

wesley
meuris



wesley meuris

Pieter Vermeulen

Show, don't tell

Framing Wesley Meuris

Het werk van Wesley Meuris laat zich niet makkelijk interpreteren en ontvouwen. Ambigüiteit en subtiliteit blijven welbewust in zijn werk vevat, als een wenk voor de aandachtige of juist achteloze toeschouwer, de doorsnee museumbezoeker, de doorgewinterde kunstcriticaster, de filosoof, de toerist, de curator – wie zal het zeggen? Meuris lijkt vooral te willen *tonen*, zonder daar al te veel woorden aan vuil te maken. Zijn precieze motieven heeft hij nooit uitgesproken, en het is de vraag of dat ooit gaat gebeuren. Daarom zal mijn tussentijdse beschouwing meer lijken op een speurtocht, een verhoor van een oeuvre dat niet zonder meer valt te kaderen, omdat het dat kader voortdurend bevraagt en zelfs ondergraaft.

Tussen ja en nee

Laten we ons onderzoek starten bij een instituut dat vaak door de kunstenaar wordt aangehaald, de Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK). Het is een overkoepelend instituut dat, afgaand op de website en bijhorende publicatie, instaat voor de ontwikkeling van concepten voor tentoonstellingen, biënnales en beurzen, en voor productie, publiekswerking, communicatie, toerisme, onderzoek, kunstkritiek en zo meer. Kortom, voor de hele professionele omkadering van de kunsten, van de producten tot aan de dienstverlening. De Foundation wordt gerund door gespecialiseerde onderzoekers en beschikt over een archief en bibliotheek die dienst doen als expertisecentrum. FEAK organiseert, reguleert en controleert, en komt daarmee tegemoet aan de eigentijdse noden.

Wesley Meuris' work is not amenable to plain interpretation or easy to unfold. He deliberately leaves subtlety and ambiguity in his work. As a hint to the attentive viewer, or perhaps more to the nonchalant one. To the average museum visitor, the seasoned art fault-finder, the philosopher, the tourist, the museum curator – who is to say? Meuris appears above all to want to show, without spilling too many words. His exact motives are never fully expressed, and it remains a question whether they ever can be. Which is why this interim overview will be more like a quest, an examination of an oeuvre that does not fit simply into any framework, because it is constantly questioning and undermining that framework.

Between yes and no

Let's start our investigation at an institution often mentioned by the artist, the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK). It is an overarching global institution which, judging from the website and accompanying publication, is engaged in the development of concepts for exhibitions, biennales and fairs, for their production, cultural development, communication, tourism, research, art criticism and so on. In short, the whole professional framework that surrounds the arts, from products to the provision of services. The Foundation is run by specialised researchers and also has archives and a library that serve as a centre of expertise. FEAK organises, regulates and controls and thereby meets contemporary needs.

Alleen: FEAK is fake. Of, beter gezegd, fictief – een ingenieus hersenspinsel van Wesley Meuris. Wie door de publicatie van het instituut bladert, de website bezoekt of het promotiemateriaal bestudeert, zal dat na een tijdje beginnen te dagen. Er zijn voldoende (onderhuidse) hints die in die richting wijzen. Daarmee is ook duidelijk dat het de kunstenaar niet gaat om het creëren van een naadloze simulatie. En juist daarom ga je denken dat de fictie hier iets over de feiten verraadt. Bewijst fictie zich vaak niet als een dankbare omweg om de realiteit beter te begrijpen? 'Fiction reveals the truth that reality obscures', luiden de wijze woorden van Ralph Emerson.

In de voorbije decennia is de kunstwereld niet alleen duchtig geprofessionaliseerd, maar ook volwaardig uitgegroeid tot wat Adorno en Horkheimer een halve eeuw geleden nog hekelend de 'cultuurindustrie' noemden. Een maatschappelijke sector die zogenaamd de hele globe omspant, meer voortbrengt dan ooit en die tegelijk heel mainstream is. Van privécollecties en musea tot *franchise* fairs en biënnales: zin voor spektakel en *a touch of commerce* worden er niet in het minst geschuwd. Als non-discipline speelt marketing daarin een cruciale rol. De 'Artworld' waar de Amerikaanse kunstfilosoof Arthur Danto het in 1964 nog over had,¹ heeft zich inmiddels vertakt tot een woekerend, hyperproductief multiversum. Een machtig apparaat dat in zijn marktgerichte werking weinig ongemoeid laat en veelal verdacht kan worden van een soort economisch imperialisme. Deze relatief nieuwe industrie heeft diepe sporen in de kunstproductie nagelaten.

Het is moeilijk om de dans der commercie te ontspringen of zomaar uit het kader te stappen. En niet alleen moeilijk, maar evengoed naïef. Dat is een les die we kunnen trekken uit enkele decennia van institutionele kritiek. Is het onderscheid tussen kunst en kader wel zo duidelijk als we denken? Sinds de jaren zestig van de vorige eeuw hebben kunstenaars het instituut (terecht) bestormd als een hegemonisch gedrocht dat gestuurd wordt door complexe sociale, culturele en politieke mechanismen. Het ontbloten van dat ideologische raderwerk was een voornaam statement, met pioniers als Hans Haacke als getuigen. En ook al waren de wapens verdeeld, fictie bleek een erg gewilde manier van werken. Zo richtten tal van kunstenaars – waaronder Marcel Duchamp, Daniel Buren en Claes Oldenburg² – een zelfverzonnen museum op, of ze gebruikten vervalsingen als artistieke strategie. Met zijn 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' (1968-1971) stelde Marcel Broodthaers de bestaande, dominante museumpraktijken aan de kaak. Met het fictieve instituut beweerde hij de structuur van Duchamps *readymade* om te keren. Hij zei niet: 'Dit is een kunstwerk,' maar 'Dit is een museum'.³ Deze fictionalisering had niet alleen tot doel het museum te bekritisieren, maar ook om het door te lichten, te analyseren. Met, uiteraard, de nodige dosis Belgische humor, hoe moeilijk die ook te definiëren valt.

Except that the FEAK is a sham. Or rather, it is fictional, an ingenious fantasy on the part of Wesley Meuris. This will after a time dawn on anyone who leafs through the publication, visits the website or studies the promotional material. There are sufficient hints that point in that direction, subtle though they may be. But it is also clear that the artist is not concerned with creating a seamless simulation. And precisely for this reason one will start realising that the fiction reveals something of the facts. Does fiction not frequently prove itself to be a rewarding detour by which to understand reality better? To use Ralph Emerson's wise words: 'Fiction reveals the truth that reality obscures'.

Over recent decades, the art world has not only become thoroughly professionalised, but has also matured into what, more than half a century ago, Adorno and Horkheimer still dared denounce as the 'culture industry'. A sector of society which spans virtually the entire globe and produces more things than ever before, thus aligning with the mainstream. From private collections and museums to franchise fairs and biennales, a sense of spectacle and a touch of commerce are not shunned in the least. Marketing, as a non-discipline, plays a crucial part in it. The 'Artworld' that the American art philosopher Arthur Danto referred to in 1964¹ has since ramified into a rampant, hyper-productive multiverse. A powerful system which in its market-oriented operation leaves little undisturbed and for the most part can be suspected of a sort of economic imperialism. A relatively recent industry that has undoubtedly left its mark on artistic production.

It is not simple to escape the commercial carousel, or simply to walk away. And not only difficult, but equally naïve. These are at least the lessons we can learn from several decades of institutional criticism. Is the distinction between art and framework as clear as we think? Since the 1960s artists have stormed the institutions – entirely justifiably – as hegemonic monsters steered by complex social, cultural and political mechanisms. The exposure of this ideological mechanism was a prominent mission statement, with such pioneers as Hans Haacke as witnesses. And even though the weapons were mixed, fiction turned out to be a much relished approach. Numerous artists – including Marcel Duchamp, Daniel Buren and Claes Oldenburg² – established imaginary museums or used falsification as an artistic strategy. With his 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' (1968-1971), Marcel Broodthaers denounced existing, dominant museum practices by means of a fictional institution. He thereby claimed to reverse the structure of Duchamp's *readymade* by not claiming 'this is a work of art', but 'this is a museum'.³ This fictionalisation served not only to criticise the museum, but also to subject it to an investigation, to analyse it. And of course he did this with a healthy dose of Belgian humour, however that is to be defined. Wesley Meuris is undoubtedly indebted to this conceptual Belgian tendency, which runs roughly from Marcel Broodthaers

Wesley Meuris is ongetwijfeld schatplichtig aan deze conceptuele *belgitude*, die loopt van pakweg Marcel Broodthaers tot Guillaume Bijl. Zijn werk draagt een soort slukse humor in zich die de bezoeker niet direct zal doen schaterlachen, maar eerder aan het denken zet. FEAK is fictief, maar daarin ook doodserius. Daarom verkiest Meuris te spreken van *factie*, een semantische mengvorm van feit en fictie. Ironie is geen doodlopende straat, maar juist een subtiel spel met de façade, een flirt met de belofte van inhoud, expertise en autoriteit. Meuris' werk knikt 'ja' en schudt tegelijkertijd 'nee'. Het laat zich daardoor moeilijk in een hokje duwen. Architecturale schaalmodellen stellen de kunstenaar in staat om de realiteit enigszins te ontwrichten en zo naar zijn hand te zetten. Doorheen een proces van constructie en deconstructie maakt hij dominante representatiemechanismen zichtbaar, die leiden tot geijkte manieren van kijken, handelen of spreken.

