



IN MEDIA RES

In het midden van februari bracht ik een bezoek aan de studio van Diana Al-Hadid in Brooklyn om *Allegory on a Thread* (2020) te bekijken. Dit was enkele weken voor de hele wereld in lockdown ging omwille van de wereldwijde pandemie en maanden voordat protesten uitbraken in de VS en andere landen om te protesteren tegen het vermoorden van onschuldige zwarte mensen door de politie. Ik schrijf dit essay over het werk dat ik bekeken heb ten tijde van bijna onvoorstelbare maatschappelijke verandering. In een bepaald opzicht kan de huidige situatie niet verder verwijderd lijken van wat ik die dag in de studio van Al-Hadid gezien heb - een installatie in opbouw, een complexe, gedetailleerde en toch efemere installatie die op een directe manier maar ook via allerlei omwegen verwijst naar het Altaarstuk van de Heilige Johannes de Doper en de Heilige Johannes de Evangelist (c. 1479) van Hans Memling. En toch kunnen al deze elementen – *Allegory on a Thread* en ons historisch onbehagen en de daarmee gepaard gaande omwentelingen, de formele methode van Al-Hadid en onze huidige onzekere situatie – niet los van elkaar gezien worden.

Wanneer ik Al-Hadid in East Williamsburg een bezoek bracht, was het centrale element van *Allegory on a Thread* voor het grootste deel gevormd: stellingen gemaakt van metalen staven in de vorm van een piramide met daarop de torso van een vrouw. Al-Hadid legde me met handgebaren uitvoerig uit waar ze nog extra elementen in staal en brons wilde toevoegen, in welke richting het werk zou evolueren, waar ze nog kabels, polymeergips, styreen en glasvezel wilde toevoegen om haar visie uit te werken.

IN MEDIA RES

I went to see Diana Al-Hadid's *Allegory on a Thread* (2020) in her Brooklyn studio sometime mid-February of 2020, weeks before the world shut down because of a global pandemic and months before the US and other countries exploded in protest over the murders of innocent Black people by the police. I am writing an essay about the work I saw in the midst of what seems like an almost unimaginable societal sea change. In some ways, this current context couldn't seem further removed from what I laid eyes on that day in Al-Hadid's studio – an in-progress installation, a complex, detailed, and yet ghostly arrangement that echoes in direct and more tangential ways Hans Memling's *St. John's Altarpiece* (c. 1479). And yet, somehow, these things – *Allegory on a Thread* and our historical convulsion, and likewise Al-Hadid's formal method and our current state of precarity and uncertainty - cannot be disconnected.

When I visited Al-Hadid in East Williamsburg, the central element of *Allegory on a Thread* was mostly intact: a pyramidal scaffold composed of welded together metal rods surmounted by a woman's torso. Al-Hadid spent time gesturing with her hands, showing me where she was planning to add more steel and bronze elements, how the piece would move directionally, where she would add cables, polymer gypsum, styrene, and fiberglass to fill out her vision.

Het is bekend dat het werk van Al-Hadid een dialoog aangaat met de architectuur. Het lichaam wordt voorgesteld als een soort stelling of superstructuur en de materialen die ze gebruikt zijn materialen die gewoonlijk op bouwerven terug te vinden zijn. Nochtans is dit werk in een cruciaal opzicht anti-architecturaal: het is het resultaat van intuïtie, van een reactie op het moment, van zien wat er al is en wat er daarna moet komen. Het is het resultaat van een visie, maar geeft die visie ook de vrijheid zich verder te ontwikkelen, gebaseerd op een eigen logica. Hoewel Al-Hadid put uit een diepgaand inzicht in wat de mogelijkheden zijn op basis van haar jarenlange ervaring met de materialen en methoden waarvoor ze gekozen heeft, is er geen vooropgezet plan, geen uitgewerkte blauwdruk, geen vooropgesteld schema.¹ In een interview noemde ze dit proces “het werk najagen” – in tegenstelling tot het verwezenlijken ervan, zoals andere kunstenaars zouden zeggen.² “Het werk najagen” betekent dat de formele intelligentie van het voorwerp de kunstenaar duidelijk maakt wat het nodig heeft om in de wereld te bestaan – om samenhang te hebben, stabiliteit en evenwicht te vinden, om betekenis te hebben. Dit betekent ook dat het nooit volledig voltooid is tot het geïnstalleerd is. (Zelfs de titel wordt pas op het laatste moment gegeven. Toen ik dit essay aan het schrijven was, heb ik *Allegory on a Thread* ingegeven als een tijdelijke aanduiding voor wat nog geen naam heeft). In dat opzicht schrijf ik dit essay in media res - in het midden van de zaken. Zoals wij allemaal leef ik toevallig ook in media res: we zien de wereld rondom ons op zijn grondvesten daveren, wat tot bevrijding maar evengoed ook tot het tegengestelde kan leiden; wat nieuwe vormen van bestaan kan losmaken die voordien onmogelijk leken, vormen die veel te diep begraven liggen onder lagen en lagen geschiedenis en geweld.

