

michèle  
matyn

# michèle matyn



Dyveke Rood

Wanneer je de tentoonstellingsruimte van Michèle Matyn bij Club Solo in Breda binnengaat, is er even onzekerheid. De scherpte van het contrast tussen kunst ruimte en alles wat daarbuiten valt, ontbreekt hier. Buiten staan wat tafeltjes op de stenen bestrating, wat kopjes hier en daar, enkele mensen die wat drinken. Ook binnen staan wat mensen, er is een doek gedrapeerd door de ruimte, twee kleine jongens spelen, hier en daar zijn wat kleine objecten nonchalant uitgestald, schijnbaar net zo achteloos als de kopjes buiten op tafel. De grens tussen wat per ongeluk ergens is beland en wat een beetje vreemd en anders is dan het dagelijkse leven, blijft voor een moment onduidelijk. De ruimte binnen is slechts een subtiele verschuiving ten aanzien van de wereld eruiten; een die de zintuigen verscherpt en waardoor je na enige tijd de eigenzinnigheid in de details waarneemt.

Deze ruimte is gevuld met allerlei objecten, losjes verspreid door de hele ruimte maar toch verre van willekeurig gearrangeerd. Een lang stuk glanzend en regenboogkleurig doek suggereert een parcours door de ruimte dat leidt langs allerhande zaken, zoals een puddingpot overladen met popcorn, versteende tomaatjes die hier en daar uit de muur steken, keramieken vingerhoedjes die, als je ze tegen elkaar tikt, fungeren als castagnettes. Aan weerszijden hangen, geprint op lange stroken papier, uitgegrote polaroids van imponerende en mystiek ogende knokige bomen in schimmige kleuren. Midden op de route staat een grote

Step into Michèle Matyn's exhibition hall at Club Solo in Breda, and you're faced with a moment of uncertainty. The characteristic contrast between the art space and everything outside of it is missing. There are some tables on the pavement outdoors, some cups here and there, a few people having a drink. Similarly, there are some people standing inside, a stretch of cloth has been draped across the room, two young boys are playing, some objects have been placed offhandedly here and there, with the same apparent carelessness as the cups on the tables outside. There's a brief fade in the line between things ending up someplace by chance and things that are a little odd and different from our daily life. The room inside shows only a subtle shift from the world outside, a shift that sharpens the senses, eventually allowing you to perceive the idiosyncrasy in the details.

This hall is filled with all sorts of objects, scattered across the room freely, but certainly not randomly. A long piece of gleaming, rainbow-coloured cloth suggests a path through the hall passing by a range of things, including a pudding caudron overflowing with popcorn, little petrified tomatoes jutting out of the wall in places, ceramic thimbles that, when tapped together, serve as castanets. On both sides there are enlarged polaroid pictures printed on long strips of paper, showing imposing, mystical-looking, gnarled trees in ghostly colours. The middle of the path is marked by a big, lumpy slide that splits off, creating a Y shape. On one hand,

bobbelige glijbaan die zich in tweeën splitst, waardoor er een Y-vorm ontstaat. Het geheel laat zich aan de ene kant lezen als een materieel spoor van een wilde uitspatting of een mysterieuze bijeenkomst die hier heeft plaatsgevonden, misschien van een zonderlinge sekte, en waar ieder moment opnieuw plechtige rituelen kunnen plaatsvinden. Tegelijkertijd zijn alle afzonderlijke elementen, objecten, bouwsels, touwen, stukken kurk en foto's heel herkenbaar – zoals je ze in het dagelijks leven ook tegenkomt. Het is de ruimte zelf, het arrangement dat alles een zekere geladenheid geeft.

Veel projecten van Michèle Matyn gaan gepaard met intensieve reizen naar verre en nabije oorden. Haar haast nomadische bestaan is een essentieel onderdeel van haar werk. De avontuurlijke reizen en wandeltochten naar de meest desolate plekken en onder extreme omstandigheden, ondernam zij eerder al als toerist – een gewoonte die zij later integreerde in haar kunstenaarspraktijk. Zij trok met een haast antropologisch oog van Canada, China en Noord-Ossetië naar Texas en Lapland, maar ook door haar thuisland België. Al reizend observeert ze mensen, gewoonten, cultuur, gebruiken, rituelen, landschap en materialen. Haar zogenaamde antropologische observaties zijn niet die van een wetenschapper, maar worden gekleurd door haar intens persoonlijke beleving van alles wat op haar pad komt en haar intrigeert: haar gevoeligheid voor de natuur en haar fascinatie voor eeuwenoude volksverhalen, gewoonten, lokale mythen en sagen.

De polaroid foto is een belangrijk medium voor Matyn, waarmee zij haar observaties vastlegt. Maar anders dan in de documentaire fotografie zijn de polaroids voor Matyn eerder een omkering van het afstandelijke en neutrale standpunt. De typisch warme kleuren en de wazige onscherpte zijn het gevolg van imperfecties en toe-valligheden, eigen aan het automatisme van de camera. Precies deze vervorming – de picturale poëzie van de polaroid – omarmt Matyn. Observatie en registratie veranderen gedurende het proces, beïnvloed door haar deelname. Zij doet geen enkele moeite haar persoonlijke fascinaties, privéleven en professioneel werk te scheiden; deze zijn intens met elkaar vervlochten. De vervorming en observatie zijn niet langer uit elkaar te halen maar worden één geheel, een aaneenschakeling van vondsten en ingrepen.

