp. 333–372.



The construction of Israeli settlements in East Jerusalem

van het geheugen'. Bij *Destroyed House Gaza* is het herkennen van het verwoeste huis als een belichaming van het 'werk van het geheugen' echter onvermijdelijk. Het abstracte idee van geheugen wordt hier concreet gemaakt door de context van Gaza.

Het conflict tussen Israël en Palestina heeft zijn oorsprong in de historische verbreking van hun respectievelijke banden tussen het land en de mensen.[4] In de Oudheid is het joodse volk door de Romeinen verdreven van het land waarmee ze zich verbonden voelden en waarmee zij zich identificeerden. Pas 2000 jaar later konden ze terugkeren naar het land waar ze oorspronkelijk vandaan kwamen. Dat leidde tot een verschuiving van het leven in verbanning: in meer recente tijden zijn de Palestijnen weer verbannen, sinds de stichting van de staat Israël, in 1948. Daardoor zijn honderdduizenden Palestijnen verdreven van het land waar ze al duizenden jaren hun wortels hadden.

Het Israëlisch-Palestijnse conflict wordt niet alleen met conventionele wapens uitgevochten. Uiteindelijk is het een oorlog tegen geheugen, waarbij huizen en bomen worden ingezet als krachtige strijdmiddelen. Beide staten beweren hun wortels te hebben in hetzelfde land, en die claims berusten op geheugen. Huizen en bomen zijn de belangrijkste culturele symbolen geworden die centraal staan in hun respectievelijke formuleringen van worteling. Zij herinneren zowel de Israëli's als de Palestijnen op symbolische wijze aan hun worteling in hetzelfde omstreden gebied. Zoals een wetenschapper het omschreef, zijn deze culturele symbolen die worteling in en eigendom van het land claimen een belangrijke inzet geworden in deze geheugenoorlog

> met als saillante voorbeelden het massaal rooien door Israël van Palestijnse olijfbomen, het als strafmaatregel verwoesten van Palestijnse huizen en het herplanten door Israël van platgewalste Palestijnse boomgaarden en dorpen met niet-inheemse bossen van naaldbomen,[5]

en de bouw van nederzettingen in Oost-Jeruzalem en op de Westelijke Jordaanoever. De Israëlische rechtsgeleerde Irus Braverman brengt naar voren dat in de schijnbare onbelangrijkheid van huizen en bomen in het Israëlisch-Palestijns conflict een ontkenning van hun ware belang schuilgaat. Hij stelt dat het rooien/planten en het slopen/bouwen in feite 'oorlogshandelingen' zijn die door een hele reeks juridische strategieën worden gereguleerd.[6]

In de context van deze geheugenoorlog, waarin huizen en bomen zowel krachtige culturele symbolen zijn als strijdwapens, roept *Destroyed House Gaza* geheugen niet op een abstracte manier op, maar uiterst concreet en politiek, zij het dan impliciet – door het tot kunst te maken. In tegenstelling tot politieke journalistiek en propaganda, kan politieke kunst overtuigen door de beschouwers op te roepen tot een heroverweging van hun routinematige overtuiging door hen zowel op affectief als intellectueel niveau aan te spreken. Teeuwens interventies in *Destroyed House Gaza*

was dealt with as one of the materials that constituted the inner space. The grid of light and stone closing of the openings in the walls were like a new skin to the house.

On top of a low pile of ordered stones Teeuwen showed the fragmented remains of the bomb that had destroyed the house and killed one of its inhabitants. All other material used by Teeuwen was insignificant as such; the re-use of it evoked the ordering process and activity of memory, but not specific memories. The remains of the bomb, however, distinguished themselves from the other materials, by signifying a specific memory: the moment in the 45-year history of the building that the house was destroyed by being hit by bombs and grenades. This briefest moment in time definitively modified the spatial structure. The small display of remains of bombs and grenade shards could easily be overlooked because it was much less overwhelming and impressive than the obsessively structured space in which it was placed. But one could also claim that this modest exhibition is the centre of Teeuwen's *Destroyed House*, because it is here that memory is not evoked as an ordering, archival process, but in the form of a specific object of memory. It is here, in these traces of that intensely loaded moment, that the location of the *Destroyed House,* Gaza, is inescapably significant.

By means of her interventions Teeuwen has transformed the bombed, ruined house into an architectural sculpture, as well as into a site of memory. The term 'site of memory' has been introduced by French historian Pierre Nora.[7] These sites are places, objects, or other phenomena that have become of symbolic significance to a particular group of people when the continuity between past and present is broken. Monuments, memorials, but also specific days of the year during which a specific loss or event is commemorated, can function as sites of memory. Although houses, olive trees and pine trees already have symbolic significance in Palestine and Israel, this significance is general and not tied to specific houses or trees. Teeuwen's interventions in *Destroyed House Gaza* have intensified the symbolical significance of the house and turned it into a site of memory.

After it was finished in December 2016, people from Gaza visited the house, not just to admire the artistic project and the beauty bestowed onto the ruined house, but also to reflect on and to commemorate the broken bond between their land and their people. The space that a house is, and demarcates, commemorates the time that the bond between land and people was not yet broken; it commemorates the house and the family that was rooted in that house. A Destroyed House restores the continuity of time by embodying the force of memory. But how is it possible that the spatial dimension of a ruined house can effectuate the re-establishment of memory of the past, of a dimension that is temporal? This is possible

7 — Pierre Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representations* 26 (1989), pp. 7–24; Pierre Nora en Lawrence D. Kritzman, eds., *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Vols. 1–4 (New York: Columbia University Press, 1996).

8 — For an analysis of trauma, and its relation to memory, see Ernst van Alphen, 'Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma', in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal et al. (Hanover: University of New England Press, 1999), pp. 24–38;

'Caught By Images', *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 163–179; *Caught by History: Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1998).



because the bombed house is more than a ruined, artistic architectural construction. The materiality of the spatial ruin already embodies time; the holes and wounds caused by the bomb attack embody the temporality of trauma. The chaos and damage caused by the bomb attack is not only material damage, but also a temporal havoc. It was an event, a historical moment that could not be experienced when it happened. The event, literally a bomb attack, was unimaginable, too enormous in its devastating and killing effects, to experience and work through. The traces of that event could be recognized all over the space of the house.[8] They are the symptoms of a failed experience, in other words of trauma. This failed experience makes it impossible to remember the events voluntarily. In order to do so, the conditions for memory first had to be developed. This is precisely what Teeuwen's *Destroyed House Gaza* has done.

This implies that Teeuwen's interventions here did not just transform a discarded space into an artistic statement and an embodiment of memory. Rather, she transformed the temporality of trauma into the temporality of memory. An event that because of its 'explosive' nature could not be worked through is transformed into memory by setting up the conditions for commemoration. By transforming chaos into order and transforming a ruin into an architectural sculpture, Teeuwen transforms trauma into memory. That is Teeuwen's contribution to the restoration of the cultural, social health of a people confined in reiterated traumatogenic situations.

Palestina en Israël, is die betekenis algemeen en niet gebonden aan specifieke huizen of bomen. Teeuwens interventies in *Destroyed House Gaza* hebben de symbolische betekenis van het huis geïntensiveerd en het tot een geheugenplaats gemaakt.

Toen het werk in december 2016 af was, kwamen de mensen uit Gaza het huis bekijken, niet alleen om het kunstproject te bewonderen en de schoonheid die aan het geruïneerde huis was toegevoegd, maar ook om de verbroken band tussen hun land en hun volk te overdenken en te gedenken. De ruimte die een huis is en die het afbakent, gedenkt de tijd waarin de band tussen land en mensen nog niet verbroken was. Die ruimte herdenkt het huis en de familie die erin geworteld was. Een Verwoest Huis herstelt de continuïteit van de tijd door de kracht van geheugen te belichamen. Maar hoe kan ruimtelijke dimensie van een kapotgemaakt huis leiden tot het herstel van een herinnering aan het verleden, van een dimensie die tijdgebonden is? Dat kan omdat het gebombardeerde huis meer is dan een verwoeste, kunstzinnig-architecturale constructie. De materialiteit van de ruimtelijke ruïne belichaamt de tijd al; de gaten en wonden die de bom geslagen heeft, belichamen de tijdgebondenheid van trauma. De chaos en schade als gevolg van het bombardement bestaat niet alleen uit materiële schade, maar ook uit een ravage in de tijd. Het was een gebeurtenis, een historisch moment dat niet kon worden ervaren toen het zich voltrok. Die gebeurtenis, letterlijk een aanval met een bom, was onvoorstelbaar, te verreikend in zijn verwoestende en dodelijke effecten om te kunnen ervaren en verwerken. De sporen van die gebeurtenis waren in alle ruimten van het huis te zien.[8] Het zijn de symptomen van een mislukte ervaring, van een trauma, met andere woorden. Die mislukte ervaring maakt het onmogelijk om zich de gebeurtenissen vrijwillig te herinneren. Om dat te kunnen doen, moeten eerst de voorwaarden voor geheugen worden ontwikkeld. En dat is precies wat Teeuwen met *Destroyed House Gaza* heeft gedaan.

Dat houdt in dat haar interventies hier niet alleen een afgedankte ruimte hebben omgevormd tot een artistiek statement en een belichaming van geheugen. Het is eerder zo dat ze de tijdsdimensie van trauma heeft omgezet in die van geheugen. Een gebeurtenis die vanwege haar 'explosieve' aard niet kon worden verwerkt, is omgezet in geheugen door de voorwaarden te scheppen voor herdenking. Door chaos om te zetten in orde en een ruïne in een architecturale sculptuur vormt Teeuwen trauma om tot geheugen. Dat is haar bijdrage aan het herstel van de culturele en maatschappelijke gezondheid van een volk dat vastzit in zich herhalende traumaverwekkende situaties.

7 — Pierre Nora, 'Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire', *Representations* 26 (1989), p. 7–24; Pierre Nora en Lawrence D. Kritzman (red.), *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, Vol. 1–4 (New York: Columbia University Press, 1996).

8 — Voor een analyse van trauma, en hoe dat zich verhoudt tot geheugen, zie Ernst van Alphen, 'Symptoms of Discursivity. Experience, Memory, and Trauma', in: Mieke Bal et al. (red.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover: University of New England Press, 1999), p. 24–38;

'Caught By Images', in: *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 163-179; *Caught By History. Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1998).



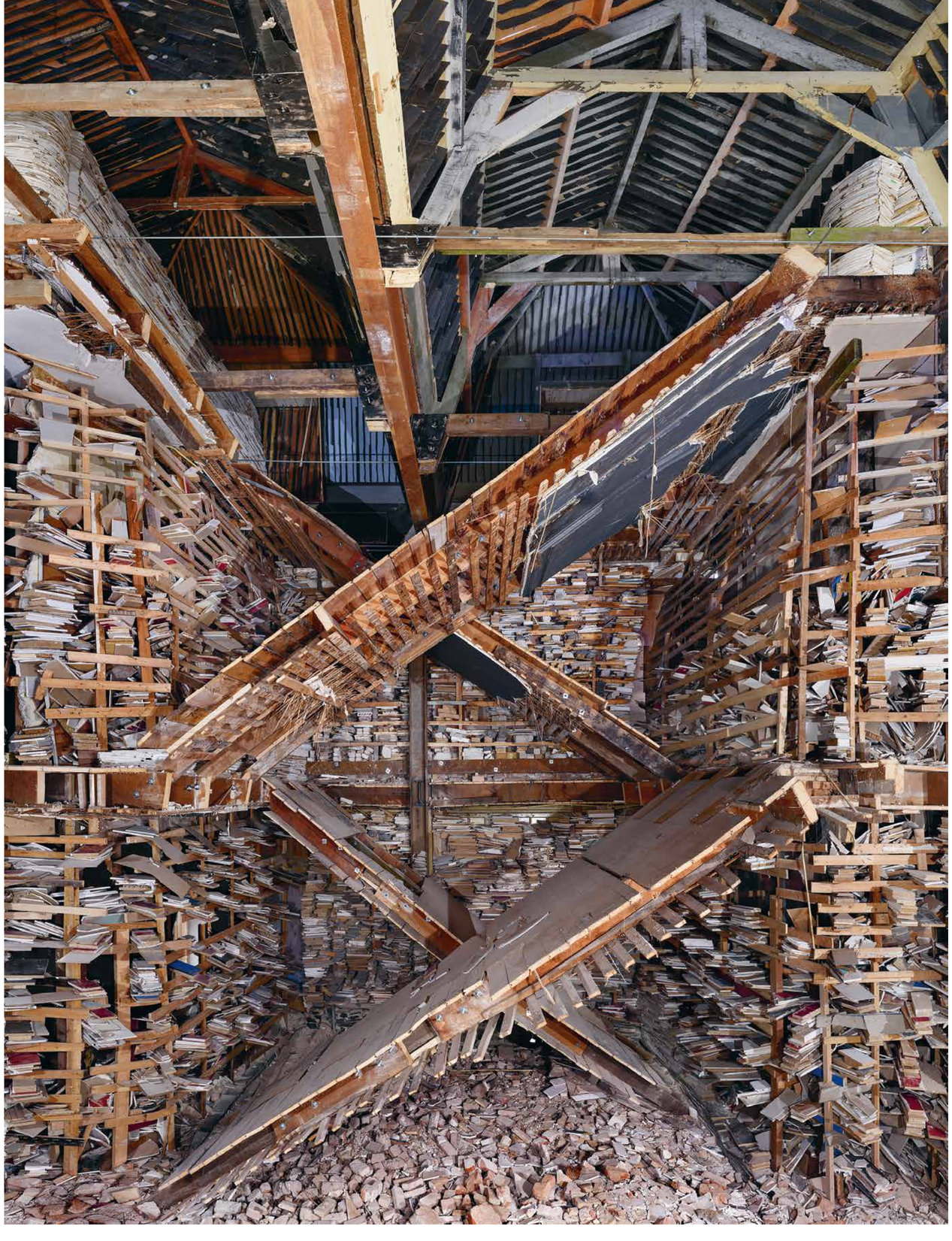






Destroyed House Leiden 5

Destroyed House Leiden 7



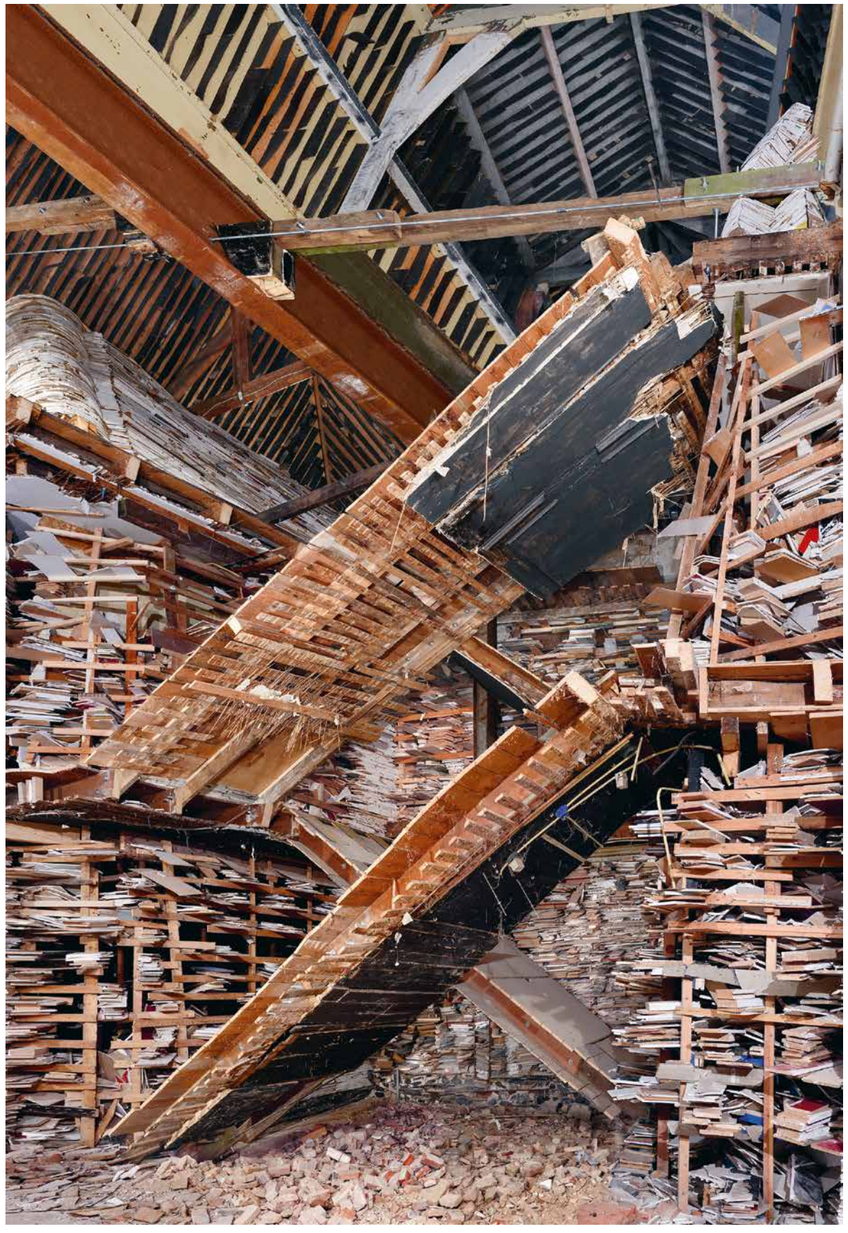






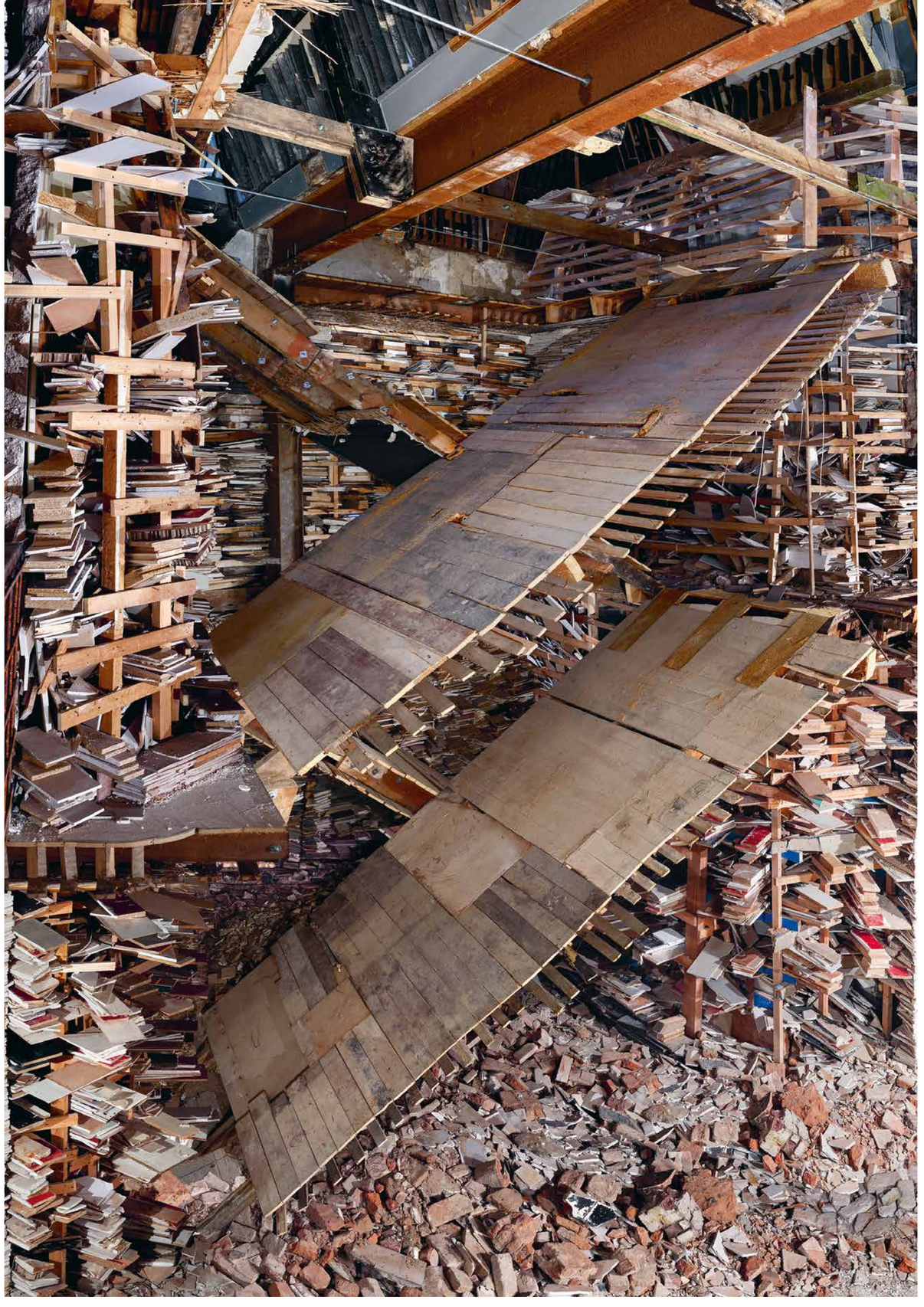
Destroyed House Leiden 1

Destroyed House Leiden 6



Destroyed House Leiden 4





Destroyed House Leiden 3

## An Homage to Order and Disorder

Meta Knol

**Cuneiform** Looking at a photo you see a space constructed from white-grey sheets. The sheets have been cut up in a pattern of irregular shapes piled up into columns. The columns frame three cadres, behind which a torn-apart space extends. It is a frayed construction, looking familiar yet strange. Far away and close by are fighting for priority, obliterating your sense of scale. It is a building, and yet it isn't, for in this image nothing is what it once was. In her photo works, Marjan Teeuwen thus creates grand, monumental compositions that are highly detailed and delicate at the same time. They are ominously beautiful.

I wonder how people who have never been in Marjan Teeuwen's installations will look at her photos. Can they translate them to the actual space, which was altered by the artist with endless patience and in which you can walk around with your eyes scanning the room in an orgy of inclined planes. For that is what happens to you in her installations: it is like moving in unknown territory in the dark. The lifted or sunken floor plates, tilting walls and gaping ceilings create an overwhelming feeling of disorientation. The room falls, twists, breaks, bends, tilts, cracks, swells and caves in. The artist takes you on a sliding scale of space perception.

When Marjan Teeuwen is going to destroy a house, she first peels it off to a bare carcass. In her hand she holds a raw pencil sketch of what it could become, but in her head she is three steps ahead. All components are taken apart, sorted and stored. Next, the building is adjusted, remodelled and turned upside down construction-wise, changing it gradually into an abstract composition. Step by step, this composition is filled up with stacks of previously found materials. Teeuwen unravels the architecture as it was once intended, organizing the remains in a new, intuitive rhythm. In each new installation she tries to find a balance between chaos and order. Details are rearranged endlessly. Everything is carried out in the self-evident palette of the construction world: white, grey, brown and black, with an occasional colour accent. Usually, the final step consists of a few well-chosen, monumental interventions, such as cutting loose and dropping floors, or tilting walls. Only then it is finished.

The installations look like spatial-geometric abstractions. But through their cracks life itself is also visible: the remains of a house, a series of porch apartments, a gallery flat, a snack bar or a Russian communal dwelling. Inevitably, to the artist the dissection of the building coincides with the reading of its history; traces become visible during the work process of people who lived there and incidents that have occurred. In every abandoned building such moving or worrying idiosyncrasies can be found. While these traces do not affect the realization of the installations directly, Teeuwen does take account of them. This way, touching and destroying the house acquires a certain intimacy, in spite of the hard work. Some of that melancholy seeps through in poetic details of the installations, such as the remains of a pencil drawing on the wall, or the traces of wear of a stair handrail.

As in a handwritten text, where the paper is gradually filled with an irregular order of letters, words and lines, Marjan Teeuwen fills the room with her rhythmic stackings of broken plasterboards, waste wood, chipboards and other demolition waste. With her unmistakable signature spatial handwriting, her installations can be read as cuneiform hewn in architecture. Looking at this irregular order can be compared to looking at a relief by Jan Schoonhoven. The unruly order in Teeuwen's and Schoonhoven's work activates the visual cortex in our brain, because it does not live up to its suggestion of order. That is what makes it so fascinating to look at.

In the end, Marjan Teeuwen's spatial installations meet the fate of the sledgehammer. After that, only the photo works remain, functioning as autonomous works of art. These photos are powerful and vigorous, *meant to be* without a doubt. This is because during construction, Teeuwen already visualizes how the three-dimensional space will be recorded in photographic, two-dimensional images at a later stage. This indicates a considerable amount of visual intelligence. The photos are characterized by an apparently neutral weighing of visual elements, such as unity in foreground and background, an even treatment of light and a restrained use of colour. This produces austere images, stripped of all decoration, in which all attention is focused on the composition. These compositions are constructive in character and geometrically abstract in expression. But while Teeuwen used to take the photos frontally, nowadays she chooses all kinds of camera angles, with lateral views, diagonals and unexpected angles dominating. In earlier photo series all forms and materials were given the same depth of field, so each detail was given equal attention. Today, Teeuwen permits herself more liberties, for example by playing with light and shadow.



Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue and Yellow*, 1930

The austere, geometrically abstract structures of lines and planes in Marjan Teeuwen's photographic compositions are reminiscent of early modernists such as Piet Mondrian and Theo van Doesburg. But unlike the ephemeral, pure work of the Stijl artists, in Teeuwen's work the frayed edges of real life always remain visible. This makes the images more real, more earthly and tangible. To me, they are reminiscent of the liberal, organic geometry in the work of that self-willed friend of Theo van Doesburg: Kurt Schwitters.





## Ode aan orde en wanorde

Meta Knol

**Spijkerschrift** Kijkend naar een foto zie je een ruimte die is opgebouwd uit witgrijs plaatmateriaal. De platen zijn versneden in een patroon van onregelmatige vormen die zijn opgestapeld tot kolommen. De kolommen omlijsten drie kaders, waarachter zich een uiteengereten ruimte uitstrekt. Het is een rafelige constructie, die bekend lijkt en toch ook vreemd. Dichtbij en veraf strijden om voorrang, waardoor het gevoel voor schaal verdwijnt. Het is een gebouw en toch ook niet, want in dit beeld is niets meer wat het ooit geweest is. Zo legt Marjan Teeuwen in haar fotowerken grootse, monumentale composities vast die tegelijkertijd ontzettend gedetailleerd en fijnbesnaard zijn. Ze zijn onheilspellend mooi.

Ik vraag me af hoe mensen die nooit in de installaties van Marjan Teeuwen zijn geweest naar haar foto's kijken. Maken zij de vertaalslag naar die echte ruimte, die door de kunstenaar met eindeloos geduld is verbouwd en waarin je kunt rondlopen, terwijl je ogen in een orgie van hellende vlakken de ruimte aftasten? Want dat is wat je overkomt in haar installaties: het is als bewegen in het donker op onbekend terrein. De opgetilde of verzonken vloerplaten, kantelende muren en gapende plafonds brengen een overweldigend gevoel van desoriëntatie teweeg. De ruimte valt, draait, breekt, buigt, kantelt, knikt, zwelt op en kalft af. De kunstenaar neemt je mee in een glijdende schaal van ruimtelijke beleving.