De manier waarop Al-Hadid werkt en denkt, is diepgeworteld in haar liefde voor materialen. Ondanks het etherische en zelfs poëtische karakter van haar werk, is ze, net zoals vele beeldhouwers, gefascineerd door wat materialen kunnen doen, wat ze kunnen bereiken en hoe ze zich zelfs kunnen verzetten tegen hun eigen aard. Ze heeft sinds de universiteit min of meer met dezelfde media gewerkt. Sommige daarvan zijn erg traditioneel – gieten in brons, lassen, enz. – terwijl andere ontleend werden aan de wereld van de ijzerwinkel en bouwerven - polymeergips, styreen, polyurethaanschium. Voor haar zijn ze allemaal door en door sculpturaal. Tegelijkertijd benadert Al-Hadid het genre vanuit een originele invalshoek. De beeldhouwkunst ontplooit zich in drie dimensies door verder te bouwen op de conceptuele lessen van de tweedimensionale vormen van de schilder- en tekenkunst. Al-Hadid tekent in de ruimte:

Though Al-Hadid is known for making work that is engaged with architecture - imagining the body as a kind of scaffold or superstructure, using materials commonly found on building sites - it is anti-architectural in one crucial way: it is a product of intuition, of responsiveness in the moment, of seeing what's there and what needs to come next, of having a vision and allowing it to develop according to its own logic. Though she draws upon a deep understanding of what is possible given her long engagement with her chosen materials and methods, there is no set plan, no strict blueprint, no predetermined schematics.¹ She has referred to this process, in an interview, as one of “chasing the work” – as opposed, as other artist's might say, to realizing it.² To chase the work means that the formal intelligence of the object keeps telling the artist what it wants to exist in the world – to cohere, to find stability and balance, to signify. It also means that until it is installed, it will not entirely be finished. (Even the title will only emerge at the last minute, so as I drafted this essay I inserted *Allegory on a Thread* as a place holder for the not-yet-named.) In a sense, then, I am writing this essay in media res - in the middle of things. I am also, as it happens, and as all of us are, living in media res: looking at the world around us shudder in a way that may lead to liberation or to its opposite, that might dislodge new forms of being that have seemed impossibly out of reach, buried under too-deep layers of history and violence.

Al-Hadid's method of working and thinking is deeply rooted in her love of materials. For all the ethereal and even poetic qualities of her work, she, like many sculptors, is fascinated by what materials can do, what they can achieve, and even how they can defy their own natures. She has largely worked with the same media since grad school: some are deeply traditional – casting in bronze, welding, and so on - and others are borrowings from the realm of hardware stores and building sites – polymer gypsum, styrene, polyurethane foam. All, she insists, are emphatically sculptural. But at the same time, Al-Hadid's approach to the genre is of a particular sort, in that it sees its way into three dimensions by relying on the conceptual lessons learned from

in a paradoxale omkering geeft ze een soort onverwachte vloeibaarheid en gewichtloosheid aan haar constructies ondanks het gebruik van de meest inerte, stijve en zware materialen. Ze maakte een schets in haar voorstel voor een installatie voor het Hospitaalmuseum voor de curator van de tentoonstelling. Deze schets geeft ons een idee van hoe haar geest en hand werken - op een fotokopie van het interieur van het oude hospitaal heeft ze met een gele stift aantekeningen gemaakt die de stroming en richting van wat ze wil bereiken aantonen. Het is geen precies plan, maar er is energie, er is beweging, er is een verdikking en verdunning. De ruimte wordt in beslag genomen. Er is volop ruimte voor het haptische aspect.