Van ironie tot cynisme (en terug)

Ironie is misschien geen kritiek, hoogstens een vraagstelling of commentaar. Meuris' werk is geen institutionele kritiek, tenminste niet in de traditionele zin. Het stelt geen alternatieven voor en pretendeert dat ook niet. Laten we ons verhoor daarom over een andere boeg gooien. Want als zijn werk geen uitweg biedt, kunnen we het dan niet van cynisme betichten?

In zijn 'Kritiek van de Cynische Rede' (1983) maakt Peter Sloterdijk een onderscheid tussen kynisme en cynisme. Kynisme staat voor cynisme in de oorspronkelijke zin van het woord en verwijst naar een oud-Griekse filosofische school die alle mondaine verlangens (naar geld, macht, seks, roem, etcetera) verachtte en streefde naar een eenvoudige manier van leven, vrij van enig materieel bezit. De dominante, officiële cultuurvorm wordt verworpen door te wijzen op de futiliteit van het voortdurende streven naar macht of door de obscene keerzijde van het politieke idealisme bloot te leggen.

Cynisme wordt door de heersende cultuur ingezet als tegenreactie op de kynische subversie. De cynicus beweert niet langer de waarheid in pacht te hebben, maar doorziet de leugenachtigheid van de eigen, ideologische façade. Hij geeft zijn leugens of fouten grif toe, maar ziet daarmee niet voldoende reden om er ook naar te handelen en zijn masker te laten vallen.⁴ Ondanks de gapende kloof tussen de regels en de realiteit, blijft men huichelachtig naar diezelfde regels handelen. Dit cynisme is volgens denkers als Sloterdijk, Žižek en Virno⁵ geworden tot een nieuw soort (post-)ideologie, die in tal van maatschappelijke sectoren de kop opsteekt. Ook in de hedendaagse kunstwereld is dat eerder regel dan uitzondering. Zo liet de machtige *art guru* Charles Saatchi zich nog negatief uit over de kunstwereld, die hij 'afgrijselijk' en 'vulgair' noemde,⁶ om een jaar nadien tijdens de kunstbeurs Frieze een opiniestuk te publiceren, getiteld 'Art Fairs are Not Fair to Art'.⁷

Als cynisme zo verweven is geraakt met de heersende cultuur, hoe kan een kunstenaar zich dan nog enigszins kritisch of autonoom positioneren? Is cynisme, in plaats van een subversieve

to Guillaume Bijl. His work has a sort of underhand humour that will not exactly make the visitor laugh out loud, but rather make him think. The FEAK is fictitious, but also deadly serious. This is why Meuris opts to call it faction, a semantic combination of fact and fiction. Irony is not a dead-end street, but precisely the subtle playing with the façade, flirting with the promise of content, expertise and authority.

Meuris' work simultaneously nods a 'yes' and shakes a 'no', and therefore cannot easily be compartmentalised. Architectural scale models enable the artist to slightly disrupt reality and thus bend it to his purposes. By means of a process of construction and deconstruction, he makes visible the dominant representational mechanisms that lead to standard ways of looking, acting and speaking.

From irony to cynicism (and back)

Perhaps irony is not criticism, but at most a questioning or comment. Meuris' work is not a critique of institutions, or at least not in the traditional sense. It does not suggest any alternatives, and at no time does it pretend to do so. So let's take another tack in our investigation. Because, if his work offers no way out, can we accuse him of being cynical?

In his 'Critique of Cynical Reason' (1983), Peter Sloterdijk makes a distinction between kynicism and cynicism. Kynicism represents cynicism in its original sense, named after a school of philosophy in ancient Greece that scorned all worldly desires (for money, power, sex, fame and so forth) and aspired to a simple way of life free of any material possessions. It rejected the dominant official forms of culture by pointing out the futility of the constant pursuit of power, or by exposing the obscene dark side of political idealism. Cynicism, by contrast, is the reaction by the prevailing culture to this kynical subversion. It no longer claims to have a monopoly on the truth, but rather sees through the mendacity of its own ideological façade. The cynic readily admits his lies or errors, but does not thereby see sufficient reason to act accordingly and let his mask drop.⁴ In spite of the gaping chasm between the rules and the reality, he continues to act in accordance with these same rules. According to such thinkers as Sloterdijk, Žižek and Virno,⁵ this cynicism has degenerated into a new sort of (post-)ideology that crops up transversally in numerous sectors of society. This is more the rule than the exception in the contemporary art world too. For example, the powerful art guru Charles Saatchi negatively described the art world as 'atrocious' and 'vulgar',⁶ and a year later, during the Frieze art fair, published an opinion piece entitled 'Art fairs are Not Fair to Art'.⁷

So if cynicism is so sold on the prevailing culture, how can an artist still in any sense take up a critical or independent position? Has cynicism become an unavoidable survival strategy in the art world, rather than a subversive force? As Bertolt Brecht wrote in his 'Threepenny Opera' (1928): 'What is robbing a bank compared to founding a bank?'

kracht te zijn, een onontkoombare overlevingsstrategie geworden in de kunstwereld? Zoals Bertolt Brecht in zijn 'Driestuiversopera' (1928) liet opmerken: 'Wat is het beroven van een bank vergeleken met het oprichten van een bank?'

We kunnen ons tijdsklimaat natuurlijk ook zien als een uitdaging die om nieuwe artistieke benaderingen vraagt. 'Overidentificatie' is er één van. Hoewel het doorgaans gekoppeld wordt aan vormen van activisme, kan overidentificatie daar ook los van staan. Als reactie op het dominante cynisme, vertrekt overidentificatie niet vanuit de negatie maar de bevestiging, dus vanuit een uitgesproken 'ja'. Het analyseert en bestudeert de specifieke conventies binnen een systeem, om ze vervolgens te gaan kopiëren en topassen. Het is precies de spiegelende werking van deze vernuftige, vrij letterlijke kopieën die het mogelijk maakt het ideologische bouwwerk te ondermijnen.⁸ Overidentificatie is ook een herkenbaar motief in de artistieke praktijk van Wesley Meuris. Hij fileert zorgvuldig bestaande representatiemechanismen binnen de architectuur, musea en kunstindustrie, om ze vervolgens in de expositieruimte te citeren.

Het verlangen naar transparantie

Iets wordt nooit op een neutrale manier getoond. 'The Power of Display', de titel van een invloedrijk werk over tentoonstellingsarchitectuur, brengt fijntjes twee elementen samen: macht en vertoning.⁹ Niet dat de vertoning van macht altijd zo transparant is, integendeel, en juist dát bewijst de macht van het vertonen. Retoriek schuilt niet alleen in woorden, maar ook in een ruimer proces van *framing*. Tentoonstellings- en machtsmechanismen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, niet alleen binnen de kunstwereld. Kijk maar naar wereldexpo's, dierentuinen en koloniale tentoonstellingen: fenomenen waardoor Wesley Meuris al langer gefascineerd is. Het museum heeft als instituut steeds een centrale rol gespeeld in de vorming van de natiestaat, het schrijven van zijn geschiedenis en het aanleggen van een canon.¹⁰ Representatie is daarbij een cruciaal en tegelijk problematisch begrip.

Tegenwoordig is het erg gecompliceerd om het institutionele kader van het museum te situeren en te identificeren. Volgens Giorgio Agamben is het Museum (als abstract begrip) zelfs overal en is er haast geen ontsnappen meer aan. Dat klinkt misschien als een gemakzuchtige boutade, maar dat is het niet. Waar hij naar verwijst, is een ruimer proces van 'museificatie', waarbij het museum als instituut buiten haar vier muren treedt.¹¹ Het gaat niet langer om een afgebakende, fysieke ruimte, maar om een proces waarbij fenomenen die voorheen een belangrijk, integraal onderdeel vormden van onze maatschappij, daar stelselmatig van worden afgezonderd. Zo kan het Museum samenvallen met een stad (zoals Venetië), een regio (zoals een natuurpark) of een groep levende wezens (zoals een bedreigde diersoort). En net zoals een tempel of bedevaartsoord pelgrims aantrekt, wordt het Museum bezocht door toeristen.

