

erik
wesselo

erik wesselo

Judith Vrancken

Tijd als evenement

Olie (2000), een film door Erik Wesselo (1964, 's-Hertogenbosch), toont de kunstenaar en een collega in een container bij het laden van kartonnen dozen met spijsolie. Beide mannen werken in stilte, met een sporadische onderbreking van wat geroep naar de mannen buiten, om de volgende vracht naar binnen te laten rollen. In het opstapelen van de dozen ontstaat een spontane choreografie, waarbij er eerst tegen een doos wordt getikt om deze te lossen uit de stapel, vervolgens wordt de doos opgepakt en op de stapel getast. Net als in een spelletje Tetris wordt elke doos geplaatst, soms gegooid, vluchtig maar toch strategisch gestapeld, waardoor er een solide, geometrische berg wordt gevormd. In de schijnbaar oneindige daad van het stapelen ontstaat er een nadrukkelijke cadans, die vreemd genoeg mechanisch aandoet, ook al zijn hier twee mensen aan het werk.

Olie wordt getoond naast *Kolam*, een film die Wesselo in 2012 in India maakte. In deze zwart-wit film zonder geluid, zien we een Hindoe vrouw op de stoep voor haar huis Kolams tekenen, gedetailleerde geometrische patronen en ontwerpen die worden gemaakt uit rijstbloem. De tekeningen, symbolen van voorspoed, nodigen de godin Lakshmi uit in het huishouden en verdrijven de

The event of time

The film *Olie* (2000), by Erik Wesselo (1964, 's-Hertogenbosch) shows the artist and a co-worker loading a shipping container with boxes of cooking oil. Both men are silent, with the exception of the occasional shout directed at people standing outside, ordering them to roll in the next freight. Loading the boxes on top of each other occurs in a spontaneous choreography of tapping: first by releasing a box, then by grabbing and stacking it. Like a game of Tetris, each box is placed – sometimes thrown – swiftly but strategically to form a solid geometrical mountain. The seemingly unending act of stacking creates a distinct rhythm that, even though produced by men, sounds oddly mechanical.

Olie is accompanied by *Kolam*, a film Wesselo shot in India in 2012. In this stunning, silent black-and-white film, we see a Hindu woman drawing Kolams: intricate geometrical patterns and designs applied with rice flour at the entrance of the home. The drawings, symbols of propitiousness, invite the Hindu goddess Lakshmi into the household and exile evil spirits. There are specific Kolams attributed to various deities, giving a wide variety of complex figures. Kolam is an act of

boze geesten. Er zijn specifieke Kolams toegeschreven aan de verschillende goden, met een grote verscheidenheid aan complexe figuren tot gevolg. Het tekenen van de sacrale patronen lijkt op een vorm van bidden, van meditatie door herhaling; na het uitgebreide en gedetailleerde proces veegt de vrouw de volgende dag de bloem met een bezem weg, om dan geheel opnieuw te beginnen.

Voor zijn solo show in Club Solo koos Wesselo ervoor om *Olie* en *Kolam* naast elkaar te tonen. Er bestaat een grote discrepantie tussen beide films, zowel in onderwerp als in stijl, dit neemt echter niet weg dat de combinatie beide werken aanzienlijk versterkt. In het werk van Wesselo is de notie van tijd immer een belangrijk thema. In een bewuste constructie van tijdgebaseerde elementen geeft de kunstenaar zijn werken vaak een meditatieve harmonie mee. Het naast elkaar tonen van *Olie* en *Kolam* binnen deze tentoonstellingscontext is exemplarisch voor Wesselo's praktijk, artistieke en werkwijze. Met een scherp oog en trefzekere intuïtie creëert hij verbindingen door duratie, snelheid, beweging, stilte, en herhaling te activeren om zo de verwachting en het geduld van de toeschouwer voortdurend op de proef te stellen en uit te dagen.