Als Marjan Teeuwen een huis gaat verwoesten, pelt zij het eerst af tot een naakt karkas. In haar hand heeft ze een ruwe potloodschets van wat het zou kunnen worden, maar in haar hoofd is ze alweer drie stappen verder. Alle onderdelen worden uiteen genomen, gesorteerd en opgeslagen. Daarna wordt het gebouw versteld, vermaakt en constructief op zijn kop gezet, waardoor het langzamerhand verandert in een abstracte compositie. Die compositie wordt stap voor stap opgevuld met stapelingen van de eerder aangetroffen materialen. Teeuwen rafelt de architectuur zoals die ooit bedoeld was uiteen en ordent de restanten in een nieuwe, intuïtieve ritmiek. In elke nieuwe installatie zoekt zij naar het evenwicht tussen chaos en orde. Eindeloos worden de details herschikt. Alles wordt uitgevoerd in het vanzelfsprekende palet van de bouwwereld: wit, grijs, bruin en zwart, met hier en daar een kleuraccent. De laatste stap bestaat meestal uit enkele goed gekozen, monumentale ingrepen, zoals het lossnijden en laten vallen van vloeren, of het laten kantelen van muurvlakken. Pas daarna is het af.

De installaties zien eruit als ruimtelijk-geometrische abstracties. Maar door de kieren daarvan is ook het leven zelf te zien: de restanten van een huis, een reeks portiekwoningen, een galerijflat, een snackbar of een Russische, communale woning. Onvermijdelijk valt het ontleden van het gebouw voor de kunstenaar samen met het lezen van de geschiedenis ervan; tijdens het werk worden sporen zichtbaar van mensen die er hebben geleefd en van voorvallen die zich hebben voorgedaan. In elk verlaten gebouw zijn dergelijke ontroerende of verontrustende eigenaardigheden terug te vinden. Hoewel deze sporen niet direct van invloed zijn op de totstandkoming van de installaties, geeft Teeuwen zich er wel rekenschap van. Het aanraken en verwoesten van het huis heeft daardoor, ondanks het harde werken, ook een zekere intimiteit. In poëtische details van de installaties, zoals de restanten van een potloodtekening op de muur of de ingesleten plekken op een trapleuning, sijpelt soms iets van die weemoed door.

Net als in een handgeschreven tekst, waarbij het papier gestaag wordt gevuld met een onregelmatige orde van letters, woorden en regels, vult Marjan Teeuwen de ruimte met haar ritmische stapelingen van gebroken gipsplaten, resthout, spaanplaten en andere sloopmaterialen. Ze beschikt over een onmiskenbaar ruimtelijk handschrift; haar installaties laten zich daardoor lezen als een in architectuur gehouwen spijkerschrift. Het bekijken van deze onregelmatige orde kun je vergelijken met het kijken naar een reliëf van Jan Schoonhoven. De tegendraadse regelmaat in het werk van Teeuwen en Schoonhoven prikkelt de visuele cortex in onze hersenen, omdat het de suggestie van orde niet waarmaakt. Dat maakt het ook zo boeiend om naar te kijken.

De ruimtelijke installaties van Marjan Teeuwen treffen uiteindelijk het lot van de sloophamer. Daarna blijven alleen de fotowerken over, die als zelfstandige kunstwerken functioneren. Die foto's zijn krachtig en doortastend, zonder twijfel *meant to be*. Dat komt doordat Teeuwen tijdens het bouwen al voor ogen heeft hoe de driedimensionale ruimte in een later stadium zal worden vastgelegd in fotografische, tweedimensionale beelden. Dat getuigt van een flink staaltje beeldende intelligentie. De foto's kenmerken zich door een ogenschijnlijk neutrale weging van beeldelementen, zoals eenheid in voor- en achtergrond, een gelijkmatige lichtbehandeling en een sobere kleurtoepassing. Het levert strenge beelden op, van elke opsmuk ontdaan, waarin alle aandacht uitgaat naar de compositie. Die composities zijn constructief van karakter en geometrisch-abstract van uitdrukking. Maar terwijl Teeuwen vroeger de foto's veelal frontaal nam, varieert ze tegenwoordig sterk het camerastandpunt, waardoor zijdelingse perspectieven, diagonalen en onverwachte hoeken overheersen. In eerdere fotoseries kregen alle vormen en materialen dezelfde scherpte-diepte, zodat alle details even goed werden uitgelicht. Tegenwoordig staat Teeuwen zichzelf meer vrijheden toe, bijvoorbeeld door te spelen met licht en schaduw.

De sobere, geometrisch-abstracte bouwwerken van lijnen en vlakken in de fotografische composities van Marjan Teeuwen herinneren aan de composities van vroege modernisten zoals Piet Mondriaan en Theo van Doesburg. Maar anders dan in het efemere, zuivere werk van de kunstenaars van De Stijl, blijven in haar werk de rafelranden



Theo van Doesburg, *Simultaneous Composition XXIV*, 1929

**Destroyed House Leiden** Leiden 2015. For thirty-six years the building on Lammermarkt was used as a sex shop. The windows of the old dairy shop in the front had been boarded up and covered with the colourful announcements of what awaited the men inside. Upstairs, the owner kept over three hundred carrier pigeons in provisionally constructed dovecotes. He recorded their achievements with pencils on the dirty white walls. Now the building was abandoned. It was part of a row of four houses that were to be demolished to make way for the new wing of Museum De Lakenhal.

Before the violence of the sledgehammer started, Marjan Teeuwen realized an installation there: Destroyed House Leiden. For months on end, the sound of hammer blows was heard. Falling bricks, dust blowing up, heaps of rubble and grit. Aided by a technical assistant, a constructor and a couple of art school students she built on her installation: demolishing, organizing, stacking. Demolishing, organizing, stacking. Suspenseful moments, tower wagons shoving steel beams thorough the window as if they were matchsticks, dropping floors, storms, setbacks and victories. Clutter becoming order. Life becoming art. Mundane becoming sublime.

One day it is finished. From outside not much is visible. For a couple of months, a caravan of thousands of people, visits the installation in groups of ten. Anyone passing through the door enters a meters-high corridor that immediately alerted the senses. The smell of dust is intoxicating. When the door closes, all exterior urban sounds are reduced to a vague noise. Here and there, some filtered light still seeps through the cracks. Over a path that has been cleared, the audience reaches the centre of the installation. There, the triptych reveals itself; the three main components of the spatial installation can be viewed circling from the centre of the space. It is a theatrical spectacle with two monumental, high sculptures at its flanks and a ruin sculpture on the stage in the middle that seems to float in space. From a raised platform on the west side the entire installation can be overseen in one glance.

The ruin sculpture in the middle is the most recognizable and anecdotal part of the installation. Vestiges of inhabitation are visible, including part of a staircase that now floats freely in space. Behind an open door a lightbulb is on. Here and there are sparse stacks of construction waste part of the interplay of horizontals and verticals that make up the overall picture. Suspended in space hangs the sunken floor of what used to be the first floor. As in a chaotic landscape, construction fragments are displayed on the wooden planks: strips of decorated stucco ceilings next to centuries-old bricks green with mildew, fragments of seventeenth-century floor beams, the yellowed remains of a newspaper from 1983 and the pocked, black soot deposits from a chimney. The floating sculpture has human dimensions, but



Kurt Schwitters, *Merzbau*, photo: Wilhelm Redemann, 1933



Kurt Schwitters, *Merzbau*, photo: Wilhelm Redemann, 1933

1 — Käte Steinitz, in *Catalogue Raisonné 1905–1922*, Vol. I (Hanover: Hatje Cantz, 2001), p. 90, no. 769, *Untitled Merzcolumn in Studio*, 1923.

also evokes a strong sense of loss and loneliness. In this ruinous memory of what one was an interior, beauty and decline fight for priority.

The second part of the installation is a monumental, abstract sculpture. Nine-meter-high columns constructed from stackings of broken plasterboards and wooden planks constitute its outlines. From the attic the floors and ceilings of two floors fall down in double crosses. In the background the original façade has been filled in with geometrical stackings of construction fragments extending to the ridges of the roof. These ridges have been clad with ribs of black carpet tiles, lending them a very special relief. The whole resembles a sacred space; a cathedral. But whereas in a cathedral light usually pours in freely, this room is more like its opposite: dark and heavy.

The third part, against the rear façade of the building, is called the *blob* by Marjan Teeuwen herself. This part of the installation is the counter-part of the monumental cathedral sculpture in every sense. Two falling floors generously open the space to a crystal-shaped recess which looks like a cave of broken glass. The recess is constructed from translucent plastic sheets and is growing out of the building, as it were. It thus occupies the space that used to be the roof terrace adjacent to the museum garden in a natural way. Unlike the rest of the installation which looks melancholic, this strange illusion is light-hearted. The organic, poetic nature of the recess, combined with the geometrical crustal shapes from which it is made, again remind me of the work of Kurt Schwitters.

**Kurt Schwitters** Hannover 1923. During one of the visits of artist Käte Steinitz to her good friend Kurt Schwitters, something unusual struck her in his studio:

> One day something appeared in the studio which looked like a cross between a cylinder or wooden barrel and a table-high stump with the bark run wild. It had evolved from a chaotic heap of various materials: wood, cardboard, scraps of iron, broken furniture, and picture frames. Soon, however, the object lost all relationship to anything made by man or nature.[1]

It was the *Cathedral of Erotic Misery*, a freestanding sculpture which, in hindsight, would turn out to be the beginning of the *Merzbau*. In the course of the following years, this monumental installation would take up eight rooms Schwitters' artist house in Hanover. Using wood, plaster and all kinds of found materials, the artist built a labyrinthine succession of spaces: cave-like structures in an abstract, organic-geometrical formal language, laced with references to personal mythologies and experiences. When Schwitters fled to Norway in 1937, his life's work was still very much a work in progress. However, he would never see his *Merzbau* in Hanover again, for the



landschap liggen op de houten planken bouwfragmenten uitgestald: repen gedecoreerde stucplafonds naast eeuwenoude, groen uitgeslagen bakstenen, fragmenten van zeventiende-eeuwse vloerbalken, de vergeelde restanten van een krant uit 1983 en de pokdalige, zwarte roetafzettingen uit een schoorsteen. De zwevende sculptuur heeft een menselijke maat, maar roept ook een sterk gevoel van verlies en eenzaamheid op. In deze ruïneuze herinnering aan wat ooit een interieur was, strijden schoonheid en verval om voorrang.

Het tweede deel van de installatie is een monumentale, abstracte sculptuur. De contouren ervan bestaan uit negen meter hoge zuilen die zijn opgebouwd uit stapelingen van gebroken gipsplaten en houten planken. Vanuit de zolder vallen, tussen deze zuilen door, de vloeren en plafonds van twee verdiepingen in dubbele kruisen naar beneden. Op de achtergrond ervan is de oorspronkelijke voorgevel opgevuld met geometrische stapelingen van bouwfragmenten die zich uitstrekken tot aan de nokken van het dak. Die nokken zijn bekleed met ribben van zwarte tapijttegels, waardoor ze een bijzonder reliëf krijgen. Het geheel lijkt op een gewijde ruimte, een kathedraal. Maar terwijl in een kathedraal het licht vaak rijkelijk naar binnen stroomt, is deze ruimte vooral het negatief daarvan: duister en zwaar.

Het derde deel, tegen de achtergevel van het pand, noemt Marjan Teeuwen de *blob*. Dit deel van de installatie is in alles een tegenhanger van de monumentale kathedraalsculptuur. Twee vallende vloeren openen genereus de ruimte voor een kristalvormige nis die oogt als een grot van gebroken glas. De nis is opgebouwd uit lichtdoorlatende kunststof platen en groeit als het ware uit het gebouw. Daarmee neemt het op natuurlijke wijze de ruimte in beslag van wat ooit een dakterras was, grenzend aan de museumtuin. Terwijl de rest van de installatie zwaarmoedig oogt, is deze vreemde zinsbegoocheling juist lichtvoetig. Het organische, poëtische karakter van de nis, in combinatie met de geometrische kristalvormen waaruit deze gemaakt is, doen mij opnieuw denken aan het werk van Kurt Schwitters.

**Kurt Schwitters** Hannover, 1923. Tijdens een van de bezoeken van kunstenares Käte Steinitz aan haar goede vriend Kurt Schwitters, valt haar in zijn atelier iets bijzonders op:

> Op een dag verscheen er iets in het atelier dat leek op een kruising van een cilinder of houten vat en een tafelhoge boomstronk met een uitzinnige schors. Het was voortgekomen uit een chaotische berg van uiteenlopende materialen: hout, karton, stukken ijzer, kapot meubilair en schilderijlijsten. Al snel verloor het object elke relatie met alles wat ooit eerder door de mens of de natuur ontstaan was.[1]

Het was de *Kathedrale des erotischen Elends*, een vrijstaande sculptuur die achteraf het begin zou blijken te zijn van de *Merzbau*. Deze monumentale installatie zou in de loop der jaren acht kamers van het



Kurt Schwitters, *Cathedral of Erotic Misery*, photo: Wilhelm Redemann, 1933

1 — Käte Steinitz, in: Karin Orchard en Isabel Schulz (red.), *Catalogue Raisonné 1905–1922*, Vol. I (Hannover: Hatje Cantz, 2001), p. 90, nr. 769, *Untitled Merzcolumn in Studio*, 1923, p. 90 (vertaling auteur).

van het echte leven altijd zichtbaar. Dat maakt de beelden echter, aardser en meer tastbaar. Ze doen mij vooral denken aan de vrijzinnige, organische geometrie in het werk van die eigenwijze vriend van Theo van Doesburg: Kurt Schwitters.

**Verwoest Huis Leiden** Leiden, 2015. Zesendertig jaar lang was het pand aan de Lammermarkt in gebruik als seksshop. De ramen van de oude melkwinkel aan de voorzijde waren dichtgetimmerd en bedekt met kleurrijke aankondigingen van wat de mannen binnen te wachten stond. Boven hield de eigenaar in provisorisch getimmerde hokken ruim drie-honderd postduiven. Hun prestaties hield hij met potlood bij op de vuilwitte muren. Nu staat het gebouw leeg. Het maakt deel uit van een rij van vier huizen die worden gesloopt om ruimte te maken voor de nieuwe vleugel van Museum De Lakenhal.

Voordat het geweld van de sloophamer begint, realiseert Marjan Teeuwen er een installatie: *Verwoest Huis Leiden*. Maandenlang is het geluid van hamerslagen hoorbaar. Vallende bakstenen, opwaaiend stof, bergen puin en gruis. Met een technisch assistent, een aannemer, een constructeur en enkele academiestudenten bouwt ze aan haar installatie. Slopen, ordenen, stapelen. Slopen, ordenen, stapelen. Spannende momenten, hoogwerkers die stalen balken als luciferhoutjes door het raam naar binnen duwen, vallende vloeren, stormen, tegenslagen en over-winningen. Langzamerhand ontstaat de vorm. Rommel wordt orde. Leven wordt kunst. Gewoon wordt subliem.

Op een dag is het af. Aan de buitenkant is weinig te zien. In groepjes van tien personen bezoekt een karavaan van duizenden mensen gedurende enkele maanden de installatie. Wie door de deur naar binnen stapt, komt in een metershoge corridor die de zintuigen meteen op scherp zet. De geur van stof is bedwelmend. Als de deur sluit, verstommen alle stadse buitengeluiden tot een vage ruis. Hier en daar valt door een kier een reep gefilterd licht naar binnen. Over een pad dat is vrijgemaakt, bereikt het publiek het centrum van de installatie. Daar openbaart zich een drie-luik; de drie hoofdbestanddelen van de ruimtelijke installatie zijn al cirkelend vanuit het midden van de ruimte te bekijken. Het is een theatraal schouw-spel, met in de flanken twee monumentale, hoge sculpturen en op het toneel in het midden een ruïne-sculptuur die lijkt te zweven in de ruimte. Vanaf een verhoogd platform aan de westzijde is de hele installatie in één blik te overzien.

De ruïne-sculptuur in het midden is het meest herkenbare en anekdotische deel van de installatie. Er zijn resten van bewoning te zien, zoals een stuk trap dat nu los in de ruimte zweeft. Achter een openstaande deur brandt een lichtpeertje. Hier en daar liggen summiere stapelingen van bouwafval, als onderdeel van het spel van horizontalen en verticalen waaruit het totaalbeeld is opgebouwd. Vrij in de ruimte hangt de ver-zonken vloer van wat ooit de eerste verdieping was. Als in een chaotisch

house was destroyed by an air strike in 1943. Fortunately, images of the installation do survive on photos and in written memories of Schwitters' artist friends. Today, Kurt Schwitters' *Merzbau* is a world-famous example of early installation art.

Like Kurt Schwitters, artist Marjan Teeuwen is a self-willed loner who cannot be categorized in a movement or group. Both put aside the traditional artist's materials and techniques, instead juggling with found materials. From these 'fragments of reality' they build spatial installations and images, in a vivid, organic-geometrical formal language. By changing materials from reality and incorporating them in art, they balance in the border area between reality and abstraction. Like his friend Theo van Doesburg, Schwitters did not want art to be separate from life itself but would merge with it. Anyone visiting Marjan Teeuwen's installations will see that she succeeded in bridging the distance between art and reality. Because she manages to combine the awe-inspiring of art with the recognizability of the everyday, her art is accessible to a large group of people. From locals to art connoisseurs, everyone can give it their own emotional association. This is also evident from the reactions to *Destroyed House Leiden*.



**Marjan Teeuwen, *Destroyed House Leiden 7*, 2016**

Schwitters underwent his greatest development in the era between the wars, when artists and intellectuals were highly interested in the modernization of life. He lived through and withstood the great movements of his time and related to them in his work, but he also remained faithful to the mundane and unsightly. His contemporary, the artist Naum Gabo, wrote about him:

> It needs a poet like Schwitters to show us that unobserved elements of beauty are strewn and spread all around us, and we can find them everywhere in the portentous as well as in the insignificant.[2]

Transforming these objects through art into something that is sublime, is something great artists can do. Marjan Teeuwen is one of them. Utterly self-willed she follows her own path, with an eye for the mundane and apparently insignificant, and at the same time with a strong engagement with everyday reality, for 'you are living in this time and that pervades you, as a human being and consequently as an artist as well.'[3] After working on buildings in the Netherlands, Russia and South Africa, for her next spatial installation Teeuwen will travel to Gaza, part of the Palestinian territories. There, she will build a new work of art from the debris of a house destroyed by rocket impacts. Again, it will be a moving interplay of order and disorder in which art and reality meet. But unlike before, she will work here with a house that has already been destroyed and is given new meaning by reconstructing it as a spatial installation.

Marjan Teeuwen works with resistance. With her, destruction and creation are always mutually linked. *No guts, no glory.*

2 — Roger Cardinal and Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters: A Journey Through Art* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), quote on cover of title page.

3 — Marjan Teeuwen in conversation with the author, 23 January 2016.





kunstenaarshuis van Schwitters in Hannover in beslag nemen. Met behulp van hout, gips en allerlei gevonden materialen bouwde de kunstenaar een labyrintische aaneenschakeling van ruimtes: grotachtige structuren in een abstracte, organisch-geometrische vormtaal, doorspekt met verwijzingen naar persoonlijke mythologieën en belevenissen. Toen Schwitters in 1937 naar Noorwegen vluchtte, was zijn levenswerk nog volop in ontwikkeling. Hij zou de *Merzbau* in Hannover echter nooit meer terugzien, want zijn huis werd in 1943 verwoest door een bombardement. Beelden van de installatie zijn gelukkig wel bewaard gebleven op foto's en in geschreven herinneringen van Schwitters' kunstenaarsvrienden. Tegenwoordig is de *Merzbau* van Kurt Schwitters een wereldberoemd voorbeeld van vroege installatiekunst.

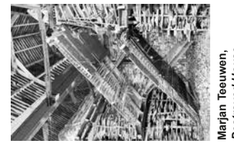
Net als Kurt Schwitters is kunstenaar Marjan Teeuwen een eigenzinnige einzelgänger die niet is onder te brengen bij een stroming of groep. Beiden leggen de traditionele kunstenaarsmaterialen en technieken ter zijde, om in plaats daarvan te gaan jongleren met gevonden materialen. Uit deze 'werkelijkheidsfragmenten' bouwen ze ruimtelijke installaties en beelden op, in een levendige, organisch-geometrische vormentaal. Door materialen uit de werkelijkheid te veranderen en op te nemen in de kunst, laveren ze in het grensgebied tussen realiteit en abstractie. Evenals zijn vriend Theo van Doesburg wilde Schwitters dat de kunst niet los zou staan van het leven zelf, maar daarmee juist zou versmelten. Wie de installaties van Marjan Teeuwen bezoekt, weet dat het haar gelukt is om de afstand tussen kunst en werkelijkheid te overbruggen. Doordat zij het ontzagwekkende van de kunst weet te combineren met de herkenbaarheid van het alledaagse, is haar kunst toegankelijk voor een grote groep mensen. Van buurtbewoners tot kunstkenners, iedereen kan er een eigen gevoelsmatige associatie aan geven. Dat blijkt ook uit de bijzondere reacties op *Verwoest Huis Leiden*.

Schwitters maakte zijn grootste ontwikkeling door in het tijdvak van het Interbellum, toen de modernisering van het leven onder kunstenaars en intellectuelen volop in de belangstelling stond. Hij doorleefde en doorstond de grote bewegingen van zijn tijd en verhield zich daar in zijn werk ook toe, maar bleef ook altijd trouw aan het gewone en onooglijke. Zo schreef zijn tijdgenoot, kunstenaar Naum Gabo, over hem:

> Er is een dichter als Schwitters voor nodig om ons te laten zien dat wij overal om ons heen ongeziene voorwerpen van grote schoonheid kunnen vinden, zowel in het onheilspellende als in het onbetekenende.[2]
>
> Die voorwerpen door middel van kunst transformeren in iets dat subliem is, is wat grote kunstenaars kunnen doen. Marjan Teeuwen is een van hen. Volstrekt eigenzinnig vervolgt zij haar weg, met oog voor het alledaagse en ogenschijnlijk onbetekenende en tegelijkertijd vanuit een sterke betrokkenheid bij de dagelijkse realiteit, want 'je leeft in deze tijd en dat gaat door je heen, als mens en dus ook als kunstenaar'.[3] Nadat zij genomen, zal Teeuwen voor de volgende ruimtelijke installatie afreizen naar Gaza, onderdeel van de Palestijnse gebieden. Daar bouwt zij uit het puin van een door raketinslagen verwoest huis een nieuw kunstwerk op. Het zal opnieuw een ontroerend samenspel van orde en wanorde zijn, waarin kunst en werkelijkheid elkaar ontmoeten. Maar anders dan voorheen zal zij hier werken met een huis dat al verwoest is, en dat zij een nieuwe betekenis geeft door het op te bouwen als een ruimtelijke installatie.
>
> Marjan Teeuwen werkt met weerstand. Bij haar staan vernietiging en schepping altijd in een wederkerig verband. 'No guts, no glory.'

2 — Roger Cardinal en Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters. A Journey Through Art* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), citaat op titelblad (vertaling auteur).

3 — Marjan Teeuwen in gesprek met de auteur, 23 januari 2016.