Deze combinatie van vermeende bescherming (conservatie) en

We can of course just as well view this situation as a challenge that requires new artistic approaches. One of them is 'over-identification'. Whereas this is usually linked with forms of activism, it may also be independent of them. As a reaction to the dominance of cynicism, over-identification as a strategy is not based on negation, but on confirmation, on an emphatic 'yes'. It analyses and studies the specific conventions of a system and later copies and applies them. It is precisely the mirroring of this ingenious, quite literal copy that allows the ideological construction to be undermined.⁹ As an extension of irony, over-identification is also a recognisable motif in Wesley Meuris' artistic practice. He meticulously analyses existing mechanisms of representation in architecture, museums and the art industry and then cites them in the exhibition space.

The desire for transparency

Nothing can be shown in a neutral way. 'The Power of Display', an influential book on exhibition architecture, neatly brings two elements together: power and display.⁹ Not that the display of power is always so transparent, but that proves the power of display itself. Rhetoric lies not only in words, but also in a broader process of 'framing'. In this sense, the mechanisms of exhibitions and power are inseparably linked. And this does not even have to be related to art. Just think of world fairs, zoos and colonial exhibitions, things which continue to fascinate Wesley Meuris. As an institution, the museum has always played a leading part in the formation of the nation state, the writing of its history and the establishment of a canon.¹⁰ In this regard, representation is a crucial and at the same time problematic notion.

Nowadays it is extremely complicated to situate or identify the institutional framework of a museum. According to Giorgio Agamben, the Museum (as an abstract notion) is in fact everywhere, it is now almost impossible to escape it. This may sound like a lazy quip, but it is not. What he is referring to is a broader process of 'museumisation' whereby the 'museum' as an institution extends beyond its four walls.¹¹ It is no longer a matter of a well-defined physical space, but a process whereby certain phenomena which were formerly an important and integral part of our society are now gradually being set apart from it. In this way, a Museum may be the same thing as a city (e.g. Venice), a region (e.g. a nature reserve) or a group of living beings (e.g. an endangered species). And just as a temple or a place of pilgrimage attracts pilgrims, the Museum is visited by tourists.

This combination of supposed protection (conservation) and isolation or alienation is what is meant by the term 'Disneyfication', a transformation whereby everything is reduced to a show or attraction while nothing can still really be used.

But to understand the present order better, we have to go a step further. Whereas in a consumer culture it is amusement

afzondering of vervreemding, wordt ook aangeduid met de term 'Disneyficatie', een transformatie waarbij alles tot spektakel en attractie wordt herleid, maar niets nog echt gebruikt kan worden.

Om het huidige tijdsbestel beter te begrijpen, moeten we nog een stap verder gaan. Waar in een consumptiecultuur de amusementswaarde zegeviert, bestaat in de 'transparante samenleving' (Byung-Chul Han¹²) alles bij gratie van de expositiewaarde, van het naakte uitgesteld-zijn. 'Pornificatie' wordt gedreven door een maatschappelijk verlangen naar transparantie, zowel in de politiek, de media als de cultuur. Is er bij Disneyficatie nog een onderscheid tussen de artificiële façade en de realiteit die erachter schuilt, daar beweert de gepornificeerde samenleving niets meer verborgen te houden en alles open en bloot op tafel te leggen. Dat verlangen naar transparantie heeft iets obscens, omdat het beweert niets verhuld te laten, maar daarin onmogelijk kan slagen. Het apparaat schijnt een neutrale inkijk in het systeem te geven, maar is juist daarin illusoir.

Hedendaagse kunstbeurzen zijn wat dat betreft een dankbaar voorbeeld. Filosoof Frank Vande Veire merkte daarover op: 'Kunstbeurzen zijn voor de kunst wat porno voor de erotiek is. In beide gevallen gaat het om een verdwijning, een oplossing in de totale mobilisatie, in de obscene transparantie. In beide gevallen gaat het om het einde van de verleiding.'¹³ En net als elke hardcore open-en-bloot pornofilm niet alleen een voltallige filmploeg maar ook een hele industrie en commercie achter zich verbergt, zo staat de 'transparante', 'neutrale' architectuur van de *white booths* op de kunstbeurs in schril contrast met de manipulatieve marktmechanismen die vrijspel hebben achter de coulissen. Is het daarom dat we vaak palmen in Meuris' opstelling zien figureren, als architecturale elementen die het vermeende contrast tussen binnen en buiten verder problematiseren? Het ideaal van transparantie, waarvan inmiddels veel corporaties, instituten en ook musea doordrongen zijn, lijkt de politiek en ideologie voorbij te zijn, maar is juist daarin zo bedrieglijk.

Vergelijk het met de technocraat die meent zich niet te moeten inlaten met politiek, en louter en alleen vanuit zijn 'expertise' zou beslissen en handelen. Tal van maatschappelijke domeinen worden tegenwoordig door deze vermeende expertise geframed.¹⁴ Zo'n misleidende neutrale positie karakteriseert juist de 'expertcultuur' van onze tijd.

Dit alles vormde een aanleiding voor de recente 'Staging Speech'-werken van Wesley Meuris, waarin hij bijzondere aandacht besteedt aan de architecturale context van publieke toespraken als lezingen, colleges, speeches en redevoeringen. De gehanteerde beeldtaal verraadt iets van het obsessief verlangen naar transparantie. In het Duits bestaan er twee woorden voor representatie: 'Darstellung' en 'Vertretung'. 'Darstellung' staat voor de manier waarop iets voorgesteld of geportretteerd wordt, terwijl 'Vertretung' een politieke lading dekt, in de zin van 'vertegenwoordiging' of 'spreken in naam van'. Beide kunnen onmogelijk bestaan in hun zuivere vorm, maar zijn steeds met elkaar verweven, zoals de retoriek van het beeld met die van het woord. Meuris legt zich toe op de technieken en procedures

value that triumphs, in the 'transparent society' (Byung-Chul Han¹²) everything exists by grace of its exhibition value, its stark exposure. 'Pornification' is driven by society's desire for transparency, in politics, the media and culture. Whereas in Disneyfication there is still a distinction between the artificial façade and the reality behind it, the 'pornified' society claims no longer to hide anything but to reveal everything openly. There is something obscene about this desire for transparency in that it claims not to leave anything concealed, although it cannot possibly succeed in this. The apparatus seems to offer a neutral glimpse inside, but precisely on this point proves itself to be illusory.

Contemporary art fairs are a rewarding example. The philosopher Frank Vande Veire once commented: 'Art fairs are to art what porn is to eroticism. In both cases it is a matter of disappearance, being swallowed up by the total mobilisation, by obscene transparency. In both cases it is the end of seduction.'¹³ And just as every hardcore, full-exposure porn film not only conceals a full camera crew and also a whole industry and commerce, the 'transparent' and 'neutral' architecture of the 'white booths' at the art fair contrast sharply with the manipulative market mechanisms that are free to operate in the wings. Is this why we often see palm trees figuring in Meuris' set-ups, as architectural elements that make even more of a problem of the supposed contrast between inside and outside? The ideal of transparency that permeates so many corporations, institutions and also museums these days seems to be beyond politics and ideology, but this is precisely what makes it so deceptive.

Compare this with the technocrat who thinks he does not have to concern himself with politics, and intends to decide and act purely on the basis of his expertise. Numerous areas of society are now framed by this supposed expertise or research.¹⁴ This sort of misleading neutral position is precisely what characterises the 'culture of experts' in the era in which we live.

It was this that led to the recent 'Staging Speech' works by Wesley Meuris, in which he devotes particular attention to the architectural context of such public addresses as lectures, talks, speeches and oratory. The visual idiom used reveals something of the obsessive desire for transparency. In German there are two words for representation: 'Darstellung' and 'Vertretung'. 'Darstellung' means the way something is presented or portrayed, while 'Vertretung' has a political meaning, in the sense of representing or 'speaking on behalf of'. Neither can possibly exist in its pure form; they are always interwoven, just as the rhetoric of the image is with that of the word. In this way Meuris applies himself to the techniques and procedures of communication, and so also of the transfer of knowledge and political conviction. In his refined and recognisable style, he continues to deconstruct the double meaning of representation, as he always has done.

