

voebe
de gruyter

voebe de gruyter

Maria Barnas

een open einde in de prullenbak

Over het werk van Voebe de Gruyter

Wie het universum van Voebe de Gruyter betreedt, moet op zijn hoede zijn. Meestal zijn de observaties – die een weerslag kunnen vinden in tekeningen, foto's, films en installaties – niet wat ze op eerste gezicht lijken. De onderkant van een emmer kan zomaar het universum omvatten. Afgeknipte lokken op de vloer bij de kapper kunnen Arabische wijsheden voorstellen. Een prop papier kan de verfrommelde ruimte zijn waar je je in bevindt.

Het werk speelt zich af tussen de regels. De Gruyter gaat te werk als de beste dichters, die betekenis genereren door niet direct te beschrijven waar ze het over willen hebben – met een onmiskenbaar plezier in het schuren *langs* het onderwerp, waardoor het niet alleen zichtbaar maar ook voelbaar wordt.

1 Zo zegt Sylvia Plath in het gedicht *Poppies in October*

an open ending in a wastepaper basket

On the work of Voebe de Gruyter

You have to be careful when you step into the universe of Voebe de Gruyter. Her observations – which can be reflected in drawings, photos, films and installations – are not always as they appear at first sight. There's no reason why the bottom of a bucket couldn't encompass the universe. Cut-off locks on the floor of a hairdresser's might represent Arabic pieces of wisdom. A wad of paper could be the crumpled-up space you are in.

The work exists between the lines. De Gruyter works like the best poets, who generate meaning by not describing their subject directly – they take unmistakable pleasure in rubbing up to the subject matter, making it not only visible, but also tangible.

Sylvia Plath, for instance, never directly states that her own

(1962) niet direct dat haar eigen bestaan haar doodsangst inboezemt. Ze legt de verschrikking letterlijk en figuurlijk in de mond van klapprozen. Ze ziet een verband tussen haar eigen aanwezigheid en het schreeuwen van de rode bloemen:

*O my god, what am I
That these late mouths should cry open
In a forest of frost, in a dawn of cornflowers*

Nergens staat 'dood', 'bestaan', of 'existentiële angst' te lezen. De felrode, schreeuwende, bloedende bloemen van Plath geven de geestesnood van de dichter veel indringender weer. De Gruyter is tot een soortgelijke verbeeldingskracht en beeldwerking in staat. Net als Plath stelt De Gruyter vraagtekens bij het menselijk bestaan en de menselijke conditie. Ze is altijd op zoek naar nieuwe verbanden – die ze net zo gemakkelijk ontleent aan de kunstwereld, de keukenla als aan de wetenschap.

De Gruyter heeft bovendien een lichte toets in haar werk, een groot gevoel voor humor, waardoor de onderwerpen nooit larmoyant worden.

Transport of Images (2005) is een potloodtekening van een ruimte waar verschillende kunstwerken zijn opgehangen op een mintgroene wand en een aangrenzende lichtblauwe wand – de invloed van de curatoren van de tentoonstelling is opzichtig. Onderaan een wit vlak – de vloer van de tentoonstellingsruimte – staan mensen naar de kunst te kijken. De voorste wijst met geheven arm en een eng rood wijsvingertje naar de kunstwerken in de verte, alsof deze vingerbeurs is van het wijzen.

Met hoofdletters staat er onder in de tekening te lezen: 'CU' – en alsof De Gruyter de plaatsing van deze letters in tweede instantie te hoog vond voor de curator, op de volgende regel 'RATOR TAKING (VAGUELY) IMAGES AWAY, WHILE PUTTING THEM UP.

Wanneer ik de wijsvinger beter bekijk, blijkt dat deze alle kleuren heeft opgenomen van het beeld waar hij naar wijst. Daarbij is de volgende tekst van De Gruyter te lezen:

*When you point at an image, it will be drawn into your finger.
The closer you come to an image, the more clear the image
will become within your finger.
When there is a lot of time in an image,
meaning when an artist has spent a lot
of time painting the image, the image will
be more completely absorbed and remain within your finger.
That is why guards in a museum are very
afraid that people who approach a painting
and point to it will take the painting away;
that is why they always want you to keep a distance.
Curators absorb many images while pointing at them.
But they don't know it. The more they organize and
arrange, the more rigid and unclear the show becomes.*

Zonder dat de kunstenaar letterlijk haar beklag doet

existence fills her with mortal fear in her poem *Poppies in October* (1962). She ascribes the anguish literally and figuratively to the mouths of poppies. She sees a connection between her own presence and the screams of the red flowers:

*O my god, what am I
That these late mouths should cry open
In a forest of frost, in a dawn of cornflowers*

Nowhere does it say 'death', 'existence', or 'existential fear'. Plath's bright red, screaming, bleeding flowers present the poet's dread far more strikingly.

De Gruyter is capable of similar representative feats and visualisation. Just like Plath, De Gruyter calls the human existence and the human condition into question. She is always looking for new connections – which, for her, may stem as easily from the art world as they do from the kitchen drawer or from science.

Furthermore, there is lightness to De Gruyter's work; she has a great sense of humour, which keeps the topics from getting lachrymose.

Transport of Images (2005) is a pencil drawing of a space with various artworks hanging on a mint green wall and an adjacent light blue wall –the curators' influence on the exhibition is obvious. At the bottom, there is a white field – the exhibition floor – where people are looking at the art. The one in front points at the works in the distance with an extended arm and a creepy little red index finger, as if the finger has become raw with pointing.

Below the drawing, it says in capitals: 'CU', and, as though De Gruyter then decided these letters were placed a little too high up for the curator, the next line continues 'RATOR TAKING (VAGUELY) IMAGES AWAY, WHILE PUTTING THEM UP.

When I take a closer look at the index finger, it turns out it has adopted all the colours of the picture it is pointing at. De Gruyter's accompanying text reads:

*When you point at an image, it will be drawn into your
finger.
The closer you come to an image, the more clear the image
will become within your finger.
When there is a lot of time in an image,
meaning when an artist has spent a lot
of time painting the image, the image will
be more completely absorbed and remain within your finger.
That is why guards in a museum are very
afraid that people who approach a painting
and point to it will take the painting away;
that is why they always want you to keep a distance.
Curators absorb many images while pointing at them.
But they don't know it. The more they organize and
arrange, the more rigid and unclear the show becomes.
Even though the artist never makes a literal complaint about*

over de invloed van al te ambitieuze curatoren, wordt de machteloosheid van de kunstenaar ten opzichte van degenen die het in de kunstwereld voor het zeggen hebben zichtbaar en invoelbaar gemaakt. De tekening kent een enorme spanning, tussen de vinger en waar deze naar wijst, maar ook tussen degene die de tekening bekijkt en de mensen die erop staan afgebeeld als toeschouwers.