**Marjan Teeuwen, *Destroyed House Leiden 4*, 2016**





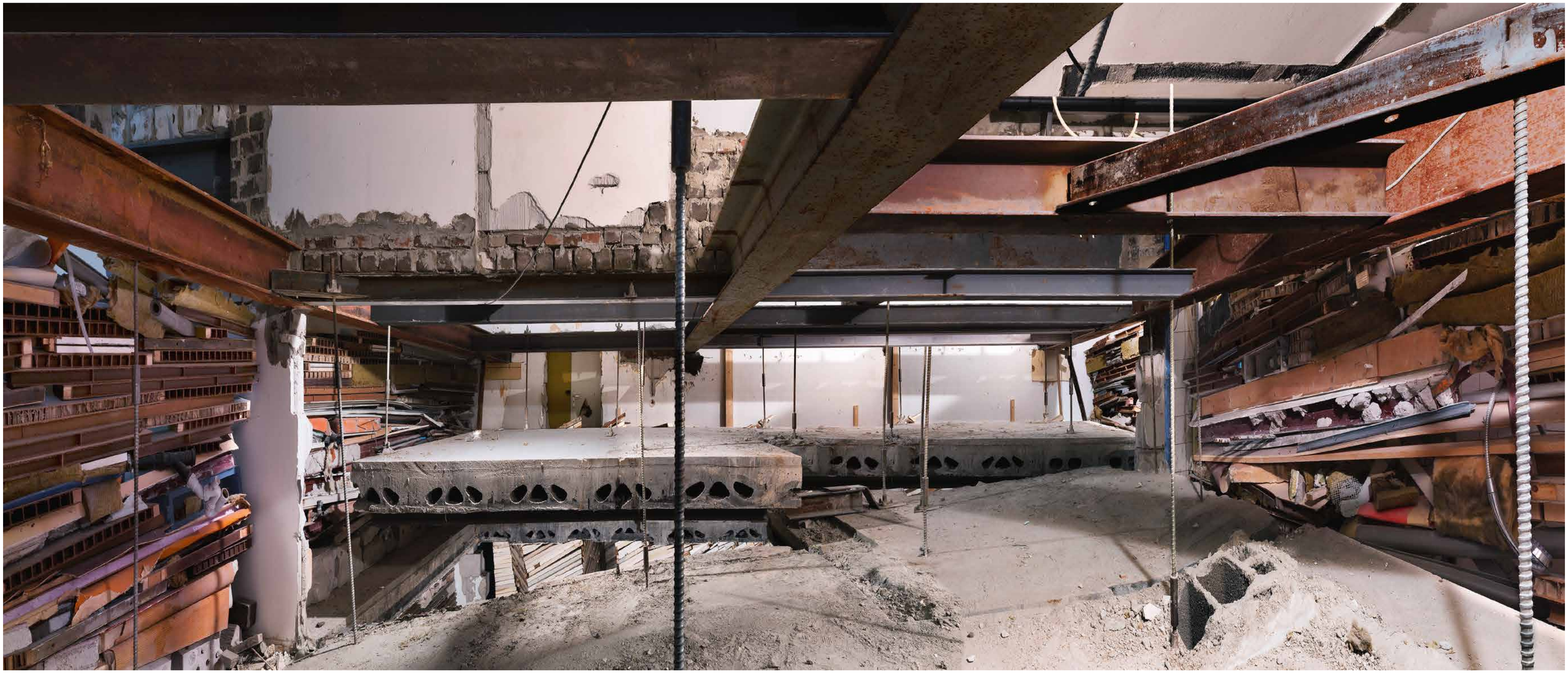


Destroyed House Op Noord 1





Destroyed House Op Noord 12





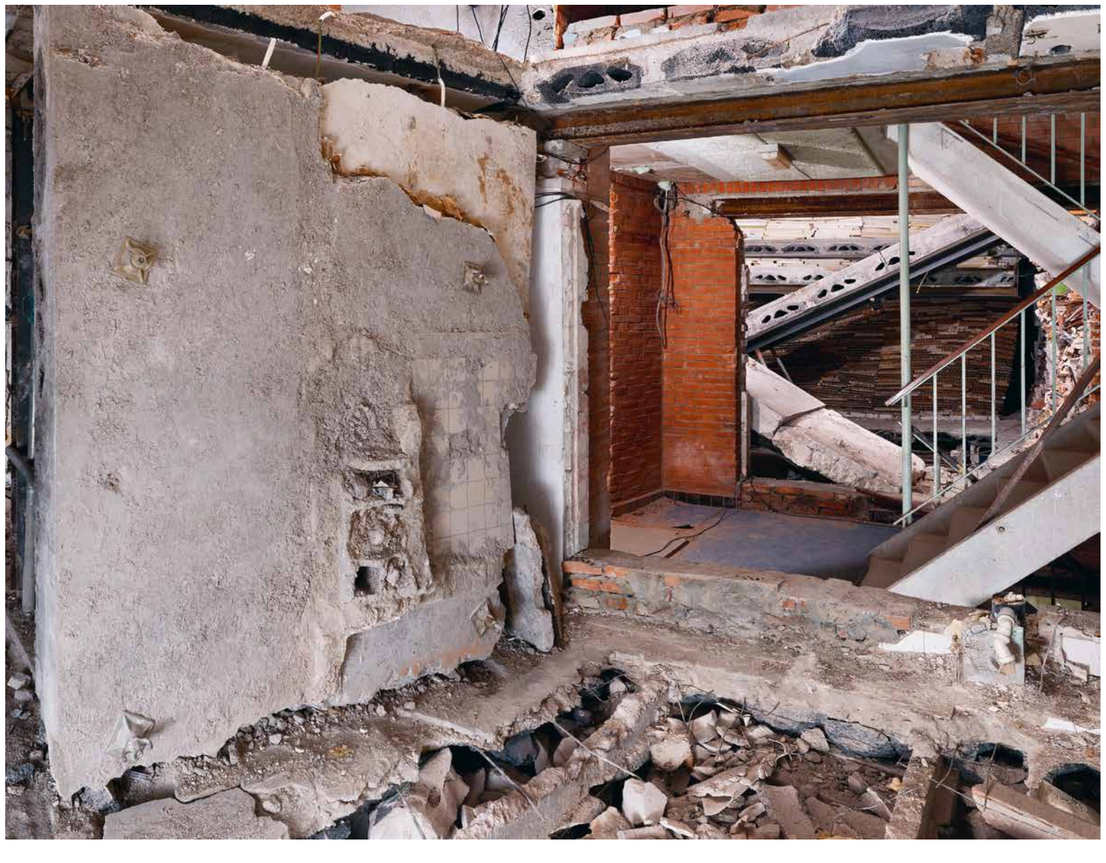
Destroyed House Op Noord 13

Destroyed House Op Noord 14

Destroyed House Op Noord 9

Destroyed House Op Noord 6





Destroyed House Op Noord 11

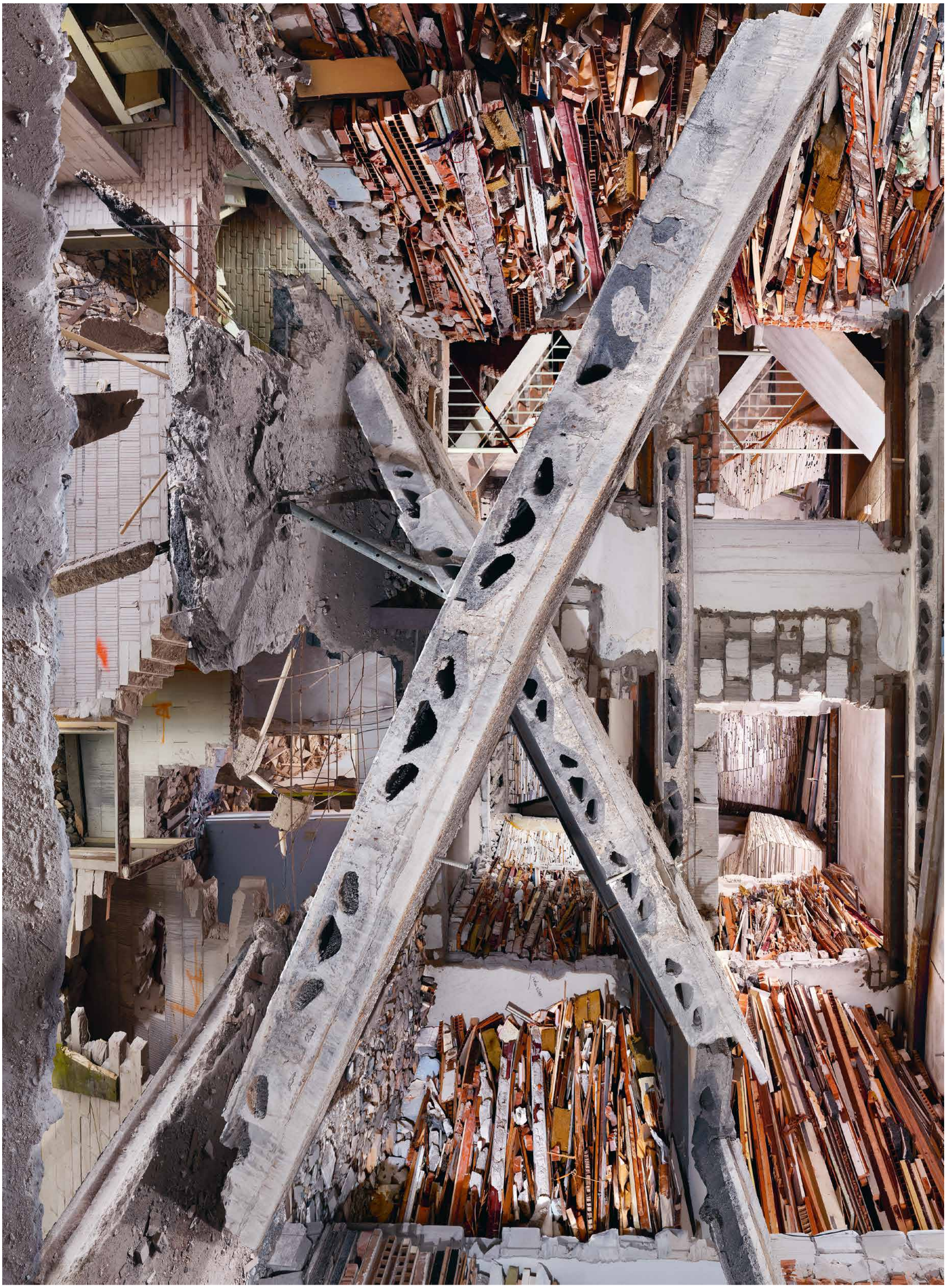






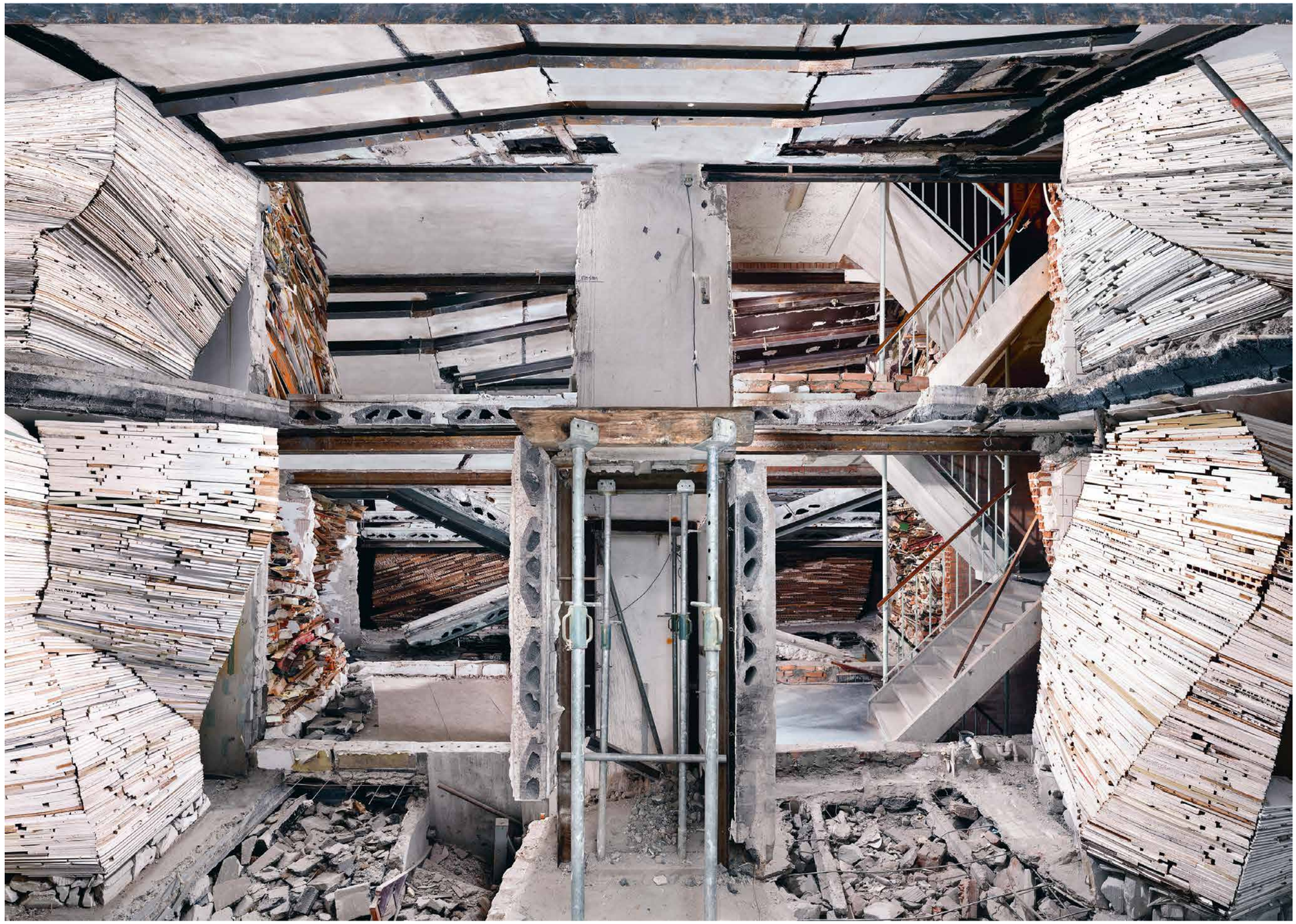
Destroyed House Op Noord 10

Destroyed House Op Noord 5











Destroyed House Op Noord 3

Destroyed House Op Noord 4





Destroyed House Op Noord 2

## Constructed Ruin

Hans den Hartog Jager

Everything has to be demolished first. Anyone visiting Marjan Teeuwen's *Destroyed House Op Noord* on Wieringerwaardstraat was soon struck by contradictory feelings. On the outside, the house looked like a typical 1970s housing block: bare, simple, anonymous. It did not reveal its true nature until you went inside: first through a narrow corridor with low, stacked-up walls of debris, exuding an atmosphere of decay and demolition rather than that of a new work of art. But then, on the first floor, you suddenly found yourself in a different world. This was not Amsterdam North, no council housing, but something completely different, new, though not new in appearance. In this destroyed house, both the chaos of fresh destruction and the freshness of new creation ruled: everywhere chunks of debris stood and lay, planks and seemingly superfluous pieces of waste material that had been arranged according to carefully thought-out principles. To the left stood high, white pillars, constructed from former lagging and other sheet material, suggesting long corridors and hidden spaces in a sci-fi-like way. The rear walls, by contrast, consisted of stacks of old planks, doorposts, debris and pieces of brick that had not been laid or joined, which made them resemble medieval constructions that could be breached or removed at any moment. In the meanwhile, several of the thick, heavy concrete floor plates had been tilted in such a way that you couldn't possibly walk on them: abstract sculptures spanning several floors.

It was this very combination of opposites that made the house so overwhelming—it was just too unfamiliar, too uncomfortable, too uncontrollable. Was this creation or destruction? An homage to the past or an ode to the future? I could not help but think of the idea of 'the sublime', on which I published a book a couple of years ago. The sublime is the idea that some forces are so grand, so overwhelming, that you as a human being are deeply impressed by them, but at the same time so strong, so dumbfounding, that they make you uncomfortable, scared, giving you the feeling that you can no longer control them. The sublime is impressive, beautiful, overwhelming, but unmistakably bigger than yourself as well. Uncontrollable in its contradiction.

After my first tour of the house Marjan Teeuwen and I got into a conversation. We sat before the entrance of the building; on the waste ground next to it were huge heaps of half-pulverized construction material and behind the gate stood the recently built low-rise houses, reflecting the housing ideology of the 1990s. The cups of tea on the table were slightly dusty—it was a strange idea that these dull, ordinary apartments should contain such a sublime secret in their interior. Teeuwen and I talked about the many hours of work she put into the project, about creation and destruction, about Romanticism (the art movement, that is) and then suddenly Albert Speer came up, the 'star architect' of the Third Reich—it turned out we shared a 'sublime' interest in his so-called 'concept of ruin value'. Speer's ideas as an architect were emphatically rooted in Romanticism and just as seemingly contradictory as the sublime—but this only made him all the more fascinating as a human being. Speer may have been one of the bigwigs of the Third Reich, but he prided himself never to have engaged in the ordinary handiwork of murder and violence; he felt himself far superior to that. This did not stop Speer from reflecting on destruction, which was especially evident in his theory of *ruin value* (*Ruinenwerttheorie*). This theory, which was received with great enthusiasm by Hitler, was based on the idea that architecture was history's most important witness. All cultures from the past had vanished (all but) completely, Speer argued: the people, the streets, nearly all art, but buildings survived relatively often—especially the Greek and Roman architecture constituted important monuments to these cultures' greatness. Speer and Hitler aspired to the same 'timelessness': in a similar way, the buildings of Speer and his colleagues had to bear witness to the power of the Third Reich even after many centuries, even (or maybe especially) as ruins. Glorious ruins were what Speer wanted to create, and for this reason he took into account how his buildings would go to ruin as early as the design stage. Materials such as steel and iron were to be avoided (as these were not 'classical' and produced ugly ruins). This way, the so-called 'ruin value' was allowed for in every new design by Speer—the future had to shine through, so to speak. With this, Speer created an intriguing paradox: the eventual decline was already 'built into' a new building, with the very aim of giving it a bigger chance to endure the ravages of time. To Speer, the ultimate proof of his power lay in his control of decay—and in this contradiction his ambition was suspiciously similar to the sublime.



Marjan Teeuwen, *Destroyed House Op Noord 6*, 2014

What was intriguing about Marjan Teeuwen's *Destroyed House Op Noord* was that it, too, seemed a perfect example of controlled decay, completely in line with the theory of ruin value. You take a number of old dwellings, run-down, empty, ripe for demolition, and you do not let them decay any further, but transform them into a constructed ruin, in which all is controlled, but decay and transience remain visible. Or was there more to it? The strange thing was that wandering through Teeuwen's construction I had unmistakably sensed sublime feelings in myself, however ponderous that may sound. Yet it was true: *Destroyed House Op Noord* made you uncomfortable as a spectator, alert, as if the notion of decay and that of construction and creation clashed so emphatically that you yourself were crushed between the two. Why was it that here, in Amsterdam North, I suddenly experienced this so strongly? Why had this (almost) never happened to me before?





## Geconstrueerde ruïne

Hans den Hartog Jager

Alles moet altijd eerst kapot worden gemaakt. Wie Marjan Teeuwens *Verwoest Huis Op Noord* in de Amsterdamse Wieringerwaardstraat bezocht, werd al snel door tegenstrijdige gevoelens geslagen. Het huis zag er aan de buitenkant uit als zo'n typisch jaren-zeventig-woningblok: kaal, eenvoudig, anoniem. Maar het onthulde pas zijn ware aard als je naar binnen liep. Eerst via een smal gangetje, met lage, gestapelde muren van puin – daar heerste eerder de sfeer van verval en afbraak dan die van een nieuw kunstwerk. Dan, op de eerste verdieping, belandde je ineens in een andere wereld. Dit was geen Amsterdam-Noord, geen sociale woningbouw, maar iets wat anders was, nieuw, maar er niet als nieuw uitzag. In dit verwoeste huis heerste zowel de chaos van verse vernietiging als de frisheid van nieuwe schepping: overal stonden en lagen planken, brokken puin, en schijnbaar overbodige stukken restmateriaal geordend volgens zorgvuldig overdachte principes. Aan de linkerkant stonden hoge witte pilaren, opgebouwd uit voormalig isolatiemateriaal en ander plaatwerk, die op een scifi-achtige manier de suggestie gaven van lange gangen en verborgen ruimtes. De achterwanden daarentegen bestonden uit stapelingen van oude planken, deurposten, puin en stukken steen die niet waren gemetseld of gevoegd, waardoor ze nog het meest leken op een middeleeuws bouwwerk dat elk moment kon worden doorbroken of verwijderd. Ondertussen waren verschillende van de dikke, zware betonnen vloerdelen zo gekanteld dat je er met geen mogelijkheid meer op kon lopen – abstracte sculpturen waren het nu, die verschillende verdiepingen overspanden.

Juist de combinatie van tegenstellingen maakte het huis zo overweldigend – het was te onbekend, te ongemakkelijk, te onbeheersbaar. Werd hier geschapen of vernietigd? Was dit een ode aan het verleden of een lofzang op de toekomst? Onweerstaanbaar moest ik denken aan het idee van 'het sublieme', waarover ik een paar jaar geleden een boek had gepubliceerd. Het sublieme is het idee dat er krachten bestaan die zo groots zijn, zo overweldigend, dat je er als mens diep van onder de indruk bent, maar tegelijk word je ook zozeer overdonderend dat je ongemakkelijk wordt, bang, dat je het gevoel krijgt die krachten niet meer te kunnen beheersen. Het sublieme is imponerend, mooi, overweldigend, maar ook onmiskenbaar groter dan jezelf. Onbeheersbaar in zijn tegenstrijdigheid.

Na mijn eerste rondgang door het huis raakten Marjan Teeuwen en ik in gesprek. We zaten voor de ingang van het gebouw; op het braakliggende terrein ernaast lagen grote stapels halfverpulverd bouwmateriaal, achter het hek stonden nieuwe laagbouwwoningen die getuigden van de huisvestingsideologie van de jaren negentig. De kopjes thee op onze tafel waren licht bestoft – een raar idee dat deze sullige, alledaagse portiekwoningen vanbinnen zo'n subliem geheim bevatten. Teeuwen en ik spraken over de vele uren werk die ze in het project had gestoken, over scheppen en vernietigen, over de romantiek (de stroming, wel te verstaan) en ineens kwamen we op Albert Speer, de 'sterarchitect' van het Derde Rijk – we bleken een 'sublieme' interesse te delen in zijn zogenaamde ruïneconcept. Speers architecturale ideeën waren nadrukkelijk geworteld in de romantiek en net zo schijnbaar tegenstrijdig als het sublieme – maar dat maakte hem als mens alleen maar fascinerender. Speer mocht dan een van de kopstukken zijn van het Derde Rijk, hij was er trots op dat hij zich altijd verre van het ordinaire handwerk van moorden en geweld had gehouden. Dat nam niet weg dat Speer veel over vernietiging had nagedacht; dat kwam vooral naar voren in zijn *Ruinenwerttheorie*. Deze theorie, door Hitler met groot enthousiasme ontvangen, ging uit van het idee dat architectuur de belangrijkste getuige was van de geschiedenis. Alle culturen uit het verleden waren (zo goed als) verdwenen, zo redeneerde Speer, de mensen, de straten, bijna alle kunst, maar gebouwen bleven relatief vaak staan – vooral de architectuur van de Grieken en de Romeinen waren belangrijke monumenten voor de grootsheid van hun cultuur. Speer en Hitler streefden dezelfde 'tijdloosheid' na: ook de gebouwen van Speer en zijn collega's zouden na vele eeuwen nog moeten blijven getuigen van de kracht van het Derde Rijk, ook (of misschien wel juist) als ze al tot ruïne waren vervallen. Glorieuze ruïnes wilde Speer creëren, en daarom hield hij al tijdens de ontwerpfase rekening met de manier waarop de gebouwen ooit zouden kunnen vervallen. Materialen als staal en ijzer dienden bijvoorbeeld vermeden te worden, want die waren niet klassiek en leverden lelijke ruïnes op. Zo werd in elk nieuw Speer-ontwerp de zogenaamde ruïne-waarde al verdisconteerd, de toekomstige ruïne schemerde er als het ware al in door. Daarmee schiep Speer een intrigerende paradox: in elk nieuw gebouw van zijn hand werd het uiteindelijke verval al 'ingebouwd', juist om dat gebouw meer kans te geven de tand des tijds te doorstaan. Voor Speer was juist die beheersing van het verval het ultieme bewijs van zijn macht – en juist in die tegenstrijdigheid leek zijn streven verdacht veel op het sublieme.



Adolf Hitler and Albert Speer, Berchtesgaden, Germany, 1934

Het intrigerende aan Marjan Teeuwens *Verwoest Huis Op Noord* was natuurlijk dat het, volledig in de geest van de *Ruinenwerttheorie*, ook het toonbeeld leek van beheerst verval. Je neemt een aantal oude woningen, afgeleefd, leeg, rijp voor de sloop. Die laat je niet verder vervallen, maar transformeer je tot een geconstrueerde ruïne waarin alles wordt beheerst, maar het verval en de tijdelijkheid zichtbaar blijven. Of was er meer? Het vreemde was dat ik bij het dwalen door Teeuwens constructie onmiskenbaar sublieme gevoelens bij mezelf had bespeurd. *Verwoest Huis Op Noord* maakte je als toeschouwer ongemakkelijk, alert, alsof de notie van verval en de notie van schepping zo nadrukkelijk met elkaar in botsing kwamen dat je er bijna tussen werd geplet. Hoe kwam het dat ik dat hier, in Amsterdam-Noord ineens zo sterk ervoer? Waarom was me dat (bijna) nooit eerder gebeurd?

Hoe langer ik erover nadacht, hoe meer ik besefte dat juist de uniciteit van de ervaring de reden kon zijn waarom Teeuwens installatie

The longer I thought about this, the more I realized that it was the very uniqueness of the experience that may have been the reason why Teeuwen's installation had made me (and nearly every visitor, for that matter) uncomfortable. Taking one step back: the sublime is a typical product of Romanticism, which in turn was an immediate reaction to the Enlightenment. The Enlightenment, which dominated thinking in the eighteenth century in particular, revolved around the idea that man could have complete control of the world. This wasn't such a strange idea at the time: new sciences and technologies were emerging, and one invention after another was made, making man less and less dependent on God and the Church—so why would man not be able to create his own reality? Romanticism had different ideas about this: from the end of the eighteenth century onward an increasing number of people (especially artists) realized that it wasn't all that simple for man to control life. There would always be forces that were stronger: nature, time and last but not least the human mind itself ensured that complete control would remain out of reach forever—romantic man emphatically makes the most of his conditions and his limitations. At the same time, romantic artists realized all too well that it was in the very pursuit of control that true human nature was best made visible. Consequently, in many of the best early romantic paintings, especially those by Caspar David Friedrich and William Turner, we see the confrontation between man and nature being pushed up to great heights: storms, high seas, fires, you name it. The ruin fitted within this concept too: on the one hand it was the ideal symbol of man's ability to erect things, on the other it was a representation of the fact that this power was not everlasting—and that this didn't have to be such a bad thing.

Ruins, especially the ones on the canvases of romantic painters, are so attractive to people because they represent the perfect middle course between culture and nature. Nature shows itself by slowly overtaking the building and 'returning it to dust'. Culture slips inevitably from your hands. You can fantasize about it, gape at the image, the light. Oh well, time slips by, and so do we.

But: it is paintings we are talking about here.

A real ruin is quite a different story. I don't know what your experiences are, but in practice ruins, or at least buildings that pass for real ruins, are rarely pleasant places for contemplation. Ruins are cold, draughty and damp, their walls covered in mildew, any attempt at idyllic daydreaming dashed by empty Cola Light bottles and used condoms that force themselves on your attention—but for some reason you rarely see those in romantic works of art. Maybe ruins only become exciting when stylized, dominated by artistic form after all, however paradoxical this may sound. Yet it is this very paradox that makes Teeuwen's *Destroyed House Op Noord* so intriguing. The key is in the choices she made: throughout the project, she has constantly and meticulously balanced on the sharp edge between construction and destruction and, equally important, between (raw) reality and stylization. Whichever way you look at it: *Destroyed House Op Noord* is stylized, but not prettified; controlled, but not harmless. The structures Teeuwen installed in the house may be large, heavy and mighty (and maybe even dangerous); but they are also unstable, vulnerable and temporary. Everyone wandering through the house realized that one step in the wrong direction could be mortally dangerous, but this danger was experienced in an Amsterdam apartment from the 1970s. And then there was this strange tension between uniqueness and ordinariness. Each visitor of the house became confused because they had never experienced anything like it, and this confusion was only reinforced by the fact that these were so evidently no anonymous, self-created piles of stone. This was Amsterdam North. This was everyday life. Just look: bathroom tiles, loose wires. Real, ordinary people lived here, not so long ago.



William Turner, *The Wreck of a Transport Ship*, 1810

And now this.

It is precisely this gesture, this radical transformation of a perfectly ordinary housing block into a controlled ruin that makes the comparison of Teeuwen's project to Speer so uncomfortable. It is precisely by presenting decay, destruction in such ordinary surroundings that Teeuwen showed that the transition from construction to demolition, from creation to destruction is not non-committal—decay is not reserved to a vague, post-thousand-year future, as Speer hoped. Teeuwen confronted her spectators with a sublimely controlled form of destruction in their everyday lives—which is something quite different from a romantic ruin in a well-controlled painting or in the concept of a strange fascist architect. This was now, this was here, but what did it do then and there?

It is because of this that it was the perfect choice to situate this destroyed house in a painful, almost desolate ordinary apartment complex rather than on a dramatic, romantic location. Through the undistinguished, somewhat awkward entrance you now entered a dark cave in our society, filled with feelings of discomfort and unease so easily overlooked. Now they overwhelmed you with full force, precisely because Teeuwen did not accentuate or imitate the decay, but gave a new, subtle central position. Remarkably enough this made the whole neither depressing nor oppressive. For at any moment there was also the comfort of creation, of the new order Teeuwen had erected upon the old one, showing that the power of good art lies in the control of such huge contrasts. In art it is possible. Art offers that way out.

As stated before: everything has to be demolished first. But destruction also offers the opportunity of creating something new. Good art is never the end. It simply transforms the existing world into something else—something not necessarily less valuable.



belangrijk, tussen (rauwe) werkelijkheid en stilering. Hoe je het ook wendt of keert: *Verwoest Huis Op Noord* is gestileerd maar niet mooi, beheerst maar niet ongevaarlijk. De structuren die Teeuwen in het huis heeft aangebracht zijn weliswaar groot, zwaar en machtig (en misschien zelfs gevaarlijk), maar ook wankel, kwetsbaar, tijdelijk. Iedereen die door het huis dwaalde, besefte dat één stap naar de verkeerde kant levensgevaarlijk kon zijn, maar dat gevaar beleefde je wel in een Amsterdamse portiekwoning uit de jaren zeventig. En dan was er ook nog die merkwaardige spanning tussen uniciteit en alledaagsheid. Elke bezoeker van het huis raakte verward omdat hij of zij nog nooit zoiets had beleefd, en dat gevoel werd alleen maar sterker doordat zo goed zichtbaar was dat dit geen anonieme zelfgeschapen steenhopen waren. Dit was Amsterdam-Noord. Dit was het leven van alledag. Kijk maar: badkamertegels, losliggende leidingen. Hier hadden echte, doodgewone mensen gewoond, nog niet zo lang geleden.

En nu dit.

Juist die geste, die radicale transformatie van een volkomen alledaags woningblok tot beheerste ruïne maakt de vergelijking tussen Teeuwens project en Speer ook zo ongemakkelijk. Juist door het verval, de vernietiging, hier te presenteren in een alledaagse omgeving liet Teeuwen zien dat de overgang van opbouwen naar afbreken, van scheppen naar vernietigen niet vrijblijvend is – verval is niet alleen, zoals Speer hoopte, voorbehouden aan een vage, post-duizendjarige toekomst.

Teeuwen confronteert de toeschouwers van haar *Verwoest Huis Op Noord* met een sublieme, beheerste vorm van vernietiging in hun meest dagelijkse leven – en dat is wel even wat anders dan een romantische ruïne op een schilderij of in het concept van een vreemde fascistische architect. Dit was nu. Dit was hier. Maar wat deed het eigenlijk met straks en daar?