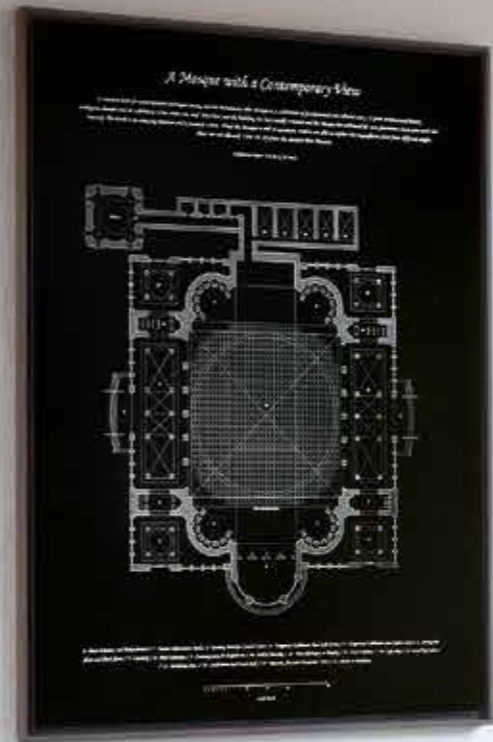
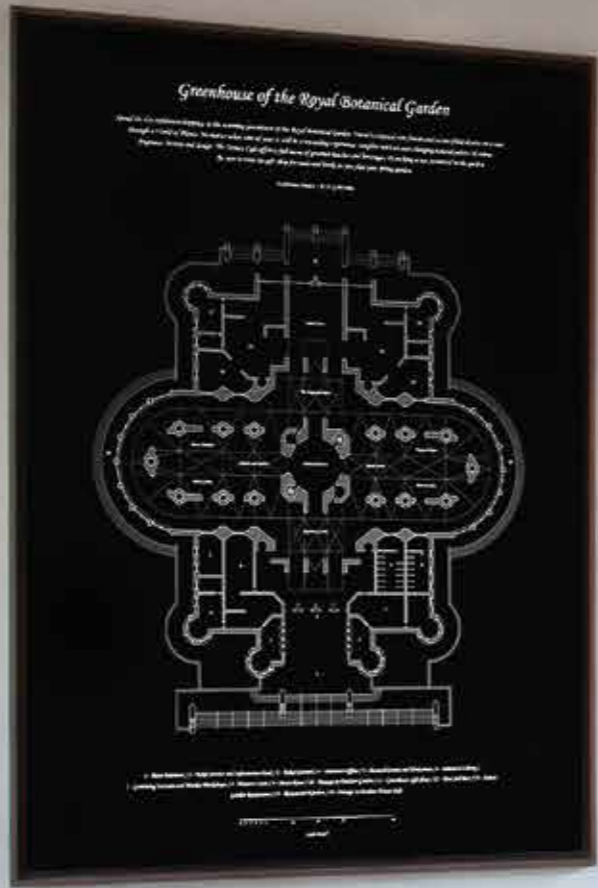
van communicatie, en dus ook op die van kennisoverdracht en politieke overtuiging. In zijn herkenbare, geraffineerde stijl deconstrueert hij de dubbele bodem van de representatie steeds verder, zoals hij het overigens altijd gedaan heeft.

- 1 Arthur Danto. The Artworld. In: The Journal of Philosophy, Vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15 okt. 1964), p. 571-584. Het artikel begint veelzeggend met de dialoog uit Shakespeares 'Hamlet': 'Do you see nothing there?' – 'Nothing at all; yet all that is I see.'
- 2 Voor een uitgebreid overzicht, zie A.A. Bronson & Peggy Gale (red.). Museums by Artists, Art Metropole, Toronto, 1983.
- 3 A conversation with Freddy de Vree, 1969. Geciteerd in: Alexander Alberro & Blake Stimson (red.). Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge: MIT Press, 2009, p. 5.
- 4 Dit wordt door Žižek samengevat in de formule: 'Ze weten heel goed wat ze aan het doen zijn, en toch blijven ze het doen.' Zie Slavoj Žižek. The Sublime Object of Ideology. Londen, New York: Verso, 1989, p. 28-30.
- 5 Paolo Virno. Grammar of the Multitude. Los Angeles: Colombia University, 2004. Voor een concretere toepassing op de kunstwereld, zie Pascal Gielen: 'De biënnale. Een postinstitutie voor immateriële arbeid'. In: De kunstbiënnale als globaal fenomeen, Open nr. 16, Rotterdam: NAi uitgevers, 2009, p. 8-18.
- 6 Charles Saatchi. The Hideousness of the Art World. In: The Guardian, 2 december 2011.
- 7 Charles Saatchi. Art Fairs Are Not Fair to Art. In: The Evening Standard (London, England), 11 oktober 2012.
- 8 Dit concept is opnieuw afkomstig van Slavoj Žižek: '...an ideological identification exerts a true hold on us precisely when we maintain an awareness that we are not fully identical to it... For that reason, an ideological edifice can be undermined by a too-literal identification'. In: Plague of Fantasies, Londen: Verso, 1997, p. 21-22. Voor een verdere uitwerking, zie de publicatie van het Belgisch onderzoekscollectief BAVO: Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification, episode publishers, 2009.
- 9 Mary-Anne Staniszewski. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, MIT Press, 2001. Een interview tussen prof. Staniszewski en curator Michel Dewilde is overigens ook opgenomen in de publicatie van de Foundation for Exhibiting Art and Knowledge, geredigeerd door Wesley Meuris. Zie www.wesleymeuris.be.
- 10 Zie hiervoor: Benedict Anderson. Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism, Londen, New York: Verso, 2006.
- 11 Giorgio Agamben. In Praise of Profanation. In: Profanations, New York: Zone Books, 2007, p. 83-85.
- 12 Zie Byung-Chul Han. De Transparante Samenleving. Amsterdam: Van Genneep, 2012.
- 13 Frank Vande Veire. De funeraire scène van het object. Rondom de installaties van Guillaume Bijl. In: tentoonstellingscatalogus Guillaume Bijl, MUHKA, 1996, p. 38. Vande Veire parafraseert overigens Barnett Newmans boutade: 'Aesthetics is for artists what ornithology is for birds.'
- 14 De huidige academiseringsgolf in het hoger kunstonderwijs is daar een uitstekend voorbeeld van.

- 1 Arthur Danto: The Artworld. In: The Journal of Philosophy, Vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15 Oct. 1964), 571-584. Significantly, the article starts with a dialogue from Shakespeare's 'Hamlet': 'Do you see nothing there?' – 'Nothing at all; yet all that is I see.'
- 2 For an extensive overview, see A.A. Bronson & Peggy Gale (eds.): Museums by Artists, Art Metropole, Toronto, 1983.
- 3 A conversation with Freddy de Vree, 1969. Quoted in: Alexander Alberro & Blake Stimson (eds.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 5.
- 4 Žižek summarises this as follows: 'They know very well what they are doing, yet they keep on doing it.' See Slavoj Žižek: The Sublime Object of Ideology. London, New York, Verso, 1989, pp. 28-30.
- 5 Paolo Virno: Grammar of the Multitude. Los Angeles: Colombia University, 2004. For a more specific application to the art world, see Pascal Gielen: 'The Biennial. A Post-Institution for Immaterial Labour' in: The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times, Open no. 16, Rotterdam, NAi Publishers, 2009, pp. 8-18.
- 6 Charles Saatchi: The Hideousness of the Art World. In: The Guardian, 2 December 2011.
- 7 Charles Saatchi: Art Fairs Are Not Fair to Art. In: The Evening Standard (London, England), 11 October 2012.
- 8 The source of this concept is again Slavoj Žižek: '... an ideological identification exerts a true hold on us precisely when we maintain an awareness that we are not fully identical to it... For that reason, an ideological edifice can be undermined by a too-literal identification'. In: Plague of Fantasies, London, Verso, 1997, pp. 21-22. For further development of this idea, see the publication of the BAVO Belgian research collective: Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification, episode publishers, 2009.
- 9 Mary-Anne Staniszewski: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, MIT Press, 2001. A conversation between Professor Staniszewski and the curator Michel Dewilde is in fact also included in the publication by the Foundation for Exhibiting Art and Knowledge, edited by Wesley Meuris. See www.wesleymeuris.be.
- 10 On this topic, see Benedict Anderson: Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism, London, New York, Verso, 2006.
- 11 Giorgio Agamben: In Praise of Profanation. In: Profanations, New York: Zone Books, 2007, pp. 83-85.
- 12 See Byung-Chul Han: Transparenzgesellschaft. Berlin, Matthes & Seitz, 2012. This essay has not yet been translated into English.
- 13 Frank Vande Veire: De funeraire scène van het object. Rondom de installaties van Guillaume Bijl. In: Guillaume Bijl exhib. cat., MUHKA, 1996, p. 38. Vande Veire is actually paraphrasing Barnett Newman's quip: 'Aesthetics is for artists what ornithology is for birds.'
- 14 The present wave of academisation of higher art education is an excellent example of this.