De Gruyter legt me vragen in de mond als: waar liggen de oorzaken van wat ik zie en ervaar? Ben ik als toeschouwer medeverantwoordelijk voor wat er met de door mij bekeken omgeving gebeurt? Neem ik kleuren en gedachten mee als ik naar kunstwerken kijk? Verander ik door ernaar te kijken? Kenmerkend voor de denk- en werkwijze van De Gruyter is het nieuwe werk *The Water of the Jury of the Queen Elisabeth Competition* (2015). De eerste schets hiervoor ontstond tijdens de Koningin Elisabeth vioolwedstrijd 2012. Het oog van De Gruyter viel op de waterflesjes van de juryleden, die op een verhoging achterin de zaal waren gezeten. Bij elk jurylid stond een bijzettafel met daarop een waterflesje. De flesjes stonden als totaalbeeld opgesteld in een enkele lijn, met daarachter de lijn van de elfkoppige jury.

Op de tekening die De Gruyter van de situatie maakte is te zien dat de jury hoog bovenin de zaal zit, iets lager en afzakkend naar het podium zit het publiek – naar de solisten te kijken op het podium. In de observatie van De Gruyter trekt de gespeelde muziek dwars door het water heen naar het hoofd van de juryleden en bepaalt de kwaliteit van het water mede de uitslag van de wedstrijd.

De tentoonstelling van De Gruyter bij Club Solo loopt vrijwel synchroon aan het verloop van de jaarlijkse Elisabethwedstrijd in Brussel. De Gruyter suggereert dat het werk ook in

the influence of overambitious curators, her powerlessness in relation to those who rule the art world is made visible and tangible. There is a great tension to the drawing, between the finger and its pointing matter, but also between the one viewing the drawing and those pictured as viewers. De Gruyter makes me wonder: where is the origin of the causes I see and experience? Do I, as a viewer, hold partial responsibility for what happens with the surroundings I am looking at? Do I adopt colours and thought when I look at works of art? Does looking change me?

De Gruyter's way of thinking and working is characterised by her new work *The Water of the Jury of the Queen Elisabeth Competition* (2015). The first sketch was created during the Queen Elisabeth violin competition of 2012. De Gruyter noticed the water bottles of the jury members, who were seated on a dais in the back of the hall. Each jury member had an occasional table with a water bottle. The bottles formed a total image of a single line, with the line of eleven jury members behind it.

The drawing De Gruyter made of this situation shows the jury high up in the hall, the audience sitting somewhat lower, tapering off to the podium, where the solo musicians were playing. In De Gruyter's observation, the music that is played courses straight through the water to the heads of the jury members, and the quality of the water impacts the verdict of the competition.

De Gruyter's exhibition at Club Solo is almost completely synchronous with the course of the annual Queen Elisabeth Music Competition in Brussels. De Gruyter suggests that the work can also be viewed in its original state, by those who attend the violin competition. Observation and reality



oorspronkelijke staat te bezoeken valt, voor wie naar de vioolwedstrijd gaat. Observatie en werkelijkheid worden hier onder hoogspanning gezet. Waar bevindt zich het 'echte' werk? Op het papier van De Gruyters tekeningen of in de zaal waar de juryleden muziek en water horen klinken?

In 1997 zag ik bij De Appel Arts Center in Amsterdam *Verfrommelingen/ Crumplings*. Het werk bestond uit een prullenbak gevuld met proppen papier. Daarnaast was een aantal korte schetsen en verhalen te lezen. Uit deze vertellingen bleek dat De Gruyter haar proppen ziet als gecondenseerde ruimte-situaties. Op het moment dat je papier verfrommelt, druk je de situatie waarin je je bevindt – de ruimte, het gezelschap, de sfeer – samen tot een prop, waarbij de vorm van de prop wordt bepaald door zijn situatie-inhoud. Hier bleef het niet bij. De Gruyter vertelde me hoe dit werk is doorgegroeid: 'Toen ik in april 1997 voor de eerste keer *Verfrommelingen/ Crumplings* liet zien in de tentoonstelling *It Always Jumps Back and Finds Its Way* in de Appel in Amsterdam mocht ik op de laatste dag foto's komen maken van de tentoonstelling. Toen ik naar buiten keek, zag ik dat de straten vol lagen met proppen. Het was koninginnedag, omstreeks 17:00 uur. De mensen waren op weg naar huis. Het was alsof mijn werk zich buiten verder voltrok. Ik richtte de lens van mijn camera naar buiten en maakte een serie foto's van de koninginnedag-verfrommelingen.

Als voorbereiding op de tentoonstelling bij Club Solo – waar het werk *Verfrommelingen/ Crumplings* na achttien jaar voor de tweede maal getoond werd, bleken de proppen die ik zocht om mijn prullenbak mee te vullen opnieuw koninklijke verfrommelingen te zijn. Op 28 april 2015, de dag na koningsdag, ging ik op aanraden van een medewerker van Club Solo in Breda in het Valkenberg park op zoek naar proppen. Ik vond er niet veel, maar toch een paar mooie oranje exemplaren.

Het belang van een prullenbak moet men niet onderschatten. De uitnodiging om hier bij Club Solo te komen tentoonstellen vond ik op mijn computer in de prullenbak!

Ik kan nooit meer zomaar naar een kunstwerk kijken, zonder me af te vragen hoe ik het kunstwerk daarmee verander. Wijzen naar kunstwerken durf ik niet meer. Ik kan niet zomaar meer een prop in de prullenbak gooien wanneer het schrijven niet wil vlotten. Ik gooi een hele ruimte in de prullenbak. Een familiedrama. Een teleurstellende afloop.

Onlangs gooide ik een open einde in de prullenbak. Ik kon het niet gebruiken voor mijn verhaal. Maar het sterke vermoeden dat mijn mooiste werk zich tussen die proppen afspeelt, achtervolgt me.

Naar De Gruyter kijken betekent dat je net als de beelden een ontwikkeling doormaakt en dat je je na afloop afvraagt: hoe is dat precies gebeurd? Opnieuw gaan kijken maakt de zaak er niet eenvoudiger op. Dan verander je op een nieuwe, onvoorziene manier. En het werk verandert met je mee.

are put under high tension. So where is the 'real' work? Is it on the paper of De Gruyter's drawings, or in the hall where jury members are listening to the sound of music and water?

In 1997, I saw *Verfrommelingen/ Crumplings* at De Appel Arts Center in Amsterdam. The work consisted of a wastepaper basket with crumpled-up wads of paper. There were also some brief sketches and stories to read. These narratives showed that De Gruyter views her wads as condensed spatial situations. The moment you crumple up a piece of paper, you compress your current situation – the room, your company, the atmosphere – into a wad, whose form is determined by its situational contents.