Precies om die reden was het ook goed dat dit verwoeste huis niet op een dramatische, romantische plaats was gesitueerd, maar in een pijnlijk, bijna troosteloos alledaags appartementencomplex. Via die alledaagse, wat sullige ingang betrad je een donkere krocht in onze samenleving, waar gevoelens van onlust en ongemak werden getoond die je normaal gemakkelijk over het hoofd ziet. Hier kwamen ze in volle hevigheid over je heen, juist omdat Teeuwen het verval niet had aangezet of nagebouwd, maar het een nieuwe, subtiele middenpositie had gegeven. Daardoor, en dat was zeker zo opmerkelijk, was het *Verwoest Huis Op Noord* niet deprimerend, niet benauwend. Want steeds was er óók de troost van de schepping, van de nieuwe orde die Teeuwen op de oude had gesticht. Daarmee liet ze zien dat de kracht van goede kunst juist zit in het beheersen van zulke grootse tegenstellingen. In kunst kan het. Kunst biedt een uitweg.

Zoals gezegd: alles moet altijd kapot worden gemaakt. Maar vernietiging biedt ook de kans iets nieuws te scheppen. Goede kunst is nooit het einde. Het transformeert de bestaande wereld simpelweg in iets anders – en dat is niet per se minder waardevol.



Caspar David Friedrich, *The Wanderer above the Sea of Fog*, 1818

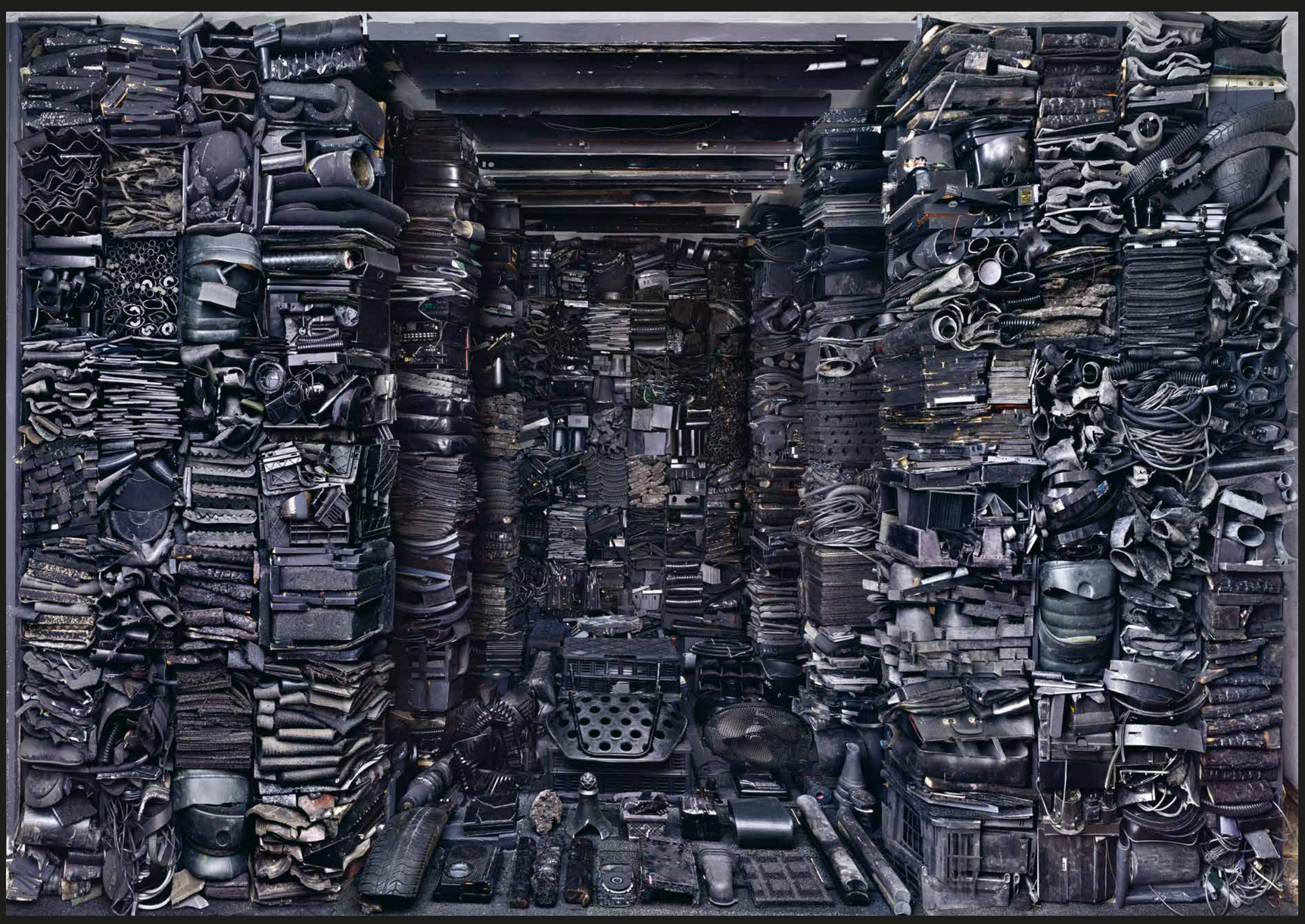
mij (en vermoedelijk bijna iedere bezoeker) zo ongemakkelijk had gemaakt. Om één stap terug te zetten: het sublieme is een typisch product van de romantiek, die weer een directe reactie was op de Verlichting. De Verlichting, die het denken vooral in de achttiende eeuw domineerde, was het idee dat de mens de wereld volledig naar zijn hand kon zetten. Dat was ook niet zo gek, op dat moment: nieuwe wetenschappen kwamen op, nieuwe technieken werden ontwikkeld en de ene uitvinding na de andere werd gedaan, waardoor de mens zich steeds minder afhankelijk voelde van God en kerk – dus waarom kon de mens eigenlijk niet zijn eigen werkelijkheid scheppen? Daar dacht de romantiek weer anders over: vanaf het einde van de achttiende eeuw beseften steeds meer mensen (kunstenaars in het bijzonder) dat de mens het leven helemaal niet zo eenvoudig kon beheersen. Altijd waren er sterkere krachten: de natuur, de tijd en niet te vergeten de eigen menselijke geest maakten dat volledige beheersing van de aarde door de mens wel altijd buiten bereik zou blijven – de romantische mens woekert nadrukkelijk met zijn beperkingen. Tegelijk beseften romantische kunstenaars heel goed dat juist in het streven naar beheersing de ware menselijkheid zichtbaar kon worden gemaakt. En dus zien we op veel van de beste romantische schilderijen, in het bijzonder die van Caspar David Friedrich en William Turner, dat de confrontatie tussen mens en natuur tot grote hoogten wordt opgestuwd – stormen, hoge zeeën, branden, noem maar op. Binnen dit concept paste ook de ruïne: die was aan de ene kant het ideale symbool van het menselijke vermogen om dingen op te richten, maar ook de verbeelding van het feit dat die kracht niet eeuwig was – en dat die tijdelijkheid helemaal geen bezwaar hoefde te zijn. Ruïnes, vooral die op de doeken van romantische schilders, zijn voor mensen zo aantrekkelijk omdat ze de perfecte middenweg verbeelden tussen cultuur en natuur. Natuur, die zich toont doordat ze de trotse, schijnbaar ongenaakbare cultuur weer overneemt en 'tot stof doet wederkeren'. Cultuur, die je onhoudbaar uit de vingers glipt. Je kunt er over fantaseren, je vergapen aan het beeld, het licht. Ach, de tijd verglijdt, en wij erbij.

Maar: dan hebben we het over schilderijen.

Hoe anders wordt een ruïne in het echt. Ik weet niet hoe het u vergaat, maar ruïnes, of in ieder geval bouwwerken die we tegenwoordig als ruïnes beschouwen, zijn in de praktijk zelden prettige, contemplatieve plekken. Ruïnes zijn koud, tochtig en vochtig, er staat schimmel op de muren en elke poging tot idyllisch geestdwalen wordt afgestraft door lege Cola-Light-flesjes en gebruikte condooms die zich in je gezichtsveld nestelen – maar die zie je op romantische kunstwerken maar zelden terug. Misschien zijn ruïnes alleen spannend wanneer ze worden gestileerd, alsnog door artistieke vorm worden beheerst, hoe paradoxaal dat ook klinkt. Maar juist die paradox is wel het intrigerende aan Teeuwens *Verwoest Huis Op Noord*. Dat zat 'm precies in de keuzes die zij heeft gemaakt: voortdurend en nauwkeurig balanceert Teeuwen in dit project op het smalle koord tussen opbouw en afbraak, maar ook, en dat is zeker zo

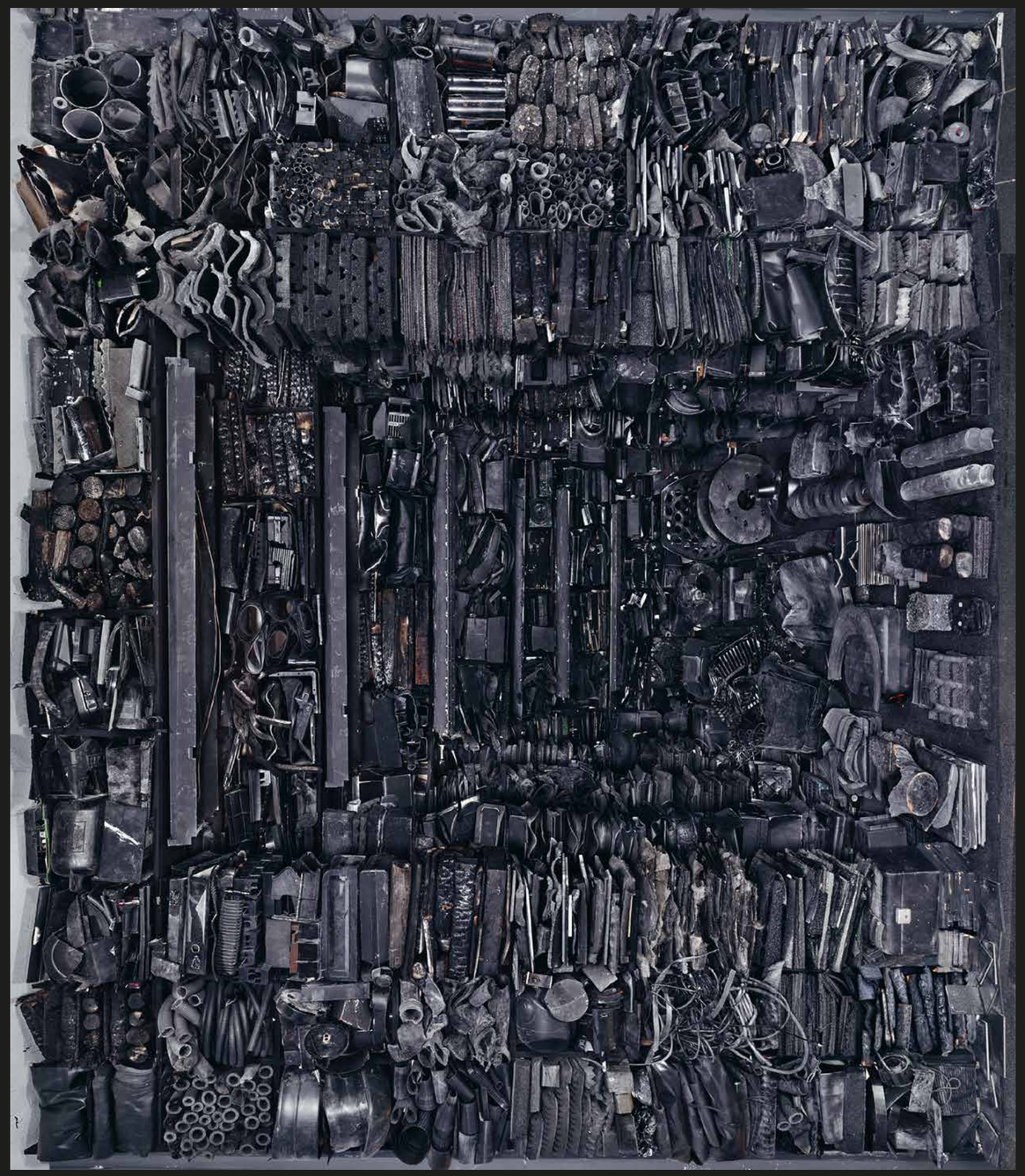
# Archive 2







Archive Sheddak SM's 1



Archive Sheddak SM's 2

Archive 6



Archive Hall of Justice 2



Archive Hall of Justice 4



Archive Hall of Justice 3/5





## Do Not Stumble Now, Is the Motto
The Dwelling as a Treacherous Area, Comparable to the Human Mind

Wilma Sütö

**A Diabolical Exercise in Balance** Large-scale architectural installations are the speciality of Marjan Teeuwen, who is known as a sculptor and photographer. Given the current urbanization with the city functioning predominantly as a growth market for multinationals,[1] such a sentence tends to sound of capital and glamour, but glamour is quite the opposite of Teeuwen's practice. She operates at a distance from glazed buildings and mirror façades. Her building materials consist of ordinary houses: a former snack bar with living space in 's-Hertogenbosch; a group of terraced houses in Rotterdam South; a Russian wooden house in Siberia; a council housing apartment building in Amsterdam Slotervaart and, finally, more than a dozen apartments in Amsterdam North. The locations in themselves are an indication that we are not dealing with the most representative areas of the city here.

Caution is required when walking round in her installations, for Teeuwen works with condemned buildings and debris. She unleashes destructive forces, demolition in fact. This demolition is contained, transformed and organized just enough to remain upright and simultaneously act as a model, a *symbol* of demolition. The dwelling, with its front door, hallways, staircases and various rooms, is basically still there, but now as a glorified ruin. Against the ideal it once represented, to the residents of the building and even before that, when it was erected with the best social intentions, Teeuwen sets her own architectural typology. Rather than a cornerstone or personal refuge, the dwelling as she presents it is a treacherous area, comparable to the human mind: rich in hiding places, views and insights, but also in dark nooks and abysses.

The transformations executed by the contractor plus a small team of workers, including Teeuwen herself and following her instructions, imbue the house—and sometimes the entire block—with a strong inner and mental charge. This may sound abstract, but it is anything but vague. In accordance to the actual construction of the houses, the symbolism of this interior space is hard as stone, steel and concrete. Teeuwen is building a personal form of *architecture parlante*, in which the psychology of the house is revealed and can be read from the material, complete with scars and traces of violence. It cannot be denied that suffering has cut deeper than love here. The communication breakdown is expressed in grubby electric wires leading nowhere and a half-buried telephone horn; with a barely concealed, almost aggressive display of sexual symbolism a single stovepipe protrudes starkly, accentuating the 'orgy of debris'.[2]



**Marjan Teeuwen, *Destroyed House Op Noord 9*, 2014**

1 — See: 'Making Cities: De stad van de toekomst', broadcast of *Tegenlicht*, VPRO, 16 April 2012, www.vpro.nl/programmas/tegenlicht/kijk/afleveringen/2011-2012/making-cities.html.

2 — During his opening speech, Ludo van Halen, curator of 20th century art at Rijksmuseum, described the installation *Verwoest Huis Op Noord*, the former housing property on Wieringerwaardstraat in Amsterdam, as a combination of two extremes: an 'orgy of debris' and a three-dimensional still life.



The block has been bared of all decoration, stripped to the bone. One tiled wall has remained erect and may be called an exception. Except for the main load-bearing walls and a minimum of circulation space, a large part of the skeleton has been destroyed—and thoroughly, too, for walls have been demolished in part or entirely, floors have been turned over or sawn in half. Sometimes they hang in diagonals between two floors; elsewhere they drop down perpendicularly. In those cases, the floor turns into a blank wall, blocking the view wall-to-wall and on eye level, a void gaping right at your feet: an abyss of chunks of concrete, with remnants of reinforcement sticking out on twisted iron bars.

Do not stumble now, is the motto. And apart from that: keep your eyes open, put your organ of balance on edge and stick out your antennae. A certain acrophobia makes itself felt—and this is only part of the disorienting effect on site, for it doesn't stop with dropping floors. Everything is off balance here, and anything that still stands, topsy-turvy, consists of piled-up debris. The house has risen from its own remnants. Not entirely its own remnants, but almost. In Rotterdam South and Amsterdam North, Teeuwen also used recycled sheets of plastic. Given the dominant impression of crisis and trauma control, it is paradoxical that the plastic should shimmer. It spreads points of light among all the grit and debris, like sparks of hope in a deserted chapel. For the rest it is predominantly dusty and bleak, damp or, conversely, unpleasantly dry and dark, rather like in a tomb. Daylight has been pushed out, provisions such as electricity have been abolished. At the most, an occasional bare bulb burns, powered by long black cables from outside.

And still, in these ruins, these *sublimated spaces*, in which Teeuwen welcomes her guests, something else is felt besides emptiness, depth and havoc: a heightened degree of intensity, discipline and order. All planks, doors and doorposts, chunks of concrete, half and whole bricks, grit, glass and iron, roughly collected by Teeuwen according to type and colour. She turned these collections into stacking structures, semi-monochrome arrangements. These are the new buttresses and pillars in the room: architectural structures emanating from the house itself end giving it its new shape. These stacking structures, accumulations against the walls or indeed, replacing these walls, are reminiscent of diabolos. They have intersecting and zigzagging outlines. They expand, but can also recede sharply, creating chinks and gaps: perspectives that end abruptly in the darkness behind—as in a cave system or subterranean labyrinth.

Similar to diabolos these stacking structures, carrying and supporting this glorified ruin, stand for an exercise in balance. Teeuwen has put everything on edge. Order is found in disorder, but it is a diabolical harmony.



## Niet struikelen nu, is het devies
Het woonhuis als verraderlijk gebied, vergelijkbaar met de menselijke geest

Wilma Sütö

**Een diabolische oefening in evenwichtskunst** Grootschalige architectonische installaties zijn de specialiteit van Marjan Teeuwen, die bekend is als beeldhouwer en fotograaf. Gezien de huidige urbanisatie, waarin de stad bij uitstek als groeimarkt voor multinationals fungeert,[1] doet zo'n zin algauw denken aan kapitaal en glamour, maar glamour is wel het tegenovergestelde van Teeuwens praktijk. Zij beweegt zich op afstand van de geavanceerde glazen gebouwen en spiegelfaçades. Haar bouwmateriaal bestaat uit gewone huizen: een voormalige snackbar met woonruimte in 's-Hertogenbosch, een groep rijtjeshuizen in Rotterdam-Zuid, een Russisch houten huis in Siberië, een sociale woningbouwflat in Slotervaart en ten slotte meer dan een dozijn portiekwoningen in Amsterdam-Noord. De locaties duiden al aan dat het hier niet gaat om de meest representatieve wijken van de stad.

Behoedzaamheid is gewenst voor wie in haar installaties rondloopt, want Teeuwen werkt met slooppanden en puin. Ze ontketent destructieve krachten, in feite een kaalslag. Die wordt net voldoende ingedamd, omgevormd en geordend om fysiek overeind te blijven en tegelijk dienst te kunnen doen als toonbeeld, als een *symbool* van kaalslag. Het woonhuis met zijn voordeur, gangen, trappen en verschillende vertrekken staat er globaal gesproken nog, maar nu als veredelde ruïne. Tegenover het ideaal dat het eens vertegenwoordigd heeft, voor de bewoners van het pand en nog eerder, toen het met de beste sociale bedoelingen werd opgetrokken, stelt Teeuwen haar eigen architectonische typologie. Eerder dan een hoeksteen of persoonlijk toevluchtsoord is het woonhuis bij haar een verraderlijk gebied, vergelijkbaar met de menselijke geest: rijk aan schuilplaatsen, doorkijkjes en inzichten, maar ook aan donkere hoeken en afgronden.

De transformaties die de aannemer plus een klein team van medewerkers met inzet van Teeuwen zelf en op haar aanwijzingen verricht, geven aan het huis – en soms het hele huizenblok – een sterke innerlijke of mentale lading. Dat mag abstract klinken, vaag is het allerminst. De symboliek van die binnenruimte is, conform de feitelijke constructie van de huizen, zo hard als steen, staal en beton. Teeuwen bouwt aan een persoonlijke vorm van *architecture parlante*, waarin de psychologie van het huis wordt opengelegd en valt af te lezen aan de materie, inclusief littekens en sporen van geweld. Dieper dan de liefde, zoveel valt moeilijk te miskennen, heeft het leed erin gehakt. Smoezelige, in het niets eindigende stroomdraden en een halfbedolven telefoonhoorn vertolken de kortsluiting; een enkele, straf oprijzende kachelpijp accentueert de 'orgie van puin'[2] met een nauwelijks verhuld vertoon van seksuele symboliek, op het agressieve af.

Het woonblok is van alle bekleding ontdaan en gestript tot op het bot. Een tegelwandje dat overeind is blijven staan, mag een uitzondering heten. Op de belangrijkste dragende muren en een minimum aan looproimte na, is een groot deel van het karkas aan gort gegaan. En grondig ook: wanden zijn deels of volledig gesloopt; vloeren zijn omgeklapt of doormidden gezaagd. Soms hangen ze in diagonalen tussen twee verdiepingen in; elders vallen ze loodrecht naar beneden. Daar verandert de vloer in een blinde muur die kamerbreed en op ooghoogte het doorzicht en de doorgang verhindert, terwijl pal voor je voeten de leegte gaapt: een ravijn van brokken beton, waar met verbogen ijzeren pinnen restanten van de wapening uit omhoog steken.

Niet struikelen nu, is het devies. En verder: ogen open, evenwichtsorgaan op scherp en voelsprieten uit. Een zekere dieptevrees speelt op, en dat is nog maar een deel van het desoriënterende effect ter plekke, want bij gevallen vloeren blijft het niet. Alles hier hangt uit het lood. En wat nog overeind staat, schots en scheef, bestaat uit gestapeld puin. Het huis is uit zijn eigen restanten herrezen. Niet voor de volle honderd procent zijn eigen restanten, maar toch bijna. In Rotterdam-Zuid en Amsterdam-Noord heeft Teeuwen ook gerecyclede platen kunststof gebruikt. Gegeven de dominante indruk van crisis en traumabezwering is het paradoxaal dat dit plastic glinstert. Het verstrooit lichtpuntjes tussen al het puin en gruis: als sprankjes hoop in een verlaten kapel. Verder is het er vooral stoffig, kil en vochtig. Op andere momenten is het er onaangenaam droog en duister, als in een tombe. Het daglicht is verdrongen, voorzieningen als elektriciteit zijn opgeheven. Hooguit brandt hier of daar een kaal peertje op energie die via lange zwarte kabels van buiten wordt aangevoerd.

En toch heerst in die ruïnes, die *gesublimeerde ruïnes* waarin Teeuwen haar gasten verwelkomt, nog iets anders dan leegte, diepte en ravage. Namelijk een verhoogde mate van intensiteit, discipline en ordentelijkheid. Alle planken, deuren en deurposten, brokstukken beton, halve en hele bakstenen, gruis, glas en ijzer: Teeuwen heeft ze grofweg naar soort en kleur verzameld. Van die verzamelingen heeft ze stapelsculpturen, semi-monochrome ordeningen gemaakt. Dit zijn de nieuwe steunberen en steunpilaren in de ruimte: architectonische constructies die uit het huis zelf voortkomen en er zijn nieuwe vorm aan geven. De stapelingen, tegen de wanden geplaatste opeenhopingen of, sterker nog, opeenhopingen ter vervanging van die wanden, doen denken aan diabolo's. Ze hebben elkaar snijdende en zigzaggende contouren. Ze dijen uit, maar kunnen ook scherp wijken, waardoor er kieren en kloven ontstaan: doorzichten die stuklopen op de duisternis erachter – als in een grottenstelsel of ondergronds labyrint.

Net als de diabolo's staan deze stapelsculpturen, die de veredelde ruïne dragen en stutten, voor een oefening in evenwichtskunst. Bij Teeuwen is alles op scherp gezet. In de wanorde heerst orde, maar het is een duivelse harmonie.



**Marjan Teeuwen, *Destroyed House Bloemhof 10*, 2013**

1 — Zie: 'Making Cities. De stad van de toekomst', uitzending van *Tegenlicht*, VPRO, 16 april 2012, www.vpro.nl/programmas/tegenlicht/kijk/afleveringen/2011-2012/making-cities.html.

2 — Ludo van Halem, conservator 20ste-eeuwse kunst van het Rijksmuseum, beschreef de installatie *Verwoest Huis Op Noord* in het voormalige wooncomplex aan de Wieringerwaardstraat in Amsterdam in zijn openingsspeech destijds als een combinatie van twee uitersten: een 'orgie van puin' en een ruimtelijk stilleven.

**Demolition Towards the End of the Capitalist Dream**

> Their flat would rarely be tidy, but its very untidiness would be its greatest charm. They would hardly bother themselves with it: they would live in it. The comfort of their surroundings would seem an established fact, a datum, a state of their nature.

In his novel *Things: A Story of the Sixties* Georges Perec dwells on the Paris apartment of his two protagonists Jérome and Sylvie, who earn their money in the world of advertising, for many pages. They give a face to the first luxury generation after the Second World War. Perec directs our gaze across the grey carpet in the narrow, long and high-ceilinged corridor of their flat, and from there it goes on: across the 'cupboards, in light-coloured wood, with fittings of gleaming brass', the prints on the wall and the curtains, to the living room, where the carpet would give way 'to an almost yellow woodblock floor, partly covered by three faded rugs'. Using a detailed voyeurism he drives us deeper and deeper into the house, yet all precision and suggested luxury cannot disguise the fact that his is a conditional voyeurism. The apartment full of antique furniture and luxurious accessories lightening up in the dusk is a fantasy. Nowhere does the author confirm the material illusion he evokes; on the contrary, he consistently inflects the verb 'to be' indirectly: the house *would* look like that, yes, if Jérome and Sylvie's dreams were to come true, but this is not the case. In their pursuit of wealth, luxury and comfort these petty heroes of consumer society are mercilessly confronted with the emptiness of their materialism.

'No plan seemed impossible to them. They would not know rancour, or bitterness or envy. For their means and their desires would always match in all way.' Sure, it would be that harmonious, if, alas, it were not different. In the epilogue, in which Perec takes stock for Jérome and Sylvie, he exclusively uses the future tense, which sounds like an ominous prediction: 'They will dream of getting away.' And: 'The journey will be pleasant for a long while', but: 'the meal they will be served will be quite simply tasteless'. Perec even concludes his sociological tale with a moral, a quotation of Karl Marx, in which that truth is not recommended as a palpable result but as a search: 'The quest for truth must be itself be true.'

*Things: A Story of the Sixties* was published in 1965. With the hindsight of half a century its clear-cut moralism may deviate from current standards, but this does not make the book, or its moralism, any less compelling. On the contrary: the global financial crisis that followed the implosion of the American housing market in 2008 made the failure of life fulfillment through possessions all the more topical. While Perec describes his critique of consumerism sufficiently subtle and with much feeling for the magnetic attraction of 'things', in Teeuwen's case a similar core of criticism leads



3 — www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier.

to demolition. In her work, the story from the 1960s gets a visual sequel, seen from the other side of the spectrum: at the beginning of the twenty-first century, towards the end of the capitalist dream.

Sometimes timing is telling. After all, parallel to the outbreak of the crisis in 2008 Teeuwen started in her own city of residence 's-Hertogenbosch with the first installment of what has since grown into the famous series *Destroyed House*, culminating in the treatment of fourteen apartments at once in Amsterdam North (2014). It is hard not to consider this expansive urge to dismantle and this sublimation of destruction a comment of a perverted grab culture and the destruction of the welfare state. Particularly sour is the realization that our malaise still represents other people's dream world: Teeuwen's destroyed houses can also be viewed as monuments for all migrants who were driven from their homes by force of arms. While Teeuwen opens existential abysses in her installations that transcend place and time, current affairs also lend an inescapable context to her work.