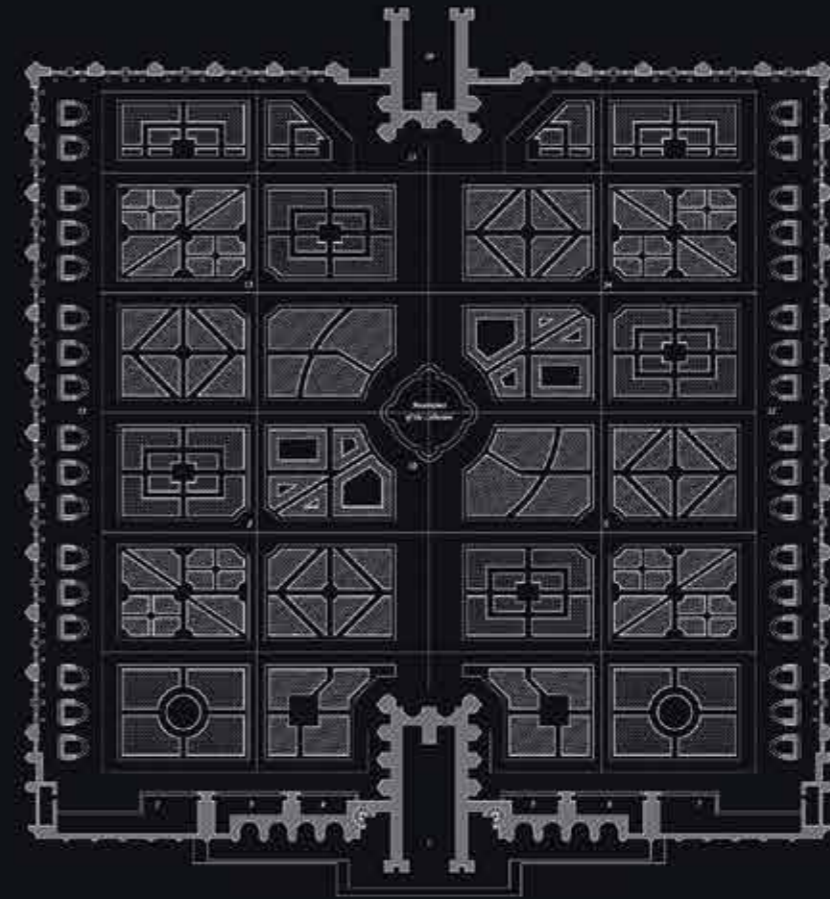




An Outstanding Sculpture Garden

Visit the Garden to view our garden treasures while making art and playing games together. At the Garden Terrace you can get an overview of all the artistic programmes, including exhibitions of works of art, performances, and educational activities taking place. Designed to complement different learning styles and multiple age levels, the activities promise surprising new adventures with every visit. Use your cell phone to listen to artists and curators discuss works in the Garden. Look for the Art on Call symbol on sculpture labels or pick up a map from the lobby desk. Subscribe to the podcast.

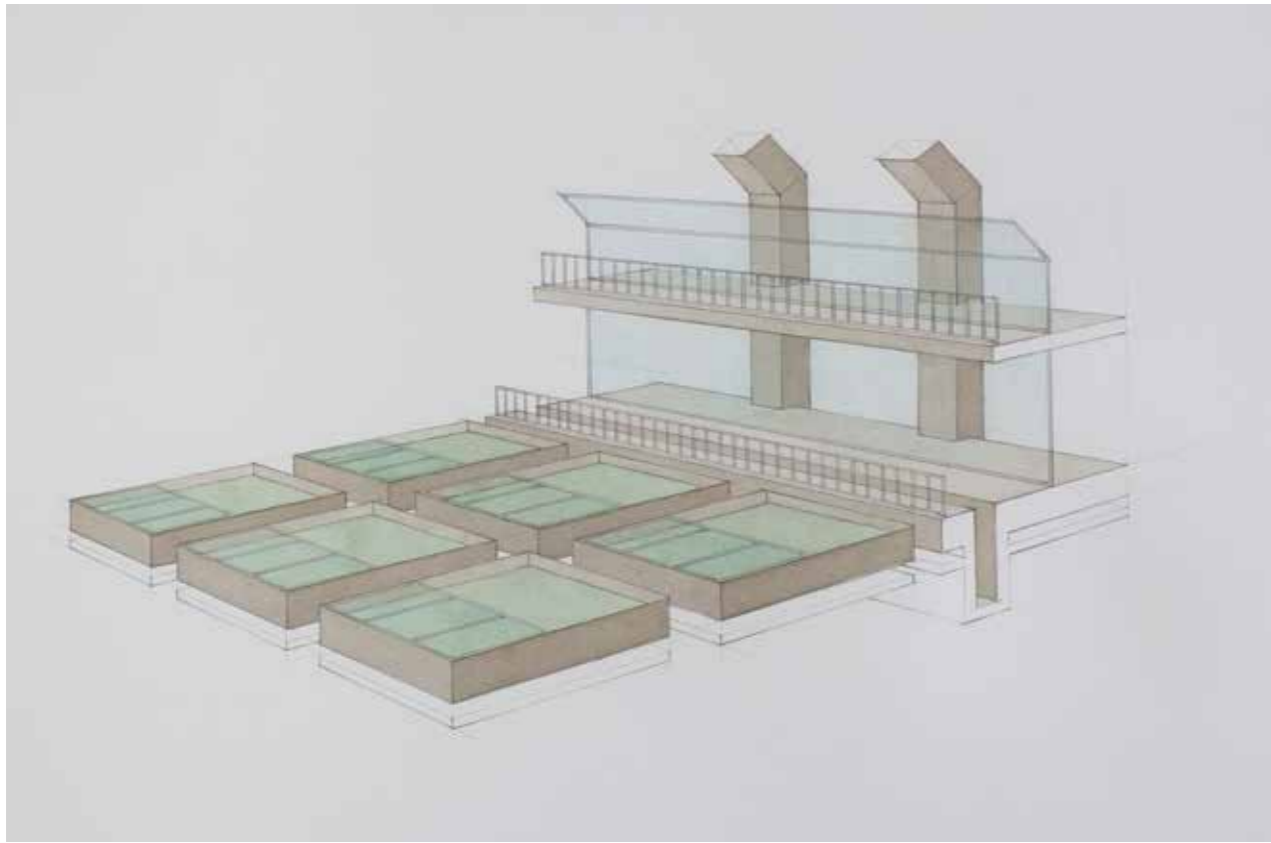
Sculpture Project | 6, 11, 12, 19, 2011



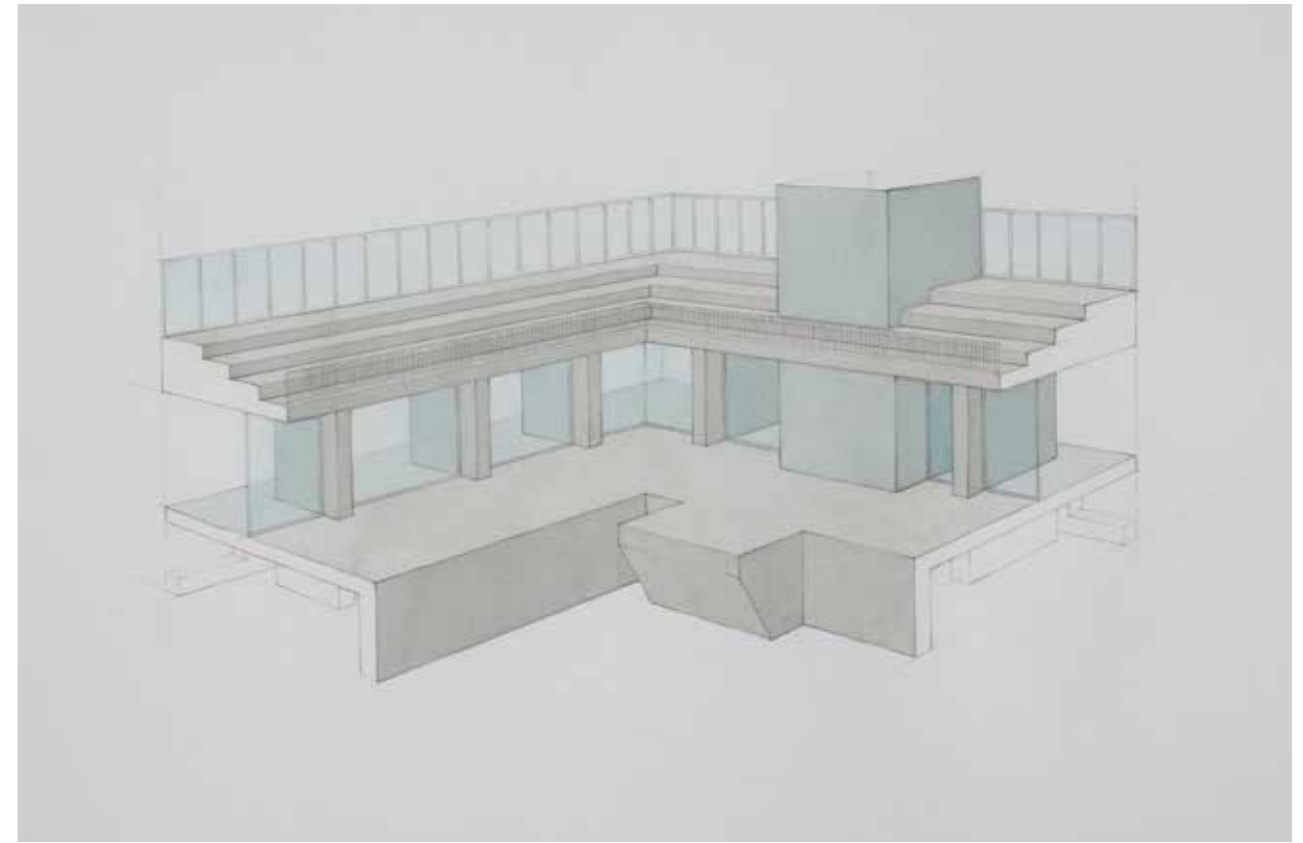
1 - Main Bridge Terrace / 2 - Gift of Garden Map / 3 - Standing Stone for Golden Years / 4 - Sculpture and Information Desk / 5 - Coffee Bar / 6 - Royal North-Side and West-Side / 7 - Exhibition on the History of the Garden / 8 - Classical Sculptures / 9 - 17th and 18th Century Sculptures / 10 - Sculpture Terrace / 11 - Outdoor Sculpture Gallery / 12 - Outdoor Sculpture Terrace / 13 - 19th Century Room / 14 - Contemporary Installations / 15 - Outdoor Garden Apartment / 16 - Men's and Women's Rooms