Aanvullend op de 4 films worden bij Club Solo nog 24 Polaroids tentoongesteld. Bij het aanschouwen van de brede waaier aan foto's borrelt automatisch het verlangen op om een 'totaliserend oog'¹ te zijn; je wilt alles in één keer zien, alles in één keer ervaren. Wesselo maakte de foto's in Lesotho en in Brooklyn, New York. Doordat hij specifieke, culturele identiteiten belicht (vlaggen, kleding, architectuur, auto's) benadrukt de kunstenaar de grote verschillen tussen beide plaatsen. Waar hij in zijn films nog wel eens de protagonist is/was, speelt Wesselo in zijn foto's de stille waarnemer die het DNA registreert van het kleinsteedse in het grote Amerika, (*Brooklyn*, 2014), en de unieke cultuur van de inwoners van Lesotho vastlegt (*Places of Smoke*, 2014).

De mysterieuze reeks Polaroids *Indian Garden* (2010) ogen alsof ze in een willekeurig patroon zijn opgehangen. In deze kleine nachtfoto's van bomen en spookachtige bossen lijken de werken zich tot elkaar te verhouden als een puzzel, als iets dat moet worden opgelost. In hun verkenning naar de relatie tussen beeldende kunst en fotografie ontlocken ze de vraag: waar begint het werk en waar eindigt het? Hun 'unheimliche' kwaliteit maakt ze geheimzinnig; zelfs als het relatief normaal geschoten beelden zijn, voel je dat er iets mis is. Waar zijn ze gemaakt? En waarom in zulke opvallend verschillende omstandigheden? Er zit weinig logica in hun structuur. Wesselo mengt zich hier in een bijna abstract metafysisch verlangen, waarin er geen gehoor wordt gegeven aan enige vorm van betekenis, wat dientengevolge resulteert in een eeuwige stroom aan ervaringen die nooit echt stopt of tijdelijk stilstaat. In plaats daarvan zijn er deelstromen en verplaatsingen, die het antwoord op onze wens om te weten wat er gebeurt continue uitstellen. In dit opzicht kunnen de Polaroids worden geïnterpreteerd als een werk van verlangen waarin het bevatten van het waar, hoe en wie, wordt weerstaan.

praying, if you will, of meditation through repetition; after the elaborate process of drawing, the next day the woman sweeps away the flour with a broom, only to start all over again.

For his exhibition at Club Solo, Wesselo chose to show *Olie* and *Kolam* together. The works could not be further apart in subject matter or style, yet the combination reinforces both pieces. The merging and movement of time has always remained an important motif in Wesselo's work. In a conscious construction of time-based elements, Wesselo provides his pieces with a meditative harmony. Showing *Olie* and *Kolam* together is exemplary of the artist's practice, artistry and methods. With a sharp eye and on-point intuition, he creates connections through duration, speed, movement, stillness, and repetition that constantly challenges the viewer by playing with their expectations and patience.

In addition to four films, the exhibition at Club Solo shows 24 Polaroid photographs. When seeing the wide range of photographs exhibited on the ground level, the desire to be a "totalizing eye"¹ immediately springs to mind; you want to see everything, experience everything, all at once. Taken in Lesotho and in Brooklyn, New York, Wesselo's photos show great distinctions between the various places through signs of exceptional cultural identities (flags, clothing, architecture, cars). As opposed to being the protagonist in some of his films, here, Wesselo is the quiet observer who captures the DNA of big town America in small town ways (*Brooklyn*, 2014) and the unique culture of the people of Lesotho (*Places of Smoke*, 2014).

The uncanny Polaroid's of *Indian Garden* (2010) are seemingly scattered across the wall. In these small night shots of trees and eerie woods, the work sets itself up as a puzzle, something to be solved. In terms of their exploration between visual art and photography one wonders, where does the work begin and where does it end? What makes these photographs so uncanny is their 'unheimlich' quality: Even when they appear as relatively normal shots something is amiss. Where were they taken? And why were they taken in such a distinctly different set of circumstances? There is little logic to the structure. There's no sense of 'arrival'. Wesselo engages an almost abstract metaphysical desire, extending any sense of 'landing' that results in an eternal flow of experience that never really stops or stays still. Instead, there are partial flows and displacements, which carry us off in our desire to know what is happening. In this respect, the Polaroid's can be interpreted as a work of desire, resisting the 'self-containment' of being and place.