In 1934 beschreef de Amerikaanse filosoof, psycholoog en pedagoog John Dewey hoe de esthetische vorm, zoals gevangen in de beeldende kunst, slechts een moment van consolidatie is in een groter proces van leven: verlangen, onderzoeken, verkrijgen en consolideren. 'The juice expressed by the wine press is what it is because of a prior act, and it is something new and distinctive. It does not merely represent other things. Yet it has something in common with other objects and it is made to appeal to other persons than the one who produced it. A poem and picture present material passed through the alembic of personal experience. Their material came from the public world and so has qualities in common with the material of other experiences, while the product awakens in other persons new perceptions of meanings of the common world. The oppositions of individual and universal, of subjective and objective (...) have no place in the work of art. Expression as personal act and as objective result are organically connected with each other.' <sup>1</sup>

Deze omschrijving lijkt precies het werk en de benadering van Michèle Matyn te passen. Ook voor de tentoonstelling in Club Solo heeft de kunstenaar zich laten inspireren door de verschillende periodes die zij samen met haar twee zontjes op verschillende reizen heeft doorgebracht. Een daarvan vond gedurende twee maanden plaats in Andalusië. Hier werkten en leefden zij als een driedelig collectief, waarbij opnieuw werk, omgeving en (familie)leven lastig te ontwarren waren. De directe fysieke omgeving van de Andalusische natuur en de Spaanse cultuur, samen met haar dagelijks leven dat zich temidden hiervan afspeelde, hebben het werk mede vormgegeven. De Y-vormen van de eeuwenoude kurkeiken die heuvels bekleden, hebben de gedaante van een figuur die de handen omhoog slaat.

the whole scene could be interpreted as the material traces of a wild outburst or a mysterious gathering that took place here, belonging perhaps to an eccentric cult, with new solemn rituals just around the corner. At the same time, considered separately, all elements, objects, constructions, lengths of rope, pieces of cork, and photographs are very recognisable – just like how you'd come across them in daily life, really. The space itself, the arrangement, is what charges everything with meaning.

Many of Michèle Matyn's projects are linked to intensive travels to destinations near and far. Her almost nomadic way of life is an essential component of her work. She first made her adventurous journeys and hikes to the most desolate places, in the most extreme conditions, as a tourist – only later did she integrate that habit into her artist's practice. With an anthropologist's eye, she trekked from Canada, China and Northern Ossetia to Texas and Lapland, but didn't skip her homeland Belgium either. As she travels, she observes people, habits, culture, customs, rituals, the landscape, and materials. Her 'anthropological' observations are not scientific. Rather, they are coloured by her intimately personal experience of anything that she finds intriguing that may cross her path: her sensitivity to nature, her fascination for ancient folklore and customs, local myths and legends.

For Matyn, polaroid photography is an important medium, which she uses to record her observations. But unlike with documentary photography, Matyn's polaroids are more of a reversal of the distant, neutral perspective. The characteristic warm colours and vague blurriness are the result of imperfections and happenstance that comes with the camera's workings. And it's this warping – the polaroid's pictorial poetry – that Matyn embraces. Observation and registration change in the process, influenced by her participation. She makes no effort whatsoever to distinguish between her personal fascinations, private life and professional work; all three are intricately bound together. Warping and observation are no longer separable components, but form a new whole, a chain of discoveries and interventions.

In 1934, American philosopher, psychologist and pedagogue John Dewey described how the aesthetic form, as captured by visual art, is only a moment of consolidation in a larger process of life: desiring, studying, obtaining and consolidation. 'The juice expressed by the wine press is what it is because of a prior act, and it is something new and distinctive. It does not merely represent other things. Yet it has something in common with other objects and it is made to appeal to other persons than the one who produced it. A poem and picture present material passed through the alembic of personal experience. Their material came from the public world and so has qualities in common with the material of other experiences, while the product awakens in other persons new perceptions of meanings of the common world. The oppositions of individual and universal, of subjective and objective (...) have no place in the work of art. Expression as personal act and as objective result are organically connected with each other.' <sup>1</sup>

This description seems a fitting one for Michèle Matyn's work and approach. For her Club Solo exhibition, the artist has drawn inspiration from the time she spent with her two young sons in a variety of travels, as she usually does. One of these was a three-month stay in Andalusia, where they lived as a three-member collective. Work, surroundings and (family) life were practically inextricable during this time. The direct physical environment of Andalusian nature and Spanish culture, alongside her daily life that went on throughout all this, all played a significant part in the development of the work. With their Y shape, the age-old cork oaks in the hillside are reminiscent of a figure raising its hands to the sky. At the same time, they form a kind of trinity: where two unite and go on as one, or where one splits off. 'WhY?' these

Tegelijk is het een soort drie-eenheid: waar twee samenkomen en als een verder gaan, of waarin een zich opsplijt. 'WhY'? vroegen deze kronkelende bomen aan Matyn. Zij pakte de vraag op en probeert antwoorden te vinden in de directe verbinding met het materiaal: via de bomen, de klei, tekenen en fotograferen, en het werken en leven met haar zontjes.

Het werk komt voort uit een omgaan met de directe fysieke omgeving, de natuur en cultuur, het leven met elkaar, het opnieuw bouwen met gevonden materiaal. De ruimte is een weerspiegeling van dit proces, waarin alle zintuigen worden geprikkeld. Het materiaalonderzoek met klei, pudding, textiel, schuim is doorspekt met talloze referenties, niet alleen naar de natuur en het materiaal, maar ook naar de Spaanse Maria-vererende cultuur. De rituele cultuur die de Maria van de Smarten omgeeft, laat zich naadloos verenigen met deze mengelmoes, waarin ook de locale Bredase geschiedenis wordt opgenomen.