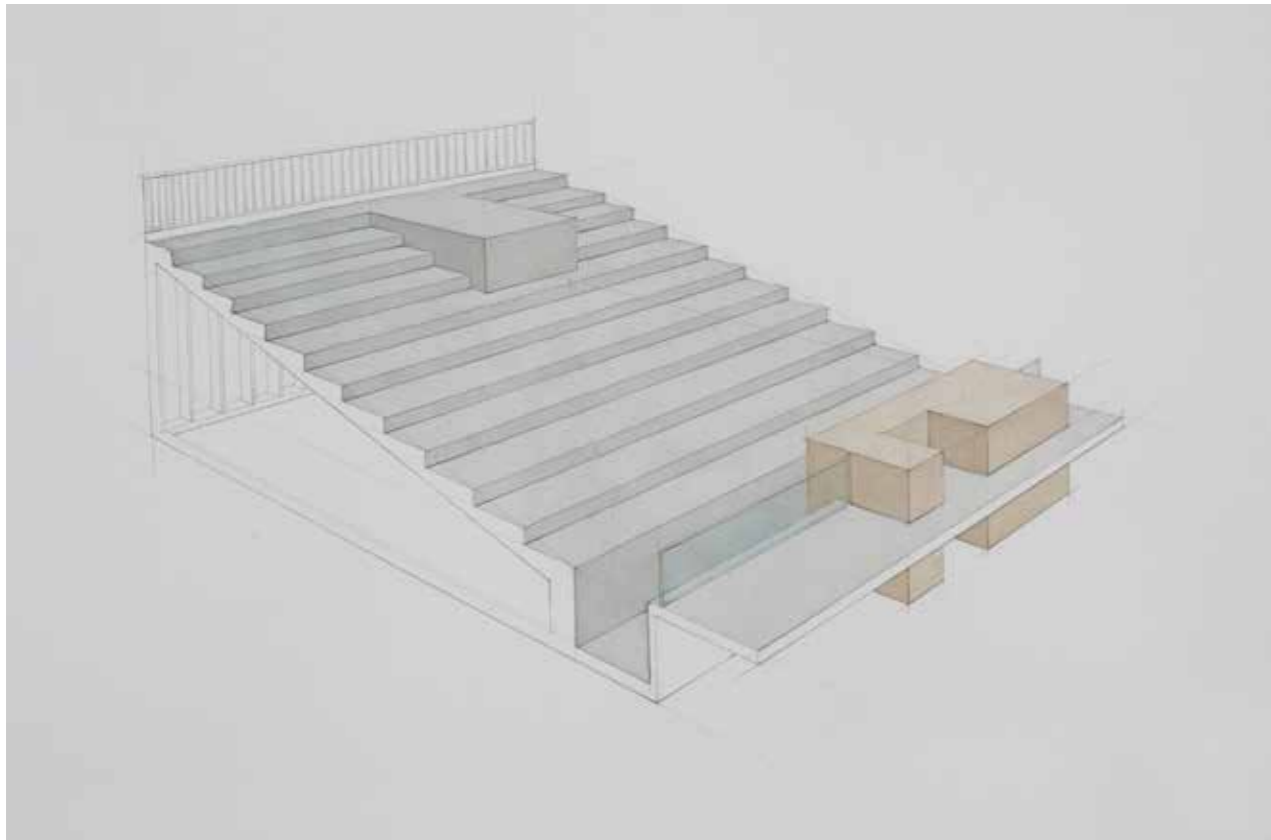
Scale Feet



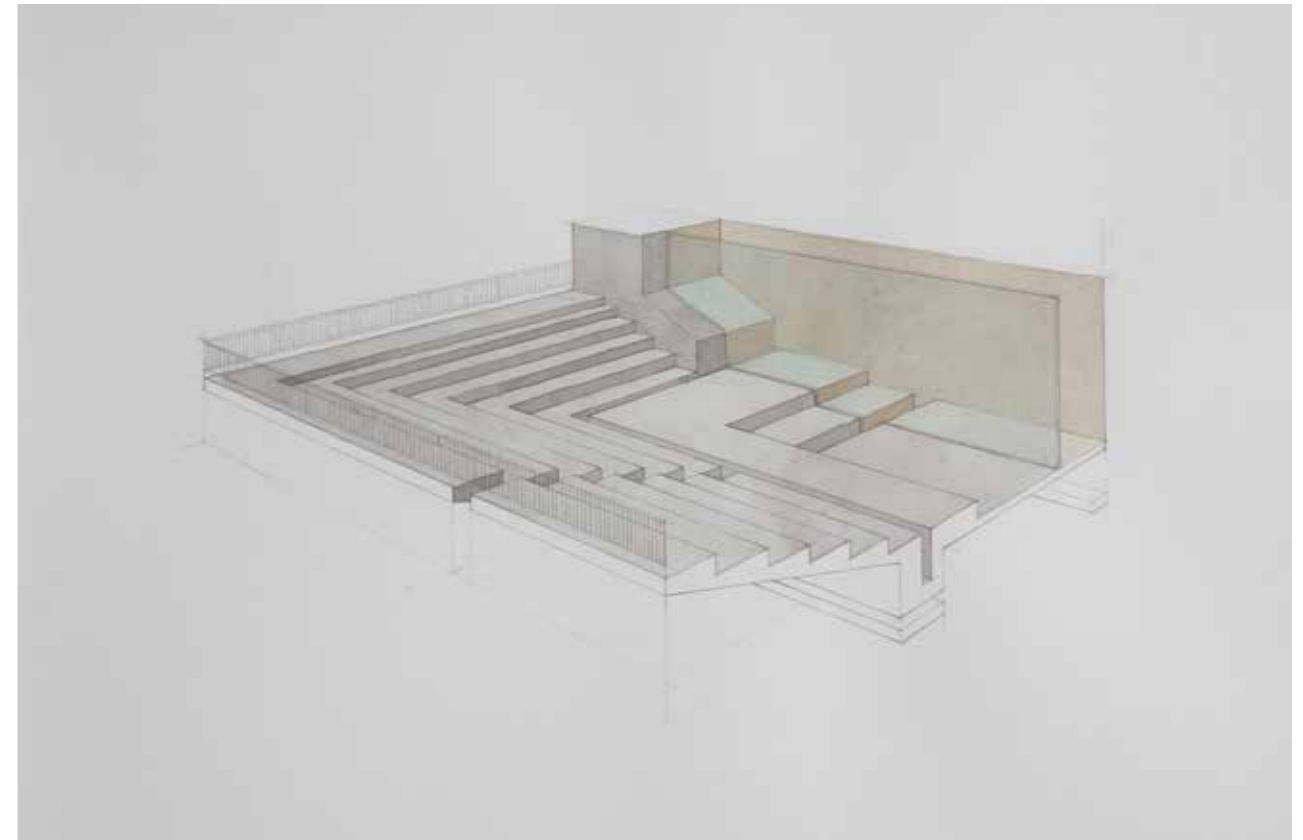
Biotechnology & Genetic Engineering
Lecture Note: Resistance to the Green Revolution
Monday from 3 pm till 6 pm



Engineering of Nuclear Systems
Lecture Note: Uranium from Mine to Reactor, the Nuclear Fuel Cycle
Friday from 9 am till 11 am



The Theory of Meaning
Lecture Note: The Place of the Self in Contemporary Metaphysics
Monday from 7 pm till 11 pm



Thermodynamics, forms of Energy
Lecture Note: Adiabatic Flame Temperature and Chemical Equilibrium
Monday from 9 am till 1 pm



HIGHLIGHTS FROM
THE NOCTURNAL WORLD

Conference

Hidden Opportunities

17 - 18 September

This two-day conference looks at how museums and galleries can benefit from the fast growing technology in Eastern Countries. The programme highlights best practice and acts as a platform for artists and curators to reveal their ideas on latest trends.