Allegory on a Thread vindt de elementen van het *Altaarstuk van de Heilige Johannes de Doper en de Heilige Johannes de Evangelist* die haar aandacht trokken als het ware opnieuw uit in drie dimensies - een soort *punctum* bij wijze van spreken.³ De Madonna in het midden; de volumineuze rok van de Heilige Catharina van Alexandrië, die de patroonheilige van de zusters is; het oosterse tapijt waarop de troon van Maria staat. Ze deconstrueert deze elementen zodat ze onmiddellijk herkenbaar zijn, maar bij een grondigere studie uit elkaar vallen in een abstract, zelfs efemeer, kantwerk. Een reeks bronzen staven markeren een voorlopig driehoekig skelet en ondersteunen een perfect ovaal, in brons gegoten hoofd, dat doorkruist wordt door een gebogen staaf om de ronde vorm op het niveau van de ogen aan te geven, zoals een ondertekening van een portrettist. Aan de linkerkant maken met elkaar verweven, witgeverfde en gelaste staven, sommige recht, sommige gebogen, op het eerste gezicht een chaotische indruk tot je rondom het werk wandelt. Wanneer je de juiste positie vindt, lijkt het alsof ze plotseling samensmelten in de knielende figuur van de heilige Catharina met de harde kristallen vouwen van haar rok in brokaat nu vertaald in puntige geometrische vormen die in de driedimensionale ruimte openbarsten. Deze onwaarschijnlijke vertaling van brokaat in staal wordt verdergezet in glasvezel in de vorm van vloeïend textiel dat een opening in de vloer van het oude hospitaal omringt zodat bezoekers de oude stenen van het 12de-eeuwse gebouw te zien krijgen. Al-Hadid creëert een soort visuele paradox of grap: de glasvezel komt samen en vloeit als een rivier of klimt op een bergketen, afhankelijk van het perspectief. Dit verwijst enerzijds naar het buigbare karakter van stof, maar is anderzijds gemaakt van een materiaal dat voorgoed verstijfd is. Aan de andere kant van de centrale vorm verwijst een tweede opeenhoping van witte gelaste staven naar een figuur uit een ander schilderij van Memling, zijn *Annunciatie* dat zich in de collectie van het Metropolitan Museum in New York bevindt.

the two dimensional forms of painting and drawing. Al-Hadid draws in space: in a paradoxical inversion, she introduces a sort of unexpected fluidity and weightlessness to her constructions despite her use of the most obdurate, rigid, and heavy materials. A sketch for her proposed installation for the Hospital Museum that she made for the curator of the exhibition gives a sense of how her mind and hand works - on a photocopy of the interior of the old hospital, she has scribbled with a yellow marker, showing the flow and direction of what she wants to achieve. There is no precision to this plan, but there is energy, there is movement, there is a thickening and a thinning, there is a holding of space. It is full of haptic intention.

Allegory on a Thread reimagines in three dimensions the elements of the *St. John Altarpiece* that caught her eye - the *punctum*, as it were.³ The central Madonna; the voluminous skirt of St. Catherine of Alexandria, the patron saint of nuns; the oriental carpet on which Mary's throne rests: these elements she deconstructs to the point that they are recognizable at a glance but disintegrate under sustained vision into an abstract, even ephemeral, lacework. A series of bronze rods, tracing out a provisional triangular skeleton, support a perfectly oval, cast-bronze head, which is crossed by a curved rod to indicate, as a portrait artist's underdrawing might, the roundedness of the form at the level of its eyes. On the left, an interlacing of welded rods, some straight and some curved, all painted white, at first seem like a chaotic mass until you walk around the piece; suddenly, when you find the correct viewing position, they seem to coalesce into the kneeling figure of St. Catherine, the hard, crystalline folds of her brocade skirt in Memling's altarpiece now translated into spiky geometries exploded into three-dimensional space. That unlikely translation of brocade into steel continues in fiberglass shaped into a flow of fabric that surrounds an opening in the floor of the old hospital that allows visitors to see the original stonework of the 12th century edifice. Again, Al-Hadid offers a kind of visual paradox or joke: the fiberglass pools and flows like a river or mounds and surges a mountain range, depending on your perspective.



Diana Al-Hadid
Allegory on a Thread (detail)
2020



Al-Hadid heeft in deze piramide van verering van de Moeder Maria de knielende figuur van een jongere versie van de Maagd geïntegreerd, afgebeeld door Memling toen ze het nieuws vernam dat ze uitverkoren was om de moeder te zijn van de zoon van God – Al-Hadid brengt op deze manier nog een nieuwe verhaallaag aan. Een reeks panelen omhult een zijde van de groepering, als kleine muren met versierde boogvensters zoals in de bovenste muren van het oude hospitaal of zoals ze te zien zijn in de gebouwen op de achtergrond in het centrale paneel van het triptiek van Memling.