Wanneer je naar de tweede verdieping loopt, wordt dit duidelijk. Struinend door stad en geschiedenis stuitte Matyn op het historische voorval uit de Tachtigjarige Oorlog, waarbij Maurits van Nassau in 1590 met een list Breda wist te heroveren op de Spanjaarden die de stad op dat moment onder hun bewind hadden. Als een Trojaans paard leidde de prins een turfschip de stad binnen met een buik vol soldaten die 's nachts de Spaanse troepen wisten te overmeesteren. De schipper vervoerde regelmatig turf naar het Kasteel van Breda, waar de Spaanse troepen gelegerd waren. Omdat hij zo vaak kwam, werd zijn schip niet meer gecontroleerd en wist hij het leger binnen te smokkelen. Het lijkt geen toeval te zijn dat Matyn zich tot dit verhaal voelt agetrokken. Turf is een materiaal dat op fysieke wijze geschiedenis in zich draagt. Turf vormt zich over een periode van honderden jaren uit afgestorven planten in de moerassige veengebieden tot een metersdikke veenlaag. Die werd vervolgens weggestoken en opgebaggerd. Mens en natuur hebben hun sporen achtergelaten, het sompige materiaal werd gedroogd en de aarde werd vervolgens letterlijk verbrand om de huishoudens warm te houden, om mee te koken of te smeden. De zaal op de tweede verdieping is gevuld met de bakstenen omhulsels die Matyn voor de verdwenen turfbroden heeft gemaakt. De oorspronkelijke turfbroden vormden als het ware een imaginaire mal voor deze bakstenen. Eenmaal gebakken, resteert de mal. De fysieke vorm van het turf bepaalde in dit geval de vorm van de holle bakstenen, een afdruk gevend, een spoor achterlatend van wat er was.

De bakstenen kisten waren op hun beurt weer aanleiding voor nieuwe ontmoetingen en dienden als materiaal voor verdere verkenningen. Op een andere reis die Michèle naar Finland maakte, ontdekte ze aan de kust decennia oude, soms eeuwenoude inscripties in de rotsen. Het zijn zeer gedetailleerd en ambachtelijk gegraveerde tekens, zoals harten, ankers, jaartallen en berichten in mysterieuze codes die de rotsen versieren, gelijkend een versteende torso van een volledig getatoeëerde zeebonk. Lieten zeevaarders daar berichten achter voor hun geliefden en gemisten, of waren het de hartekreten van de achterblijvers? Hierdoor geïnspireerd zijn Ewoud en Bernhard, de twee zontjes van Matyn, aan de slag gegaan met de nog zachte klei van de bakstenen omhulsels die zij ijverig hebben betekend met hun eigen tekeningen en berichten, uiteenlopend van haarkwallen tot een zonsopgang, en met tekens die alleen voor intimi betekenis lijken te dragen.

De hele ruimte toont sporen en resten van een continu proces van vinden, verwerken, bewerken, interpreteren en verhuizen, en van het transformeren van dingen tot iets nieuws, door Matyn en de haren. Als bezoeker voel je je welkom, alsof je mee mag doen in een zeer levende omgeving waarin Ewoud en Bernhard, wanneer zij de zin voelen, vormod als regenbooghelden het parcours bestormen, de glijbaan beklimmen, onderweg uit de popcornpot eten en schepen bouwen van de bakstenen. Deze ruimte toont niet alleen een puur fysiek proces. Het materiaal, de vondsten en de foto's creëren met

trees seemed to ask Matyn. Responding to this question she tried to find answers in a direct interconnection with the material: through the trees, the clay, drawing and photography, and working and living with her sons.

The work is the result of an attitude towards direct surroundings, nature and culture, living together, rebuilding with found materials. The exhibition space is a reflection of this process, with all senses being stimulated. The material study in clay, pudding, fabric, foam is brimming with references, not just to nature and its materials, but also to the Spanish catholic culture with regard to the devotion of Mary. The ritual culture surrounding Our Lady of Sorrows smoothly integrates in the hodgepodge of this space, which even includes local history of the city of Breda.

Move on to the first floor, and this all becomes clear. As she explored the city and its history, Matyn stumbled upon the historic incident from the Eighty Years' War, when in 1590 Maurice of Nassau managed to recapture Breda from the Spaniards holding the city at the time, using a ruse. As if employing a real Trojan horse, he led a peat barge beyond the city walls, its hull full of soldiers, who were able to overpower the Spanish troops at night. Breda Castle, which garrisoned the Spanish troops, received regular shipments of peat. Arriving so frequently, the ship was no longer checked, and the skipper managed to smuggle the army inside. It doesn't seem to be a coincidence that Matyn would be attracted by this story. Peat is a material that physically carries history inside of it. It is formed over a period of hundreds of years from dead plants in swampy marshes, creating layers of several metres. Those were then carved out and dug up. Man and nature left their mark; the soggy material was dried so the soil could be literally burnt for heating, cooking or forging.

The first-floor hall is full of brick shells made by Matyn for the absent peat bricks. The original peat bricks formed a sort of imaginary mould for these bricks. The mould is all that's left after being fired. In this case, the physical shape of the peat determined the shape of the hollow bricks, leaving an imprint, a trace of what once was.