FIRST DAY	SECOND DAY
7:00-8:00 - 8:00-9:00 Registration and Welcome	7:00-8:00 - 8:00-9:00 Registration and Welcome
9:00-10:00 - 10:00-11:00 Breakfast and Welcome	9:00-10:00 - 10:00-11:00 Breakfast and Welcome
10:00-11:00 - 11:00-12:00 Introduction to the conference	10:00-11:00 - 11:00-12:00 Introduction to the conference
11:00-12:00 - 12:00-1:00 Panel discussion: The role of museums in the digital age	11:00-12:00 - 12:00-1:00 Panel discussion: The role of museums in the digital age
1:00-2:00 - 2:00-3:00 Lunch and networking	1:00-2:00 - 2:00-3:00 Lunch and networking
2:00-3:00 - 3:00-4:00 Workshop: Digital storytelling in museums	2:00-3:00 - 3:00-4:00 Workshop: Digital storytelling in museums
3:00-4:00 - 4:00-5:00 Panel discussion: The future of museums	3:00-4:00 - 4:00-5:00 Panel discussion: The future of museums
4:00-5:00 - 5:00-6:00 Networking and drinks	4:00-5:00 - 5:00-6:00 Networking and drinks
6:00-7:00 - 7:00-8:00 Dinner and entertainment	6:00-7:00 - 7:00-8:00 Dinner and entertainment
8:00-9:00 - 9:00-10:00 Networking and drinks	8:00-9:00 - 9:00-10:00 Networking and drinks
10:00-11:00 - 11:00-12:00 Networking and drinks	10:00-11:00 - 11:00-12:00 Networking and drinks

For more information visit www.naturalheritageinstitute.org.uk

JUNE 12 - SEPTEMBER 21

HIGHLIGHTS FROM THE NOCTURNAL WORLD

Celebrating the real stars of the night. A breathtaking journey through the nocturnal forest; exciting crafts, activities and scary talks.

Make some new friends in the Night Forest (workshop) 27 July
Gnomes and fairies (family programme) 12 August
Amazing Arthropods (forest walk) 22 August
Investigate Lab for Young Naturalists (kids programme) 3 September

Connect with our forests' natural history and their natural heritage by exploring displays and interactive exhibits, investigating the outdoor Tree Trail and Forest Dip Pit, scheduling an educational program experience or participating in special events.

An Exhibition by the Natural Heritage Institute
Additional support by the deforestation companies and the national organization of woodworkers

NHI
NATURAL HERITAGE INSTITUTE

mark lewis

Forte!

Diana Franssen, Steven ten Thije

Het geconcentreerde oog

Kijkend naar en sprekend over het werk van Wesley Meuris, maar zeker na het bezoek aan zijn Belgische atelier, werd het ons steeds duidelijker dat Wesley Meuris zich bezint op de 'mechanismen' van de kunst – tentoonstellingsarchitectuur, posters, maquettes van auditoriums, plattegronden – als technologieën die werkelijkheid en fictie aan elkaar kunnen lijmen. Met zijn gedegen archiefonderzoek naar architectonische vormen en de gebruikte 'taal' in de vormgeving van affiches van museale activiteiten en tentoonstellingen is hij een kenner geworden van deze specifieke 'gebruiken'. Dit geeft hem de mogelijkheid om de herkenbare methodieken in de kunst te analyseren en zelfs te deconstrueren. Hij vervangt dit beeld door uitgekledede, tot op het bot ontleden architecturale vormen, minutieuze plattegronden en fictieve museale uitingen.

Door zich als een wetenschapper te concentreren op de door hem gekozen thematiek, en op basis van zijn vermogen tot het intensief waarnemen, kan hij dit eindstadium bereiken. Naar aanleiding hiervan hadden we gemakkelijk iets van Jan Vercruyssen kunnen kiezen, of een sculptuur van Didier Vermeiren. Zelfs een Marcel Broodthaers. Toch kozen we voor de video 'Forte!' van Mark Lewis, omdat het uiterlijk van het werk totaal anders is, maar de overeenkomsten in het denken en in het werkproces van de beide kunstenaars een verwantschap vertoont.

Net als Mark Lewis daagt Wesley Meuris ons uit de rol en het effect van het kijken te heroverwegen door middel van het verkennen van en het inzoomen op bestaande mechanismen en structuren in specifieke werelden met hun eigen codes. Vaak is daarbij de museale praktijk en het archief onderwerp van studie, waarbij Mark Lewis zich richt op het dagelijks bestaan, maar wel met oog voor de taal van de architectuur en de mensen die er mee leven.

museumzaal van abbemuseum

The concentrated eye

Looking at and talking about the work of Wesley Meuris, and certainly after the studio visit in Belgium, it became increasingly clear to us that Wesley Meuris' work reflects on the 'mechanisms' of art – exhibition architecture, posters, models of auditoriums, ground plans – as technologies that can glue reality and fiction together.

With his thorough archival research into architectural forms and used 'language' in the design of posters of museum activities and exhibitions he has become an expert on this specific 'use'. This gives him the opportunity to analyze the distinctive methods in art and even to deconstruct them. He replaces them by architectural models stripped to their essence, meticulous ground plans and fictional museum expressions.

By focussing as a scientist on the chosen theme and based on his intense observations he can reach this final stage. On this basis of this we could have easily chosen a work from Jan Vercruyssen, or a sculpture by Didier Vermeiren. Even a Marcel Broodthaers. Yet, we choose the video 'Forte!' by Mark Lewis. The appearance of the work is completely different, but we encountered similarities in the thinking and working process of both artist.

Both Mark Lewis and Wesley Meuris ask us to reconsider the role and effect of looking, by analysing and by zooming in on existing mechanisms and structures in specific worlds and the particular codes they use. Often the museum practice, its architecture and the archive and the motivation behind collecting are studied. On the other hand, Mark Lewis focuses, with the same level of precision, on everyday life by using his understanding of the language of architecture and the people using it.

Wesley Meuris' format is the installation and sometimes prints and drawings, while Mark Lewis uses the medium film. He examines the process of film production, which he embeds within the

Waar Wesley Meuris kiest voor de installatie en soms prent- en tekenkunst, maakt Mark Lewis gebruik van het medium film. Hij onderzoekt het proces van filmproductie, dat hij weet in te bedden in de traditie van de fotografie en de kunst.

Met zijn films analyseert en duidt hij geconcentreerde momenten uit het moderne stedelijke bestaan. Veel van zijn werken zijn gemaakt in plaatsen waar hij woonde, zoals Vancouver en Zuid-Londen. Het zijn subtiele verwijzingen naar de complexe en visuele krachten die een hedendaagse stedelijke omgeving bepalen. De films zijn over het algemeen kort en lijken op het eerste gezicht geen verhaal te vertellen. Het zijn uitsneden uit de werkelijkheid, helder en haarscherp.

Lewis' motieven geven een picturale – schilderkunstige – vorm aan universeel herkenbare eigentijdse omstandigheden. Daarom haken de 'locale' onderwerpen van elk van zijn films aan het moderne leven van alle dag en ook aan de precieze plaatsen waar de films werden opgenomen. Met zijn fascinatie voor cinematografische techniek tracht hij bovendien de mechanische blik van de camera opnieuw te definiëren. In elk van zijn films worden specifieke filmische technieken toegepast op een zodanige manier dat deze één lijken te worden met de camera zelf.

In 'Forte!' (2010) waarin de draaiende beweging van de camera (een terugkerend motief in zijn werk) het oog traint en het denken prikkelt, zoomt Lewis in op zijn onderwerp.

De camera glijdt over een besneeuwd Italiaans berglandschap. Van bovenaf zijn bergen en dorpen zichtbaar. De langzaam, haast traag inzoomende camera vangt een Napoleontisch fort in haar typisch robuuste stijl. Dichterbij komend worden we meer en meer gewaar van de zaken die zich afspelen binnen de muren van het bastion. Als mieren rennen mensen heen en weer en verlaten het fort alsof hen iets of iemand op de hielen zit. Net als bij veel van zijn films zoomt Lewis hier in op een landschap met een sociale of politieke betekenis, maar de interpretatie daarvan ligt bij de kijker. Een belangrijke overeenkomst tussen het werk van Lewis en dat van Wesley Meuris is dat de helderheid van de beelden de ons omringende ruimte tonen als een ononderbroken samenhangende reeks, waarin beelden van welke aard dan ook eenzelfde gewicht krijgen. Beiden getuigen van een betrokkenheid met de onderwerpen – de uniekheid en algemeenheid van een locatie, de visuele sporen van de samenleving en de betekenis van architectuur in het dagelijks leven.