Social consciousness is also evident in the work's kinship to the pioneering work of the American architect Gordon Matta-Clark (1943–1978), who in 1970s New York attacked abandoned buildings with chainsaws and angle grinders, partly out of protest against the prevailing lack of occupancy and new housing rage. Cutting geometric forms out of walls, floors and ceilings, Matta-Clark turned condemned buildings into sculptures. He opened sightlines from the inside to the outside, straight through the floors, creating a dynamic and spectacular three-dimensional effect: as if a meteorite had soared through the entire building. Calling it 'anarchitecture' he gave his work a political twist, coupling architecture to anarchism. In doing so, he tilted the dividing line between the political and the personal, between the privacy of a house and publicness, between the interior and the exterior, aiming, as he formulated it himself, 'to convert a place into a state of mind'.[3]

A similar *state of mind* is driven even further by Teeuwen. Her glorified ruins also relate to life outside, with its social, economic and political intricacies. The house stands in the city; the city defines the house. But unlike Matta-Clark's transparently perforated sets, here the wind of publicness and the public domain have to squeeze their way through chinks and gaps, soon encountering heavily densified stacks of debris. To a much greater extent , Teeuwen's is an inner world in which the psychological dimension triumphs. As a house of the mind it transcends matter. Once chairs, tables and beds stood here, photographs may have hung on the walls, carpets lay on the floors and spoons in the drawer, but now it is no longer the domain of things; on the contrary.

While Jérome and Sylvie quench their thirst with the things they surround themselves with, Teeuwen does away with them. Exit all dead weight!

en met veel gevoel voor de magnetische aantrekkingskracht van 'de dingen' beschrijft, mondt een overeenkomstige kern van kritiek bij Teeuwen uit in kaalslag. Het verhaal uit de jaren zestig krijgt in haar werk een beeldend vervolg, bezien vanaf de andere kant van het spectrum: het begin van de eenentwintigste eeuw, tegen het einde van de kapitalistische droom.

Soms is timing veelzeggend. Parallel aan het uitbreken van de crisis in 2008 begint Teeuwen immers in haar woonplaats 's-Hertogenbosch met het eerste deel van wat sindsdien is uitgegroeid tot de fameuze serie *Verwoest Huis*, culminerend in de aanpak van veertien portiekwoningen ineens, in Amsterdam-Noord (2014). Het is moeilijk in deze expansieve drift tot onttakeling en sublimering van destructie géén commentaar te zien op de ontaarde graaicultuur en de afbraak van de welvaartsstaat. Extra wrang is daarbij het besef dat onze malaise nog altijd andermans droomwereld vertegenwoordigt: in Teeuwens verwoeste woningen schuilt ook een monument voor alle migranten die, opgejaagd door oorlogsgeweld, huis en haard hebben verlaten. Hoewel Teeuwen in haar installaties existentiële afgronden opent die losstaan van plaats en tijd, geeft ook de actualiteit aan dit werk een context waaraan niet te ontkomen valt.

Het sociale bewustzijn tekent zich verder af in de verwantschap met het pionierswerk van de Amerikaanse architect Gordon Matta-Clark (1943–1978), die in het New York van de jaren zeventig van de vorige eeuw met kettingzagen en slijptollen leegstaande gebouwen te lijf ging, deels uit protest tegen de heersende leegstand en nieuwbouwwoede. Door geometrische vormen uit muren, vloeren en plafonds te snijden, maakte Matta-Clark sculpturen van slooppanden. Hij opende zichtlijnen naar binnen en buiten, dwars door verdiepingen heen, met een dynamisch en spectaculair ruimtelijk effect: alsof door het hele gebouw een meteoriet gevlogen was. Met de noemer 'anarchitectuur' verleende hij zijn werk een politieke twist: hij koppelde architectuur aan anarchie. Zo kantelde en keerde hij de scheidslijn tussen het politieke en het persoonlijke, tussen de beslotenheid van het huis en de openbaarheid, tussen het innerlijk en het uiterlijk. Hij deed dat, zoals hij het zelf formuleerde, 'to convert a place into a state of mind'.[3]

Het is een overeenkomstige *state of mind* die door Teeuwen verder wordt opgedreven. Haar veredelde ruïnes verhouden zich eveneens tot het leven buitenshuis, met zijn sociale, economische en politieke verwikkelingen. Het huis staat in de stad; de stad tekent het huis. Maar anders dan in de transparant doorboorde decors van Matta-Clark, moet de wind van de openbaarheid en het publieke domein zich bij Teeuwen een weg persen door kieren en kloven, waar hij algauw stuit op zwaar verdichte stapelingen van puin. Teeuwens wereld is veel meer een binnenwereld, waarin de psychologische dimensie zegeviert. Als huis van de geest ontstijgt het aan de materie. Ooit stonden er stoelen, tafels en bedden, hingen er misschien foto's aan de muur, lagen er kleden op de vloer en lepels in de la, maar nu is het niet langer een domein van de dingen. Integendeel.



Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, Antwerp, 1977

3 — http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier.

**Kaalslag tegen het einde van de kapitalistische droom**

> Hun woning zou zelden op orde zijn, maar juist de wanorde zou er de grootste charme van zijn. Ze zouden er zich nauwelijks mee bezighouden, ze zouden er leven. Het huiselijk comfort zou hun een vaststaand feit lijken, een eerste gegeven, een natuurlijke staat.

In zijn roman *De Dingen. Een verhaal uit de jaren zestig*, weidt Georges Perec pagina's lang uit over het Parijse appartement van Jérome en Sylvie, de beide hoofdpersonen die hun geld verdienen in de reclamewereld. Zij geven de eerste luxegeneratie na de Tweede Wereldoorlog een gezicht. Perec stuurt onze blik over de grijze vloerbedekking in de lange, hoge, smalle gang van hun huis, en vandaar gaat het verder: over de 'lichthouten wandkasten met glimmende koperen scharnieren', de prenten aan de muur en de gordijnen, door naar de woonkamer, waar de vloerbedekking plaats zou maken 'voor een bijna geel parket dat gedeeltelijk schuil zou gaan onder drie tapijten met matte kleuren'.

Via een gedetailleerd voyeurisme drijft hij ons steeds dieper het huis in, maar alle precisie en gesuggereerde weelde kunnen niet verhinderen dat het hier gaat om een voyeurisme onder voorbehoud. Het appartement vol antieke meubels en luxe accessoires die oplichten in de schemering, is een wensdroom. Nergens bevestigt de schrijver de materiële illusie die hij oproept, juist niet – hij vervoegt het werkwoord 'zijn' consequent indirect: het huis zou er zo uitzien, ja, als de dromen van Jérome en Sylvie uit zouden komen, maar dat is niet het geval. Bij hun streven naar rijkdom, luxe en comfort stuiten deze kleine helden van de consumptiemaatschappij zonder pardon op de leegte van hun materialisme.

Geen enkel plan zou onmogelijk voor hen zijn. Zij zouden geen rancune, geen bitterheid en geen afgunst kennen. Want hun financiële middelen en hun verlangens zouden in ieder opzicht met elkaar in overeenstemming zijn.

Zeker, zo harmonieus zou het zijn, als het helaas niet anders was. In de epiloog, waarin Perec voor Jérome en Sylvie de balans opmaakt, gebruikt hij uitsluitend nog de toekomstige tijd, die klinkt als een kwade voorspelling: 'Zij zullen wegvluchten.' En: 'De reis zal lang aangenaam blijven', maar: 'De maaltijd die zij voorgezet zullen krijgen zal ronduit smakeloos zijn.' Perec besluit zijn sociologische vertelling zelfs onomwonden met een moraal, een citaat van Karl Marx, waarin de waarheid niet als tastbaar resultaat maar als zoektocht wordt aangeprezen: 'Het zoeken naar de waarheid moet zelf waarachtig zijn.'

*De Dingen. Een verhaal uit de jaren zestig* verscheen in 1965. Nu we een halve eeuw verder zijn, wijkt het uitgesproken moralisme misschien af van de norm, maar dat maakt het boek, inclusief die moraal, niet minder indringend. De financiële crisis die in 2008 wereldwijd volgde op de implosie van de Amerikaanse huizenmarkt, heeft integendeel juist het falen geactualiseerd van een levensvervulling die is onderworpen aan bezittingen. Terwijl Perec zijn kritiek op het consumentisme geraffineerd

She performs a form of exorcism charged with a clear social commitment, but with an urgency derived from personal motifs. There are autographical notions in her *architecture parlante*. Even if they can't be read to the letter, they do provide this mental domain with its intensity. The densely stacked layers of building materials constitute an archive with chiseled-out thoughts and feelings.

**'This is How I Stand'**

**At the Interface of Order and Disorder; Making and Breaking; Life and Death** Prior to her architectural interventions in houses and blocks, Teeuwen focused on installations covering no more than one room (during the years from 2000 to 2005).[4] This simple room consists of a floor, a ceiling and three walls. There is no fourth wall. The room opens up to the audience like a theatrical stage or, seen in its simple cubic form: a folded-out show-box. Only photographs of it survive, in the same way that only photographs eventually remain of the complex ruins. Their function is not merely documentary. The photographs are well-balanced as autonomous works of art. They present the interior frontally, their flatness reinforcing the character of the typical Teeuwen construction: at the interface of order and disorder; making and breaking; life and death.

A remarkable feature, in the light of the demolition of the houses, is the overwhelming number of things with which the rooms are filled. It is mostly everyday things and utensils: plastic bags, shoeboxes, archive folders, books, clothing, matrasses, newspapers, storage racks and sometimes some foodstuffs such as a bag of oranges or a couple of red cabbages. All these things have been piled on top of and next to each other, wall to wall, floor to ceiling. The rooms bulge with them. Apart from a hysterical collecting urge, a frenzied stacking mania is also evident here. Some rules that have been used, both formally and thematically, can be read from the arrangement. Colour plays a role. Compositions have been created with bright oranges and reds of almost luminous plastic; voids have been filled with blocks of wood, piles of newspapers form separate columns. Valuables are absent. If anything shines, it is the translucent wrapping of roles of kitchen and toilet paper.

But there is another thing that highly matters in this non-hierarchical household. More than once, a pair of shoes can be seen right in front, near the picture's edge, virtually in the middle. The noses point inward, as an invitation to the viewer: come, step into the image! But at second glance one discovers that these are orthopedic shoes, tailor-made and consequently far from suited for everyone. The assumption that these are the shoes of Marjan Teeuwen (Venlo, 1953) herself is confirmed by her own appearance before the camera: full-length among all those things around her, both reinforcing and warding off the loneliness of her figure. There she lies: her back turned towards us, on a pile of matrasses, squeezed between piles of newspapers, clothes and shoeboxes, subordinate to a higher order, a thing among things. No wonder she finally decides to wrest herself free from matter and—exit dead weight!—hit back. The room unfolds like a self-portrait, filled with a compressed symbolism, in which mental and physical oppressions confirm one another.

The reflections on the human condition take shape against a personal background, which hails back to Teeuwen's earliest childhood, in which she became disabled due to polio. The family was far from harmonious.[5]

> The artistic process coincides with who I am. Wanting to overcome obstacles has become part of my life and my personality. My childhood made me alert to the forces of power and powerlessness, inclusion and exclusion, flowering and decline. Furthermore, I was born shortly after the war: a reconstruction child. Destructive forces dominate the news and usually receive all attention, whereas constructive powers are often taken for granted. But in my view, the are mutually linked.

It is this ambiguity, this diabolical balancing exercise at the interface between making and breaking, that is essential to Teeuwen's work. Her architectural installations are characterized by an almost palpable, animistic energy. The planks, bricks, concrete and glass: all this matter, with which we usually support our lives but in which we now also see the fragments of that life, is charged with emotions, in particular with feelings of loss and longing. The house is our private universe, a haven of refuge that can be both protective and restrictive, and Teeuwen unfolds its double bottoms. She reveals its dungeons, as a shelter for the soul, but also: to break free from it.

About the amount of physical effort required for this work, which is high enough to raise reservations as to the road she has to travel to achieve her goal, she says:

> After graduating in 1988, from the department of painting and monumental design, I have painted for twelve years. I thought this was a wise choice, given my physical disability. But I am not a painter. I am a builder. I have a strong psychological urge to handle things that appear just a little too big. I probably made this choice to go to the max at a very young age. Resistance either makes you recoil or go to the max.
> From 2002 onward I started making three-dimensional work related to architecture; more monumental than I would ever have imagined. In the process I had to deal with much resistance, chaos, mess, noise, debris and waste. Thinking big implies that you can fall deep as well. Maybe that is artistic maturity. It ensures that I will make the most of it, that I will go to the max artistically as well. And the endless process of stacking and building sharpens my

4 — Zie voor een overzicht van de complete serie *Huiskamers* en het begin van de latere serie *Vervoest Huis*: de monografie *Marjan Teeuwen. Works. MMII–XI* (Den Bosch: uitgave in eigen beheer, 2011).

5 — Biografische noties en citaten zijn gebaseerd op interviews en correspondentie van de auteur met de kunstenaar, eind 2013 en begin 2014; verder op de inleiding die Teeuwen schreef in de catalogus bij de door haar samengestelde groepstentoonstelling 'The Glorious Rise and Fall (and so on)', Den Bosch, KW14, 2013.



als bezweren. Daar ligt ze: met haar rug naar ons toe, op een stapel matrassen ingeklemd tussen stapels kranten, kleren en schoenendozen, ondergeschikt aan een hogere orde, als ding tussen de dingen. Geen wonder dat zij uiteindelijk het besluit neemt zich aan de materie te ontworstelen en – exit ballast! – terug te slaan. De kamer ontvouwt zich als een zelfportret, vervuld van een samengeperste symboliek, waarin mentale en fysieke beklemmingen elkaar bekrachtigen.

De bespiegelingen op de menselijke conditie tekenen zich af tegen een persoonlijke achtergrond. Die voert terug tot Teeuwens vroegste jeugd, waarin zij als gevolg van polio gehandicapt raakte. Het gezin kende weinig harmonie.[5]

Het artistieke proces valt samen met wie ik ben. Het willen overwinnen van belemmeringen is een deel van mijn leven en van mijn persoonlijkheid geworden. In die zin is er ook weinig te kiezen. Dit ben ik, zo sta ik. Mijn jeugd maakte me scherp voor de krachten van macht en onmacht, in- en uitsluiting, bloei en verval. Bovendien ben ik van kort na de oorlog: een wederopbouwkind. Destructieve krachten domineren het nieuws en vangen meestal alle aandacht, terwijl opbouwende krachten vaak als vanzelfsprekend worden beschouwd. Maar voor mij staan ze in een wederkerig verband.

Het is deze dubbelzinnigheid, die diabolische evenwichtsoefening op het snijvlak van maken en breken, die essentieel is voor Teeuwens werk. In haar architectonische installaties heerst een bijna tastbare, animistische energie. De planken, de bakstenen, het beton en het glas: al die materie waar we gewoonlijk ons leven mee schragen, maar waarin we nu ook de brokstukken van dat leven zien, is geladen met emotionaliteit, in het bijzonder met gevoelens van verlies en verlangen. Het huis is ons particuliere universum, een toevluchtsoord dat zowel beschermend als beperkend kan zijn, en Teeuwen klapt er de dubbele bodems van uit. Ze legt de kerkers ervan bloot, als schuilplaats van de ziel, maar ook: om eruit te breken.

Over de fysieke inspanning die daarbij is vereist, zwaar genoeg om bedenkingen op te roepen over de weg die ze moet afleggen om haar doel te bereiken, zegt ze:

> Na mijn afstuderen in 1988, bij de afdeling Schilderen en Monumentaal, heb ik twaalf jaar geschilderd. Een verstandige keuze, dacht ik, gezien mijn lichamelijke beperking. Maar ik ben geen schilder. Ik ben een bouwer. En ik heb een sterke psychologische drang om zaken aan te pakken die net iets te groot lijken te zijn. Die keuze om tot het uiterste te gaan maakte ik waarschijnlijk al heel jong. Weerstand doet je ofwel terugdeinzen, ofwel tot het uiterste gaan.
> Vanaf 2002 ben ik ruimtelijk, aan de architectuur gerelateerd werk gaan maken. Monumentaler dan ik ooit had kunnen vermoeden. Daarbij moet ik dealen met veel weerstand, chaos, troep, lawaai, puin en afval. Groot denken impliceert ook diep kunnen vallen. Misschien is dat artistieke volwassenheid. Dat maakt dat ik er alles uit haal. Dat doet

5 — Biographical notes and quotes were based on interviews and correspondence of the author with the artist, late 2013 and early 2014, and on the introduction Teeuwen wrote to the catalogue accompanying the group exhibition (curated by herself) 'The Glorious Rise and Fall (and so on)', Den Bosch 2013.





Waar Jérome en Sylvie zich laven aan de spullen waarmee ze zich omringen, rekent Teeuwen daar juist mee af. Exit ballast! Zij bedrijft een vorm van exorcisme, voorzien van een duidelijk maatschappelijk engagement, maar met een urgentie die is ontleend aan persoonlijke drijfveren. In haar *architecture parlante* schuilen autobiografische noties. Ook zonder die naar de letter te kunnen lezen, verlenen ze dit geestesdomein zijn intensiteit. De dicht opeengestapelde lagen van bouwmaterialen vormen een archief van uitgebeitelde gedachten en gevoelens.

**'Zo sta ik.' Op het snijvlak van orde en wanorde, maken en breken, leven en dood** Voorafgaand aan haar architectonische ingrepen in huizen en huizenblokken, concentreerde Teeuwen zich op installaties die niet meer dan één kamer omvatten (gedurende de jaren 2000–2005).[4] Deze eenvoudige kamer bestaat uit een vloer, plafond en drie muren. De vierde muur ontbreekt. De kamer opent zich als een theaterpodium naar het publiek, of, gezien zijn eenvoudige kubusvorm, als een opengeklapte kijkdoos. Er bestaan alleen nog foto's van, zoals er uiteindelijk ook slechts opnames resteren van de complexe ruïnes. Hun functie is meer dan documentair. De foto's zijn uitgebalanceerd als autonome kunstwerken. Ze brengen het interieur frontaal in beeld, waarbij hun platheid het statische karakter versterkt van de typische Teeuwen-constructie: op het snijvlak van orde en wanorde, maken en breken, leven en dood.

Opvallend, gezien de kaalslag in de woningen is de overweldigende hoeveelheid spullen waarmee de kamers zijn gevuld. Het gaat om alledaagse dingen en gebruiksvoorwerpen: plastic tassen, schoenendozen, archiefmappen, boeken, kleding, matrassen, kranten, opbergrekjes en soms wat levensmiddelen, zoals een zak sinaasappelen of enkele rode kolen. Al deze dingen staan op en naast elkaar, van hoek tot hoek, van vloer tot plafond. De kamers puilen ervan uit. Behalve een hysterische verzameldrang heerst hier een uitzinnige stapelwoede. Sommige regels die daarbij zijn gehanteerd, formeel en thematisch, laten zich aan de ordening aflezen. Kleur speelt een rol. Er is gecomponeerd met schelle oranjes en roden van bijna lichtgevend plastic; leemtes worden opgevuld door houtblokken; stapels kranten vormen een aparte kolom. Kostbaarheden ontbreken. Als er iets glanst is het de doorschijnende verpakking van rollen keuken- of toiletpapier.

Maar er is nog iets wat er in dit non-hiërarchische huishouden in hoge mate toe doet. Meer dan eens staat vooraan, pal aan de beeldrand en vrijwel in het midden, een paar schoenen. De neuzen wijzen naar binnen, als een uitnodiging aan de kijker: kom, stap in het beeld! Maar een tweede oogopslag leert dat het om orthopedisch schoeisel gaat, op maat gemaakt en bijgevolg allerminst geschikt voor iedereen. Het vermoeden dat dit de schoenen zijn van Marjan Teeuwen wordt bevestigd door haar eigen verschijning voor de camera: ten voeten uit, tussen al die spullen rondom, die de eenzaamheid van haar gestalte zowel versterken

mind, in that respect I am like a monk. In the process, I discover the solution to a problem. It means that I can finally coincide with who I am. Not that I, as a human being, can overcome the polarity of construction versus destruction, for that transcends the merely human. In that, I agree with Dostoevsky. In his novel *Notes from the Underground* [1866] he concludes: 'Man is equally inclined to build up the world and destroy it; this polarity is in his genes.'

**A Dusty Palace of Mirrors for the Audience** Although Teeuwen considers the time-consuming process of breaking, stacking and building a painstaking task, her installations are more like the result of some ritual, formalized fury. In art, we know that fury from the drawings, sculptures and installations of Louise Bourgeois (1911–2010). In Bourgeois' work, too, the home plays an important thematic role, from the important group of early drawings, etches and paintings under the title *Femme Maison* (1946–1947) onward.[6] In this series, the house takes on a dominant, infantilizing form. For instance, the upper body of a nude woman disappears entirely beneath her own home, as if a doll's house has fallen on top of her. Poor 'housewife' who, in the title *Femme Maison* as well, is transformed to a 'wifehouse' and is condemned to the role of child wife: two small arms protrude from the house, powerless as a doll's, greeting or reaching for help.

'My emotions,' Bourgeois declared in various interviews,

are too big for me. Therefore they hinder me! I have to get rid of them. My emotions are my demons. The intensity… It is not the emotions themselves; it is their intensity—much too much to cope with. Therefore I have to pass them on. I pass on the energy to my sculptures. This is true for all I do. It has nothing to do with craft. It has nothing to do with skills. It has nothing to do with the mastering of materials. Materials are just materials, nothing else. Materials are not the artist's subject. The artist's subject consists of: emotions… and ideas… those two.[7]

Teeuwen uses a similar approach. 'I used to be afraid to follow my intuition', she says.

I thought I had to study a lot, know much, gather knowledge. And of course, that is very important, but since I acquired confidence in my work as an artist, I have also followed my intuition more and more. In my intuition, doubt disappears and I find solutions to rational problems. In this self-conquest, psychological conditions play a role. My childhood made me alert to extremes. Standing and falling. Order and chaos. Construction and destruction. Art, or at least my art, also consists of psychological transformation. Like science, art is a discipline par excellence in which man tries to fathom and overcome his faults.



**Portrait of Louise Bourgeois with *Fillette*, 1968, by Robert Mapplethorpe, 1982**



**Louise Bourgeois, *Femme Maison* (three examples from the series), 1946–47**



**Do Ho Suh, *Staircase-V*, 2003**

6 — Zie Lynne Cooke, 'Farewell to the Doll House', in: *Louise Bourgeois. Memory and Architecture*, tent.cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1999), p. 63–75.

7 — Louise Bourgeois, *Destruction/Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923–1997*, red. Marie-Laure Bernadac en Hans Ulrich Obrist (Londen and Cambridge MA: MIT, 1998), p. 367.

8 — Ralph Rugoff in: *Psycho Buildings, Artists Take on Architecture. Architecture by Artists*, tent.cat. Hayward Gallery (Londen, 2008), p. 19.

9 — Charlotte Mullins, *RW; Rachel Whiteread* (Londen: Tate Publishing, 2004).



Image and idea are in line in Teeuwen's work. Her installations are filled with feelings and thoughts; stories and inventions. Art-historical genres also whirl about in her works. Beside the self-portrait ghosting about, the still life unfolds here, in three dimensions, as a sculptural *memento mori*. And given the inherent cultural criticism, the glorified ruin is a historical piece haunted by current times. Associations with acts of war join resonances of the economic crises. The stacked-up fragments are reminiscent of the Tower of Babel: symbol of a confusion of tongues and thwarted pride. But none of the categories mentioned is sufficient by itself. And in addition to being a self-portrait, still life and history piece, each of Teeuwen's installations is also a happening, an environment and the residue of a performance. The house as a factual construction accommodating fictions, seems to challenge its status as a work of art. It moves with the flow of projections and interpretations. In addition to being a chapel and a tomb, a memorial for beloved deceased maybe, it also is, dusty and all, a palace of mirrors for the public, which detects its own ghosts in it.

*Psycho Building* may be the most appropriate term available in the vocabulary of contemporary art: the name of a genre that did not become an actual genre until the beginning of this century, thanks to Hayward Gallery in London. Under the title *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture* three-dimensional work was shown here in 2008 by artists including Mike Nelson, Do Ho Suh and Rachel Whiteread—soulmates of Marjan Teeuwen who, like her, dig out the subconscious of architecture. In their work, says director Ralph Rugoff in the catalogue,

we find architecture without its usual functionality, but as a location of desires, memories and doubts; as a shelter for personal matters and collective history; a clash of cultures and a mix of (pre)conceptions. This work does not only address us as spectators, but surrounds and influences us as participants in the space it activates, speaking to us in both a visual and conceptual way and appealing to what has to be experienced, physically, rather than just seen.[8]

Exemplary, also as a counterpart to Teeuwen's, is the work of Rachel Whiteread (London, 1963), who in 1993 was the first female winner of the Turner Prize.[9] Whiteread often choses a location outside the museum, in the city centre or in a suburb, where her sculptures emerge as mental images. Famous is her monumental installation *House* (1993) in Northern London: a cast in concrete of a Victorian house. With its austere, compressed appearance and blind façade on which the windows and doors stand out in relief, this temporary sculpture concentrates all secrets of domestic life, almost like a sarcophagus. For the exhibition 'Psycho Buildings' Whiteread installed a ghost town of two hundred doll's houses (*Place*, 2008). In this deserted town the public



Net als wetenschap is kunst bij uitstek een discipline waarin de mens probeert zijn tekort te doorgronden en voorbij te streven.

Beeld en denkbeeld liggen bij Teeuwen in elkaars verlengde. Haar installaties zijn vervuld van gevoelens en gedachten, van verhalen en verdichtingen. Ook kunsthistorische genres tollen daarin om elkaar heen. Naast het zelfportret dat erin rondspookt, ontvouwt het stilleven zich hier, in drie dimensies, als een sculpturaal *memento mori*. En gezien de inherente cultuurkritiek is de veredelde ruïne een historiestuk waarin de eigen tijd opspeelt. Associaties met oorlogsgeweld voegen zich bij het resoneren van de economische crisis. De gestapelde brokstukken doen denken aan de Toren van Babel: symbool van spraakverwarring en verijdelde hoogmoed. Maar geen van de genoemde categorieën voldoet afzonderlijk. En behalve een zelfportret, stilleven en historiestuk, is elk van Teeuwens installaties bovendien een happening, een environment en het residu van een performance. Het huis, als feitelijke constructie die ficties herbergt, lijkt zijn status van kunstwerk te betwisten. Het beweegt mee op de stroom van projecties en interpretaties. Behalve een kapel en een tombe, een herinneringsmonument voor dierbare overledenen misschien, is het, verstoft en wel, een spiegelpaleis voor het publiek dat er zijn eigen schimmen in ontwaart.