A similar inkling is found in the two films upstairs. The narrow hallway houses one of the artist's earliest films, *Düffels Möll* (1997), in which he himself is the protagonist. For this piece, Wesselo strapped himself to a windmill. In what seems to be endless, he circles around at the nauseating speed of 120

Een soortgelijk vermoeden uit zich in de twee films op de bovenverdieping. De smalle gang herbergt een van de kunstenaars oudere films, *Düffels Möll* (1997), waarin hij zelf de protagonist is. Voor deze film liet Wesselo zich aan een windmolen vastbinden. Hij lijkt oneindig mee te draaien op de wieken, met een misselijkmakende snelheid van 120 km per uur. In de aangrenzende ruimte is zijn laatste film te zien, getiteld *20 Horsemen* (2014), die hij in het steppe landschap van Lesotho filmde. Het camerastandpunt op grondniveau, de wind waait hard over het gras, als een zacht gerommel in de verte langzaam aanzwelt tot luid gedonder. Een groep van twintig ruiters galoppeert in onze richting, ze snellen rakelings aan ons voorbij, met intense snelheid. De camera en daarmee onze blik zwenkt met de ruiters mee, als we hen in het intimiderende berglandschap zien verdwijnen, totdat er niets achterblijft, behalve een spoor van stof. Het stuk, net als *Düffels Möll*, wordt in een 'loop' afgespeeld. Iedere keer als de films opnieuw beginnen, ontlocken ze de ongegronde en onlogische vraag of het dit keer anders zal zijn. Of Wesselo uit de molen zal vallen of dat hij het voortijdig tot stilstand roept, of dat de ruiters je dit keer wél zullen vertrappen.

De constructie van herhaling en van tijd in Wesselo's werk staat in direct verband met de potentie die hij daarin creëert: wat zou er *potentieel* kunnen gebeuren? Tijd wordt daarmee het *evenement* an sich; Het is niet noodzakelijkerwijs inherent *aan* het werk maar maakbaar *door* het werk. Tijd, of beter gezegd, een temporeel bewustzijn, vindt dus plaats door de gebeurtenis zelf. Tijdelijkheid is altijd en in elk aspect van het menselijk leven aanwezig, echter het besef daarvan is de kern van de artistieke praktijk van deze kunstenaar. Dit geldt niet alleen voor zijn tijdgerelateerde films en performances, maar tevens (en zo niet meer) voor zijn foto's.

De stukken in Wesselo's oeuvre delen een belangrijk kenmerk. Ze bewijzen dat het idee van een 'temporale stroom' op verschillende manieren kan worden ingevuld. Tijdsbewustzijn is alleen bespreekbaar op een indirecte manier, door al dan niet succesvolle metaforen en al dan niet effectieve illustraties. Echter, hoe kan de dialectiek van het tijdsconcept verder worden gevangen in een volgende stap, om grip te krijgen op het tijdsconcept in Wesselo's werk?

Het is hiervoor noodzakelijk om het temporele bewustzijn als een spoor te zien, als een herinnering, dat wordt ingezet om een fysieke vorm te geven aan de metaforen die aanknopingspunten bieden tussen het verleden, de toekomst en het (vluchtige) heden. Tijd wordt dan een ruimtelijk gegeven dat niet alleen wordt geïllustreerd door kunst in het bijzonder, maar ook als een ruimtelijke eenheid fungeert. Paradoxaal genoeg is dit waar veel hedendaagse, beeldende kunst haar uitdaging ziet: het voorkomen dat het tijdselement in kunstobjecten enkel en alleen in de ruimte van zijn eigen allegorie verandert.



km per hour. Shown in the adjacent room is Wesselo's latest film, *20 Horsemen* (2014), filmed in the steppe landscape of Lesotho. With a ground view, the wind blows harshly as a soft rumble in the distance turns into loud thunder. A group of twenty horsemen gallop towards you, and just nearly pass you with intense speed. The camera, and with it our own gaze, turns around. Now we see the horsemen disappear in the intimidating mountain landscape, leaving nothing behind but a trail of dust. The piece, just like *Düffels Möll*, is shown in a loop. As viewer you are mesmerized by the groundless and illogical wonder whether this time it will be different. Whether this time, Wesselo will fall off the windmill, or put it to a premature halt, or whether this time the horsemen do actually trample you.

