



Martin Creed

SAY CHEESE!

VOORLINDEN

Martin Creed

SAY CHEESE!

VOORLINDEN

Martin Creed

SAY CHEESE!



Work No. 2661 (2016)
[Courtesy the artist and Hauser & Wirth]
image: Hugo Glendinning

Inhoud

- 5 **Suzanne Swarts**
Introductie
- 15 **Massimo Bartolini**
1994
- 25 **Catalogus**
- 107 **Index werken**
- 110 **Colofon**
- 111 **Dank**

Contents

- 5 **Suzanne Swarts**
Introduction
- 15 **Massimo Bartolini**
1994
- 25 **Catalogue**
- 107 **Index works**
- 110 **Colophon**
- 111 **Thanks**



Stretch and squeeze

Suzanne Swarts
director Voorlinden

Soms kijk ik naar een kunstwerk en hoor dan muziek. Een pianostuk van Erik Satie, de kopstem van Thom Yorke of een improvisatie van Portico Quartet. Als ik naar het werk van Martin Creed kijk, hoor ik het geluid van een speelgoed accordeon. Twee kartonnen plaatjes met daartussen een harmonica gevouwen papieren zak. Geen toetsen of knoppen. Slechts twee bewegingen zijn mogelijk. Je kunt de harmonica uittrekken waarbij de zak zich volzuigt met lucht. Vouw je het weer in elkaar dan perst de lucht zich naar buiten. Variaties in geluid ontstaan door de snelheid van de beweging te veranderen. Snel maakt een geknepen pieptoon, langzaam duwen geeft een zeurende klank met valse lucht. Stretch and squeeze. Adem in, adem uit, een eindeloze herhaling van eenzelfde beweging. Geen zucht is hetzelfde. Meditatief. Irritant. Goed.

In de jaren negentig maken wij voor het eerst kennis met het werk van Martin. Eén van de kleinste werken die zich in onze collectie bevindt, wordt dan verworven: Work No. 74. Het certificaat bij het werk zegt: 'As many 1" squares as are necessary cut from a length of 1" masking tape and piled up, adhesive sides down, to form a 1" cubic stack.' Klein, zodat je het haast over het hoofd ziet, maar zorgvuldig kijken wordt beloond. Alle concentratie die hoort bij vlijtig handenarbeid met daarenboven een dosis uithoudingsvermogen, ballen zich samen in dit stapeltje tape. Nauwkeurigheid is een vereiste. Fijne motoriek ook. Het versnijden van de vierkante inches, deze precies

Sometimes when I look at a work of art, I hear music. A piano piece by Erik Satie, Thom Yorke's falsetto or an improvised number from the Portico Quartet. When I look at Martin Creed's work, I hear the sound of a toy accordion. Two squares of cardboard, with a pleated-paper bellows between them. No buttons or keys, and only two possible motions. You can stretch out the accordion, allowing the bellows to fill with air. Then, when you bring the two ends back together, the air is squeezed out of the instrument. Variations in sound are created by altering the speed of the movement. A quick push makes a pinched squeak, while slow compression yields a mournful honk and the hiss of escaping air. Stretch and squeeze. Breathing in and breathing out: an infinite repetition of a single movement. No two sighs are the same. Meditative. Annoying. Good.

We first became aware of Martin's work in the 1990s. That was when one of the smallest works in our collection was acquired: Work No. 74. The certificate accompanying the piece reads:



'As many 1" squares as are necessary cut from a length of 1" masking tape and piled up, adhesive sides down, to form a 1" cubic stack.' So small one could almost miss it – yet careful observation is rewarded. All the concentration of industrious

craftsmanship, and a dash of endurance to top it off: it all comes together in this little stack of tape. Precision is required, as are fine motor skills. One must cut each square-inch piece of tape and stack them precisely atop one another – without getting them

op elkaar plakken – zonder dat de stickers aan je vingers blijven hangen – en dan tussentijds meten. De maateenheid millimeter is te grof, het komt aan op *fingerspitzengefühl*.