But that was not the end of it. De Gruyter told me how this work had kept growing: 'In April of 1997, when I first showed *Verfrommelingen/ Crumplings* in the exhibition *It Always Jumps Back and Finds Its Way* in De Appel in Amsterdam, they allowed me to come and take pictures on the final day of the exhibition. When I looked outside, I saw the streets covered in wads of paper. It was Queen's Day in the Netherlands, around 5 PM. People were heading home. It was as if my work continued outside. I pointed my camera lens outward and made a series of photographs of Queen's Day crumplings.

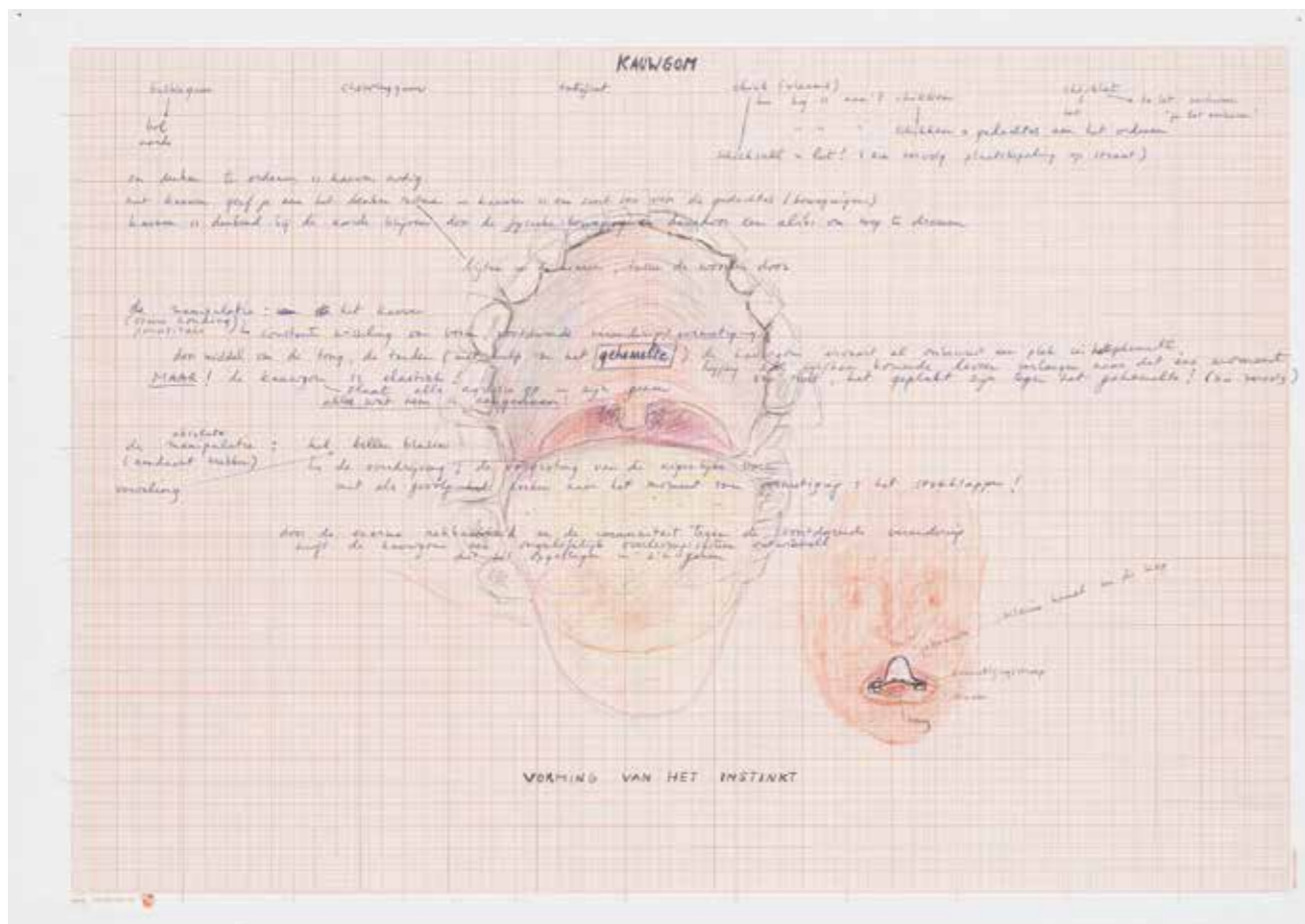
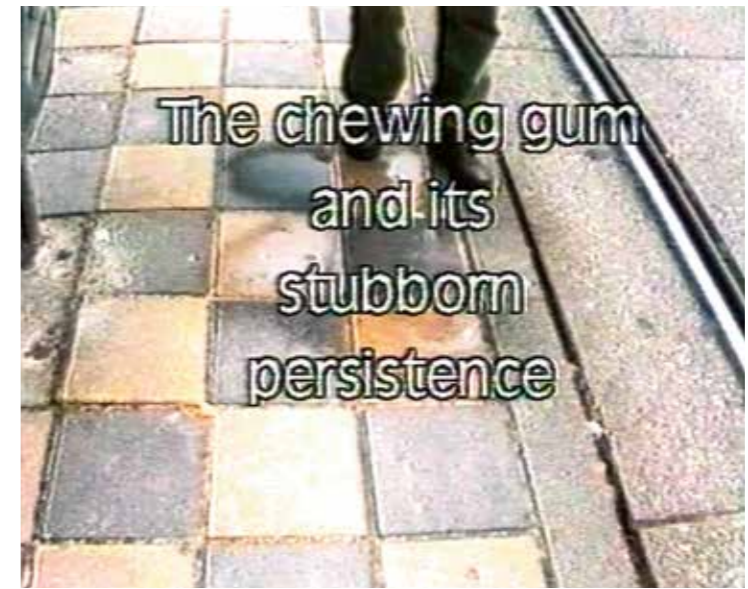
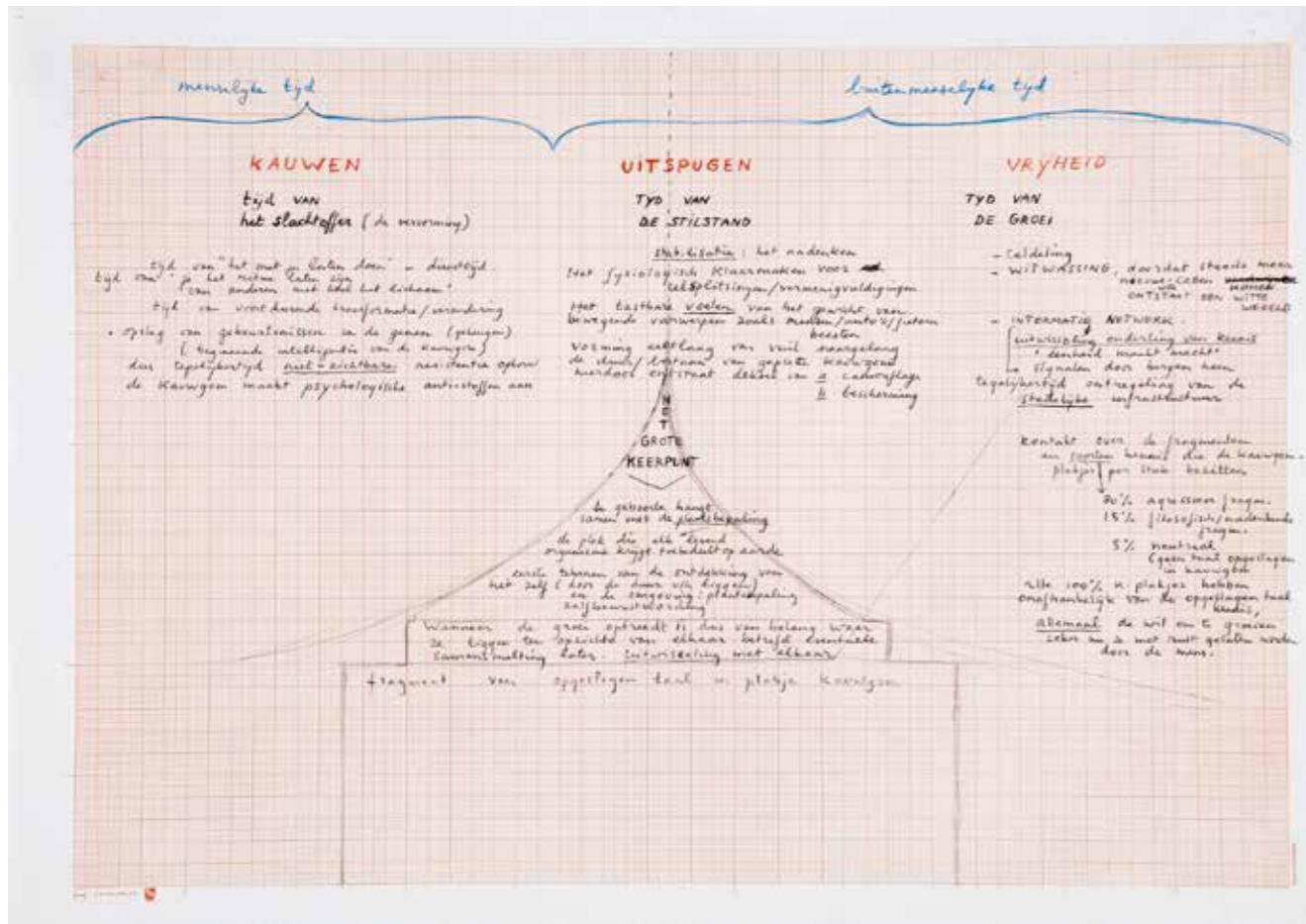
In preparation for the Club Solo exhibition – where *Verfrommelingen/ Crumplings* was shown for the second time in eighteen years – the wads I needed to fill my wastepaper basket with turned out to be royal again. On 28 April 2015, the day after what was now King's Day, a Club Solo employee advised me to go look for crumplings in Valkenberg Park in Breda. I did not find a great number of them, but there were some nice orange specimens. The importance of a wastepaper basket is not to be underestimated. My Club Solo exhibition invitation turned up in the recycle bin on my computer!