The construction of repetition and the construction of time in Wesselo's art occurs through the tension created by potentiality: what will *possibly* happen? For Wesselo, time becomes the *event*; it is not necessarily inherent *in* the work but it is made *through* the work. Time then, or rather, temporal awareness, is created by the event itself. Temporality is always present in every aspect of a human life, but the awareness of temporality and simultaneously the experience of time in a theatrical setting is at the core of this artist's practice. This does not only apply to the durational pieces, the films and performances, it is perhaps even more elicited by his still images – the photographs.

Wesselo's pieces all share an important feature. They demonstrate that there is no such thing as a straightforward image of the temporal flow. Time-consciousness can only be approached by speaking of this realm in indirect ways, only through more or less successful metaphors and more or less effective illustrations. Then, in the next step of thinking about time in Wesselo's work, how can the dialectic of time be captured even further? For this, we need to attest temporal awareness as a trace, as a memory, that is utilized to give actual shape to the metaphors by which the mind tries to grasp past, future and (fleeting) present. Time then becomes a spatial form that is not illustrated by art in particular, but serves as a spatial unity. Paradoxically, this is a challenge for a lot of contemporary art: all works are spatial, and the quest (perhaps for film above any other art forms) is to avoid transmuting time only into space, into its own allegory.

As suggested above, temporal awareness concerns the traces it evokes. However, the trace experience is not defined by the construction or materiality of the work; the trace does not lie in the *physical* but in the *imaginable*. As an artist, Wesselo often attests this sense of imagination and possibility through the art of repetition; he seeks out traces, either relating to loss

Zoals hierboven wordt gesuggereerd, gaat het bij een temporeel bewustzijn om de sporen die het ontlokt. Echter, de ervaring van het spoor wordt niet bepaald door de constructie of de materialiteit van het werk; deze sporen zijn dus niet te vinden in de fysieke aspecten maar in de voorstelling ervan. Wesselo's kunst van de herhaling getuigt hiervan; hij gaat op zoek naar sporen, hetzij verlies, rouw, herinnering of aanbidding op een manier die herinneringen documenteren (*Kolam, Indian Garden*), of waarvan de werken een bepaald 'bewijs' vastleggen (*Brooklyn*), waar de sporen zich bevinden in de gestage progressie van tijd.

Wesselo's werken illustreren dat wat Giorgio Agamben schrijft, met verwijzing naar de meest significante denkers over 'herhaling' – Gilles Deleuze en anderen –, "de nieuwigheid"; dat wat niet identiek herhaald kan worden, bestaat in een oneindig "terugkeren van wat het had kunnen zijn."² De Nederlandse academicus en criticus Sven Lütticken heeft een soortgelijk concept bedacht voor artistieke reënseneringen. "Kunst", schrijft hij, "kan pogingen wagen tot het vormen van herhaling, geschiedenis openbreken en een historische benadering vermijden, en kan momenten en specifieke periodes uit de geschiedenis aan potentiële reactivering onderwerpen."³ Met dat gegeven, hervormt Wesselo op effectieve wijze het verleden in het heden.

and mourning in ways that shape memories (*Kolam, Indian Garden*), or in works that perform a 'securing of evidence' (*Brooklyn*) documenting the steady progression of time in the traces of their former production and use.

Wesselo's works of art illustrate what Giorgio Agamben has noted with reference to the most significant thinkers of repetition – Gilles Deleuze and others – 'the novelty'; that which is precisely not identical in repetition consists in 'the return as the possibility of what was.'² Dutch scholar and critic Sven Lütticken renders a similar idea productive for artistic re-enactments. 'Art,' he writes, 'can try forms of repetition, breaking history open and thus avoiding a historic approach, conceiving moments or eras in history as potentials that await reactivation.'³ With that in mind, Wesselo effectively reshapes the past in the present.