The brick boxes, in turn, brought about new encounters and served as material for new explorations. During another journey Michèle took to Finland, she discovered decades-old, sometimes centuries-old inscriptions in coastal rocks. There were highly detailed, expertly carved signs, including hearts, anchors, dates, and messages in mysterious codes adorning the rocks, giving them the appearance of a petrified torso of a fully tattooed sailor. Were seafarers leaving messages for the ones they loved and missed, or were these the heartfelt cries of the ones left behind? Inspired by the sight, Ewoud and Bernhard, Matyn's two sons, went to work on the still unhardened clay of the brick shells, which they diligently decorated with drawings and messages of their own, ranging from hair jellyfish to a sunrise, using signs that only seem to carry meaning to those in the know.

The room shows the traces and remains of a continuous process of finding, processing, crafting, interpreting, and migrating, transforming by Matyn and her loved ones. You get a welcome feeling as a visitor, as if you're invited to join a vibrant environment where Ewoud and Bernhard storm the path disguised as rainbow heroes, eat from the popcorn jar, and build ships out of the bricks when their fancy takes them. This room is about more than a purely physical process. The material, ideas and photographs together create a new, but hard to define significance.

In his plea against the separation of the aesthetic experience from the rest of daily life, John Dewey touches right upon the crux of the experience taking place here: 'There are meanings that present themselves directly as possession of objects which are experienced. Here there is no need for a code or convention of

elkaar een nieuwe, maar moeilijk grijpbare lading.

In zijn pleidooi tegen de scheiding van de esthetische ervaring van de rest van het dagelijks leven, beschrijft John Dewey precies de crux van de ervaring die hier plaatsvindt: 'There are meanings that present themselves directly as possession of objects which are experienced. Here there is no need for a code or convention of interpretation; the meaning is as inherent in immediate experience as is that of a flower garden.'<sup>2</sup>

De vaak als 'verheven' beschouwde geestelijke zaken zijn volgens de filosoof niet puur verheven en van een andere wereld, maar gaan hand in hand met de alledaagse aardse, lichamelijke zaken. Voor hem was de esthetische, fysieke ervaring onderdeel van een groter proces van leven, dat de bron is die de meer zinnelijke materiële zaken laadt met een directe ervaring van betekenis: 'There is no limit to the capacity of immediate sensuous experience to absorb into itself meanings and values that in and of themselves would be designated "ideal" and "spiritual".'<sup>3</sup>

Y? Het is niet een vraag waar Matyn lang bij kan blijven stil staan. Zij laat zich meevoeren in de continue stroom van aantreffen, toe-eigenen, transformeren en zich weer verder laten leiden door wat op haar pad komt. 'Middels de dingen die we maken vinden we de antwoorden,' lijkt de respons van Matyn te zijn.

interpretation; the meaning is as inherent in immediate experience as is that of a flower garden!'<sup>2</sup>

The matters of the mind, often considered 'above' all else, the philosopher says, aren't purely elevated to another realm, but rather go hand in hand with everyday, earthly, physical matters. To him, the aesthetic, physical experience was a component of a greater process of life, acting as a source that charges more sensual, directly experienced material matters with meaning: 'There is no limit to the capacity of immediate sensuous experience to absorb into itself meanings and values that in and of themselves would be designated "ideal" and "spiritual".'<sup>3</sup>

Y? It's not a question for Matyn to mull over for too long. She lets herself get carried along with the continuous flow of encountering, appropriating, transforming, and getting distracted again by what crosses her path. 'We find the answers through the things we make,' seems to be Matyn's response.

#### Notes

- 1 John Dewey. *Art as Experience*. The Berkeley Publishing Group, New York, 1934, ed. 2005, p. 86
- 2 idem, p. 87
- 3 idem, p. 5