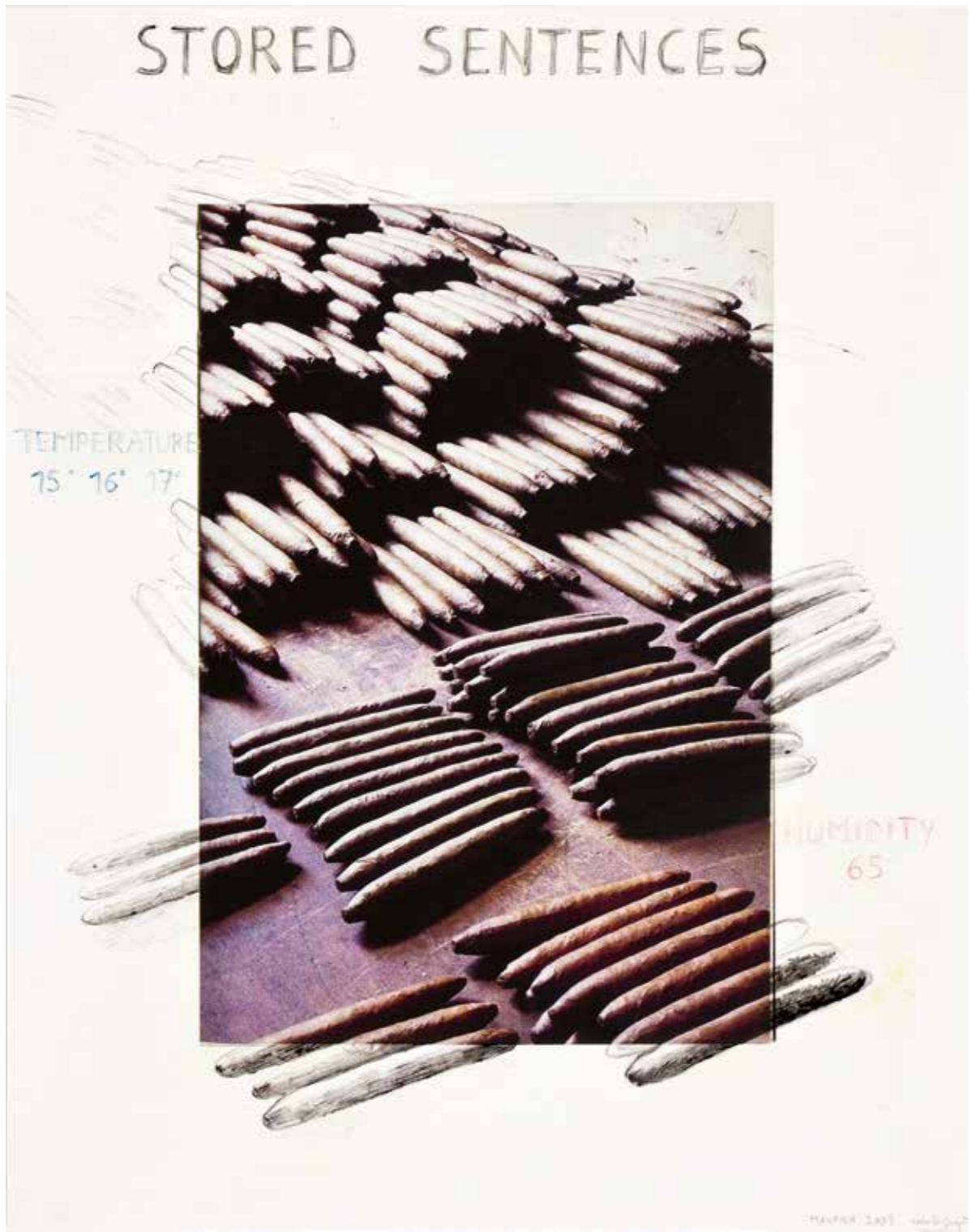
I will never be able to view a work of art again without wondering if this changes the work itself. I no longer dare to point at works. I can no longer throw a wad of paper into the wastepaper basket when I'm having trouble writing. It is a whole room I am discarding. A domestic tragedy. A disappointing conclusion.