*Psycho Building* is wellicht de best passende term die in het vocabulaire van de contemporaine kunst voorhanden is: de naam van een genre dat pas een echt genre is geworden in deze eeuw, met dank aan de Hayward Gallery in Londen. Onder de titel *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture* werd hier in 2008 ruimtelijk werk getoond van kunstenaars als Mike Nelson, Do Ho Suh en Rachel Whiteread – geestverwanten van Teeuwen, die net als zij het onderbewustzijn van de architectuur uitgraven. Bij hen, zegt directeur Ralph Rugoff in de catalogus, treffen we architectuur zonder de gebruikelijke functionaliteit, maar als locatie van verlangens, herinneringen en twijfels; als onderkomen voor persoonlijke aangelegenheden en collectieve geschiedenis; als een botsing van culturen en mix van (voor)oordelen. Dit werk richt zich niet alleen op ons als toeschouwer, maar omringt en beïnvloedt ons als deelnemers in de ruimte die door het werk wordt geactiveerd. Het spreekt ons aan op een beeldende en tegelijk conceptuele manier en appelleert aan dat wat ervaren moet worden, fysiek, veeleer dan alleen maar gezien.[8]

Exemplarisch, ook als pendant van Teeuwen, is het werk van Rachel Whiteread (Londen, 1963), die in 1993 de eerste vrouwelijke winnares werd van de Turner Prize.[9] Whiteread verkiest vaak een locatie buiten het museum, in het centrum of een buitenwijk van de stad, waar haar sculpturen opdoemen als herinneringsbeelden. Fameus is de monumentale installatie *House* (1993) in Noord-Londen: een afgietsel van een victoriaans huis in beton. Met zijn strenge, verdichte gedaante en zijn blinde gevel, waar de ramen en deuren zich in reliëf op aftekenden,



**Pieter Bruegel I, *The Tower of Babel*, c. 1560**



**Mike Nelson, *To the Memory of H.P. Lovecraft*, 2008 photo: Stephen White**

6 — See Lynne Cook, 'Farewell to the Doll House', in *Louise Bourgeois, Memory and Architecture*, exh. cat. Muso Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, 1999), pp. 63–75.

7 — Louise Bourgeois, *Destruction/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*, ed. Marie-Laure Bernadac and Hans Ulrich Obrist (London and Cambridge, MA: MIT, 1998), p. 367.

8 — Ralph Rugoff in *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture: Architecture by Artists*, featuring Atelier Bow-Wow, Beutler, Gelitin, Los Carpinteros, Mike Nelson, Ernesto Neto, Tobias Putrih, Tomás Saraceno, Do Ho Suh, Rachel Whiteread, exh. cat. Hayward Gallery (London, 2008), p. 19.

9 — Charlotte Mullins, *RW: Rachel Whiteread* (London: Tate Publishing, 2004).

**Verstoft spiegelpaleis voor het publiek** Hoewel Teeuwen het tijdrovende proces van breken, stapelen en bouwen als monnikenwerk beschouwt, lijken haar installaties eerder het resultaat van een rituele, geformaliseerde furie. In de kunst kennen we die furie uit de tekeningen, sculpturen en installaties van Louise Bourgeois (1911–2010). Ook bij Bourgeois vervult het woonhuis thematisch een belangrijke rol, vanaf de belangrijke groep vroege tekeningen, etsen en schilderijen met de titel *Femme Maison* (1946–1947).[6] Het huis neemt hierin een dominante, infantiliserende gedaante aan. Het bovenlichaam van een naakte vrouw verdwijnt bijvoorbeeld onder haar eigen woning, alsof er een poppenhuis over haar heen is gevallen. Arme 'huisvrouw' die, ook via de titel *Femme Maison*, wordt omgevormd tot een 'vrouwhuis' en veroordeeld tot de rol van kindvrouwtje: er steken twee armpjes uit het huis, krachteloos als van een pop, groetend of reikend naar hulp.

'Mijn emoties', verklaarde Bourgeois in diverse interviews,

zijn te groot voor me. Daarom hinderen ze me! Ik moet ervan af. Mijn emoties zijn mijn demonen. De intensiteit… Het zijn niet de emoties zelf; het is de intensiteit van die emoties – veel te veel om te verwerken. Daarom moet ik ze overbrengen. Ik breng de energie over in mijn sculpturen. Dit geldt voor alles wat ik doe. Het heeft niets te maken met ambacht. Het heeft niets te maken met vaardigheden. Het heeft niets te maken met het beheersen van materialen. Materialen zijn alleen maar materialen, verder niets. Materialen zijn niet het onderwerp van de kunstenaar. Het onderwerp van de kunstenaar bestaat uit: emoties… en ideeën… die twee.[7]

Teeuwen hanteert een overeenkomstige benadering. 'Vroeger durfde ik weinig te varen op intuïtie', zegt zij.

Ik dacht dat ik veel moest studeren, veel moest weten, kennis moest verzamelen. Dat is ook heel belangrijk, maar sinds ik vertrouwen heb in mijn werk als kunstenaar, vaar ik meer en meer op mijn intuïtie. Daarin verdwijnt de twijfel en vind ik oplossingen voor rationele bezwaren. Bij die zelfoverwinning spelen psychologische condities een rol. Mijn jeugd maakte me scherp voor uitersten. Staan en vallen. Orde en chaos. Opbouw en verwoesting. Kunst, in elk geval mijn kunst, bestaat ook uit een psychologische transformatie.

looks down like giants on the illuminated, but empty houses standing densely packed in the dark. Their inaccessibility, due to scale and size, but in hollow contrast to the wide-opened doors and windows, evokes feelings of disorientation and social miscommunication, which is typical of Whiteread. And of Teeuwen, who holds her own against any of her international colleagues.

Teeuwen and Whiteread both turn the dwelling inside out, re-organizing architecture and revealing spaces that usually do not bear daylight: hidden niches behind books on the shelves, behind the stairs or under the floor. But there is also an important difference between their *Psycho Buildings*. Unlike Whiteread's work, the public cannot possibly read what the work of art contains from the outside. The façade does not betray anything.

With Teeuwen, it's the public's own turn. It will have to cross the doorstep with his entire body and limbs, into the darkness of a domestic abyss: keep your eyes open, put your organ of balance on edge and stick out your antennae.



**Rachel Whiteread, *Holocaust Monument*, Judenplatz, Vienna, 2000**



**Rachel Whitehead, *House*, London, 1993**





**Rachel Whiteread, *Untitled (Rooms)*, 2001**

balde deze tijdelijke sculptuur als een sarcofaag alle geheimenissen samen van het huiselijke leven. En op de tentoonstelling 'Psycho Buildings' installeerde Whiteread een spookstad van tweehonderd poppenhuizen (*Place*, 2008). In deze verlaten stad kijken de toeschouwers als reuzen neer op de verlichte, maar lege huizen die dicht op elkaar gepakt in het donker staan. De ontoegankelijkheid, veroorzaakt door schaal en formaat, maar in hol contrast gezet met alle wijd openstaande deuren en ramen, roept gevoelens op van desoriëntatie en sociale kortsluiting: typerend voor Whiteread. En voor Teeuwen, die zich in alle opzichten kan meten met haar internationale collega's. Teeuwen en Whiteread keren allebei het woonhuis binnenstebuiten. Daarbij herordenen zij de architectuur en leggen ze ruimtes bloot die gewoonlijk het daglicht niet velen: verborgen nissen achter de boeken in de kast, achter de trap of onder de vloer. Maar er is ook een belangrijk verschil tussen hun beider *Psycho Buildings*. Anders dan bij Whiteread kan het publiek bij Teeuwen aan de buitenkant van het gebouw onmogelijk aflezen wat het kunstwerk behelst. De gevel verraadt niets.

Bij Teeuwen is het publiek zelf aan zet. Het zal met lijf en leden de drempel over moeten stappen, de duisternis in van een huiselijk ravijn: ogen open, evenwichtsorgaan op scherp en voelsprieten uit.





Destroyed House Bloemhof 1









Destroyed House Bloemhof 3

Destroyed House Bloemhof 2

Destroyed House Bloemhof 5

Destroyed House Bloemhof 4

Destroyed House Bloemhof 6

## Destroyed and Cleared
Because not Moving is Worse

Maarten Doorman

*It happens that the stage sets collapse.*
Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, 1942[1]

At first glance they look so tranquil, the photos of Marjan Teeuwen's *Destroyed Houses*. While you do see immediately into how many pieces and fragments these houses have disintegrated, broken and sawn, all these pieces and fragments have been rearranged even more carefully, it seems, than the objects on seventeenth-century still lives. And unlike the still lives it is not the transience of the symbols depicted, the extinguished candle, breakable glass, musical instruments, skulls or rapidly decaying fruit, that speaks here. Instead, it is the timelessness and serenity of the pyramids and indefinable crypts that reigns. A wondrous paradox.

For through the breathtaking silence of an artificial arrangement, the destruction, the thorough way in which these houses have been demolished and the awe-inspiring enterprise of all this arranging reveal themselves at closer inspection. The mess it was, the all-pervading dust, the threat of collapse, the falling and creaking. And then the rebuilding, the endless lugging. For me these photos conjure up the image of women passing buckets of debris to each other in bomb-ravaged Berlin in 1945.

Those Berlin women, the so-called *Trümmerfrauen*, are easily found on Youtube, on fragments of colour film accompanied by music to keep viewers captivated. Apparently, the number of images available is limited, as some things keep popping up over and over again. For instance, on the ruins we regularly see the same women in long picket lines. Everything mechanical has been shot to pieces or is gone, all is done by hand, or by spade at the most. Some of these YouTube fragments show agonizingly long shots, taken from an aircraft, of the immense ruins with women passing on iron buckets in the midst of them, the way fires were extinguished in earlier centuries. Or they are busy chipping bricks clean.

They work on doggedly, some of them smile when the camera man stumbles towards them through the ruins. One woman covers the lens with her hand, fending him off and walking away. She is embarrassed. The violence of war has not numbed her to such an extent that she no longer sees the outsider's gaze upon herself. Out of fear or pride, she does not want to show herself as a victim.

Today's television images of such ruins are different. After a terrorist attack or air strike the victim is invariable directed by journalists and camera men and incorporated in a story. At most, the victim plays himself against a backdrop of destruction. The ruins are a news item, the suffering is immediately interpreted and framed. After this, clearing and rebuilding can start. That is never a news item and it is rarely shown, let alone the result of this process—unless it is shot to pieces again, blown up or bombed flat.

Clearing and rebuilding is not shown on Marjan Teeuwen's photos either. Not a human being in sight. As if the camera man has taken to heart that one woman amidst the ruins of Berlin, who fended off, hid her face and walked away. But you do see the result in these photos. And with that result, the meticulously piled-up planks, pieces of plasterboard, lumps of stone and laths still tell the story of monomaniac survival instinct, of the indestructible labour of the Berlin women—and of countless other anonymous victims in history who, paralyzed, horrified, still get moving again because not moving is even worse.


Jan Schoonhoven, *R 62-1*, 1962

It is strange that this raw survival instinct is abroad here, as these interiors simultaneously radiate such calm. As if they are completed and timeless. It is not just the calm after the storm. If you had to characterize the photos of the *Destroyed Houses*, you could just as well link them to abstract art or minimalism. It is with good reason that this work is sometimes compared to Jan Schoonhoven's white reliefs. The rhythmic patterns of these artists seem to be all but a comment on what is going on in society. If these reliefs are aiming at anything, it is at showing metaphysical reality, suggesting the structure of the world. Can you view the photos of the *Destroyed Houses* in this way too, as latter-day Schoonhovens?

You can, for good art always lends itself to various interpretations that are sometimes connected in unfathomable ways. Schoonhoven and destroyed Palmyra or bombed Aleppo in Syria meet here in mysterious ways. The relationship between different visual traditions and realities sometimes becomes richer if you map the various art-historical foundations from which images originate. One of the first things that comes to mind in this context is the admiration of the ruin, on which Hans den Hartog Jager writes elsewhere in this book. This admiration became widespread in the Romantic age, but started earlier with the famous etchings and engravings by Giovanni Battista Piranesi (1720–1798).


Temple of Baal-Shamin, Palmyra, Syria
2nd c. BC, before the destruction by IS in 2015


Aleppo, Syria, destroyed by bombs

Piranesi sketched the dilapidated buildings from Antiquity, out of fascination with what the Romans had achieved, and as an early contribution to classical tourism, as an illustration for the wealthy young from all over Europe, travelling on their Grand Tour to Rome. But also out of a kind of curiosity for forms of architecture that transcended the accepted views of his time. Romantics added a new feeling to Piranesi's visual language of the ruin, the *Sehnsucht* for what was lost forever. And also the sublime, which expresses an aesthetic emotion in the very depiction of destruction. In the nineteenth century, many romantic painters reacted against over-heroic neoclassicism, creating scenes of loss, dismay and decay—from Goya's nightmares to Géricault's people drowning at sea.

1 — Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays* (New York: Vintage Books, 1983), p. 13; originally published as *La mythe de Sisiphe. Essai sur l'absurde* (Paris: Gallimard, 1942).





## Verwoest en opgeruimd
Omdat niet bewegen erger is

Maarten Doorman

*Soms storten de dekors in elkaar en blijft er niets van over.*
Albert Camus, *De myte van Sisyfus* (1942)[1]

Op het eerste oog lijken ze zo verstild, de foto's van Marjan Teeuwens *Verwoeste Huizen*. Je ziet weliswaar onmiddellijk in hoeveel stukjes en fragmenten die huizen uiteen zijn gevallen, en gebroken en verzaagd, maar al die stukjes en fragmenten zijn haast nog zorgvuldiger gerangschikt dan de voorwerpen op zeventiende-eeuwse stillevens. En anders dan op die stillevens spreekt hier niet de vergankelijkheid van afgebeelde symboliek, van de gedoofde kaars, breekbaar glas, muziekinstrumenten, schedels of spoedig wegrottend fruit. Eerder heersen hier juist de tijdloosheid en de sereniteit van piramides en onbestemde crypten. Een wonderlijke paradox.

Want door de adembenemende stilte van een kunstmatige ordening openbaart zich bij nadere beschouwing de verwoesting, de grondige manier waarop deze huizen gesloopt moeten zijn en de ontzagwekkende onderneming van al dit rangschikken. De puinhoop die het was, het allesdoordringende stof, de dreigende ineenstorting, het vallen en kraken. En vervolgens dan weer het opbouwen, het eindeloze zeulen. Bij mij dringt zich bij deze foto's het beeld op van hoe vrouwen in 1945 in het weggebombardeerde Berlijn emmers met puin aan elkaar doorgaven.

Die Berlijnse vrouwen, de zogeheten *Trümmerfrauen*, vind je vrij eenvoudig op YouTube, op fragmenten kleurenfilm met daaronder muziek opdat de kijker niet afhaakt. Het aantal beschikbare beelden is kennelijk beperkt, want sommige dingen keren steeds terug. Zo zien we op de puinhopen geregeld dezelfde vrouwen in lange rijen. Alles wat machine is, is kapotgeschoten of weg, het gaat hier allemaal met de hand of hooguit letterlijk op de schop. Vanuit een vliegtuigje toont de camera bij sommige van deze YouTube-fragmenten in een tergend lang shot de onafzienbare ruïnes en te midden daarvan staan dus die vrouwen ijzeren emmers door te geven, zoals in vroeger eeuwen branden werden geblust. Of ze zitten er stenen schoon te bikken. Ze werken verbeten door, sommigen lachen wanneer de cameraman door het puin op hen afstrompelt. Eén vrouw houdt haar hand voor de lens, weert hem af en loopt weg. Zij schaamt zich. Haar heeft het oorlogsgeweld niet zodanig verdoofd dat ze de blik van de buitenstaander niet meer ziet. Ze wil zich niet als slachtoffer tonen, uit angst of uit trots.

De hedendaagse televisiebeelden van zulke puinhopen zijn anders. Na een terroristische aanslag of een bombardement wordt het slachtoffer door journalisten en cameramensen steevast geregisseerd en in een verhaal opgenomen. Het slachtoffer speelt hooguit zichzelf, tegen een decor van verwoesting. De puinhopen zijn een nieuwsitem, het leed wordt meteen geduid en in een kader geplaatst. Daarna kan het ruimen en het opbouwen beginnen. Dat is nooit nieuws en komt zelden in beeld. En het resultaat al helemaal niet. Tenzij het opnieuw in puin wordt geschoten, opgeblazen of platgebombardeerd.

Het opruimen en bouwen zie je ook niet op de foto's van Marjan Teeuwen. Er valt geen mens te bekennen. Alsof de camera zich iets heeft aangetrokken van die ene vrouw op de puinhopen van Berlijn, die afweerde, haar gezicht verborg en wegliep. Maar je ziet op deze foto's wel het resultaat. En met dat resultaat vertellen de minutieus opgestapelde plankjes, stukken gipsplaat, brokken steen en schrootjes op het tweede gezicht toch het verhaal van de monomane overlevingsdrift, van de onverwoestbare arbeid der Berlijnse vrouwen. En van talloze anonieme slachtoffers uit de geschiedenis die verlamd en ontzet toch weer in beweging komen, omdat niet bewegen nog erger is.

Het is vreemd dat de rauwe overlevingsdrift hier rondspookt, aangezien deze interieurs tegelijk zo'n rust uitstralen. Alsof ze voltooid zijn en tijdloos. Het is niet louter de stilte na de storm. Zou je de foto's van de *Verwoeste Huizen* ook zo bezien, als hedendaagse Schoonhovens?

Ja, dat kan, want goede kunst leent zich altijd tot verschillende interpretaties die soms op een ondoorgrondelijke manier samenhangen. Schoonhoven en het verwoeste Palmyra of gebombardeerde Aleppo in Syrië komen zo op een vreemde manier bij elkaar. De samenhang van uiteenlopende beeldtradities en werkelijkheden wordt soms rijker wanneer je de verschillende kunsthistorische beddingen in kaart brengt van waaruit beelden zijn ontstaan. Een van de eerste dingen waaraan ik in dit geval denk is de bewondering voor de ruïne, waarover Hans den Hartog Jager elders in dit boek schrijft. Die bewondering werd algemeen in de romantiek, maar begon al eerder met de vermaarde etsen en gravures van Giovanni Battista Piranesi (1720–1798).


*Trümmerfrauen*, Berlin, 1945


Giovanni Battista Piranesi, *Remains of the Aqueduct of Nero*, c. 1760

Piranesi schetste de vervallen bouwwerken van de Oudheid uit fascinatie voor wat de Romeinen tot stand hadden gebracht, en als vroege bijdrage aan antiek toerisme, als illustratie voor de rijke jongeren, uit heel Europa op reis voor hun grand tour naar Rome. Maar ook uit een soort nieuwsgierigheid naar vormen van architectuur die de in zijn tijd gangbare opvattingen overstegen. De romantici voegden aan Piranesi's beeldtaal van de ruïne een nieuw gevoel toe, de *Sehnsucht* om het teloorgegane. En verder het sublieme, dat juist in de weergave van verwoesting een esthetische ontroering tot uitdrukking brengt. In de negentiende eeuw zette

1 — Albert Camus, *De myte van Sisyfus. Een essay over het absurde* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1975), p. 18; vertaling van *La mythe de Sisiphe. Essai sur l'absurde* (Parijs: Gallimard, 1942).

War is not a party anymore, as Goya showed in his now-famous execution, *The Third of May 1808 in Madrid*. This is because the common man has entered the picture. When Gros painted the huge canvas in the same year to celebrate Napoleon's victory *(Napoleon on the Battlefield at Eylau)*, the nameless dead almost rolled into reality from the foreground of the canvas. Still, not all destruction was an indictment or an expression of horror. Ruins, for instance, were not merely disillusionment and decay. They also formed the backdrop for an escapist longing. During the entire nineteenth century, ruins were restored and sometimes even built, as an expression of an at times almost hysterical longing for the past.

It was this obsession with history that Futurism tried to break through when in the beginning of the twentieth century it called for a complete destruction of culture, including the burning and blowing up of museums and libraries, in violently phrased pamphlets by Marinetti and other agitated avant-gardists. Then the beauty of destruction vanishes, or rather: beauty is now in the deed, no longer in the image, for with in the Futurists' work the image henceforth sang the praise of technology, speed and the energy of war that is released.

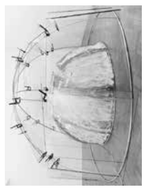
After Futurism, romantic destruction seemed to recede into the background in the visual arts, despite German Expressionism and legendary exceptions such as Picasso's *Guernica*. And the very real destructions in the twentieth century, the mass murder and the catastrophes of two world wars, also put an end to the positive connotation with demolition and destruction. To an increasing extent, they were considered a consequence of Modernism, of the great narratives of history, of progress. Destruction was henceforth understood to be the unintended result of what ideologies that turned out to be totalitarian had in store for us.

Even if it was about liberation and reconstruction, the outlines of total destruction remained a bothersome presence: The novel *The Stone Bridal Bed* by Dutch author Harry Mulisch is about this, calling back the all-too easily forgotten bombing of Dresden from the darkness of recent history. Similarly, little Oskar in Günther Grass' *Tin Drum* (1959) makes destruction audible with his crazy drum roll, and in that same year *Hiroshima Mon Amour* was released, the legendary film by Alain Resnais in which a love affair between a French woman and a Japanese former soldier perpetuates the ruins of the nuclear bomb in the imagination.

Only one acceptable form of demolition remained: the demolition of modernist thinking in philosophy and art: Deconstructivism and Postmodernism. Abstract, or rather: conceptual efforts to undermine destruction itself. With this undermining, we are beyond any aesthetic meaning of that destruction, ending up in a game of philosophical speculation, as with philosopher Jacques Derrida, the hero of deconstructivism. Or, earlier, with Martin Heidegger who in 1951, in the era of hesitating reconstruction, amidst a deafening



Francisco Goya, *The Third of May 1808 in Madrid*, 1814



Mario Merz, *Igloo*, 1985

silence on recent history in which he himself had played a controversial role, related 'building' and 'dwelling' to each other in an unfathomable way. 'However hard and bitter the shortage of houses may be,' the philosopher of the Black Forest wrote in his essay *Building, Dwelling, Thinking*, illustrating his skepticism toward such modernism, 'the real problem of dwelling (…) is older than the world wars with their ruins' and 'lies in the fact that mortals always start searching for the essence of dwelling again, that they *have to learn to dwell first*'.

Such philosophical comments on destruction and reconstruction are diametrically opposed to the slaving of the *Trümmerfrauen* craving for restoration and also to the power of building evident in the photos of Teeuwen's *Destroyed Houses* that undermine haughty speculation with the primitive intransigence of reconstruction and stand up to the noncommittal post-modern avalanches of images of recent decades.

We are too far downstream by now. For in the *Destroyed Houses*, building is indispensable for showing demolition and destruction is indispensable for making building plausible. It is therefore better to turn to another foundation for this work, the Arte Povera. It may be a small stream, but the return of Italian artists to raw, everyday materials, to installations not intended to be immediately sold to the bourgeoisie, to the arrangement of the insignificant that surrounds us, proved highly influential in the visual arts of the last half century. Think of the iglos by Mario Merz, of the *Venus of Rags* (1967) by Michelangelo Pistoletto, in which the naked Venus of Milo was positioned against a high pile of rags. Clothes that in their desolation still breathed the life on which they had been worn, as do the pieces of houses in Marjan Teeuwen's installations. In Arte Povera it was the process that counted, the labour required to achieve something; often they were temporary projects, made especially for the location.

In the catchment area of Marjan Teeuwen's art Arte Povera, Minimal Art and Zero converge. But a more visible foundation from which her work can be experienced is formed by the installations and interventions, or rather: *cuttings* by Gordon Matta-Clark (1943–1978). This American artist made holes in buildings that were about to be demolished, as is the case with Teeuwen, and he recorded these interventions on film. He is well known for his contribution to the Biennial of Paris in 1975, where he created a large, cone-shaped hole through two houses near Les Halles, a sort of negative space, recorded in a film of 18:40 minutes (*Conical Intersect*). A few years before that he had constructed an interior of found demolition waste and disused doors in a container (*Open House*, 1972).

As with Teeuwen, the intervention in a building is a temporary installation (in the case of *Open House* including a performance), while there is also an image that remains. In Matta-Clark's case that image is film, for Teeuwen it is a handful of photos. This is crucial, more radical in a sense,





komen in een spel terecht van filosofische speculatie, als bij filosoof Jacques Derrida, held van het deconstructivisme. Of als eerder bij Martin Heidegger, die in 1951, de jaren van schoorvoetende wederopbouw, te midden van een oorverdovend zwijgen over de recente geschiedenis waarin hij zelf een omstreden rol speelde, het 'bouwen' en het 'wonen' op een ondoorgrondelijke manier op elkaar betrekt. 'Hoe hard en bitter het tekort aan woningen ook is', schrijft de filosoof van het Zwarte Woud in het essay *Over bouwen, wonen, denken* (1951) om zijn scepsis jegens zulk modernisme te illustreren, 'de eigenlijke nood van het wonen (…) is ouder dan de wereldoorlogen met hun ruïnes (…)' en is 'hierin gelegen dat de stervelingen het wezen van het wonen altijd eerst weer zoeken, dat *ze het wonen eerst moeten leren*.'

Zulke filosofische kanttekeningen bij vernietiging en wederopbouw staan haaks op het geploeter van de naar herstel hunkerende *Trümmerfrauen* en ook dwars op de kracht van het bouwen in de foto's van Teeuwens *Verwoeste Huizen*. Want die ondergraven met de primitieve onverzettelijkheid van de wederopbouw juist het hautaine speculeren en bieden de vrijblijvende postmoderne beeldlawines van de laatste decennia het hoofd.

We zitten inmiddels te ver stroomafwaarts. Want in de *Verwoeste Huizen* is juist het bouwen onmisbaar om de afbraak te laten zien en de verwoesting onmisbaar om het bouwen geloofwaardig te maken. Daarom is het goed naar een andere historische bedding van dit werk te gaan, de arte povera. Het mag een klein stroompje zijn, maar de terugkeer van Italiaanse kunstenaars naar ruwe, gewone materialen, naar installaties die niet bedoeld waren om direct te worden verkocht aan de bourgeoisie, naar het ordenen van het onaanzienlijke om ons heen, bleek ongekend invloedrijk in de beeldende kunsten van de laatste halve eeuw. Denk aan de iglo's van Mario Merz, of aan *Venus van de vodden* (1967) van Michelangelo Pistoletto, waarin de naakte *Venus van Milo* tegen een hoge berg lompen aan staat. Kleren die in hun verlatenheid nog het leven ademden waarop ze gedragen waren, zoals de stukjes huis in de installaties van Marjan Teeuwen. In arte povera was het proces belangrijk, het zwoegen om iets tot stand te brengen, het ging vaak om tijdelijke, speciaal voor een locatie gemaakte projecten.

In het stroomgebied van Marjan Teeuwens kunst lopen arte povera, minimal art en zero in elkaar over. Maar een beter zichtbare bedding van waaruit haar werk is te ervaren, wordt gevormd door de installaties of ingrepen, of liever de *cuttings* van Gordon Matta-Clark (1943–1978). Deze Amerikaanse kunstenaar maakte gaten in gebouwen die net als bij Teeuwen op het punt stonden om te worden gesloopt, en hij legde die ingrepen vast op film. Bekend werd zijn bijdrage aan de Biënnale van Parijs in 1975, waar hij door twee huizen bij Les Halles een groot kegelvormig gat, een soort negatieve ruimte creëerde, vastgelegd in een film van 18,40 minuten (*Conical Intersect*). Een paar jaar eerder had hij in New York op straat in een container een interieur gebouwd van gevonden sloopafval en oude deuren (*Open House*, 1972).



Antoine-Jean Gros, *Napoleon on the Battlefield of Eylau*, 1808



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937



Michelangelo Pistoletto, *Venus of Rags*, 1967

and in this sense the work is very different from Matta-Clark's. The photos of the *Destroyed Houses* force you to infer the restless activity of realizing the work from their frozen state, as if blood, tears and sweat constitute the cement between the countless fragments.

Visitors of *Huis Op Noord* (2013–2014) called the location little Syria, recounts the artist, whereas the installations reminded the curator who opened the exhibition, Ludo van Halem, of still lives, vanities that present us with the *memento mori*, and at the same time its reversal: an homage to the power of construction. The photos and installations show a dynamic standstill. And in this dynamic standstill they do not primarily refer to the hereafter the way seventeenth-century still lives do, not to the *memento mori*, dying as a call to piety, but to the dying we see on television and which we know to be daily practice a couple of thousand miles from our homes.