#### Noten

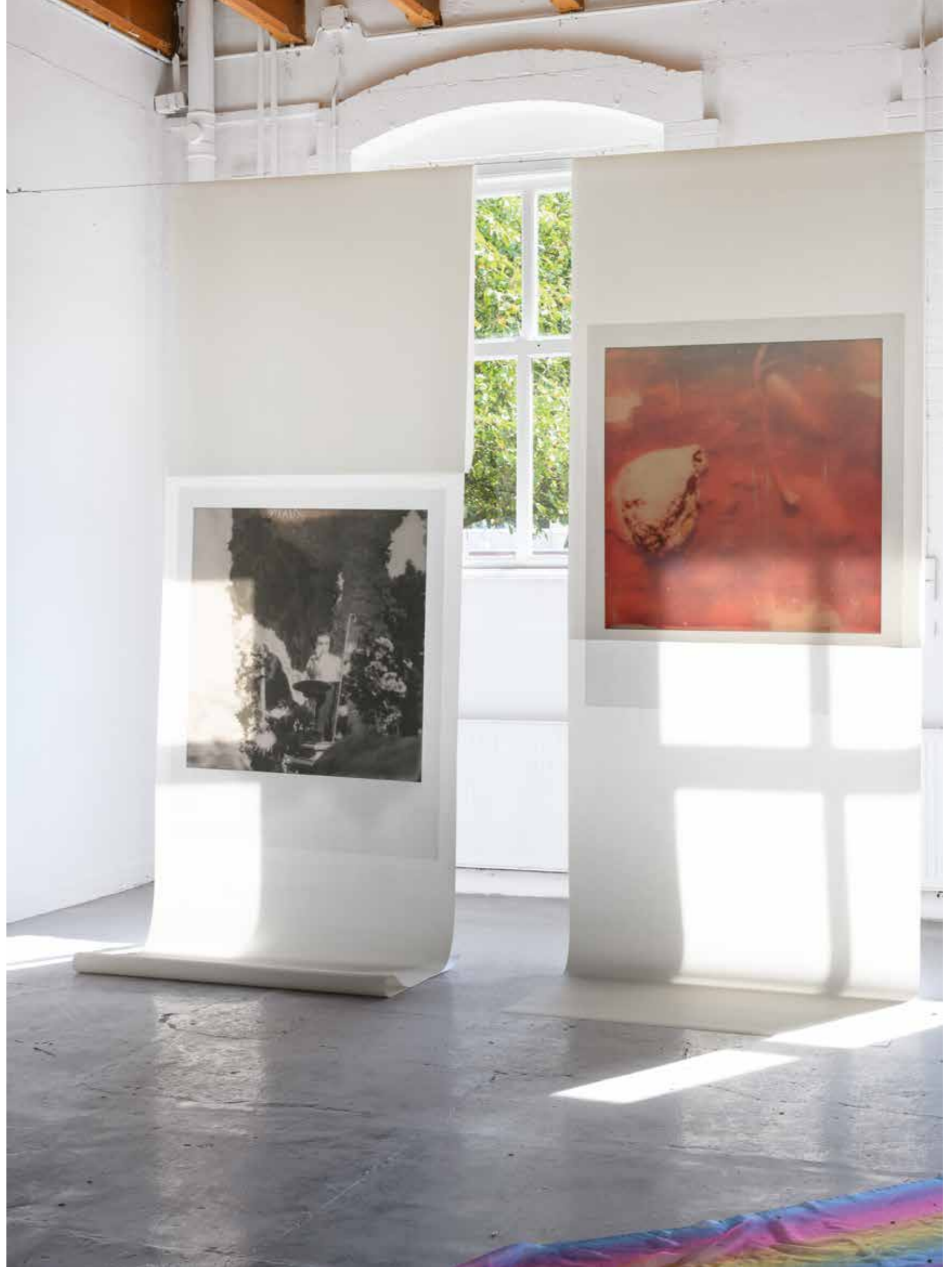
- 1 John Dewey. *Art as Experience*. New York, The Berkeley Publishing Group, 1934, ed. 2005, p. 86
- 2 idem, p. 87
- 3 idem, p. 5





benedenverdieping  
groundfloor









bovenverdieping  
first floor



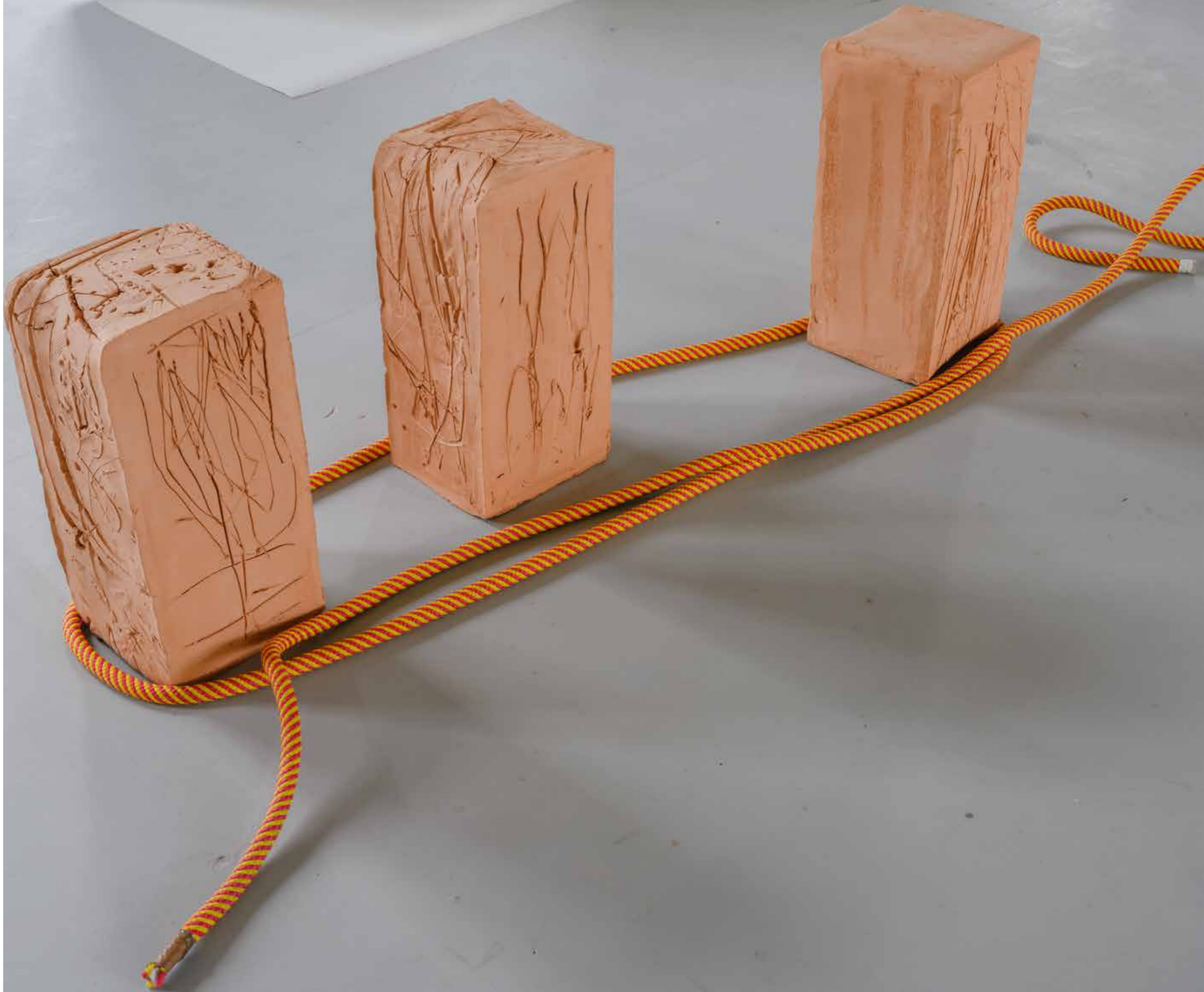
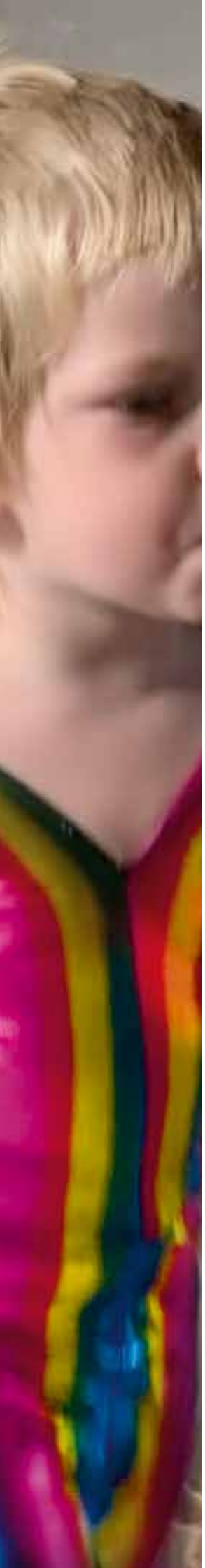