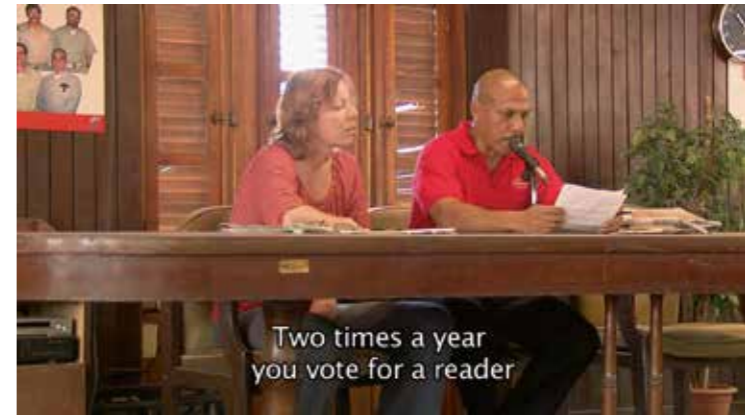
I recently threw away an open ending. I couldn't use it for my story. But the strong suspicion that my best work is somewhere among those wads of paper haunts me.

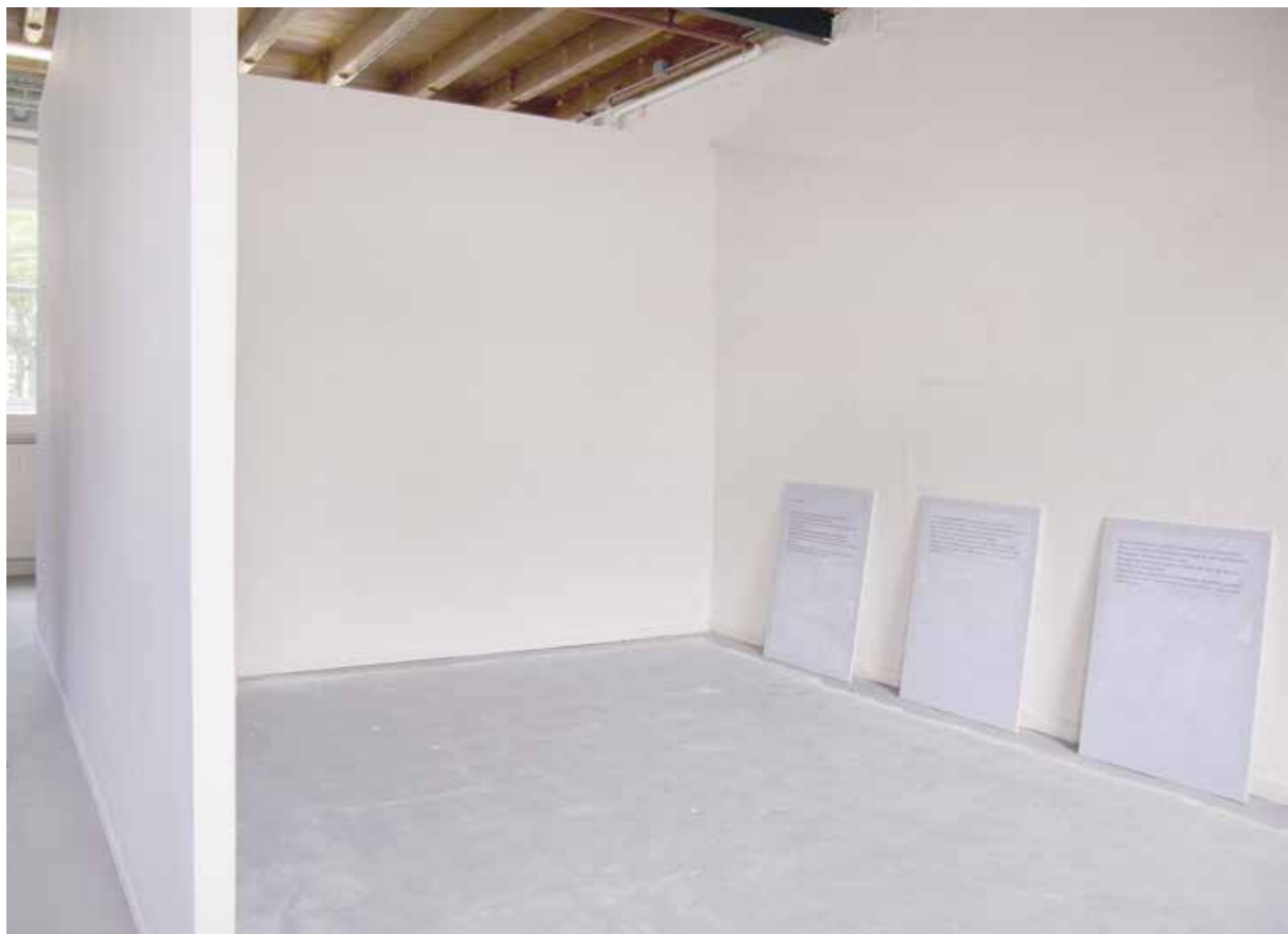
Viewing De Gruyter's work means going through a transition, like the images, and wondering afterwards how it happened. Going back for another look does nothing to simplify things. It just changes you in a new, unpredictable manner. And the work changes along with you.

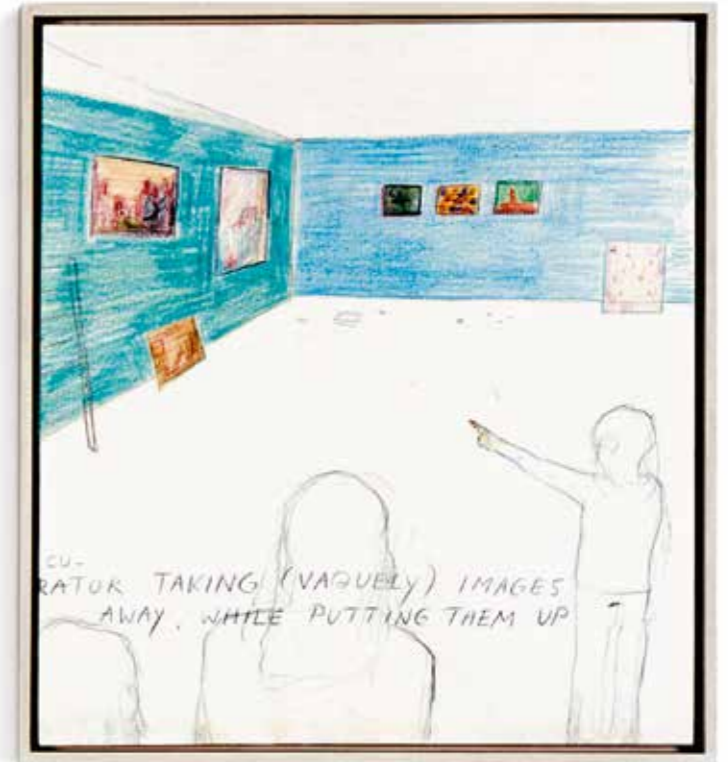












Handwritten text on a framed page, likely an artist statement or exhibition information.