23 september 2012. Martins werk maakt nieuwsgierig naar het brein erachter. Een *studio visit* is mogelijk, mits Joop van Caldenborgh bereid is model te staan voor een 'blind portrait'. Zonder verdere informatie over hoe en wat, gaan we er naartoe. Een kleine studio maar gezellige ruimte in East London. Van plint tot plafond – zowel de vloer als de wanden – gevuld met boeken, multomappen, materialen, lp's, schilderijtjes, schetsen. Heel veel spullen. Martin maakt – waar het gaat – ruimte voor zijn geïmproviseerde schildersezel. Het statief van een oude diaprojector doet dienst als plateau waar Martin met twee ordners en een lege Fedex doos een om-



heining bouwt waar hij een klein blanco canvas in kwijt kan. Martin maakt zijn palet klaar met wit en zwart om tot grijs voor het haar te vermengen, bruin voor het colbert en blauw voor de ogen. Joop staat op verzoek van Martin op voldoende afstand tegen een deur aan te poseren. Martin kijkt. Hij probeert geconcentreerd zijn model in zich op te nemen. Hij zoekt met zijn ene hand naar het canvas – dat hij niet mag zien, vandaar het bouwsel op statief – en positioneert met zijn andere hand zijn kwast. Eerst het jasje, dan het haar. Terwijl Martin opnieuw verf pakt, stoot hij per ongeluk zijn ezelconstructie om. Als een kaartenhuis zakt het in elkaar, boven op het canvas. Zonder naar het beeld te kijken dat hij

stuck to your fingers – and measuring your progress regularly. Mere hundredths of an inch make all the difference here; it's down to the sensitivity of one's instincts.

23 September 2012. Martin's work has incited our curiosity about the mind behind it. We are told a studio visit is possible, as long as Joop van Caldenborgh is willing to sit for a 'blind portrait'. With no further information on how or what, we go to see the artist. The East London studio space is small but homey. From floor to ceiling, it is filled with books, binders, materials, vinyl records, small paintings and sketches – a huge amount of stuff. Martin clears a space for his improvised easel as best he can.

The stand for an old slide projector now serves as a platform, on which Martin arranges two binders and an empty FedEx box into an enclosure large enough to hold a small blank canvas. Next, Martin prepares his palette: black and white to be mixed into grey for the hair, brown for the blazer and blue for the eyes. At Martin's instruction, Joop stands at a sufficient distance and poses against a door. Martin observes him. He concentrates, trying to absorb every detail of his model. With one hand, he feels for the canvas – which he is not allowed to see, hence the box construction – and with the other, he brings his brush into position. First the jacket, then the hair. As Martin is attempting to get some new paint, he accidentally knocks over his easel construction. It collapses like a house of cards and lands on top of his canvas. Quickly, without peeking at his work so far, Martin attempts

heeft neergezet, probeert Martin snel de omheining weer op te bouwen. Hij lacht. Mogelijk om zijn actie te relativiseren. Of juist zenuwachtig omdat de opdracht die hij zichzelf heeft opgelegd lijkt te mislukken. Martin herpakt zich en schildert het portret af. Het geheel duurt nog geen vijf minuten. Hij bekijkt zijn model nauwkeurig, maar beschildert 'blind' zijn doek. Het resultaat is verrassend. Het is een stapeling van pasteuze toetsen. De posities van de onderdelen van het gezicht zijn verschoven en overlappen hier en daar. Toch is het onmiskenbaar Joop.

Een paar jaar later komt Martin opnieuw op ons pad. Een stapel stalen H-profielen, geordend op lengte; Work No. 1785 (2013). Het zal de bouwphase van het museum waarin wij toen verkeerden, zijn geweest waardoor dit werk voor ons een verademing was om naar te kijken. Van een staalconstructie die het stevige geraamte van Museum Voorlinden moet vormen naar een eenvoudige, geordende stapeling stalen balken. Evengoed een bouwwerk te noemen waarbij het H-profiel niet meer is dan zichzelf; een stijf, loodzwaar gevaarte, dat in de stapeling een geconcentreerd hoge puntbelasting op de vloer geeft. De bedoelde functie van zo'n H-profiel om een ruimte te kunnen bouwen, een afstand te overspannen en verbindingen te fixeren, wordt door Martin niet ingezet. Deze stalen balken die essentieel zijn om een ruimte 'ruimte' te laten zijn, worden doorgaans weggewerkt. Martin laat ze zien zoals ik ze nooit eerder gezien heb. Met aandacht bekijk ik de schilderachtige huid van het staal. Als je er omheen loopt, wordt het perspectief van de balken uitgerekt en samengeperst. De lange massief stalen wand

to rebuild the enclosure. He laughs. Maybe to put his clumsiness into perspective. Perhaps nervously, because his self-designed experiment doesn't seem to be working. Martin regains his composure and finishes painting the portrait. The entire process takes less than five minutes. He studies his model carefully, but applies paint to the canvas without looking. The result is surprising. It is an accumulation of thick impasto brushstrokes. The features of the face have shifted in their relative positions, overlapping one another here and there. Yet it's unmistakably Joop.