En dan is er een “tapijt” dat het gat in de vloer van het hospitaal bedekt. Al-Hadids tapijt is gebaseerd op het tapijt van het altaarstuk van Memling met een ontwerp dat zo vaak in zijn werk terugkeert dat het een kenmerkend motief geworden is voor de Oudnederlandse kunstenaar. Al-Hadids tapijt is een vreemd artefact waarbij de ondoorzichtigheid van geweven textiel ingeruild wordt voor het delicate maaswerk van glas in lood. Hoewel *Allegory on a Thread* kunst uit het verleden oproept, met name wandtapijten en glas in lood ramen, dringen tijd en daarom ook de geschiedenis toch binnen, en wel op een complexe manier. Voor deze vertaling van het tapijt gebruikte de kunstenaar gekleurde polymeergips. Dit wordt vooral gebruikt in hedendaags restauratiewerk in de architectuur; het is met andere woorden een materiaal dat het verleden wil terugwinnen voor het heden, een materiaal dat het gevecht met de tijd aangaat. Terwijl Al-Hadid in andere werken het materiaal in lagen op een muur aanbrengt, alsof ze een schilderij op een ezel of een muurschildering maakt en het dan verwijdert, heeft ze het in dit geval gedruppeld zoals Jackson Pollock over een steun die ze later verwijderd heeft. De kant met de delicate kleuren aan de zijde van deze ondersteuning is de “juiste” kant van het tapijt, de kant die je ziet. De eerste geschilderde laag wordt de laag die het dicht bij het oog is.

It suggests the pliability of fabric but it is made of a material that is irredeemably stiff. On the other side of the central form, a second agglomeration of white welded rods gestures to a figure from another one of Memling’s paintings - his *Annunciation*, in the collection of the Metropolitan Museum in New York. Al-Hadid has inserted into this pyramid of veneration of the Mother Mary the kneeling figure a younger version of the Virgin, depicted by Memling in the midst of hearing the news of being chosen as the vessel of God’s son - a layering of narratives. A set of panels – miniature walls punctuated by arched, ornate windows like those that line the upper walls of the old hospital or those that appear in the background buildings in the central panel of Memling’s triptych – embraces one side of the grouping.

And then, covering the hole in the hospital’s floor, a “rug”. Based on the carpet from Memling’s altarpiece - a design that appears so often in his works so as to become a signature motif for the Early Netherlandish artist - Al-Hadid’s carpet is a strange artifact, its design trading the opacity of loomed fabric for the delicate tracery of stained glass. Of course, despite *Allegory on a Thread*’s evocations of past art – tapestries and stained glass – time and therefore history intrudes in complicated ways. For this translation of a carpet, the artist used tinted polymer gypsum, most commonly employed as a material in contemporary architectural restoration work - in other words, a material that wants to recover the past for the present, that battles time. While in other works, Al-Hadid applies the material in layers to a wall, as if she were making an easel painting or a mural, and then peels it off, in this case she dripped it, Jackson-Pollock style, over a support that she later removed. The delicately colored, support-facing side is the “right” side of the carpet, the side you see. The first painted layer becomes the layer closest to your eye.

Dit is een omkering van wat we gewoonlijk ervaren wanneer we naar een schilderij kijken, vooral een schilderij zoals dat van Memling. Bij een schilderij worden de initiële aanduidingen, de getekende lijnen en de schetsmatige onderschildering verborgen, bedekt met vele lagen pigment en glazuur. Nancy Princethal heeft de chronologische implicaties van de benadering van Al-Hadid als volgt verwoord in een bespreking van het proces van de creatie van *Delirious Matter*, een installatie uit 2018 in Madison Square Park in New York:

Met vloeibare gips die met polymeer verrijkt werd, schilderde Al-Hadid laag op laag druipende lijnen op gipsplaat; wanneer dit opgedroogd was, werd het netachtige beeld dat zo ontstaan was losgemaakt, zodat de toeschouwer de lijnen die het eerst geschilderd werden (en die al lang onzichtbaar waren voor de kunstenaar) te zien krijgt. Het uiteindelijke beeld is dan een blootlegging van het originele. “Zowel eerlijk als leugenachtig” in de woorden van Al-Hadid. Het is een goocheltruc die in het zicht uitgevoerd wordt.⁴



Diana Al-Hadid
Delirious Matter
2018
Madison Square Park, New York

This is a reversal of what we usually experience when we look at painting, especially a painting like Memling’s: in painting’s case, the initial marks, the drawn lines and sketchy underpainting, is long hidden, covered with multiple coatings of pigments and glazes. Nancy Princethal, writing about Al-Hadid’s process of making *Delirious Matter*, a 2018 installation in New York City’s Madison Square Park, describes the chronological implications of her approach:

Using polymer-infused liquid plaster, Al-Hadid painted layer upon layer of dripping lines on sheetrock; when this was dry, the netlike image thus formed was... then peeled away, making the first lines painted - long invisible to the artist - the ones that face the viewer. The final image is, then, an excavation of the original. ‘Both honest and deceitful,’ in Al-Hadid’s words, it is a sleight of hand executed in plain sight.⁴

Een letterlijke opgraving - de opening naar de oorspronkelijke fundering van het hospitaal – bedekken met een tapijt, dat zo opgebouwd is dat een gelaagdheid in de tijd omgekeerd wordt, heeft een poëtische schoonheid. Wij worden ertoe gedwongen om niet zoals gewoonlijk het verleden te zien vanuit de invalshoek van het heden; in de plaats daarvan moeten we onze blik in het verleden plaatsen, alsof we reizen door de tijd.