1 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, vert. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 91–110.

2 Giorgio Agamben, *Difference and Repetition: on Guy Debord's Films, Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents*. Brian Holmes (trans.), Tom McDonough (ed.). Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 2002: p. 315-316

3 Sven Lütticken. *An Arena in Which to Reenact*. Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art. Sven Lütticken, ed. Rotterdam: Witte de With, 2005: p 60.

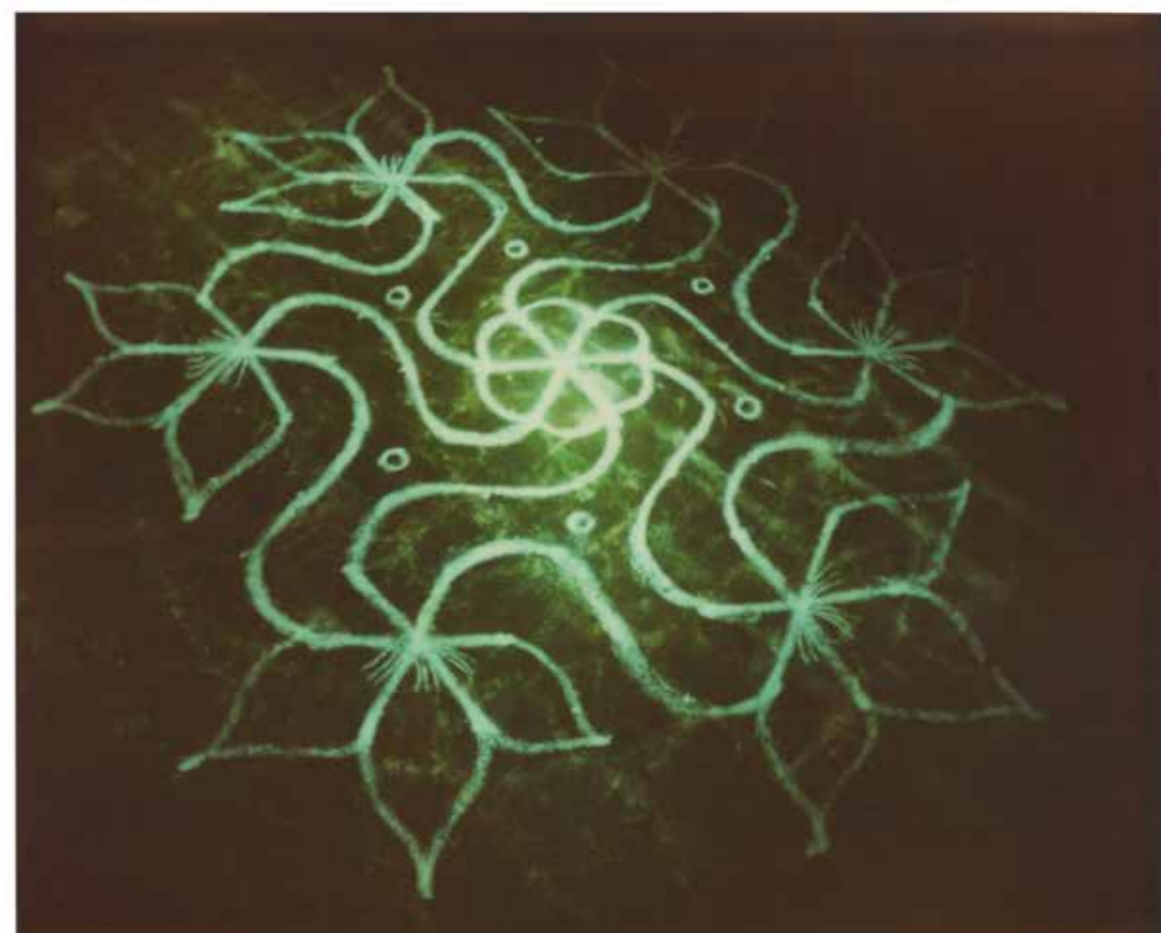
1 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 91–110.