# Thorsten Brinkmann

kleine zaal  
Kunstmuseum  
Den Haag

## *Gut Ding will es so* 2003–2004

video 15'20"

collectie / collection Kunstmuseum Den Haag

Yasmijn Jarram

conservator / curator Kunstmuseum Den Haag

### de loop der dingen

Hamburg, een kaal atelier, 2003. De camera is gericht op een blinde muur. Al gauw komen twee mannenbenen in spijkerbroek aangewandeld, om vervolgens weer weg te lopen, en weer terug. Een kwartier lang sleept de man uiteenlopende voorwerpen in en uit beeld: een stuk schuimrubber, een lege petfles, een rol luxaflex die hij op en neer beweegt als een gewichtheffer. Hij maakt semi-precieze opstellingen van objecten, experimenteert met hun eigenschappen en gaat soms lichamelijk de strijd met ze aan. Af en toe zien we zijn hoofd, maar vaker gaat zijn gezicht (of zelfs zijn hele lijf) onhandig schuil onder een motorhelm of kartonnen doos. De echte hoofdrol lijkt weggelegd voor de spullen, niet voor hem.

*Gut Ding will es so* heet deze video van de Duitse kunstenaar Thorsten Brinkmann (1971), letterlijk 'goede dingen willen het zo', vrijer vertaald iets als 'dat is hoe het gaat'. Brinkmann is zelf de blonde man waarnaar we kijken, zoals hij bijna altijd prominent aanwezig is in zijn eigen werk – zij het meestal in vermomming. Het licht versnelde tempo in de beelden geeft het geheel een absurdistische lading die doet denken aan het tijdperk van de stille slapstickfilm. De ogenschijnlijke zinloosheid van Brinkmanns ordeningsdrift en de ernst waarmee hij deze botviert, werken steeds meer op de lachspieren. Wat is die vreemde vogel nu precies aan het doen, daar in zijn eentje met al die troep?

Het werk laat zien hoe Brinkmann met 'dingen' omgaat, of volgens hemzelf veeleer hoe dingen met hem omgaan. Als zelfbenoemd 'Serialsammmler' (serieverzamelaar) haalt hij de figuranten voor zijn films, foto's, performances en installaties simpelweg van straat of van vlooiemarkten. Ook gebruikt hij geen dure opname-apparatuur of lampen; daglicht is goed genoeg. Het is een impliciet commentaar op onze achteloze omgang met de vele spullen die ons dagelijks omringen, maar tegelijkertijd een formeel onderzoek naar de kracht van context. Wat gebeurt er met een betekenisloos voorwerp wanneer dit wordt uitvergroot tot kunstwerk, of in verband gebracht met delen van het menselijk lichaam?

Daarmee dringt zich onmiskenbaar de vergelijking op met iconische kunstenaars als Bas Jan Ader en Bruce Naumann die in de jaren zestig en zeventig eveneens de camera op zichzelf richtten, terwijl ze allerlei acties uitvoerden in de afzondering van hun studio. Zo beliep Naumann urenlang de zijden van een op de vloer gekrijt vierkant en registreerde hij met nachtcamera's de muizen in zijn atelier. Ader, altijd gefascineerd door het fatale, liet een katrol met bouwstenen vervaarlijk bungelen boven een doosje eieren of slagroomtaart. Deze voortdurende relatie tussen alledaagse objecten, het eigen lichaam en de directe omgeving staat ook in Brinkmanns werk centraal – met toeval en improvisatie als gids.