gulsun karamustafa

Steven ten Thije

‘Stairway’, 2001

Van een sierlijke trap, ooit geschonken aan de stad Istanbul door een welgestelde Joodse bankier, lopen kinderen die muziek maken op een accordeon. De ademende, golvende beweging van de trap weerklinkt visueel in de waaivormen die ontstaan tijdens het open en dichttrekken van de accordeon. De kinderen, van Roemeense komaf, zijn in hun korte verblijf in de miljoenen metropool al opgenomen in het vormenspel van hun omgeving. Voor een stad als Istanbul ook niet heel erg lastig. Al eeuwen is ze een kruispunt voor mensen van elders die zich van het ene continent naar het andere bewegen; al dan niet vrijwillig. Vandaag zijn we – wij in Europa – doodsbang voor al die reizigers. In gammele bootjes zoeken ze hun weg naar Europa en als ze de oversteek overleven dan wijzen we ze het liefst de deur. De angst slaat ook naar binnen en de welgestelde Europese lidstaten kijken met een dubbel gevoel naar de Oost-Europese arbeidsmigranten – de Roemeense kinderen. Het Turkije van Erdogan staat wederom sceptisch tegenover het wispelturige Europa. Na jaren van toenadering keert het zich steeds meer af van de EU en zoekt naar partners elders.

In de korte film ‘Stairway’ (2001) richt Gulsun Karamustafa (Ankara 1946) zich indirect op deze politieke context. De film toont de kinderen terwijl ze de trap aflopen en hoe ze onderaan musiceren. Halverwege de film zit een betekenisvol intermezzo, waarin de kinderen, beneden aangekomen, gaan zitten om vervolgens in het niets op te gaan. De trap is een permanent decor voor de vluchtige geschiedenis van de musicerende kinderen. Al nodigt de film ook uit om de uitwisseling andersom te lezen. Het zijn de kinderen die de trap tot leven brengen. De trap is geen eindpunt, maar een doorgang. Karamustafa koestert de beweging van boven naar beneden, van verleden naar heden. Alleen aan het eind geeft ze een speldenprik richting de maatschappelijke positie van de kinderen als ze film besluit met een zin die stelt dat deze kinderen kort hebben ‘overleefd’ op de straten van Istanbul.

Karamustafa’s film voelt als een natuurlijke geestverwant van Voebe de Gruyter. Beide hebben de gaven om als een menselijke seismograaf hun omgeving te peilen op sporen van elders, verscholen in kleine vaak onopgemerkte of zelfs haast onzichtbare details. Deze sporen veranderen elk heden in een eindeloze wirwar van lijnen die door elkaar lopen, tegen elkaar opbotsen, of vermengen. Het gaat om het elementaire proces

museumzaal

Van Abbemuseum

‘Stairway’, 2001

While descending a graceful stairway, given to the city of Istanbul by a wealthy Jewish banker, children are playing accordion. The breathing, pulsating movement of the staircase repeats itself in the fan-like shapes produced by pushing and pulling the accordion. During their short stay, the children, Romanian by birth, have already been taken up in the shapes of this immense metropolis. For a city like Istanbul, this isn’t hard. For centuries it has functioned as a crossroads for people coming from afar, eager to move from one continent to another. Today, we Europeans are terrified by all those travellers. In rickety little boats they try to make it across the Mediterranean, and if they survive, we would prefer to send them straight back home. It’s a fear that has also turned inward. Wealthy European states are ambivalent about Eastern-European migrant workers – the Romanian children. Erdogan’s Turkey at the same time is increasingly sceptical about Europe’s indecisiveness. After years of rapprochement it is increasingly turning away from the EU and looking for partners elsewhere.

In the short film ‘Stairway’ (2001) Gulsun Karamustafa (Ankara, 1946) addresses this political context indirectly. The film shows children walking down the stairs and playing music at the bottom. Halfway through, there is a meaningful intermezzo. When the children arrive at the bottom of the staircase they sit down and disappear. The stairway is a permanent stage set for the transient history of the children making music. The film, however, also invites an inversed reading. It is through the children that the stairs come to life. They are not an endpoint, but a passage. Karamustafa cherishes the movement from top to bottom, from past to present. Only at the end does she give a small hint towards the social-political context of the children, when she writes that they ‘survived’ for a brief period on the streets of Istanbul.

Karamustafa’s film feels like a natural kindred spirit to Voebe de Gruyter. Both are gifted to operate as a kind of human seismograph meticulously scanning their surrounding for small, often unnoticed or even invisible traces. These traces change every present moment in an infinite tangle of lines that cross, collide and mix. It maps an elementary process of human communication, understood as a physical and dynamic event. The idea of one person

van menselijke communicatie opgevat als een haast fysiek, beweeglijk gebeuren. Het idee van de een, beweegt de ander. De geschiedenis van de een gaat in dialoog met de geschiedenis van de ander. Niet in abstracte zin, maar juist uiterst concreet.

De Gruyter ziet ideeën materialiseren in woorden die als golven door de lucht zweven en uiteenspatten op gestucte wanden en microscopisch kleine kraters achterlaten. In haar werk zoekt ze telkens naar nieuwe manieren om deze haast onzichtbare en moeilijk leesbare sporen van menselijk handelen zichtbaar te maken en het proces van uitwisseling te volgen. Karamustafa heeft een andere strategie. Ze kijkt minder naar de gebeurtenis van de uitwisseling, maar documenteert de uitkomst, of liever de tussenstand, van de uitwisseling. In haar vroegere schilderwerk portretteerde ze migranten in hun thuis-situatie die vaak als een lappendeken sporen van een verleden elders verbinden met hun heden in de Istanbul. De film is ook een momentopname van een ontmoeting tussen de kinderen en hun tijdelijke huis, de stad.