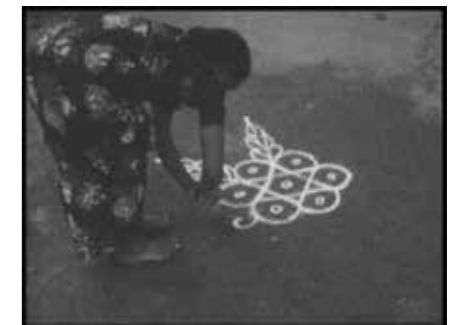
2 Giorgio Agamben. *Difference and Repetition: on Guy Debord's Films, Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents*. Brian Holmes (trans.), Tom McDonough (ed.). Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 2002: p. 315-316

3 Sven Lütticken. *An Arena in Which to Reenact*. Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art. Sven Lütticken, ed. Rotterdam: Witte de With, 2005: p 60.















yang fudong

museumzaal
M HKA

Lisa van Gerven

Dagdromen in een botanische tuin

Erik Wesselo laat zich raken. Hij zoekt ervaringen op. Is het niet dicht bij huis dan wel wereldwijd: in India, Afrika of New York. Wesselo filosofeert over het leven, laat zich prikkelen door verschillende culturen. Hij denkt na, contempleert, en wil een zekere *'levenszinding'* ervaren. Zijn werk gaat vooral over dit ervaren, dat verder reikt dan louter een gevoel of emotie. Deze attitude raakt je en zet aan tot nadenken.

Met de presentatie van *Forest Diary*, het fotografisch werk van Yang Fudong (°1971, Beijing, China) naast de polaroid foto's- en films van Erik Wesselo, ontstaat er een boeiende dialoog die onderwerpen als natuur, culturen, gewoontes en religies behandelt. Daar waar Wesselo wordt uitgelokt door verschillende culturen en maatschappelijke eigenheden, focust Fudong zich eerder op de Chinese (traditionele) cultuur en esthetiek. Hij probeert de rol van het individu te herdefiniëren binnen een bepaald cultureel gegeven. Zijn werk is een metafoor voor de gevoelens van isolatie en verlatenheid die de kunstenaar bespeurt in de hedendaagse maatschappij.

De zoektocht naar het mystieke en de ervaring hiervan verdient een bijzondere plek in beide oeuvres. Wesselo laat zich biologeren door herhalingen; in de pure zin van opeenvolgende handelingen zoals het laden van dozen in een container en de bijzondere mentale staat waarin je daarbij terecht komt, maar ook in de herhaling van gewoontes, zoals de creatie van een Kolam aan elk begin van de dag. Bij Wesselo zie ik duidelijk een aanwezigheid van het mystieke of het bereiken van een zekere staat van verlichting in cultuurgebonden, dagelijkse eigenheden. Yang Fudong zoekt dit mystieke eerder op in de sfeer die in elk van zijn werken wordt opgeroepen. Hij creëert

Daydreaming in a botanical garden

Erik Wesselo doesn't shun being moved. He searches out experiences – when those aren't close to home, they can be found around the world: in India, Africa or New York. Wesselo philosophises about life, is stimulated by various cultures. He thinks, he contemplates, he wants to experience life in all its blistering glory. His work rather concerns this experience, which goes beyond mere feeling or emotion. This attitude is striking and makes one think.

The presentation of *Forest Diary*, the photographic work of Yang Fudong (born 1971 in Beijing, China), coupled with Wesselo's polaroid photos and films, creates an interesting dialogue discussing topics such as nature, cultures, habits and religions. While Erik Wesselo is triggered by various cultures and social idiosyncrasies, Fudong is more focussed on Chinese (traditional) culture and aesthetics. He tries to redefine the role of the individual in a given cultural framework. His work is a metaphor for the sense of isolation and desolation the artist perceives in today's society.