### the way things go

Hamburg, an empty studio, 2003. The camera is fixed on a blind wall. Before long, a pair of men's legs in jeans wander onto the scene, leave, and return again. For fifteen minutes, the man hauls a variety of items into and out of the picture: a piece of foam rubber, an empty plastic bottle, a rolled-up window blind he raises up and down like a weightlifter. He creates semi-precise arrangement of objects, and experiments with their properties, sometimes physically confronting them. Occasionally we see his head, but most of the time, his face (or even his whole body) is clumsily hidden behind a motorcycle helmet or cardboard box. It seems the material is meant to take centre stage, not the artist.

*Gut Ding will es so* is the title of this video by German artist Thorsten Brinkmann (1971), literally 'good thing wills it thusly', or more freely: 'that's the way it goes'. Brinkmann is the blond man we see, the way he prominently features in almost all of his work – though usually in disguise. The slightly undercranked footage evokes a sense of absurdity reminiscent of silent-era slapstick. The apparent pointlessness of Brinkmann's desire to create order and the seriousness of his attempts become increasingly ridiculous. What on earth is this eccentric fellow doing, all alone among that junk?

The work portrays Brinkmann's way of handling 'things', or rather, as he puts it, how things handle him. A self-described 'Serial-sammmler' (serial collector), Brinkmann simply brings in the extras for his videos, photos, performances and installations from the streets or flea markets. He doesn't use expensive recording equipment or lights either – daylight does the job just as well. It's an implicit commentary on our indifferent attitude toward all the things that surround us every day, but at the same time, it's a formal study into the power of context. What happens to a meaningless object when it's elevated to a piece of art, or connected to parts of the human body?

This invites the unmistakable comparison to iconic artists like Bas Jan Ader and Bruce Naumann, who also turned their cameras on themselves in the 1960s and 1970s, as they carried out all manner of activities in the solitude of their studios. Naumann, for example, walked along the sides of a crayon-drawn square on his floor, and registered the mice in his studio using night-vision cameras. Ader, ever obsessed with the hand of fate, left a pulley with bricks to dangle precariously above a box of eggs or a cream pie. This continuous relation between everyday objects, the artist's body, and his direct surroundings is a key component of Brinkmann's work as well – with chance and improvisation there to guide the way.

*Flash forward* naar Antwerpen, een drukke museumzaal, 2016. Tussen het openingspubliek verschijnt Michèle Matyn, onherkenbaar door een buitenproportioneel groot brood dat haar gehele hoofd bedekt. Het is speciaal gebakken voor deze performance, genaamd *Breadhead* en bevat slechts drie gaten om door te ademen. Een museummedewerker begeleidt Matyn aan de arm door haar tentoonstelling in het M HKA. Op een kleine kookplaat laat ze gele was smelten in brokjes, die ze vervolgens in een van haar ellebogen klemt. Ze haakt de arm in die van een welwillende toeschouwer. Na een rondedans valt de was in gestolde vormen op de grond, rozige vlekken op de elleboogvelen achterlatend.

Ook Matyn is een verzamelaar te noemen, in eerste instantie op een meer immateriële wijze. Indrukken van verre reizen die ze maakt, vaak vastgelegd op polaroids, vormen het vertrekpunt voor haar performances, sculpturen en installaties. Vrije associatie is hierbij leidend, een organisch proces waarin eveneens (gevonden) objecten van statische dingen transformeren naar voorwerpen met een nieuwe functie. Zo verandert een orgeltje in een zogenaamde lachmachine en verworden hompen klei tot draagbare 'bilpannen' – het absurde, vaak in combinatie met woordspelingen, is ook in Matyns werk nooit ver weg.

Terwijl fotografie voor Matyn vooral dient als start, is het medium voor Brinkmann steeds meer verworden tot doel op zich. De geheimzinnige, soms bijna mystieke natuurfoto's van Matyn hebben dan ook een compleet ander karakter dan de geënceneerde fotoportretten van Brinkmann. De nog vrij rommelige video *Gut Ding will es so* kan daarbij gezien worden als vroeg experiment. Interessant genoeg vloeide zijn fotowerk onlangs voor het eerst terug naar een performance voor publiek: tijdens de jaarlijkse Lustwarande-tentoonstelling in Tilburg presenteerde hij samen met andere performers de allegorische personages uit zijn foto's – een koning, een vogel, een ruiter – als tableaux vivants in het bos.

Ondanks de verschillende achtergronden in hun werk – waar Matyn verwijst naar lokale folklore, mythen en legendes, citeert Brinkmann volop uit de westerse kunstgeschiedenis – verkennen beide kunstenaars op speelse wijze de grens tussen kunst en het alledaagse, tussen herkenbaarheid en vervreemding, ratio en intuïtie. Toch tasten zij de essentie van hun vondsten uiteindelijk nauwelijks aan. Hun interactie met 'dingen' zet vooral de geest van de kijker aan het werk. De werkelijke transformatie vindt plaats in onze perceptie – in onze natuurlijke neiging alles wat niet leeft denkbeeldig tot leven te wekken.

Flash forward to Antwerp, a crowded museum hall, 2016. Among the opening audience enters Michèle Matyn, rendered unrecognisable by a giant loaf of bread covering her entire head. Titled *Breadhead*, it was baked specially for this performance, and contains only three breathing holes. A museum worker has taken Matyn by the arm to usher her through the M HKA exhibition. Using a small cooktop, she melts some yellow wax into small pieces, which she then holds in the inside of her elbow. She links arms with a willing audience member. After they dance around in a circle, the hardened pieces of wax fall to the ground, leaving pinkish stains on the skin of their elbows.