Allegory on a Thread is niet de eerste keer dat Al-Hadid de dialoog met het werk van Memling aangaat. *Delirious Matter* verwijst namelijk naar een ander paneel van de Oudnederlandse schilder, het buitengewoon vreemde *Allegorie van de Kuisheid* (1475). De Kuisheid verschijnt in een onderdeel van *Delirious Matter* aan de top van een piramide van kruisende staven versierd met fragmenten met gladde randen van gegoten gepolymeriseerde gips, zoals bladeren of de veren van de vleugels van een engel. Dit werd geïnstalleerd in het midden van één van de weerspiegelende vijvers in Madison Square Park: In een commentaar op dit werk met als titel *Citadel* schrijft de kunstenaar het volgende: “Ze zit op het hoogtepunt van een berg, met haar lichaam tot aan haar middel volledig ingekapseld in rotsen alsof ze de berg als een rok draagt.”⁵ Al-Hadid heeft *Allegory on a Thread* bedacht als een mogelijke toekomst voor de Kuisheid, de volgende aflevering van haar verhaal: “Ik probeerde me voor te stellen wat het volgende hoofdstuk zou inhouden voor de vrouw in het schilderij van Hans Memling... of ze zich bevrijdt van haar bergachtige kuisheidsgordel.”⁶ Maria is formeel verwant met de Kuisheid - haar hoofd en torso zijn gegoten van dezelfde vorm als diegene die Al-Hadid gebruikt heeft voor *Delirious Matter*. Ze zitten ook allebei op de top van een bergachtige vorm. Hun “rokken” – die van Maria letterlijk en die van de Kuisheid figuurlijk – zijn allebei steenhard. Hun troon is voor beide vrouwen een val: beide vrouwen worden aanbeden maar kunnen zich niet bevrijden uit deze positie. Ze worden vereerd omdat ze niet vrij zijn; hun kracht komt voort uit hun onderwerping (aan de verplichtingen van de kuisheid, aan de autoriteit van hun vaders en goden). De Kuisheid en Moeder Maria - twee vrouwen die tot fetisj gemaakt worden, opgetild



Diana Al-Hadid
Allegory on a Thread
2020

en aanbeden worden, omwille van hun zelfontkenning. Dit zijn vrouwen die aan handen en voeten gebonden zijn door hun deugd, maar die daardoor sterk zijn, als een fort.

Al-Hadid gebruikt de kunstgeschiedenis vaak in haar denken, maar behandelt deze beelden zoals ze haar fysieke materialen behandelt, namelijk niet als bronnen maar als mogelijkheden. Ze gooit ze allemaal samen en bekijkt hoe ze het formele spel bepalen maar ook onder druk zetten. Het zijn echter niet enkel formele aanwijzingen. In de ideeënwereld van de kunstenaar is er een complexe pendelbeweging wanneer ze denkt doorheen haar materiaal: de ontlening stimuleert haar om haar materialen op een nieuwe manier te gebruiken en het spel met het materiaal leidt tot een diepgaander begrip van haar bronnen. Het is de verbeeldingskracht van Al-Hadid die zich afvraagt wat er dan met de Kuisheid gebeurt, die haar aanzet om dieper te graven in Memlings beeld van de Maagd Maria en de voorwaarden waaraan vrouwelijkheid moet voldoen om macht toegekend te krijgen in onze cultuur.