The search for and experience of the mystical earns a special place in both oeuvres. For instance, Wesselo is fascinated by repetition; in the pure sense of subsequent actions such as loading boxes into a container and the unique mental state it puts you in, but also in the sense of repetitive habits, such as creating a Kolam drawing at the start of each day. I can clearly see a mystical presence or the achievement of a certain state of enlightenment in culturally bound daily characteristics in Wesselo's work. Yang Fudong is more likely to find the mystical in the atmosphere that is evoked in each of his works. He creates dreamy, sensory images that send their viewers on

dromerige, zintuiglijke beelden die de kijker doen dwalen in kronkelige gedachtegangen. Zo brengt hij met *Forest Diary* een caleidoscopische fotocollage van 360 foto's, samen een weelderig geheel van planten en mensen. De kijker wordt uitgenodigd te verdwalen in dit labyrint van beelden. De verschillende foto's bij elkaar doen denken aan een dagdroom in een oosterse botanische tuin met weelderige flora. Het thema van de tuin, en in het verlengde daarvan de natuur, is een belangrijk motief in de Chinese filosofie en verraadt zijn interesse in- en fascinatie voor de traditionele Chinese esthetica.

Zowel bij Yang Fudong als bij Erik Wesselo wordt de toeschouwer uitgenodigd zich onder te dompelen in een niet gedetermineerd gevoel. Twee totaal verschillende werelden worden gecreëerd. De ene overwegend artificieel en desillusionerend-poëtisch, de andere gekenmerkt door de schoonheid en eigenheid die eigen is aan een cultuur of wordt opgezocht in het banale.

Yang Fudong groeide eind jaren '90 uit tot een van de meest gewaardeerde hedendaagse Chinese kunstenaars. Hij studeerde schilderkunst, meer bepaald de 'westerse' manier van schilderen, in tegenstelling tot het schilderen met Chinese inkt. Vanaf 1988 stortte hij zich op het maken van voornamelijk films en video-installaties. Toch blijft deze achtergrond in schilderkunst duidelijk voelbaar in heel zijn oeuvre. Samen met Xu Zhen en Yang Zhengzhong bracht hij in 2000 de tentoonstelling *Useful life* op de 3^e Shanghai Biennale. Deze tentoonstelling zou een belangrijk keerpunt betekenen in Chinese kunstscène en werd in 2010 aangekocht door het M HKA. Fudong werd in 2002 geselecteerd voor Documenta XI en in 2003 en 2007 voor de biënnale van Venetië.

erratic streams of consciousness. With *Forest Diary*, for example, he presents a kaleidoscopic collage of 360 photos, together with a lush mass of plants and people. Viewers are invited to wander through this labyrinth of images. The diversity of the photographs recalls a daydream in an Eastern botanical garden full of luxurious vegetation. The garden theme, and, by extension, nature, is an important motif in Chinese philosophy, and it betrays his interest and fascination for traditional Chinese aesthetics.

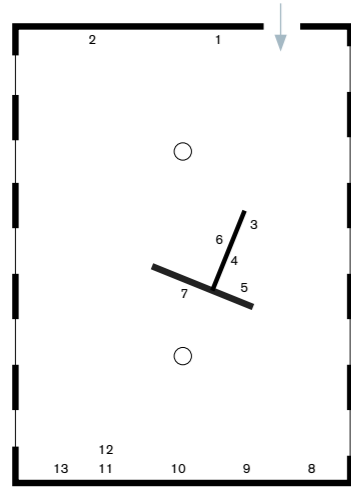
Both Yang Fudong's and Erik Wesselo's works invite their viewers to immerse themselves in an indeterminate feeling. Two completely different worlds are created. One predominantly artificial and disenchantingly poetic, the other characterised by beauty and an idiosyncrasy that is typical of a culture or sought out in banality.