Om de impact van deze anachronistische leefsituaties op Karamustafa te begrijpen is het belangrijk te weten dat zij zelf een moeilijke relatie heeft met migratie. Tijdens haar studie eind jaren zestig bewoog ze zich in regime-kritische kringen en werd hiervoor korte tijd gevangen gezet in 1971. Na deze gebeurtenis werd haar vervolgens zestien jaar lang een paspoort geweigerd. Wonend in de smeltkroes van Istanbul was ze zelf veroordeeld tot ‘thuisblijven’. In de betrekkelijke isolatie van de Turkse kunstscène van de jaren tachtig ontwikkelde ze haar positie als kunstenaar. Ongewild is ze daarmee een van de meest indringende chroniqueurs van deze belanghebbende episode – met daarin staatsgrepen, falende economische groei en onderdrukking met emigratie van de bevolking tot gevolg - uit de recente Turkse geschiedenis geworden. De vorm die ze daarvoor ontwikkelde moest functioneren binnen de lokaliteit van de Istanbul/Turkije en kon zich niet klakkeloos spiegelen aan de gangbare beeldtaal van de internationale kunstscène.

Het werk ‘Stairway’ dateert van na deze periode en is een exponent van een volgende fase in haar oeuvre waarin ze aansluiting zocht met de internationale kunstwereld. Het Van Abbemuseum heeft destijds bewust voor een werk uit deze periode gekozen omdat het niet correct voelde de werken uit die gevoelige jaren tachtig buiten Turkije te bewaren. Deze werken behoren ons inziens tot het erfgoed van Turkije zelf en zijn voorbeeldstellend. In ‘Stairway’ zijn thematiek en ook de vorm echter nog steeds schatplichtig aan de eerdere ontwikkeling. Migratie en de stad ze blijven grondtonen die blijven klinken. In deze tentoonstelling vormen ze samen met het werk van De Gruyter een nieuw akkoord. De lijnen ontmoeten en vermengen. Het gaat ogenschijnlijk vanzelfsprekend, alsof eerder in de tijd al gedachtes van Karamustafa hun weg gevonden hebben naar De Gruyter of andersom, als zaadjes van planten die honderden kilometers door de lucht zweven en bij toeval neerkomen op vruchtbare bodem. En misschien is dat geen metafoor, maar exact wat er is gebeurd.

literally moves another. One historical trajectory enters into a dialogue with another. Not in an abstract sense, but very concrete.

De Gruyter sees ideas materialise in words, which flow like waves through the air and burst on plastered wall, leaving microscopic craters. In her work she constantly searches for ways to capture these practically invisible and difficult to read traces of human actions. Karamustafa follows a different strategy. She is less preoccupied with the event of the encounter, but is more interested in the preliminary result it produces. In her early paintings, she often depicted migrants in their home situation, which offered a patchwork of far away traditions and histories that mingle with their current habitation in Istanbul. The film also documents the encounter between the children and their temporary home, the city.

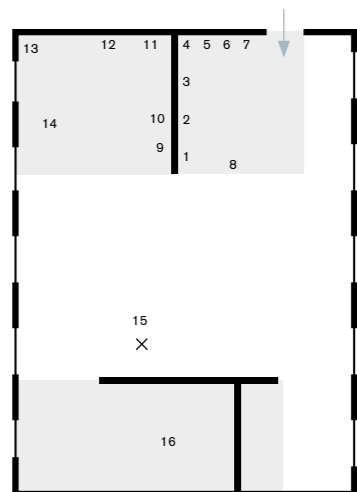
In order to understand the impact of these anachronistic histories on Karamustafa, it is important to know that she herself has had a difficult relationship with migration. During her studies in the sixties she moved in circles that were critical of the regime, and was briefly imprisoned in 1971 because of these associations. After this, her passport application was turned down for sixteen years. Living in the melting pot of Istanbul, she herself was condemned to stay ‘home’. In the relative isolation of the Turkish art scene of the 1980s she developed her position as artist. Her works unintentionally became some of the most incisive portraits of this important episode of recent Turkish history, marked by a military coup, unbalanced economic growth, repression and migration. The form she developed for her work had to function within the area of Istanbul and Turkey and could not unthinkingly follow the standards of the international art scene.

The work ‘Stairway’ is made after this period, and is part of a next phase in her oeuvre in which she sought direct connection to the international art world. The Van Abbemuseum deliberately chose to buy a work from this period, as it felt that the delicate works of the 1980s should be preserved in Turkey. Nonetheless, ‘Stairway’ still shares its thematic and formal aspects with earlier work. Migration and the city remain the base colours that shine through the work. In the exhibition they make up a new composition, together with the work of De Gruyter. The lines meet and mix. The result is remarkably self-evident, as if thoughts of Karamustafa have already found their way to De Gruyter and vice versa. Perhaps like seeds that float hundreds of kilometres through the sky and land, by accident, on fertile soil. And maybe this is not a metaphor, but exactly what happened.

Kamondo Stairway
Galata, Istanbul



benedenzaal

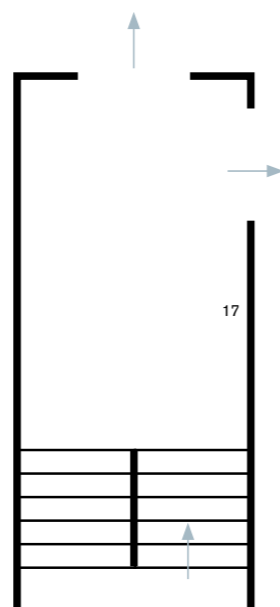


voebe de gruyter

De kauwgom en de onuitwisbaarheid van zijn bestaan p. 6-9
The Chewing Gum and Its Stubborn Persistence
1994 - 1996

- 1 Untitled (Blowing Man)
zonder titel (blazende man)
Colour pencil and ballpoint pen on graph paper
42 x 59.3 cm
- 2 Formation of Instinct
De vorming van het instinct
Colour pencil and ballpoint pen on graph paper
42 x 59.3 cm
- 3 The Chewing Gum's Competitors
De concurrenten van de kauwgom
Colour pencil, ballpoint, silver paper on graph paper
42 x 59.3 cm
- 4 Stedebouwkundige en topografische kaart
Colour pencil, ballpoint, silver paper on graph paper
42 x 59.3 cm
- 5 Chewing, Spitting, Freedom
Kauwen, uitspugen, vrijheid
Colour pencil and ballpoint pen on graph paper
42 x 59.3 cm
- 6 Stored Information
Opgeslagen informatie
Pencil and chewing gum on graph paper
42 x 59.3 cm
- 7 Communism Still Wins
Het Communisme wint toch nog
Colour pencil, pencil, ballpoint pen on graph paper
42 x 59.3 cm
collection S. van Ooy en H. Venema, Amsterdam
- 8 De kauwgom en de onuitwisbaarheid van zijn bestaan
The Chewing Gum and Its Stubborn Persistence
Video 5 min 56 sec