'To cut into a building, to turn it inside out, Matta-Clark's topological loppers come in handy', writes curator Sergey Kovelaevsky in a nice illuminating essay, *The Radiating Perspective of Marjan Teeuwen* (2011), on the occasion of her *Destroyed House Krasnoyarsk* (2009). Matta-Clark 'transformed architecture into sculpture', he quotes the artist. 'Where he stopped, my work starts.'



**Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect, Office Baroque*, 1975**

This does not mean that her work is sculpture, on the contrary. They are installations and photos, and they belong together. The installations are temporary, the photos remain. There is an image and there is a process. Just as movement means nothing without standstill, and standstill means nothing without movement, the two sides of Teeuwen's art are inextricably linked. Most photographers take a picture, she says about this herself, 'here, photos are constructed'.

The paradox of this work is that building cannot do without destruction and for that reason, we should not automatically consider building as 'good' and destruction as 'bad'. Here, building is not a reaction to decay that never stops and forces us to carry out maintenance, restoration and construction —in this work, building is a second step after active demolition work. Seen in this light, Marjan Teeuwen's installations can only be engaged as long as they do not lose their autonomy, to which moral and political ambivalence is a precondition.

In Rudolf van den Berg's film about Marjan Teeuwen in the series *Hollandse meesters in de 21e eeuw* (2016), we see her sitting in *Destroyed House Leiden* (2015), with a laptop in her lap. On screen, religious fanatics destroy centuries-old sculptures in the Middle East, a horrible sight to which the artist shakes her head and moans softly, as you yourself would be inclined to do. In its desire for biographical interpretation this film may deserve some criticism, but the demolition of the houses in Leiden is visualized beautifully at the end of the film, with Teeuwen in the foreground. Given the huge amount of physical effort, the threatening danger of collapse, the extremity of the entire enterprise and the patience with which this *Destroyed House* was constructed, this must be an emotional moment for her.



**Marjan Teeuwen at work, *Destroyed House Leiden*, 2015**

But here, she does not regret the demolition. 'Das Endspiel,' she says. 'It's been good.' When we see an enormous piece of wall collapse under the machine's violence, we as viewers get carried away by her excitement about the destructive forces, akin to the iconoclasm of the Muslim extremists shown earlier in the film. And to that of the iconoclasts from the sixteenth century, a hidden presence in the DNA of Dutch culture. The destroyed the interiors of the churches, which then could become the empty and light backdrop of Pieter Saenredam's paintings, another influence from the catchment area of the *Destroyed Houses.*

What makes these *Destroyed Houses* by Marjan Teeuwen so strong is that they show the survival instinct without denying destruction or denote it unequivocally as something that is morally reprehensible. Only this way it can relate convincingly to the destruction that is so prolific in human history, up to the violence that sends endless streams of refugees across the globe. The homage to the resilience of life can only exist because clearing the debris is not merely good or bad. This art expresses how everything breaks down, that man crawls from under the ruins time and time again, like a wounded animal, and how he or she starts building again, blind to fate. That is no simple optimism, for the built environments shown on the photos are completely senseless, empty, made for the moment, in the full consciousness that they will be demolished again soon, and will never be inhabited.

The image in this work is 'cleared' in three senses. For starters literally: the debris and all rubbish have been neatly piled up, put down in rows and boxes. This makes an absurd impression that evokes something cheerful at second sight, like a clear day.

Finally, the word 'cleared' indicates something that has been gotten rid of. Or someone. The Dutch expression 'opgeruimd staat netjes' (meaning 'all things nice and tidy') suggests a kind of relief that something has disappeared for good, that it has been beaten. Or exterminated. You have gotten rid of it. That is not necessarily an optimistic thought, as history has shown us time and time again. It evokes embarrassment in the Berlin woman who does not want this to be shown, that she is shown in this way. Because lives have been eradicated.

Something similar is experienced with the *Destroyed Houses*, and therein lies their engagement. They are demolished deliberately. They are rebuilt with perseverance. Or they are demolished with perseverance and rebuilt deliberately. Just like the absent lives that were lived there. And then they are destroyed, because that was the intention. So something else can be built.

And can be seen. Thanks to the installations of the *Destroyed Houses*. And the photos that record this, as a call for movement.







Evenals bij Teeuwen is de ingreep in een gebouw een tijdelijke installatie (bij *Open House* inclusief een performance), terwijl er ook een beeld van is dat blijft. Bij Matta-Clark is dat beeld film, bij Teeuwen is het een handvol foto's. Dat is cruciaal, in zekere zin radicaler, en daarin is dit werk heel anders dan dat van Matta-Clark. De foto's van de *Verwoeste Huizen* dwingen je de rusteloze activiteit van het tot stand komen van de installaties uit hun bevroren toestand af te leiden, alsof bloed, tranen en zweet het cement vormen tussen de ontelbare brokstukken.

Bezoekers van *Verwoest Huis Op Noord* (2013–2014) noemden de locatie 'Klein Syrië', aldus de kunstenaar, terwijl de conservator die de tentoonstelling opende, Ludo van Halem, bij de installaties juist aan stillevens moest denken, die ons als vanitas het 'gedenk te sterven' voorhouden, en tegelijk de omkering ervan: een ode aan de kracht van de constructie. De foto's en installaties tonen een dynamische stilstand. En in die dynamische stilstand verwijzen ze niet primair naar het hiernamaals op de manier van de zeventiende-eeuwse stillevens, niet naar het *memento mori*, het sterven als oproep tot vroomheid, maar naar het sterven dat wij op televisie zien en waarvan wij weten dat het op een paar duizend kilometer afstand dagelijkse praktijk is.

'Om in een gebouw te snijden, om het binnenste buiten te keren, komt de topologische takkenschaar van Matta-Clark goed van pas', schrijft conservator Sergey Kovalevsky in een mooi verhelderend stuk, 'Het uitstralend perspectief van Marjan Teeuwen' (2011), naar aanleiding van haar *Verwoest Huis Krasnoyarsk* (2009). Matta-Clark 'transformeerde architectuur tot sculptuur', zo citeert hij Marjan Teeuwen. 'Waar hij ophield, begint mijn werk.'

Dat betekent niet dat haar werk sculptuur is, integendeel, het zijn installaties en foto's, en ze horen bij elkaar. De installaties zijn tijdelijk, de foto's blijven. Er is een beeld en er is een proces. Precies zoals beweging niets betekent zonder stilstand en stilstand niets zonder beweging, zo horen deze twee kanten van Teeuwens kunst onlosmakelijk bij elkaar. De meeste fotografen nemen een foto, zegt ze daar zelf over, maar 'hier worden foto's gebouwd'. Het paradoxale in dit werk is dat het bouwen niet zonder vernietiging kan en we daarom bouwen niet automatisch als 'goed' en vernietiging automatisch als 'slecht' moeten zien. Het bouwen is hier geen reactie op het verval dat nu eenmaal altijd verder gaat en ons noopt tot onderhoud, herstel en opbouw – het bouwen is in dit werk een tweede stap na actief sloopwerk. De foto's en installaties van Marjan Teeuwen kunnen in dit licht alleen geëngageerd zijn zolang ze hun autonomie niet prijsgeven, en daarvoor is morele en politieke ambivalentie een voorwaarde.

In de film van Rudolf van den Berg over Marjan Teeuwen in de serie *Hollandse meesters in de 21e eeuw* (2016) zien we haar zitten in *Verwoest Huis Leiden* (2015), met de laptop op schoot. Op het scherm slaan religieuze fanaten eeuwenoude beelden aan gort in het Midden-Oosten, een vreselijk gezicht waarbij de kunstenaar het hoofd schudt en zachtjes steunt, zoals je zelf ook geneigd bent te doen. In de zucht naar biografische duiding valt op deze film misschien wel wat aan te merken, maar heel mooi is hoe aan het slot het sloopwerk van de huisjes in Leiden in beeld wordt gebracht, met Teeuwen op de voorgrond. Gezien de ongelooflijke hoeveelheid fysieke inspanning, het dreigende instortingsgevaar, het extreme van de ondememing en het geduld waarmee dit *Verwoest Huis* is opgebouwd, moet dit voor haar een emotioneel moment zijn.

Maar hier betreurt zij de sloop niet. 'Das Endspiel', zegt ze. 'Het is goed geweest.' Wanneer we een enorm stuk muur onder het geweld van een machine ineen zien zijgen, worden we als kijker meegesleept in haar opwinding over de vernietigende krachten, verwant aan het eerder in de film vertoonde iconoclasme van de moslimextremisten. En aan dat van de beeldenstormers uit de zestiende eeuw, die in het DNA van de Nederlandse cultuur schuilen. Zij vernielden de interieurs van de kerken die daarna het lege en lichte decor van Pieter Saenredams schilderijen konden worden, nog zo'n invloed uit het stroomgebied van de *Verwoeste Huizen*.

Wat deze *Verwoeste Huizen* van Marjan Teeuwen sterk maakt, is het tonen van de overlevingsdrift zonder de vernietiging te ontkennen of ondubbelzinnig als iets moreel verwerpelijks weg te zetten. Alleen zo kan het werk zich overtuigend verhouden tot de verwoesting waaraan het de menselijke geschiedenis nooit heeft ontbroken, tot het geweld dat eindeloze stromen vluchtelingen over de aarde jaagt. De ode aan de veerkracht van het leven kan alleen bestaan omdat het puinruimen niet louter goed of slecht is. Deze kunst drukt uit hoe alles kapotgaat, dat de mens telkens weer vanonder de puinhopen tevoorschijn kruipt, als een gewond dier, en hoe hij of zij blind voor het lot weer gaat bouwen. Dat is geen simpel optimisme, want het gebouwde dat de foto's tonen is volkomen zinloos, leeg, gemaakt voor een moment, in het volle bewustzijn dat het spoedig weer gesloopt gaat worden en nooit zal worden bewoond.

Het beeld in dit werk is 'opgeruimd' in drie betekenissen. Om te beginnen letterlijk: het puin en alle rotzooi zijn keurig opgestapeld, in rijtjes en vakjes neergezet. Dat maakt een absurde indruk, die ten tweede iets vrolijks oproept: iets opgeruimds. Ten slotte geeft het woord 'opgeruimd' aan dat iets uit de weg is geruimd. Of iemand. De uitdrukking 'opgeruimd staat netjes' suggereert het soort opluchting dat iets definitief is verdwenen, dat het verslagen is. Of uitgeroeid. Je bent ervan af. Dat is niet per se een optimistische gedachte, zoals de geschiedenis ons steeds maar weer toont. Het roept de schaamte op van de Berlijnse vrouw die niet wil dat dit getoond wordt, dat zij zo getoond wordt. Omdat er levens zijn weggevaagd.

Zoiets ervaren we bij de *Verwoeste Huizen* en daarin schuilt hun engagement. Moedwillig worden ze gesloopt. Volhardend worden ze weer opgebouwd. Of volhardend worden ze gesloopt en moedwillig opgebouwd. Net als de afwezige levens die zich erin voltrokken. En dan gaan ze eraan omdat dat al de bedoeling was. Zodat er iets anders kan worden gebouwd.

En het gezien kan worden. Dankzij de installaties van deze *Verwoeste Huizen*. En de foto's ervan die het vastleggen, als oproep om te bewegen.



**Gordon Matta-Clark, *Open House*, Greene Street, New York, 1972**



**Marjan Teeuwen, *Destroyed House Krasnoyarsk 5*, 2010**





Destroyed House Piet Mondriaanstraat 1







Destroyed House Piet Mondriaanstraat 3

Destroyed House Piet Mondriaanstraat 4

Destroyed House Piet Mondriaanstraat 5





Destroyed House Piet Mondriaanstraat 6







## Biography Marjan Teeuwen

Born 2 March 1953
Lives and works in Amsterdam

www.marjanteeuwen.nl

**1982 – 1984**
Academy of Fine Arts, Tilburg

**1984 – 1988**
Academy of Fine Arts and Design
St. Joost, Breda

### Solo Exhibitions and Projects

**2018**
'Marjan Teeuwen, Destroyed House Gaza', Bruce Silverstein Gallery, New York (US)
Onground Gallery, Seoul (KR)

**2017**
Framer Framed, Amsterdam (NL)
Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)
Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)

**2016**
Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', Nederlandse Gasunie, Groningen (NL)
Assignment Atelier Rijksbouwmeester, Temporary Hall of Justice, Amsterdam (NL)

**2015**
'Verwoest Huis Leiden', Museum De Lakenhal (Lammermarkt), Leiden (NL)
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', Galerie LUMC, Leiden (NL)

**2014**
'Verwoest Huis Op Noord', Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', ARCAM, Amsterdam (NL)

**2012**
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', AMC Brummelkamp galerie, Amsterdam (NL)
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis Bloemhof', Nederlands Fotomuseum, Rotterdam (NL)

**2010**
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', Cokkie Snoei, Amsterdam and Rotterdam (NL)

**2009**
Art Space 38CC, Delft (NL)

**2008**
'A Never Ending Start', Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch (NL)

**2007**
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', Cokkie Snoei, Rotterdam (NL)

**2006**
'Marjan Teeuwen, Schuilplaats', Museum Van Bommel Van Dam, Venlo (NL)
Pictura, Dordrecht (NL)

**2005**
'Marjan Teeuwen, Verwoest Huis', AMC Brummelkamp galerie, Amsterdam (NL)
'Free Space 2005', Museum Plantin-Moretus/ Hessenhuis, NICC, Antwerp (BE)

**2003**
'Emplacement' (with Urs Pfannenmüller), Pronkkamer, Uden (NL)

### Group Exhibitions

**2017**
'The Materiality of the Invisible', Jan van Eyck Academie, Marres and Bureau Europa, Maastricht (NL)
CEAC (Chinese European Art Center) in cooperation with the Consulate General of the Netherlands in Guangzhou (Dutch and Chinese artists: Aernout Mik, Voebe de Gruyter, Paul Kooiker, Sylvie Zijlmans, among others), Xiamen (RC)
'Loskijken', Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)
'Inner City', Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)

**2016**
Ministry of Foreign Affairs, Atelier Rijksbouwmeester, The Hague (curator Gijs Frieling) (NL)
'(In)constancy of Space: Struggle for Identity' (Rob Voerman, Robbie Cornelissen, Rik Smits, Tanja Deman, Igor Grubic, among others), Arti et Amicitiae, Amsterdam (NL)
'Circular City', Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)
'Art Rotterdam', Galerie Nouvelles Images booth, Rotterdam (NL)

**2015**
'Oh, Brave New World' (Frank Havermans, Edwin Zwakman, Sandro Setola, MVRDV, among others), Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)
'In de ontreddering de kalmte bewaren' (Rinke Nijburg, Pam Emmerik, Kinke Kooi, Korrie Besems, among others), Art Space Circa… dit, Arnhem (curated by De Vrienden van Job) (NL)
'Merijn Bolink, Lisa Couwenbergh, Marjan Teeuwen', PHK 18, Rotterdam (NL)
Art Rotterdam, Nouvelles Images booth, Rotterdam (NL)

**2014**
'Summer in the City', Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)
KunstRAI, Galerie Nouvelles Images booth, Amsterdam (NL)
'Marjan Teeuwen en Tilmann Meyer-Faje: Rage Rage', Cityscapes Gallery, Amsterdam (NL)
'Te mooi om weg te gooien!', Museum Gorinchem (NL)
'Zwart', Nederlands Fotomuseum, Rotterdam (curator Anne van der Zwaag) (NL)
'Refaire² (Redoing²)', MADMusée, Chriroux Centre Culturel de Liège, Liège (BE)
'Huizenzee #2', Witteveen Visual Art Centre, Amsterdam (curator Korrie Besems) (NL)
'Omar Koubâa, Marjan Teeuwen, L.J.A.D. Creighton', Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)

**2013**
'In Transit', Exposorium VU, Amsterdam (NL)
Art The Hague, Galerie Nouvelles Images booth, The Hague (NL)
'We Like Art', Westergasfabriek, Amsterdam (NL)
'Babel' (Anselm Kiefer, J.D. Chapman, D. Zhenjun, among others), Kunsthalle Budapest/Centre Culturel Le Botanique, Brussels (HU/BE)
Art Rotterdam, RAM Gallery booth, Rotterdam (NL)
RAW Art Fair, Cityscapes Gallery booth, Rotterdam (NL)
'The Glorious Rise and Fall…and so on', K13, Den Bosch (NL)

**2012**
'Hoodoo Eternity', Aeroplastics, Brussels (BE)
'Tijdelijk Museum' (Jurgen Bey, Mark Dion, Piet Hein Eek, John Körmeling, among others), Shelltoren, Amsterdam (NL)
'Babel' (Anselm Kiefer, J.D. Chapman, D. Zhenjun, among others), Palais de Beaux-Arts, Lille (FR)
'Slideluck Potshow Amsterdam', Pakhuis De Zwijger, Amsterdam (curator Paul Kooiker) (NL)
Art Rotterdam, Cokkie Snoei booth, Rotterdam (NL)
Song Zhuang Art Center (Karin van Dam, Robbie Cornelissen, Sandro Setola, among others), Beijing (RC)

**2011**
'De geest van het huis' (Paul de Reus, Paul van der Eerden, Thomas Huber, Zeger Reyers, among others), Amsterdam (curator Lisa Couwenbergh) (NL)
Contemporary Istanbul Artfair, Cokkie Snoei booth, Istanbul (TR)
Pulse Art Fair, Cokkie Snoei booth, Miami (US)
'Photo 3.0' (Gabor Osz, Martijn Hesseling, Femke Schaap, among others), Temporary Art Center, Eindhoven (NL)
'In Depth', IX Krasnoyarsk Biennale, Krasnoyarsk Museum Centre, Krasnoyarsk (RU)
Volta Art Fair, Cokkie Snoei booth, Basel (CH)
Bosch Art Film Festival, Verkade Fabriek, 's-Hertogenbosch (curated by Rob van de Ven and Corinne Groot) (NL)
'VoTH', Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch (NL)
Art Rotterdam, Cokkie Snoei booth, Rotterdam (NL)
'Foto(=)Kunst' (among others Dirk Braekman, Hans Op De Beeck, Paul Kooiker, Jasper de Beijer), Museum Het Valkhof, Nijmegen (NL)
'Rehab, l'art de re-faire', Fondation EDF, Paris (FR)

**2010**
Pulse Art Fair, Cokkie Snoei booth, Miami (US)
'Het onweerstaanbare verlangen', Galerie Nouvelles Images, The Hague (NL)
Madness and Arts Festival, Vishal and St. Bavokerk, Haarlem (NL)
'Collectie Tekeningen Provincie Utrecht', Centraal Museum, Utrecht (NL)
Art Rotterdam, Cokkie Snoei booth, Rotterdam (NL)
'P.ART of your Life', Zwolle (NL)
'VoTH' (Andrei Roiter, Pauline Oltheten, Ine Lamers, Paul Kooiker, Aliona van der Horst, among others), KW14, 's-Hertogenbosch (NL), travelling to the Russian Federation: Yaroslavl Art Museum, Krasnoyarsk Museum Centre, Museum of Fine Arts/NCCA Ekaterinburg, State Museum of Fine Arts Kazan, Moscow Museum of Modern Art, Moscow (RU)

**2009**
'Expanse', XIII Krasnoyarsk Biennale, Krasnoyarsk Museum Centre, Krasnoyarsk (RU)
Paris Photo, Cokkie Snoei booth, Paris (FR)
'Discovering Slowness', CEAC (Chinese European Art Center), Xiamen (RC)
'StressedSpaces', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)
'Bouw in Beeldprijs 2009: Gimme Shelter', Cobra Museum, Amstelveen and TU Eindhoven (NL)

**2008**
'Wit', Grafisch Atelier 's-Hertogenbosch (NL)
'Het huis, de kamers 2', Heden, The Hague (NL)
'Ter ere van het moment waarop het sublieme en het lullige elkaar ontmoeten', Sign, Groningen (curator Ada Dispa) (NL)
PAN Amsterdam, Cokkie Snoei booth, Amsterdam (NL)
Art Basel Miami Beach, Photo Miami, Cokkie Snoei booth, Miami (US)

**2007**
Art Basel Miami Beach, Cokkie Snoei booth, Miami (US)
'Discovering Slowness', National Centre of Photography of the Russian Federation, St. Petersburg (RU)
'Something to write home about' (Marrie Bot, Stephanie Couturier, Maurice van Telligen, among others), Stadsgalerij Heerlen (NL)
'Shelter' (Berlinde DeBruyckere, Joep van Lieshout, Tom Claassen, Maria Roosen, among others), Museum De Fundatie, Zwolle (NL)
'De ontdekking van de traagheid', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)
'FotoFinish', CBK, 's-Hertogenbosch (NL)

**2006**
'Space Inside', RC De Ruimte, IJmuiden (NL)
Volta Art Fair, Cokkie Snoei booth, Basel (CH)
Interpolis, Tilburg (NL)

**2005**
'Constructed Moment', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)

**2004**
'Signatuur 's-Hertogenbosch', Jan van Hoof Galerie, 's-Hertogenbosch (NL)
'Villa', Artotheek Den Haag, The Hague (NL)

**2003**
'Autour de Vincent' (Philip Akkerman, Reinoud van Vught, among others), Zundert (NL)
Foto Biënnale Rotterdam, Galerie Phoebus booth, Rotterdam (NL)
'Bonbonsai' (with Rinke Nijburg, Leon Adriaans, Rosemin Hendriks, Bas Meerman), Galerie De Buytensael, Arnhem (NL)
'De Scandinavische Wind', Grafisch Atelier 's-Hertogenbosch (NL)

**2002**
'Tekenen des Tijds', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)
'Light District: Images of Desire 2', Hotel Winston, Amsterdam (NL)

**2001**
'Irma Kamp-Bandau en Marjan Teeuwen', Galerie Phoebus, Rotterdam (NL)

**1999**
'Een ceder in mijn tuin', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)

**1998**
'Kamerschatten', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)
Niet de Kunstvlaai, Westergasfabriek, Artis booth, Amsterdam (NL)

**1997**
'Imponderabilia', KW14, 's-Hertogenbosch (NL)
Faxx, Tilburg (NL)

### Articles in Newspapers, Magazines, etc.

**2017**
Monique van Hoogstraten, 'Verwond Huis verrijst voor even', *Trouw*
Kees Keijer, '"Ik ben geen activist mijn boodschap is artistiek"', *Het Parool*
Renzo Stroscio, *VISO*

**2016**
Gerrit van den Hoven, 'Je ziet echt hoeveel kracht de kunst kan hebben', *Brabants Dagblad*, 30 December
'Marjan Teeuwen maakt "verwoest huis" in Gaza', *Algemeen Dagblad*, 29 December
Maaike Staffhorst, 'De schoonheid van verval', *De Telegraaf*, 30 August

**2015**
Jane Szita, 'Marjan Teeuwen's Installations Transform Contemned Buildings', *Frame Magazine* 102, 16 August
Luc de Vries, 'Verwoeste huizen in Leiden', ArchiNed.nl 17 July
Elejan van der Velde, 'Een tijd van herdefiniëring: een zoektocht naar de beeldhouwkunst, de sculptuur, de installatie, de ruimte', *Mister Motley* 25 July
Theo de With, *Leidsch Dagblad*, 10 juli
Laura Feinstein, 'Sledgehammer-Wielding Artist Turns Abandoned Buildings Into Beautiful Sculptures', *GOOD* 23 February
Jacqueline Knudsem, 'Verwoest Huis Leiden', Architectuur.nl 6 January
Anne van der Zwaag, *Elle Decoration*
Sandra Smallenburg, *NRC Handelsblad*

**2014**
Gijsbert van der Wal, 'Nieuwe foto's van Marjan Teeuwen bij Galerie Nouvelles Images', *NRC Handelsblad*, 5 september
Helen Morgan, 'Abandoned Buildings Turned Into Incredible Art Installations by Marjan Teeuwen', Inhabitat.com 24 August
Petra Starink, 'Verwoest Huis op Noord', Architectuur.nl 8 April
Jeanne Prisser, *de Volkskrant*, 7 maart
*De Telegraaf*, Saturday tabbloid
Tracey Ingram, *Frame Magazine*
Carlijn Schepers, *Het Parool*
Marianne Schoone, *Brabants Dagblad*
Bianca Stigter, *NRC Handelsblad*

**2013**
Cristina Sanchez-Kozyreva, *Pipeline Magazine* 40 (January-February)
Evelien Baks, *Algemeen Dagblad*
Henny de Lange, 'Verwoest huis Bloemhof', *Trouw*, 6 February
Tineke Reijnders, 'Verwoesting en opbouw: Het werk van Marjan Teeuwen', *Ons Erfdeel* no. 1, pp. 122 – 125
Etienne Boileau, *Tableau*

**2012**
Xander Vermeulen Windsant, 'Wat architecten van kunstenaars kunnen leren', www.ArchiNed.nl 2 October
Els Vegter, 'Verwoest Huis Bloemhof: Opbouw en verwoesting aan de Putsebocht', *Beelden magazine* no. 3
Gerrit van den Hoven, 'Opnieuw "Verwoest huis" van Marjan Teeuwen', *Brabants Dagblad*, 16 June

**2011**
Camille, 'Déconstruire pour rebâtir', Architecture recomposée par Marjan Teeuwen', *Journal du Dessin* 18 November
Lilian Bense, *KunstHart*
Piet de Jonge, *What's UP*
Elena Kunina, *Harvard Business Review Russia*
Begoña de Meñaca, *Pasajes de Arquitectura Y Critica*
Ashley Perez, *MISC Magazine*
Jasmijn Visser, *Modern Painters*
Gijsbert van der Wal, *NRC Handelsblad*
Gijsbert van der Wal, *NRC NEXT*

**2010**
Seije Slager, 'Een sculptuur van sloopafval', *Trouw*, 25 September
Karel Ankerman, 'Marjan Teeuwen', *Kunstbeeld* no. 3, p. 12
Daniël Bertina, 'Marjan Teeuwen: Räume als Skulpturen', *Photonews* no. 2, pp. 20 – 22
Peter van Brummelen, *Het Parool*
Gerrit van den Hoven, *Brabants Dagblad*
Sergey Kovalevsky, 'Het uitstralend perspectief van Marjan Teeuwen', *Tatlin News*
Alexander Mayhew, *Tubelight*

**2009**
Niels van Manen, 'Obsessieve scheppingsdrang: StressedSpaces', *De Groene Amsterdammer* 1 July
Sandra Smets, 'Wanorde in keurige parkeergarage', *NRC Handelsblad*, 27 June
Sandra Smets, 'Zooi, show en spiegels: De museale rol gewogen', *NRC Handelsblad*, 19 January
Manon Berendse, *Museumtijdschrift Vitrine*
Krasnoyarsk Biennale, *Kunstforum International*
Gerrit van den Hoven, *Brabants Dagblad*

**2008**
Gerrit van den Hoven, 'Teeuwen zaagt De IJsbeer in stukken', *Brabants Dagblad*, 20 September
Verily Klaassen, 'Verwoest Huis', *Kunstbeeld*
RC de Ruimte, *Tubelight*

**2007**
Annual report Fonds BKVB, selection Hans Aarsman

**2006**
Edwin van Onna, 'Marjan Teeuwen, Museum Van Bommel van Dam', Venlo', *Beelden* no. 2
Gerrit van den Hoven, Beelden van verwoesting in een atoomschuilkelder', *Brabants Dagblad*
John Huys, 'Marjan Teeuwen: Een atoomkelder vol afval', *De Limburger*
Viola Lindner, *NRC Handelsblad/NRC Next*
Rutger Pontzen, *de Volkskrant*
Tineke Reijnders, 'Marjan Teeuwen: Een bouwwerk van bagage', *AMC Magazine*

**2005**
Mark van der Voort, 'Marjan Teeuwen: Nooit op de automatische piloot', *Brabants Dagblad*, 22 February
Anne Berk, 'De taal van de dingen: Geënsceneerde fotografie van Marjan Teeuwen', *Kunstbeeld* March
Angelique Spaninks, *Tubelight*
Gijsbert van der Wal, *De Groene Amsterdammer*