Beide oeuvres zijn het resultaat van de overbrugging van de pure theorie en de eenvoudige werkelijkheid, en van de poëtische fictie en het empirische gegeven. Mark Lewis toont in zijn meditatieve, geluidloze films zijn verbintenis met de empirische observatie, waarbij zintuiglijke ervaring dient als bron van kennis en herkenning. Wesley Meuris deconstrueert het onderzoeksproces en herdefinieert de opgedane kennis tot autonome, post-minimalistische environments.

traditions of both photography and art.

By identifying and analysing he indicates concentrated moments of the modern urban life. Many of his works are set in places where he has lived, such as Vancouver and South London. They are subtle references to the complex and visual forces that determine a contemporary urban environment. The films are often brief and at first glance offer no discernible narrative. Rather they are depictions of reality, clear and razor sharp.

Lewis's images give a pictorial – painterly – form to universal, recognizable contemporary conditions and therefore the 'local' motifs of each of his films speak as much to the experience of everyday modern life as they do to the precise places where the films are made. With his fascination for cinematographic technique he also tries to redefine the mechanical gaze of the camera. Each of his films employs specific cinematographic techniques in such a way that they eventually appear to belong to the camera itself.

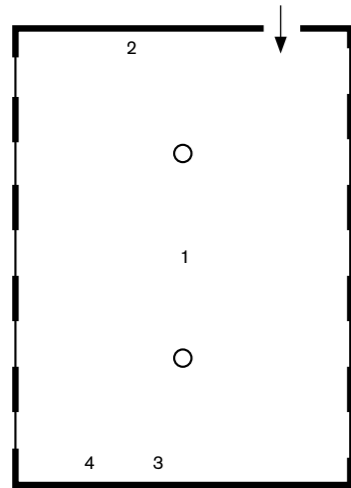
In 'Forte!' (2010) the circulating motion of the camera – a recurring motif in his work – trains the eye and stimulates our thinking process. The camera glides over a snowy Italian mountain landscape. From above mountains and villages are visible. The slow, almost inert, zooming camera captures a Napoleonic fort in her typical robust style. Coming closer we become more and more aware of the things that take place within the walls of the bastion. Like ants people are running back and forth and leave the fort like something is haunting them. Like many of his films Lewis zooms in on a landscape with a social or political significance, but its interpretation lies with the viewer.

An important resemblance in the work of Lewis and that of Wesley Meuris is that the clarity of their images represent space as a continuous coherent set, in which images of any kind carry equal weight. Both artists demonstrate a commitment to their subjects – the uniqueness and universality of a location, the visual traces of society, and the role of architecture in everyday life.

Their oeuvres transcend the separation between pure theory and simple practicality, and that between poetic fiction and empirical fact. In his meditative soundless films Mark Lewis demonstrates a commitment to empirical observation in which sensory experience serves a source of knowledge and recognition. Wesley Meuris deconstructs the research process itself and redefines its knowledge until an autonomous post-minimalist environment is shaped.



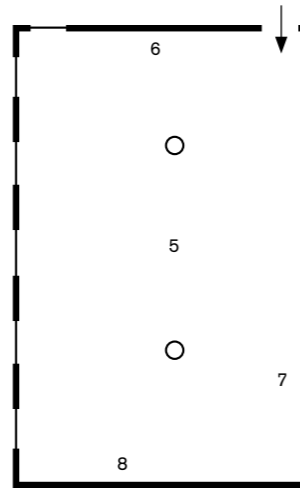
benedenzaal



Wesley Meuris

- 1 Museum Kiosk for Camera Services, 2008 [p. 8-11](#)
360 x 380 x 250 cm
hout, tegels, glas en licht (installatie Club Solo bevat ook 10 palmen) / wood, tiles, glass and lighting (installation in Club Solo includes 10 palmes)
- 2 An Outstanding Sculpture Garden, 2012 [p. 15](#)
oplage/edition: 2/3
155 x 115 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet
- 3 A Mosque with a Contemporary View, 2012 [p. 13](#)
oplage/edition: 1/3
155 x 115 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet
- 4 Greenhouse of the Royal Botanical Garden, 2008 [p. 12](#)
oplage/edition: 2/3
155 x 115 cm (frame)
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet

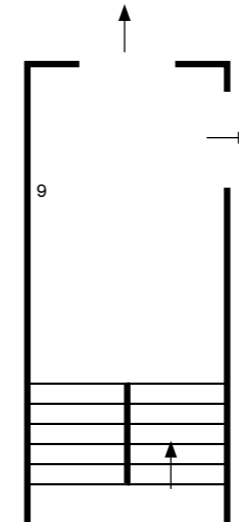
bovenzaal



Wesley Meuris

- 5 Tribunes, 2014 [p. 18-19](#)
7 modules 110 x 145 x 62 cm
hout, glas en metaal
wood, glass and metal
- 6 Behind Closed Doors, 2012
oplage/edition: 1/3
100 x 80 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet
- 7 Hidden Opportunities, 2012 [p. 20](#)
oplage/edition: 1/3
100 x 80 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet
- 8 Highlights from the Nocturnal World, 2012 [p. 21](#)
oplage/edition: 2/3
100 x 80 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat
print on photorag mounted on aluminium sheet

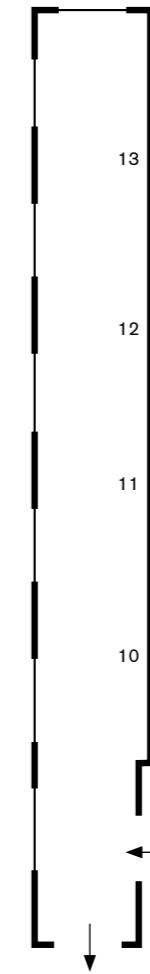
trappenhuis



Wesley Meuris

- 9 Exclusive Art Fair, 2012
oplage/edition: 2/3
100 x 80 cm
print op photorag papier, aangebracht op aluminium plaat / print on photorag mounted on aluminium sheet

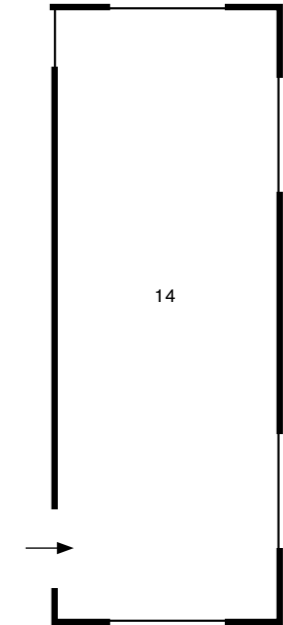
gang



Wesley Meuris

- 10 Biotechnology & Genetic Engineering, 2014 [p. 16](#)
58 x 66 cm (frame)
potlood en aquarelverf op papier
pencil and watercolor on paper
- 11 The Theory of Meaning, 2014 [p. 16](#)
58 x 66 cm (frame)
potlood en aquarelverf op papier
pencil and watercolor on paper
- 12 Engineering of Nuclear Systems, 2014 [p. 17](#)
58 x 66 cm (frame)
potlood en aquarelverf op papier
pencil and watercolor on paper
- 13 Thermodynamics, forms of Energy, 2014 [p. 17](#)
58 x 66 cm (frame)
potlood en aquarelverf op papier pencil
and watercolor on paper

museumzaal



Mark Lewis

- 30 Forte!, 2010 [p. 24-25](#)
6 min. (kleur, geen geluid/colour, no sound)
Copyright Mark Lewis, Forte di Bard, Valle d'Aosta.
Collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

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

BKKC

Mondriaan Fonds

Van Abbemuseum, Eindhoven

Wesley Meuris

Annie Gentils Gallery, Antwerpen

Steven ten Thije, Diana Franssen, conservatoren / curators Van Abbemuseum

Pieter Vermeulen, onafhankelijk curator, filosoof en kunstcriticus / independent curator, philosopher and art critic

ontwerp / design Berry van Gerwen

fotografie / photography Janssen/Adriaans

productie / production Iris Bouwmeester

redactie / editor Florette Dijkstra

vertaling / translation Gregory Ball

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



wesley
meuris



antonietta
peeters

**CLUB
SOLO**

Kloosterlaan 138

4811 EE Breda

076 73 70 321

clubsolo.nl

CLUB
SOLO