In the late 1990s, Yang Fudong became one of the most highly appreciated contemporary Chinese artists. He studied the art of painting, specifically the 'Western' way of painting, rather than painting with Chinese ink. Since 1988 he has become primarily occupied with the production of films and video art installations. Nonetheless, his background in painting can be felt throughout his oeuvre. Together with Xu Zhen and Yang Zhengzhong he made the exhibition *Useful Life* for the third Shanghai Biennale in 2000. This exhibition went on to become an important turning point in the Chinese art scene, and in 2010 the Museum of Modern Art in Antwerp acquired it. In 2002, Fudong was selected for Documenta XI, and in 2003 and 2007, he was selected for the Venice Biennale.



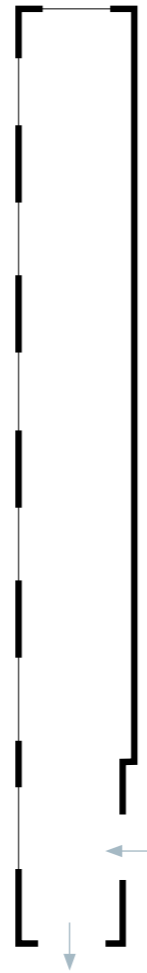


benedenzaal



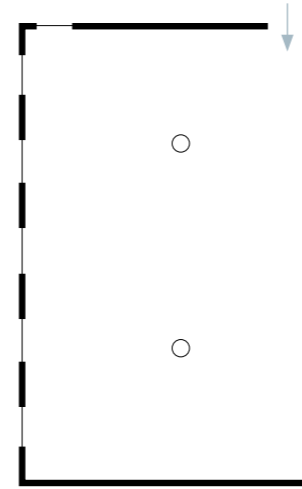
- Erik Wesselo
- 1 Providence
2006
polaroid
 - 2 Places of Smoke p. 10
2014
polaroid
 - 3 Kolam p. 12-13
2012
super 8
16:22 min
 - 4 Olie p. 12-13
2000
16 mm film
23:02 min
 - 5 Brooklyn
2002
2 polaroids
 - 6 Indian Garden p. 11
2010
12 polaroids
 - 7 Brooklyn p. 5-7
2014
2 polaroids
 - 8 Providence
2006
polaroid
 - 9 Brooklyn p. 14-15
2014
polaroid
 - 10 Places of Smoke
2014
polaroid
 - 11 Brooklyn
2014
polaroid
 - 12 Places of Smoke
2014
polaroid
 - 13 Brooklyn
2014
polaroid

gang



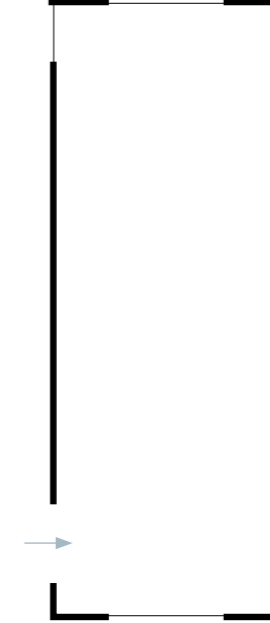
- Erik Wesselo
- Düffels Möll p. 3
1997
16 mm film
5:03 min

bovenzaal



- Erik Wesselo
- 20 Horsemen p. 16-19
2014
super 16 mm
1:23 min

museumzaal



- Yang Fudong
- Forest Diary p. 22-25
2000
Collectie M HKA / Collectie Vlaamse Gemeenschap

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

BKKC

M HKA

Erik Wesselo

Lisa van Gerven, conservator / curator M HKA

Judith Vrancken, schrijver, criticus / writer, critic

ontwerp / design Berry van Gerwen

productie / production Iris Bouwmeester

fotografie / photography pag. 5, 8-9, 18-19 Job Janssen, Amsterdam

vertaling / translation pag. 20-21 Lenne Priem

Erik Wesselo bedankt / Erik Wesselo would like to thank

Club Solo, Annet Gelink Galerie, Onno Petersen, Marija de Wijn, Jeroen Goeijers en Annet Gelink

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



wesley
meuris



antonietta
peeters



erik
wesselo

**CLUB
SOLO**

Kloosterlaan 138

4811 EE Breda

076 73 70 321

clubsolo.nl

CLUB
SOLO