Er is herhaaldelijk op gewezen dat de afkomst van de kunstenaar (geboren in Syrië, als immigrant naar de VS gekomen toen ze 5 was) een invloed heeft op haar benadering. Als die afkomst een verschil maakt, dan is het op een heel subtiele manier. Al-Hadid gebruikt net zoveel beelden uit de Europese canon van de kunstgeschiedenis als beelden van verder weg. Wanneer ze speelt met elementen die als afkomstig uit het “Nabije Oosten” beschouwd worden (zoals het tapijt bij Memling), worden deze elementen net zo vaak wel als niet gefilterd door een Europees perspectief. Dit herinnert er ons aan dat Europa en de rest van de wereld nooit gescheiden zijn geweest, dat de cultuur van het Nabije Oosten bijvoorbeeld, zowel in de materiële als geleefde vorm, altijd een centrale plaats ingenomen heeft in de Europese cultuur voor zolang we ons kunnen herinneren. Misschien is het op bepaalde momenten zelfs de drijvende kracht achter artistieke ontwikkelingen. In een e-mail die Al-Hadid me stuurde begin 2020 voor ik haar studio bezocht, toen het werk zich in een nog vroegere ontwerpfase bevond, beschreef ze de beweging van dit oosterse tapijt in relatie met de “ophoping” in de vorm van een piramide van de Maagd Maria en heiligen. Ze had het niet over het tapijt als iets dat voortvloeit uit deze bergachtige vorm maar als iets dat deze piramidale massa werkelijk maakt of weeft: “Het werk zal groeien vanuit dit tapijt, met lijnen die eruit tevoorschijn komen alsof ze draden zijn die eruit getrokken werden en gebruikt werden om het lijnwerk van de figuren/bergen te vormen...”

There is a poetry in covering a literal excavation - the opening onto the original foundation of the hospital - with a carpet whose construction involves reversing a layering over time. We are forced to reckon, not as we normally do, with the past seen from the vantage of the present; instead, we must locate our vision in the past, as if we were time travelers.

Allegory on a Thread is not the first time Al-Hadid has engaged with Hans Memling’s work. *Delirious Matter*, in fact, drew upon another of the Early Netherlandish painter’s panels, the exceedingly strange *Allegory of Chastity* (1475). Chastity appears in one part of *Delirious Matter* at the top of a pyramid of intersecting rods adorned with soft-edged fragments of molded polymerized plaster, like leaves or the feathers of angel’s wings, set in the center of one of Madison Square Park’s reflecting pools: “She sits,” writes the artist in a statement about this piece, titled *Citadel*, “at the pinnacle of a mountain, her body below the waist entirely encased in rock as if she were wearing the mountain as a skirt.”⁵ Al-Hadid’s conceived *Allegory on a Thread* as a possible future for Chastity, the next episode of her story: “I imagined what might be the next chapter for the woman in Hans Memling’s painting... if she breaks free of her mountainous chastity belt.”⁶ Mary is related to Chastity formally – her head and torso are cast from the same form as the one Al-Hadid used in *Delirious Matter*, and they both sit at the apex of a mountainous form. Their “skirts” Mary’s literal, Chastity’s metaphorical - are both flinty and hard as rock. And likewise, for both women, their thrones are simultaneously traps: both women are in positions of veneration from which they cannot free themselves. They are revered *because* they are not free; their power comes from their submission (to the obligations to purity, to the authority of their fathers and gods). Chastity and the Mother Mary - two women who are fetishized, raised up, for their self-abnegation. Women who are trapped by their virtue, but who are strong, even fortress-like, as a result.

While Al-Hadid often draws from art history in her thinking, she treats these images very much like she treats her physical materials: that is, using them not as sources but as possibilities, throwing them into the mix and seeing how they both determine and put pressure on her formal play. But they are not simply formal prompts. In the artist’s thinking, there is a complex back and forth that occurs as she thinks through her materials: the borrowings push her to use her materials in new ways, and the material play drives her deeper understanding of her sources. Al-Hadid’s flight of the imagination – wondering what comes next for Chastity – allows her to excavate something about Memling’s image of the Virgin Mary and the conditions by which femininity is granted power in our culture.

Though many have pointed to the artist’s origins - born in Syria, an immigrant to the US at the age of five - as shaping her approach, if those origins make a difference it is in the most subtle way. Al-Hadid is as likely to seize upon images from the European art historical canon as those from further afield; often, when she toys with elements that are coded as “Near Eastern” (such as the Memling carpet), they are elements as often filtered through a European gaze as not. The result is a reminder that the European and the rest of the world have never, indeed, been separate: that Near Eastern culture, for example, in both its material and lived form, has always been at the heart of European culture for as far back as we can remember. Perhaps it is even, at moments, its creative motor. In an email Al-Hadid wrote to me sometime in early 2020, before I had come to her studio, while the work was at an even earlier stage of conception, she described the movement of this oriental rug in relation to the pyramidal mound of Virgin Mother and saints. She talked not about the rug flowing out of the mountainous form, but actually forming or weaving the pyramidal massing: “The work will grow from this rug, lines shooting out like they are threads the have been pulled out and used to form the line work of the figures/mountains...”