Matyn might be considered a collector as well, albeit from a more immaterial point of view. Her performances, sculptures and installation are based on impressions of her far-flung travels, often recorded on polaroid pictures. A key principle is free association, an organic process where similarly (found) objects are transformed from static things into objects with a new function. A small organ, for instance, becomes a 'laughing machine', while lumps of clay are made into 'thigh tiles' – absurdity, often alongside wordplay, is always around the corner with Matyn's work.

Whereas Matyn's photography is primarily intended as a basis, for Brinkmann, the medium has increasingly become its own purpose. Sure enough, the mysterious, sometimes almost mystical nature photos by Matyn are completely different in character from Brinkmann's staged portraits. The still rather unorganised video *Gut Ding will es so* may be considered an early experiment. Interestingly, the course of his photography recently took him to a first-time public performance: at the annual Lustwarande exhibition in Tilburg, he joined other performers in presenting the allegorical characters from his photographs – a king, a bird, a knight – in tableaux vivants in a forest setting.

Despite the range of different backgrounds in their work – while Matyn refers to local folklore, myths and legends, Brinkmann eagerly cites western art history – both artists take a playful approach to exploring the boundaries between art and daily life, between recognition and alienation, reason and intuition. But they rarely make any change to the essence of their findings. Their interaction with 'things' rather puts their viewers' minds to work. The real transformation takes place in our perception – in our natural inclination to imagine all that is inanimate come to life.







Club Solo brengt solotentoonstellingen van Nederlandse en Belgische kunstenaars. Curatoren van het Van Abbemuseum, Eindhoven, M HKA (Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen), Kunstmuseum Den Haag en S.M.A.K., Gent, reageren op het werk van de kunstenaar door een specifieke bijdrage uit hun collectie aan de tentoonstelling toe te voegen. Bij elke tentoonstelling verschijnt een catalogus met daarin een tekst van een auteur, gekozen door de kunstenaar, en een tekst van de curator van het participerende museum.

Club Solo presents solo exhibitions of Dutch and Belgian artists. Curators of the Van Abbemuseum in Eindhoven and the M HKA (Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen), Kunstmuseum Den Haag and S.M.A.K., Ghent, respond to the artist's work by adding a specific contribution from their collection to the exhibition. A catalogue is published to accompany each exhibition, containing one article written at the artist's request, and another written by the curator of the participating museum.

Club Solo  
Thomas Bakker, Marijke de Bie, Iris Bouwmeester, Mayke Breukers, Joni Cousins,  
Florette Dijkstra, Berry van Gerwen, Anthonie Peeters, Raquel Vermunt

productie tentoonstelling / production exhibition Florette Dijkstra

met dank aan / thanks to  
Gemeente Breda / The City of Breda NL  
Provincie Noord-Brabant NL  
Mondriaanfond  
Kunstmuseum Den Haag  
Yasmijn Jarram (Kunstmuseum Den Haag)

tekst / text Dyveke Rood, Yasmijn Jarram  
ontwerp / design Berry van Gerwen  
fotografie / photography Peter Cox, Marijke de Bie (film stills)  
vertaling / translation Lenne Priem  
redactie / redaction Florette Dijkstra  
druk / print Gianotten Printed Media, Tilburg NL

Een uitgave van Club Solo / A Club Solo publication

Antonietta Peeters 24 augustus – 7 september 2014  
Wesley Meuris 23 november – 21 december 2014  
Erik Wesselo 22 februari – 22 maart 2015  
Voebe de Gruyter 3 mei – 31 mei 2015  
Peter Otto 6 september – 4 oktober 2015  
Iris Kensmil 1 november – 29 november 2015  
Ton Boelhouwer 28 februari – 28 maart 2016  
Gert-Jan Prins 1 mei – 29 mei 2016  
Ine Lamers 18 september – 30 oktober 2016  
Karin Arink 20 november – 18 december 2016  
Q.S. Serafijn 27 januari – 5 maart 2017  
Gerald van der Kaap 23 april – 28 mei 2017  
Klaar van der Lippe en Bart Stuart 10 september – 8 oktober 2017  
Hester Oerlemans 19 november – 17 december 2017  
George Korsmit 26 januari – 25 februari 2018  
Keiko Sato 25 maart – 22 april 2018  
Stijn Peeters 27 mei – 24 juni 2018  
Karel Doing 6 september – 21 oktober 2018  
Joke Robaard 25 november – 23 december 2018  
Julika Rudelius 26 januari – 3 maart 2019  
Stijn Ank 24 maart – 28 april 2019  
Merijn Bolink 19 mei – 23 juni 2019  
Michèle Matyn 8 september – 6 oktober 2019

© Club Solo 2019

ISBN/EAN: 978-94-93119-05-5

CLUB  
SOLO

Kloosterlaan 138  
4811 EE Breda NL  
clubsolo.nl



karin  
arink



iris  
kensmil



stijn  
peeters



wesley  
meuris



stijn  
ank



klaar van der lippe  
bart stuart



merijn  
bolink



joke  
robaard



keiko  
sato



hester  
oerlemans



michèle  
matyn



antonietta  
peeters



george  
korsmit



karel  
doing



ine  
lamers



peter  
otto



erik  
wesselo



voebe  
de gruyter



qs  
serafijn



gert-jan  
prins



ton  
boelhouwer



julika  
rudelius



gerald  
van der kaap