A few years later, we once again cross paths with Martin. This time, it's a stack of steel I-beams, sorted by length: Work No. 1785. Mostly likely, it was the construction of the museum – which occupied our attention at the time – that made this piece so refreshing to look at. From the steel structure that would provide the sturdy framework for Museum Voorlinden, to a simple and orderly stack of steel beams – equally a kind of construction – in which the I-beams do not pretend to be more than they are: rigid, weighty objects that, when stacked, comprise a concentrated load for the floor to bear. Martin dispenses with the intended function of such I-beams (constructing a space, bridging a gap or fixing joints in place). Typically, these steel beams – which are essential for making a space 'spatial' – are integrated into the finished structure, becoming invisible. Martin displays them in a way I've never seen before. Now, I study the painterly surface of the steel attentively. Walking around the piece, the beams are elongated and compressed by the shifts in viewing perspective. The long, solid steel

verandert op de kopse kant in een elegante verticale stapeling, om vervolgens weer om te klappen in een horizontaal lijnenspel.

Oktober 2016. Het museum is een paar weken open. Het stof is nog niet neergedaald, toch is het uur “U” aangebroken en moeten wij hard aan de slag om de soloshow met Martin voor te bereiden. Via de galerie en zijn assistent Rob Eagle – later blijkt hij zijn steun en toeverlaat en zijn spreekbuis – kom ik erachter dat ik Martin niet te spreken krijg. Al zijn aandacht gaat uit naar zijn tentoonstelling in Shanghai. In plaats van een sparringpartner krijg ik een opdracht; maak een *wish list* van werken die je graag in de tentoonstelling wilt zien. Zo gezegd, zo gedaan. Als een kind in een snoepwinkel blader ik verlekkerd door Martin’s catalogi en weet van gekkigheid niet wat te kiezen. Martin blijkt diverse werken meerdere keren te hebben uitgevoerd, weliswaar op verschillende locaties, onder andere omstandigheden en met verschillende regels. Hoe te kiezen? En hoe te combineren?

In Somerset, even buiten Londen laat de galerie Hauser & Wirth een presentatie zien van Martin. Hij heeft voorafgaand aan die betreffende show een tijd lang daar in een *residency* gezeten en veel werken ter plekke gemaakt. Ik duik in de wereld van de kunstenaar. Alsof ik in zijn hoofd zit. Ik herken de chaos, ik begrijp zijn behoefte om te ordenen. De scherp gemonteerde video clips en felle neonletters vragen om aandacht. Kleine canvassen wachten rustig hun beurt af. Midden in de ruimte hangt een blauwe neon die zegt ‘Cheese’. Ik laat mij vertellen dat Martin een fobie heeft voor kaas. Hij vermijdt plekken waar hij kaas zou

wall changes into an elegant vertical stack when viewed from the short end, only to then stretch back out into a horizontal play of lines.

October 2016. The museum has been open for a few weeks’ time. The dust has not yet settled, and yet the zero hour is upon us as we work feverishly to prepare for Martin’s solo exhibition. Via the gallery and his assistant, Rob Eagle – who, as it turns out, is both the artist’s right hand and spokesman – I learn that it won’t be possible for me to speak with Martin himself. He is entirely focused on an upcoming exhibition in Shanghai. Instead of a partner in collaboration, I get an assignment: draw up a wish list of pieces you would like to include in the exhibition. Which is precisely what I do. Like a kid in a candy shop, I leaf eagerly through Martin’s catalogues – spoilt for choice, I am at a loss which works to pick. As it turns out, Martin has executed a number of works multiple times, although at different locations, under different circumstances and governed by different rules. How to choose? And how to combine the works?