Uiteindelijk lijkt het er misschien op alsof het tapijt weggetrokken werd en ze aan hun lot overgelaten zijn, wat dan ook de oude vloer onthult. Dat ontwikkelt zich dan tot een chaotisch netwerk van bergen en zwevend textiel die het nieuwe landschap/lichaam vormt.”⁷ Europa en het Oosten worden op die manier samen gecreëerd, als elementen die intrinsiek met elkaar verweven zijn, niet in een relatie van overheersing of prioriteit, maar in een vloeiende relatie, van spiralen en wervelende vormen, van verweven en ontrafelen, enz.

Al-Hadid heeft een openlijk opportunistische aanpak in de manier waarop ze opvallende details gebruikt in haar interpretatie van Memlings kunst terwijl ze de rest ter zijde schuift, net zoals ze dat doet in haar keuze van methode en materialen. We kunnen deze benadering uitdagend kosmopolitisch noemen. Al-Hadid is een product van verschillende culturen, iemand die de verdubbelingen die zo typisch zijn voor het leven van immigranten zelf ervaren heeft. Haar opleiding spitste zich toe op de Europese kunstgeschiedenis, hoewel haar eigen culturele identiteit haar in de richting van andere tradities duwde. Ze bestudeert dus verschillende talen. Haar werk lijkt allerlei vormen van vertaling in te houden: van Europese visuele tradities naar niet-Europese (en omgekeerd), van twee- naar driedimensionaal, van architectuur naar niet-architectuur, van schilder- en tekenkunst naar beeldhouwkunst, van realistische naar abstracte vormen, van precisie naar impressie, van Bijbelverhalen naar xxx enz. Ze doet niet alsof ze één van deze talen perfect beheerst, maar geniet van het proces van de ontdekking van hun nuances, geniet van het experimenteren, van kijken wat er gezegd kan worden in hun soms onverenigbare logica, met hun niet op elkaar afgestemde grammatica's.

En dit brengt ons weer terug naar het nu - dit moment waarop we ons in media res bevinden, in het midden van de zaken, zonder enig duidelijk besef van wat de toekomst in petto houdt, een moment waarop we ons ervan bewust worden dat zelfs schijnbaar onveranderlijke aspecten van onze geschiedenissen niet zijn wat ze lijken en dat we ze niet moeten ondergaan. Op dit moment worden standbeelden als monumenten van een racistisch verleden van hun voetstuk gehaald. Wat komt ervoor in de plaats? Welke nieuwe wereld bouwen we op? (Misschien hebben we hier een antwoord op wanneer dit essay gedrukt wordt. Ik schrijf in media res). Maar het is net op dit moment dat de implicaties van de praktijk van Al-Hadid – waarin haar spel met materiaal en vorm, haar fascinatie voor de kunstgeschiedenis, haar abstracte poëzie centraal staan – ons een model bieden van hoe we nu verder moeten. Als dit werkelijk een revolutie is, dan hebben ze niet de luxe om vanuit een plan te werken. Om een toekomst op te bouwen zullen we van het verleden moeten nemen wat we nodig hebben, zullen we het verleden opnieuw vormgeven en reageren op de situatie zoals

In the end, it will seem maybe like the oriental rug is pulled out from under them, revealing the old floor, and growing into a tangled network of mountains and floating fabric that make up the new landscape/body.”⁷ Europe and the Orient as co-creations, as woven together. Not in a relationship of dominance or priority, but in a relationship of flow, of whorls and eddies, of weaving and unraveling, and so on.

Al-Hadid is an unapologetic opportunist in her propensity to pick the poignant details in her riff on Memling's art while leaving aside the rest, very much like she is when it comes to her method and her choice of materials. Let's call this approach a defiantly cosmopolitan one. A product of multiple cultures, a person who has experienced the doublings inherent in immigrant life, Al-Hadid's education focused on European art history even as her own cultural identity drew her eyes to other traditions. She is a student, that is to say, of multiple languages, and her work seems to involve translations of many kinds: from European visual traditions to non-European ones (and vice versa), from two-dimensional to three, from architecture to non-architecture, from painting and drawing to sculpture, from forms of realism to those of abstraction, from precision to impression, from Biblical narratives to and so on. And she doesn't pretend to master any one of these languages but savors the process of discovering their nuances, experimenting with them, seeing what can be said according to their sometimes incompatible logics, their nonaligned grammars.