**Film, TV, Radio**

**2017**
'Kunst is lang', *Mister Motley* (TV interview)

**2016**
*Hollandse Meesters van de 21e eeuw*, director Rudolf van Den Berg
'Marjan Teeuwen', *AVRO's Kunstuur* (TV), 17 April
Reuters, China News Agency, UPI VS, Central News Agency Londen, News Agency France Presse, Newspaper Journal de Arab News, Al Cods Beirut, Sky News Arab, Dubai News Agency, Kuwait News Acency, El Jazeera, Palestine TV, Together Agency, Palestine Good Morning, Televisia Fifizi Dunia Homeland Gaza, Fifizi Palestine Satelite, El Aksa TV, CNN, TV Saudi Arabia

**2015**
'Verwoest Huis Leiden', *AVRO's Kunstuur* (TV), 3 May
'Verwoest Huis Leiden', *Nooit meer slapen* (Floortje Smit), VPRO (radio), 18 July
Matteo Moneta, *Redazione 3D*, Sky Arte (TV)

**2014**
'Verwoest Huis Op Noord', *AVRO's Kunstuur* (TV), 11 May
Emmie Kollau, 'Kunst met slooppanden', VPRO (radio), 7 March

**2011**
Gijsbert van der Wal, *De Avonden*, VPRO (radio), 2 June

**2009**
*AVRO's Kunstuur* (TV)

**Awards**

**2016**
Nomination Van Lanschot Kunstprijs (NL)

**2011**
Second Prize of the Krasnoyarsk Biennale (RU)

**2009**
Grand Prix of the Krasnoyarsk Biennale (RU)
Nomination Bouw in Beeldprijs (Ballast Nedam) (NL)

**2005**
Heineken Brewery Culture Award of the City of 's-Hertogenbosch (NL)

**Artist-in-Residencies and Working Periods**

**2016**
Working period in Khan Yunis, Gaza to realize *Destroyed House Gaza* (with support of Mondriaan Fund) (3 months)

**2014**
Johannesburg (ZA) (3 months)

**2006**
CEAC (Chinese Euopean Art Center), Xiamen (RC) (2 months)

**1999**
Straumer Art Commune, Hafnafordur (IS) (2 months)

**1996**
Maison Jaune, Murs-en-Provence (FR), Kröller-Müller Museum Foundation, Otterlo (2 months)

**Work in Public and Private Collections**
(Selection)

ABP (NL)
Achmea (NL)
AKZO NOBEL (NL)
AMC, Amsterdam (NL)
Artlending library, Utrecht (NL)
ASR Nederland (NL)
Bank Société Generale, Paris (FR)
Caldic (NL)
Centraal Museum Utrecht (NL)
Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami (US)
City of Heemskerk (NL)
Collection Constantijn van Oranje-Nassau
Collection De Heus (NL)
Collection Grumbach, Paris (FR)
Collection Jeroen Princen, Rotterdam (NL)
Collection Joep van Lieshout, Rotterdam (NL)
Collection Marieke and Pieter Sanders (NL)
Collection Ramselaar/Vonk (NL)
Contemporary drawings, Province of Utrecht (managed by Centraal Museum, Utrecht) (NL)
Drake Collection (NL)
Eneco (NL)
Enexis (NL)
FNAC, Paris (FR)
Foundation Carminac Gestion, Paris (FR)
Gasunie (NL)
Heden, The Hague (NL)
Interpolis (NL)
Kennedy Van der Laan, Amsterdam (NL)
KPMG (NL)
Krabbedans, Eindhoven (NL)
Ministry of Foreign Affairs, The Hague (NL)
Museum Centre Krasnoyarsk (RU)
Museum De Lakenhal, Leiden (NL)
Museum Van Bommel Van Dam, Venlo (NL)
Provinciale Kunstuitleen Utrecht (NL)
Rabo Bank (NL)
Soros Collection, New York (US)
Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch (NL)
Stedelijk Museum Amsterdam (NL)
Stichting Beeldende Kunst, Arnhem (NL)
Twijnstra Gudde Collect (NL)
VU Amsterdam (NL)
Diverse Private Collections

Marjan Teeuwen's work is represented by Galerie Nouvelles Images, The Hague www.nouvellesimages.nl

## Authors

**Ernst van Alphen** (1958) is Professor of Literature. His publications include *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (2014), *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (1997), *Art in Mind: The Contribution of Contemporary Images to Thought* (2005), *Francis Bacon and the Loss of Self* (1992), *Armando: Shaping Memory* (2000). In 2018 Valiz will publish his *Failed Images: Photography Beyond Dominant Practices*.

**Maarten Doorman** (1957) is a writer, and teaches philosophy at Maastricht University. He is also Extraordinary Professor of German Cultural History at the Vrije Universiteit Amsterdam. His most recent books are: *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde* (2003), *De romantische orde* (2004), *Paralipomena: Opstellen over kunst, filosofie en literatuur* (2007), *Rousseau en ik* (2012) and *De navel van Daphne: Over kunst en engagement* (2016). www.maartendoorman.nl

**Ludo van Halem** (1959) is an art historian who specializes in Dutch art and design of the twentieth century. He frequently publishes essays and curates exhibitions on this subject. Since 2008, he has been working as curator of twentieth-century art at the Rijksmuseum Amsterdam, where he was co-responsible for the new department for the twentieth century when the museum reopened in 2013. From 1995 to 2008 he was head of the curatorial staff and senior curator at the Stedelijk Museum Schiedam.

**Hans den Hartog Jager** (1968) is a writer and an art critic. He writes for the Dutch daily newspaper *NRC Handelsblad*, has published more than ten books about art and art history and often writes for artist publications. Recent titles include: *Zie de mens: Honderd jaar, honderd gezichten* (2016), *Het streven: Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren* (2014) and *Het sublieme: Het einde van de schoonheid en een nieuw begin* (2011).

**Meta Knol** (1969) is director of Museum De Lakenhal in Leiden (NL). She studied art history at Utrecht University, specializing in modern and contemporary art. Meta Knol has realized numerous exhibitions, writes on visual arts and holds a number of board positions in the cultural sector. She is co-founder of the Amsterdam based Framer Framed, a platform for contemporary art, visual culture and critical theory & practice, aimed at showing the plurality of voices in a globalized society.

**Wilma Sütö** (1965) is a journalist and art historian, and curator for modern and contemporary art at the Stedelijk Museum Schiedam. She is also a consultant for Dutch national art foundations such as the Mondrian Fund and Prins Bernhard Cultuurfonds. Sütö worked for the Dutch daily newspaper *de Volkskrant* as art critic for almost ten years and is involved in the Volkskrant Visual Arts Award. She writes, also online, for publications such as *Mister Motley* and *Kunstschrift*, as well as for exhibition catalogues. Since 2013, Sütö has been appearing as a columnist on art and culture in the Rotterdam Late Night talk show.

## Design

**Haller Brun** is an Amsterdam-based graphic design studio, run by Sonja Haller and Pascal Brun. After graduating at the Lucerne School of Art and Design they moved to the Netherlands where they established their own studio in 2011. Combining a Swiss tradition of refined, precise design with Dutch playfulness and directness, they create work with an editorial vision. Haller Brun mainly work for clients in the cultural field. Their work has been honoured with several international awards. www.hallerbrun.eu

## Publisher

**Valiz** is an international publisher on contemporary art, theory, design and urban affairs. Our books offer critical reflection and interdisciplinary inspiration. We publish these books out of our commitment to their content, to artistic and social issues and to the artists, designers and authors. www.valiz.nl



## Auteurs

**Ernst van Alphen** (1958) is hoogleraar literatuurwetenschap. Hij publiceerde onder meer *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (2014), *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (1997), *Art in Mind: The Contribution of Contemporary Images to Thought* (2005), *Francis Bacon and the Loss of Self* (1992), *Armando: Vormen van herinnering* (2000). Bij Valiz verschijnt in 2018 *Failed Images: Photography Beyond Dominant Practices*.

**Maarten Doorman** (1957) is schrijver en docent filosofie aan de Universiteit Maastricht. Hij is bijzonder hoogleraar cultuurgeschiedenis van Duitsland aan de Vrije Universiteit. Zijn laatste boeken zijn *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde* (2003), *De romantische orde* (2004), *Paralipomena: Opstellen over kunst, filosofie en literatuur* (2007), *Rousseau en ik* (2012) en *De navel van Daphne: Over kunst en engagement* (2016). www.maartendoorman.nl

**Ludo van Halem** (1959) is als kunsthistoricus gespecialiseerd in twintigste-eeuwse Nederlandse kunst en vormgeving, waarover hij ook regelmatig publiceert en tentoonstellingen maakt. Sinds 2008 werkt hij als conservator twintigste-eeuwse kunst in het Rijksmuseum, Amsterdam, waar hij medeverantwoordelijk was voor de nieuwe afdeling twintigste eeuw bij de heropening in 2013. Van 1995 tot 2008 werkte hij als hoofd museale dienst en senior conservator in het Stedelijk Museum Schiedam.

**Hans den Hartog Jager** (1968) is schrijver en kunstrecensent. Hij schrijft voor *NRC Handelsblad* en voor kunsttijdschriften en heeft meer dan tien boeken over kunst en kunstgeschiedenis op zijn naam staan. Recente titels: *Zie de mens: Honderd jaar, honderd gezichten* (2016), *Het streven: Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren* (2014) en *Het sublieme: Het einde van de schoonheid en een nieuw begin* (2011).

**Meta Knol** (1969) is directeur van Museum De Lakenhal in Leiden. Ze studeerde kunstgeschiedenis in Utrecht, waar ze zich specialiseerde in moderne en hedendaagse kunst. Meta heeft talloze tentoonstellingen samengesteld, ze schrijft over beeldende kunst en bekleedt diverse posities in de culturele sector. Zij is medeoprichter van het in Amsterdam gevestigde Framer Framed, een platform voor hedendaagse kunst, beeldcultuur en kritische theorie & praktijk dat zich richt op het tonen van de pluraliteit van stemmen in een gemondialiseerde samenleving.

**Wilma Sütö** (1965), journalist en kunsthistoricus, is conservator moderne en hedendaagse kunst bij het Stedelijk Museum Schiedam. Zij adviseert landelijke kunstfondsen als het Mondriaan Fonds en het Prins Bernhard Cultuurfonds. Sütö werkte bijna tien jaar als criticus bij *de Volkskrant* en is betrokken bij de Volkskrant Beeldende Kunstprijs. Zij schrijft voor (digitale) tijdschriften als *Mister Motley* en *Kunstschrift* en voor catalogi. In de talkshow Rotterdam Late Night treedt Sütö sinds 2013 op als columnist over kunst en cultuur.

## Ontwerp

**Haller Brun** is een in Amsterdam gevestigde studio voor grafisch ontwerp, geleid door Sonja Haller en Pascal Brun. Na hun afstuderen aan de Hochschule Luzern Design und Kunst zijn ze naar Nederland verhuisd, waar ze in 2011 hun eigen studio hebben opgericht. Door de Zwitserse traditie van verfijnd en precies design te combineren met Nederlandse speelsheid en directheid maken zij werk met een redactionele visie. Haller Brun werkt voornamelijk voor klanten in de culturele sector. Hun werk heeft diverse internationale prijzen gewonnen. www.hallerbrun.eu

## Uitgever

**Valiz** is een internationale uitgeverij op het gebied van kunst, theorie, ontwerp en stadscultuur. Onze boeken bieden kritische reflectie en interdisciplinaire inspiratie. Wij publiceren boeken vanuit een betrokkenheid bij de inhoud, bij artistieke en sociale vraagstukken en bij de kunstenaars, ontwerpers en auteurs. www.valiz.nl

Destroyed House Krasnoyarsk 2












Destroyed House Krasnoyarsk 3

Destroyed House Krasnoyarsk 5

Destroyed House Krasnoyarsk 1

Destroyed House Krasnoyarsk 9





Destroyed House Krasnoyarsk 8

Destroyed House Krasnoyarsk 6

## Destroyed House Gaza
2017



**p. 1**
*Destroyed House Gaza 12*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
100 × 65.8 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 2–3**
*Destroyed House Gaza 3*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
125 × 225 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 4–5**
*Destroyed House Gaza 13*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
75 × 73.9 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 6–7**
*Destroyed House Gaza 10*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
125 × 145.8 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 8–9**
*Destroyed House Gaza 1*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
155 × 225 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 10–11**
*Destroyed House Gaza 14*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
123.4 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 11**
*Destroyed House Gaza 8*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
155 × 73 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 12–13**
*Destroyed House Gaza 9*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
110 × 102 cm,
inkjet print on dibond/ framed



**pp. 14–15**
*Destroyed House Gaza 4*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
155 × 195 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 16–17**
*Destroyed House Gaza 5*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
125 × 129.6 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 18–19**
*Destroyed House Gaza 16*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
40 × 60 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 20–21**
*Destroyed House Gaza 11*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
75 × 95.3 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 22–23**
*Destroyed House Gaza 7*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
68.7 × 75 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 24–25**
*Destroyed House Gaza 6*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
92.3 × 75 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 26–27**
*Destroyed House Gaza 17*,
Khan Younis / Rafah (PS), 2017,
40 × 68.5 cm,
inkjet print on dibond / framed

## Destroyed House Leiden
2016



**pp. 38–39**
*Destroyed House Leiden 5*,
Leiden (NL), 2016,
163 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 40–41**
*Destroyed House Leiden 7*,
Leiden (NL), 2016,
224 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 42–43**
*Destroyed House Leiden 1*,
Leiden (NL), 2016,
203 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 44–45**
*Destroyed House Leiden 6*,
Leiden (NL), 2016,
155 × 193 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 46**
*Destroyed House Leiden 4*,
Leiden (NL), 2016,
226 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 47**
*Destroyed House Leiden 3*,
Leiden (NL), 2016,
221.5 × 155 cm,
inkjet print on dibond / framed

## Destroyed House Op Noord
2014



**pp. 54–55**
*Destroyed House Op Noord 1*,
Amsterdam (NL), 2014,
155 × 186 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 56–57**
*Destroyed House Op Noord 12*,
Amsterdam (NL), 2014,
60 × 140 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 58–59**
*Destroyed House Op Noord 13*,
Amsterdam (NL), 2014,
60 × 140 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 61**
*Destroyed House Op Noord 14*,
Amsterdam (NL), 2014,
60 × 41.7 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 62–63**
*Destroyed House Op Noord 9*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 136.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 64**
*Destroyed House Op Noord 6*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 87.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 65**
*Destroyed House Op Noord 11*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 144 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 66–67**
*Destroyed House Op Noord 10*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 135.6 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 68–69**
*Destroyed House Op Noord 5*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 149.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 70–71**
*Destroyed House Op Noord 3*,
Amsterdam (NL), 2014,
155 × 217 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 72–73**
*Destroyed House Op Noord 4*,
Amsterdam (NL), 2014,
110 × 112 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 74–75**
*Destroyed House Op Noord 2*,
Amsterdam (NL), 2014,
155 × 224 cm,
inkjet print on dibond / framed

## Archive Series
2007 – 2016



**pp. 80–81**
*Archive 2*,
2007,
110 × 120 cm,
inkjet print on dibond / diasec



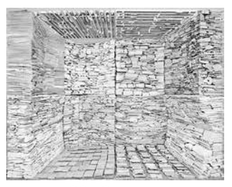
**p. 83**
*Archive 4*,
2008,
110 × 156.5 × cm,
inkjet print on dibond / diasec



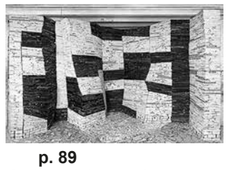
**p. 84**
*Archive Sheddak SM's 1*,
2010,
110 × 127 cm,
inkjet print on dibond / diasec



**p. 85**
*Archive Sheddak SM's 2*,
2010,
110 × 127 cm,
inkjet print on dibond / diasec



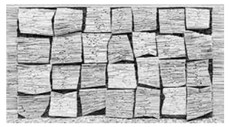
**pp. 86–87**
*Archive 6*,
2012,
125 × 157.24 cm
inkjet print on dibond / framed



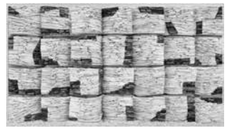
**p. 89**
*Archive Johannesburg*,
2015,
110 × 172.6 cm,
inkjet print on dibond / framed



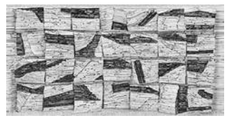
**p. 90**
*Archive Hall of Justice 2*,
2016,
110 × 225 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 93**
*Archive Hall of Justice 4*,
2016,
110 × 201.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 94**
*Archive Hall of Justice 3*,
2016,
110 × 195 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 95**
*Archive Hall of Justice 5*,
2016,
110 × 215.5 cm,
inkjet print on dibond / framed

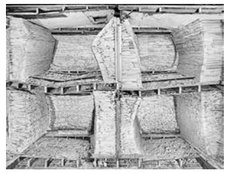
**Destroyed House Bloemhof**
2013



**pp. 106 – 107**
*Destroyed House Bloemhof 1*,
Rotterdam (NL), 2013,
155 × 440 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 108 – 109**
*Destroyed House Bloemhof 3*,
Rotterdam (NL), 2013,
40 × 57.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 110 – 111**
*Destroyed House Bloemhof 2*,
Rotterdam (NL), 2013,
155 × 205 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 112 – 113**
*Destroyed House Bloemhof 5*,
Rotterdam (NL), 2013,
40 × 57.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 114 – 115**
*Destroyed House Bloemhof 4*,
Rotterdam (NL), 2013,
40 × 65 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 116 – 117**
*Destroyed House Bloemhof 6*,
Rotterdam (NL), 2013,
40 × 47.5 cm,
inkjet print on dibond / framed

**Destroyed House**
**Piet Mondriaanstraat**
2011



**pp. 124 – 125**
*Destroyed House*
*Piet Mondriaanstraat 1*,
Amsterdam (NL), 2011,
163 × 338 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 126 – 127**
*Destroyed House*
*Piet Mondriaanstraat 3*,
Amsterdam (NL), 2011,
41 × 51.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 128 – 129**
*Destroyed House*
*Piet Mondriaanstraat 4*,
Amsterdam (NL), 2011,
41 × 38.8 cm,
inkjet print on dibond / framed

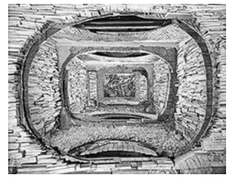


**pp. 130 – 131**
*Destroyed House*
*Piet Mondriaanstraat 5*,
Amsterdam (NL), 2011,
41 × 35.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 132 – 133**
*Destroyed House*
*Piet Mondriaanstraat 6*,
Amsterdam (NL), 2011,
41 × 37 cm,
inkjet print on dibond / framed

**Destroyed House**
**Krasnoyarsk**
2010



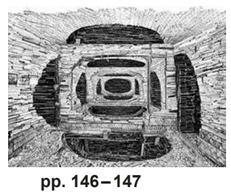
**pp. 140 – 141**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 2*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 45 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 142 – 143**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 3*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 52 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 144 – 145**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 5*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 35 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 146 – 147**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 1*,
Siberia (RU), 2010,
148 × 187 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 148**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 9*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 52 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 149**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 8*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 52 cm,
inkjet print on dibond/ framed



**pp. 150 – 151**
*Destroyed House*
*Krasnoyarsk 6*,
Siberia (RU), 2010,
35 × 34 cm,
inkjet print on dibond / framed

**Destroyed House**
2009



**pp. 156 – 157**
*Destroyed House 2*,
's-Hertogenbosch (NL), 2009,
160 × 239.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**pp. 158 – 159**
*Destroyed House 3*,
's-Hertogenbosch (NL), 2009,
160 × 219.5 cm,
inkjet print on dibond / framed



**p. 160**
*Destroyed House 1*,
's-Hertogenbosch (NL), 2009,
160 × 154 cm,
inkjet print on dibond / frame







Destroyed House 2

Destroyed House 3





Destroyed House 1

Vrijwel dagelijks zien we om ons heen gebouwen verrijzen. Dat bouwproces heeft iets elegants en geruststellends. Het grofstoffelijke begin van fundering en ruwbouw wordt steeds meer verfijnd tot er uiteindelijk een nieuw en stralend bouwwerk staat dat klaar is om gebruikt te worden. Pas als dat proces wordt omgekeerd, wordt zichtbaar welke krachten er in een gebouw werkzaam zijn. Een huis dat een veilig onderkomen was, wordt door verwoesting een plek vol dreiging – daken, vloeren en muren die ooit beschutting boden, zijn onheilspellend als ze uit hun verband worden gerukt. Een gebouw dat wordt verwoest, is een dodelijke val.

In haar architectonische installaties laat Marjan Teeuwen die verwoesting in haar tegendeel spreken en legt zij de rauwe schoonheid van het puin bloot. Haar *Verwoeste Huizen* bezitten een dubbelzinnige schoonheid die ontstaat doordat een meesterhand de brute en verwoestende kracht van de slopershamer volledig weet te beheersen. De monumentale constructies die zij in sloophuizen maakt, leggen de ongekende krachten in een bouwwerk bloot. Wanden staan scheef en dreigen weg te glijden, vloeren zijn omgeklapt en hangen loodrecht naar beneden. Alles staat op scherp in een orgie van puin.

Wie zo'n installatie binnenstapt, ontkomt niet aan een eerste indruk van chaos. Maar dan openbaart zich een formele schoonheid – noem het abstractie – doordat de ingreep in die onoverzichtelijke realiteit langzaam duidelijk wordt. Wanden en vloeren die van plaats zijn verwisseld, brokken puin en bergen afval, al dan niet in bepaalde vormen gestapeld, transformeren het aangetaste gebouw tot een monumentaal stilleven.

In deze constructies is de verwoesting tijdelijk tot stilstand gekomen. Ze wijzen de kijker nadrukkelijk op het inherente falen van alles wat menselijk is. Ook de architectonische installaties van Marjan Teeuwen zullen, tijdelijk als ze zijn, weer tot stof vergaan. In die zin zijn ze op te vatten als de stillevens die ons als vanitas het 'gedenk te sterven' voorhouden. Maar dubbelzinnig als ze zijn, vormen ze tegelijkertijd ook een ode aan de kracht van de constructie.

Ludo van Halem


**Colophon**

Photo works:
Marjan Teeuwen
Concept photography ar
Marjan Teeuwen
Image processing *Destr*
*Krasnoyarsk, Destro*
Marjan Teeuwen in
Image processing all the
Marjan Teeuwen in
Photographic support D
Ezz Al Zanoun
Photographic support all
Peter Cox
Image editing:
Marjan Teeuwen, So
Graphic design:
Haller Brun
Authors:
Ernst van Alphen, M
Ludo van Halem, Ha
Meta Knol, Wilma S
Translation (Dutch-Engli
Leo Reijnen, Auke W
Copy-editing:
Els Brinkman, Leo R
Publisher:
Astrid Vorstermans,

Paper inside:
Munken Polar Roug
Planoplus, Arctic Vo
Paper cover:
Munken Polar Roug
Typeface:
Arial
Lithography:
Mariska Bijl, Wilco A
Printing:
Bariet Ten Brink, Me

This publication *Marjan*
was made possible thro
of the Mondriaan Fund

Mondriaan Fund



© 2017 Marjan Teeuwen
projects, Amsterdam; au

All rights reserved. No p
reproduced, stored in a
in any form or by any me
photocopying, recording
written permission of the

For works of visual artist
organization the copyrigh
in Amsterdam. © 2017 c

The publisher has made
permission to reproduce
and photographs. We ap
errors or omissions. Par
they can claim specific
the publisher.



Distribution
BE/NL/LU: Coen Sli
www.coensligtingbo
Centraal Boekhuis,
GB/IE: Anagram Bo
Europe/Asia: Idea B
Australia: Perimeter
USA/Canada/Latin A
Individual orders: w

ISBN 978 94 92095 37 4
Printed and bound in the

**Marjan Teeuwen** (*1953, NL) creates large-scale architectural installations in buildings that are demolished after her interventions. She tears and strips, disrupts construction and structure and with the remaining material she builds a new artistic image. Based on these installations she realizes autonomous photographic works.

In her work the constructive force of building goes hand in hand with the power of destruction and decay. Floors are tilted or come straight down; walls are removed, completely or in part. Stacks of debris branch out through the building like a virus, covering all the walls, or are carefully ordered into architectural sculptures.

There is no long lineage of artists who cut into or perforate buildings. Gordon Matta-Clark was the pioneer of transforming architecture into sculpture. Richard Wilson and Urs Fischer have also used this approach on occasion. Marjan Teeuwen chooses her own encompassing and radical method.

In 2016/2017 Teeuwen realizes *Destroyed House Gaza*. By choosing to work in occupied territory she lets the local social context emphatically penetrate her work and the tension between the artistic and the political context comes to a head. By strengthening the artistic context she enhances the autonomous meaning of the work in this politically highly volatile region.

*Marjan Teeuwen – Destroyed House* highlights the work in Gaza but also presents the other six installations in the *Destroyed House* series, plus the *Archive* series, she created since 2008. With extensive series of photos, this publication presents the polarity of Teeuwen's poignant images: memory and amnesia; chaos and order; destruction and construction; falling and standing; *horror vacui* in relation to spatiality. The authors provide new perspectives on the art-historical, architectural, philosophical, and social meaning of Teeuwen's work.

Valiz, Amsterdam
www.valiz.nl

**Authors / Auteurs**
Ernst van Alphen
Maarten Doorman
Ludo van Halem
Hans den Hartog Jager
Meta Knol
Wilma Sütö

ISBN 978-94-92095-37-4
Printed and Bound in the EU

**Marjan Teeuwen** (*1953, NL) creëert grootschalige architectonische installaties in gebouwen die na haar interventie worden ontmanteld. Ze sloopt en stript, grijpt in op de constructie en structuur en bouwt met het sloopmateriaal een nieuw artistiek beeld op. Op basis van deze installaties ontstaan autonome fotowerken.

In haar werk gaat de constructieve kracht van bouwen hand in hand met de kracht van verwoesting en verval. Vloeren zijn scheef gezet of vallen loodrecht naar beneden; wanden zijn er deels of volledig uitgeslagen. Stapelingen van puin vertakken zich als een virus door het pand, ze bedekken alle wanden of zijn zorgvuldig geordend tot architectonische sculpturen.

Er is slechts een korte lijn van kunstenaars die in gebouwen snijden, kunstenaars die gebouwen perforeren. Gordon Matta-Clark is de pionier van het transformeren van architectuur tot sculptuur. Ook Richard Wilson en Urs Fischer hanteren soms deze aanpak. Marjan Teeuwen bepaalt haar eigen omvattende en radicale handelwijze.

In 2016/2017 realiseert Teeuwen *Verwoest Huis Gaza*. Door te werken in bezet gebied infiltreert de maatschappelijke context op een krachtige manier in haar werk. De spanning tussen de artistieke en politieke context komt op scherp te staan. Juist door de artistieke context te versterken, vergroot ze de autonome betekenis in deze uitgesproken politiek gevoelige regio.

*Marjan Teeuwen – Destroyed House* toont het werk in Gaza, maar ook de zes andere installaties in de serie *Verwoest Huis*, alsook de *Archief*-serie, die zij sinds 2008 realiseerde. Deze publicatie presenteert in uitgebreide fotoreeksen de polariteit van Teeuwens indringende beelden: herinnering en amnesie; chaos en orde; destructie en constructie; vallen en staan; *horror vacui* ten opzichte van ruimtelijkheid. De auteurs genereren nieuwe perspectieven op de kunsthistorische, architectonische, filosofische en sociale betekenis van Teeuwens werk.