In Somerset, just outside London, a gallery called Hauser & Wirth is hosting a presentation of Martin’s work. The artist was in residence there leading up to the show in question; many of the pieces were created on-site. I enter the world of the artist. It’s as if I am inside his head. I recognise the chaos and understand his need to introduce order. The abruptly-edited video clips and bright neon letters demand my attention. Small canvases, on the other hand, patiently await their turn. In the centre of the space hangs a blue neon tube that reads ‘Cheese’. Someone tells me that Martin has a

kunnen zien of ruiken. Het fascineert me dat hij iets dat hij op afstand wil houden zo prominent ophangt. Zijn werk is naast autobiografisch ook een vorm van psychoanalyse lijkt het.

Tijdens het selecteren van de werken zag ik Work No. 2661. Een portret van Martin met zijn hondje Jimmy waarbij zijn bos haar als een magneet naar een grijpende hand wordt getrokken. [Je moet weten dat Martin eens per jaar zijn haar knipt en dit bewaart]. En dan die verveelde, uitdrukingsloze blik. Misschien moet de titel van de tentoonstelling ‘SAY CHEESE’ zijn. De tentoonstelling is als het ware een portret van de kunstenaar. We zien in alle kunstwerken zijn manier van kijken, denken en handelen. ‘SAY CHEESE’ is de platgetreden uitspraak van degene die een foto neemt om zijn model even ‘op zijn best’ voor de camera te krijgen. Je wordt verzocht te performen. Het is een uitnodiging naar de bezoeker om een duik te nemen in de wereld van Creed en met de zelfspot die Martin rijk is, glimlachend de ruimtes te doorlopen.

Mijn *wish list* wordt door Martin akkoord bevonden. Ook de bruikleengevers – in de meeste gevallen zijn het conceptuele en geen fysieke werken – zeggen toe. Vervolgens krijgen wij de regels overlegd hoe we deze kunstwerken moeten installeren en uitvoeren. Dan wordt ons langzaam maar zeker duidelijk hoe complex en arbeidsintensief de werken zijn. Een stapel multiplexplaten is niet zomaar een stapel hout die op de lepels van

phobia involving cheese, avoiding places where he might see or smell it. I find this decision fascinating: to display, so prominently, something he tries to avoid. It would seem that, in addition to its autobiographical aspect, his work is also a form of psychoanalysis.

In the course of selecting works for our show, I came across Work No. 2661. It is a portrait of Martin and his dog Jimmy, in which the artist’s wild mane of hair appears drawn to a grasping hand like a magnet (you should know that Martin cuts his hair once a year, and saves the clippings). His expression is blank, his gaze bored. Maybe the title of the exhibition should be ‘SAY CHEESE’. After all, the exhibition is a kind of portrait of the artist. Through each work of art, we can see his individual way of looking, thinking and acting. ‘SAY CHEESE’ is the tired old expression one uses when taking a picture, to get the person

posing to ‘look their best’ for the camera. It is a performance request. At the same time, it is an invitation to the visitor to immerse themselves in Creed’s world, to experience Martin’s humour at his own expense and to stroll through the galleries with a smile.

Martin approves my wish list, and the lenders (most of the pieces are conceptual works rather than physical ones) are in agreement as well. Next, we are informed of the rules we will need to observe in installing and executing the artworks. Slowly but surely, it becomes clear to us just how complex and labour-intensive these



een vorkheftruck naar binnen gereden kan worden. Een deel van de platen moet in opdracht van de kunstenaar op locatie aan vier zijden exact op maat gezaagd worden. Iedere plaat wordt gedraaid gestapeld ten opzichte van de andere platen, opdat de doorlopende merkstempel op de geleverde pallet hout niet meer leesbaar is. De stapeling van stalen H-profielen dienen verankerd te worden in de wand, waardoor een team van vier man drie dagen lang bezig is met het installeren van enkel dit werk. De *1000 broccoli prints* zouden een team van drie man vier dagen lang bezig houden. Hetzelfde geldt voor de wand die beplakt wordt met ruim honderd soorten duct tape. Alle materialen dienen opgespoord en aangeschaft te worden; 29 verschillende soorten cactussen, een specifiek merk wc-papier in de kleur *pebble-white*, een tweedehands piano, een antieke lamp en nog zo wat. We zijn er druk mee. De zoektocht naar de beste en mooiste selectie, via de voor ons meest exotische leveranciers maakt dat we als team in de ban raken van Martin.