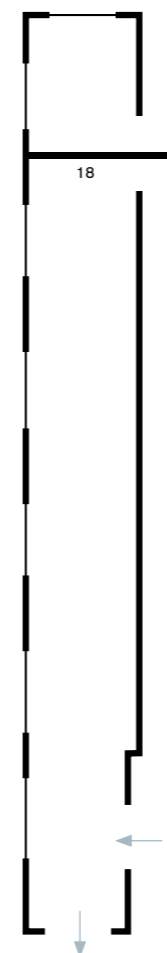
trappenhuis



Secret Export of Stories, 2009 p. 10-13

- 9 Dear Torcedors
Transcript of text
Print on drawing paper
44,6 x 62,5 cm
- 10 Stored Sentences
Colour pencil and pencil on colour photo
50 x 64 cm
- 11 Cuba's Secret Export of Stories
Acrylics on paper
21 x 29.7 cm
- 12 Cuban Story Transmission
Colour pencil and pencil on paper
21 x 29.7 cm
- 13 Secret Export of Stories
Colour pencil and pencil on photo
24,5 x 25,5 cm
- 14 Secret Export of Stories, Video, 9 min.
- 15 Stanislav Melovidov's position of
staring at the wall, 1990 p. 5
tape on floor
- 16 Artist Walls, 2000 - 2015
3 texts on posters 70 x 100 cm
wallpaint, plastered sculpture on studiotable,
paper
variable dimensions

gang

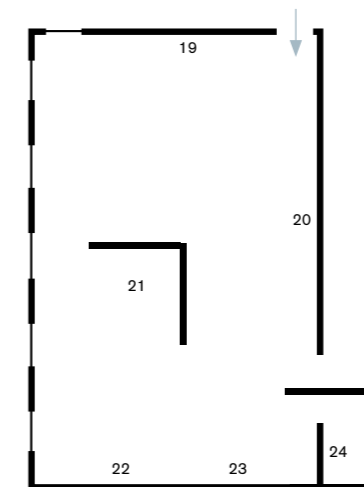


- 17 Minus over minus
dedicated to my father, 1988
colourpencil on paper
76 x 105 cm
collection M. Elbers, Amsterdam

- 18 Boomerang angle, 1998- 2015
aquarel op papier
60 x 65 cm

I am standing in the corner of the living
room and looking through a window at the
uphill road.
Bit by bit cars are descending de hill.
A little way before the house the road
curves at a 90 degree angle.
In this corner I am closest to the road bend.
When cars are in this bend, they become
barely audible even though you know they
are nearby.
It is exactly in these quiet moments that
interesting thoughts fill into my head
such as the question of how to neatly stuc-
co a corner.

bovenzaal



- 19 The water of the jury of the queen Elisabeth
competition, 2013 - 2015 p. 20-21
aquarel on paper
131,5 x 225 cm

- 20 .Averbode Abbey / De abdij van Averbode,
1989-2015
acrylpaint, pencil, colourpencil on paper
150 x 135 cm
melted moccha and vanilla icecream in receptacle
37 x 56 x 2 cm

- 21 Transport of images via your forefinger, 2005 p. 17-19
Installation
Text on drawing paper
62 x 47 cm
Curator Removing Images While Putting Them Up
colour pencil on paper
51 x 47 cm

The coloured paper stretch frames are digital enlarge-
ments of the drawings in the drawing
paper stretch frames, variable dimensions

- 22 The Collectors Wilfried & Yannicke Cooreman
in Their Pleats Please Garments, 2007 p. 16
Acrylics on paper
123 x 168.5 cm
Piece of Pleats Please Garment
Textile, pedestal
50 x 100 x 35,5 cm

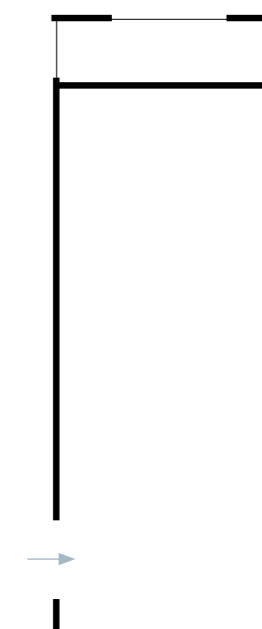
- 23 Crumplings,
Verfrommelingen, 1997 - 2015 p. 3

Installation
The word 'crumpling' is derived from the verb to crum-
ple. A crumpling is a condensed space inside your
hands. Once you crumple a paper, space and reality
are sucked in in very different ways (with different
forces and angles). At that very moment in which space
and reality are condensed, a story is born.

wooden expandable box, mirror paper, bin, waste
paper from kingsday 27 april 2015

- 24 The expandable office chair of engineer
Van der Linden, 2014
aquarel, pencil on paper
29,6 x 41,3 cm

museumzaal



Gulsun Karamustafa

'Stairway', 2001 p. 24-25

film 4 min
Collectie Van Abbemuseum

Club Solo stelt het werk van de kunstenaar centraal door het organiseren van solotentoonstellingen. Curatoren van het Van Abbemuseum, Eindhoven en het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen reageren op het werk van de kunstenaar door een specifieke bijdrage uit hun collectie aan de tentoonstelling toe te voegen.

Club Solo puts the artists' work at the centre by organising solo shows. Curators of the Van Abbemuseum in Eindhoven and the Museum of Modern Art in Antwerp respond to the artist's work by adding a specific contribution from their collection to the exhibition.

met dank aan / with thanks to
Gemeente Breda / The city of Breda Provincie Noord-Brabant
Mondriaanfonds
BKKC
Van Abbemuseum, Eindhoven
Voebe de Gruyter
Steven ten Thije, Diana Franssen, conservatoren / curators Van Abbemuseum
Galerie van Gelder, Amsterdam
Maria Barnas, schrijver, dichter, beeldend kunstenaar / writer, poet, fine artist

ontwerp / design Berry van Gerwen
productie / production Thomas Ritzen
fotografie / photography pag. 3, 5, 6-7, 11, 14, 15, 16, 18-19, 20-21, 24 Jan Adriaans, Rotterdam

vertaling / translation pag. 1-2-3, 22-23 Lenne Priem

Voebe de Gruyter bedankt / Voebe de Gruyter would like to thank
Club Solo, Maria Barnas, Galerie van Gelder, Annemieke Gerrist, Marianne Elbers, Semna van Ooy/Hans Venema

Een uitgave van Club Solo / A Club Solo publication

Antonietta Peeters – 24 augustus 2014 – 7 september 2014

Wesley Meuris – 23 november 2014 – 21 december 2014

Erik Wesselo – 22 februari 2015 – 22 maart 2015

Voebe de Gruyter – 3 mei 2015 – 31 mei 2015



wesley
meuris



antonietta
peeters



erik
wesselo



voebe
de gruyter

**CLUB
SOLO**

Kloosterlaan 138
4811 EE Breda
076 73 70 321
clubsolo.nl