Which brings us back to this moment - this moment in which we find ourselves in the middle of things, with no clear sense of what the future will hold, a moment in which we are realizing even the most seemingly immutable aspects of our histories are not what we seemed, and don't have to endure. We are in a moment when sculptures, in the form of monuments to racist pasts, are being toppled. What will be erected in their places? What new worlds will we build? (By the time this essay is printed, perhaps we



die zich voordoet. Dit houdt vertaling in: de zoektocht ondernemen om elkaar te begrijpen over afgronden van onbegrip heen, tijdelijke relaties van solidariteit opbouwen, tijdelijke betekenissen geven, met mensen waarvan we de talen niet volledig begrijpen maar waarin we de schoonheid kunnen ontwaren. Dit zal tijd en ruimte vergen om de reflectie aan te gaan met wat we gedaan hebben om dan te kunnen bepalen waar we naartoe gaan - om het werk om onze maatschappijen en gemeenschappen opnieuw op te bouwen na te jagen. Dit moment vraagt ons niet om de toekomst te plannen, vraagt ons niet om de architecten van die toekomst te zijn, maar om onze handen vuil te maken, zoals een beeldhouwster in haar studio; waarbij verlangens die voortkomen uit onze fascinatie met een schilderij van Memling ons nieuwe manieren laten zien om dingen te doen, om dingen te maken, om te zijn; om te leven en te werken in het midden van de zaken in plaats van te wachten op wat erna komt.

Diana Al-Hadid
Allegory on a Thread (detail)
2020

will know. I am writing *in media res*.) But it is precisely in this moment that the implications of Al-Hadid's practice - one that is so centered on her play with materials and form, her fascination with art history, her abstract poetry - offers us a model for how to proceed. We don't have the luxury, if this is indeed a revolution, of working from a plan. The future we construct will involve taking as we need from the present, recasting the past, and responding to conditions as they emerge. It will involve translation: the quest to understand each other across chasms of incomprehension, and building provisional solidarities, precarious meanings, with people whose languages we cannot fully understand but in which we find beauty. And it will require the time and space to contemplate what we have done in order to determine where we go next – to chase the work of recreating our societies and communities. What this moment asks of us is not to plan for a future – not to be architects of that future - but to get messy, like a sculptor in her studio. To let the desires provoked by our fascination with a painting by Memling, say, teach us new ways of doing things, of making things, of being. To live and work in the middle of things, rather than waiting for what comes next.

- 1 Toen ik dit idee met Al-Hadid besprak, stelde ze dit in vraag —sommige architecten, zoals haar echtgenoot Jon Lott, ontwikkelen namelijk architecturale benaderingen waarin improvisatie een belangrijke rol speelt en die op verandering reageren. Mijn standpunt is dat die benaderingen dan zelf een reactie en een antwoord zijn op hoe architectuur eeuwenlang beoefend werd, met uitzondering van de meest lokale en volkse vormen.
- 2 <https://www.thenational.ae/arts-culture/acclaimed-sculptor-diana-Al-Hadid-on-her-new-show-opening-at-nyuad-art-gallery-1.150757>
- 3 Ik ontleen de term aan Roland Barthes, die dit begrip in *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981) gedefinieerd heeft als het detail dat de toeschouwer van een beeld raakt of doordringt en dat een persoonlijke band of relatie met het onderwerp van het beeld creëert. Het punctum werkt samen met het stadium, namelijk de ruimere culturele, linguïstische of ideologische interpretatie van het beeld.
- 4 Nancy Princethal, "Delirious Matter", in 'Diana Al-Hadid: Delirious Matter' (New York: Mad. Sq. Art, 2018), p. 27.
- 5 Diana Al-Hadid, "Artist's Statement", in 'Diana Al-Hadid: Delirious Matter', p. 16.
- 6 E-mail naar de auteur, 19 januari 2020.
- 7 E-mailcorrespondentie met de auteur, 18 januari 2020.

- 1 When Al-Hadid and I spoke about this idea, she pushed back—some architects are, indeed, developing architectural approaches that are improvisational and responsive to change, including her husband, Jon Lott. I would argue that these latter approaches are themselves responding to and reacting against how architecture, except in its most vernacular forms, has been practiced for centuries.
- 2 <https://www.thenational.ae/arts-culture/acclaimed-sculptor-diana-Al-Hadid-on-her-new-show-opening-at-nyuad-art-gallery-1>
- 3 I borrow the term from Roland Barthes, who defined it in *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981) as the detail that touches or pierces the viewer of a photograph, creating a personal connection or relationship with the photo's subject matter. The punctum works in concert with the stadium, or the larger cultural, linguistic, or ideological interpretation of the image.
- 4 Nancy Princethal, "Delirious Matter," in 'Diana Al-Hadid: Delirious Matter' (New York: Mad. Sq. Art, 2018), p. 27.
- 5 Diana Al-Hadid, "Artist's Statement," in 'Diana Al-Hadid: Delirious Matter', p. 16.
- 6 Email to the author January 19, 2020.
- 7 Email with the author, January 18, 2020.