pieces are. A tower of plywood sheets is not just a stack of wood that can be brought into the gallery on a forklift. At the artist's request, a portion of the sheets must be cut to exact size, on all four sides, at the location. Each sheet must be rotated in relation to the others before stacking, in order to render the continuous stamp (the one placed on the plywood's edge by the brand before delivery) illegible. The stack of steel I-beams must be anchored in the wall, meaning that it will take four people three whole days to install this work alone. The *1000 broccoli prints* are enough to keep a two-man team busy for three days as well. The same goes for the wall that must have over one hundred kinds of duct tape applied to it. All the materials must be tracked down and procured: forty-five species of cactus, a specific brand of toilet paper in the colour 'pebble white', a secondhand piano, an antique lamp, and so on. It keeps us quite busy. The search for the best and most aesthetic products, via the most exotic suppliers (to us anyway), causes the whole team to fall under Martin's spell.

En dan de performances. We zoeken muzikanten die mee willen werken aan Work No. 2734 (*Roving musicians*). Binnen ons team van Guides & Guards [jonge studerende of net afgestudeerde kunstenaars die op zaal de kunst bewaken en de bezoekers te woord staan] zijn laaiend enthousiast. Iedereen geeft op welke instrumenten hij of zij speelt. Ook voor Work No. 736 waarbij een piano bespeeld moet worden, is veel animo. Maar zodra we de partituren bekijken, wordt duidelijk

And then there are the performances. We are currently in search of musicians interested in taking part in Work No. 2734 (*Roving musicians*). Within our team of Guides & Guards (young artists either currently attending university or recently graduated, who keep watch in the galleries and answer visitors' questions), the reactions are incredibly enthusiastic. Everyone lets us know which instruments they can play. People are also eager to help out with Work No. 736, which requires

dat het niet gaat om de vaardigheden van de muzikant maar om het uithoudingsvermogen van de performer. De stukken zijn zo kort, zo eenvoudig en worden alsmaar herhaald. De speler voelt zich amper uitgedaagd maar wordt gedwongen het volgens Martins regels uit te voeren. Wij zijn de *puppets*, Martin is de *puppeteer*.

De mogelijkheid om Work No. 850 (*Runner*) uit te mogen voeren, wordt bij ons op locatie met Rob Eagle nauw-



keurig bekeken en bepaald. We krijgen toestemming mits de hardlopers goed kunnen verschijnen en verdwijnen na hun sprint. Wij moeten meerdere teams van vijf atleten formeren die in onze lange gang een korte sprint van circa 80 meter kunnen trekken, afremmen, verdwijnen voor het aantal seconden dat de sprint heeft geduurd, om vervolgens terug te sprinten. In een team van vijf atleten wordt deze performance gedurende een aantal uren uitgevoerd. Topsport. Ik moet bekennen dat ik dit werk geselecteerd heb omdat het mij vooral ludiek leek; een hardloper in het museum. Maar tijdens onze eerste *rehearsal* word ik zeer geraakt door dit werk. Terwijl ik rustig op een van onze banken zit en naar buiten kijk, zie ik in mijn ooghoek een hardloper geconcentreerd een starthouding aannemen. Ineens wordt de stilte gevuld met de voetstappen die steeds korter op elkaar volgen, de lucht die voelbaar verplaatst wordt door zijn snelheid. Zodra tempo is gemaakt moet de hardloper alweer afremmen, uitlopen en verdwijnen, seconden tellen, en weer opkomen. Waar een hardloper bij een marathon het

a piano to be played. Once we have a look at the sheet music, however, it becomes clear that it's not the skill of the musician that will be important, but their endurance as a performer. The compositions are extremely short and extremely simple; they will simply be repeated ad infinitum. Whoever is playing the instrument won't have much of a challenge – instead, they will be obliged to perform according to Martin's rules. We are the *puppets*, Martin is the *puppeteer*.

Before Museum Voorlinden could gain permission to execute Work No. 850 (*Runner*), Rob Eagle visited us to scrutinise and catalogue the possibilities. We were approved, but only so long as the runners could properly appear and then disappear after each sprint. We needed to organise multiple teams of five athletes to take a brief sprint, some 80 yards, down our long corridor, then decelerate and disappear for the same number of seconds as the sprint took, and then sprint back in the other direction. Each team of five runners will execute this performance over the course of several hours. It's high-level endurance sport. I must confess that I picked this work mainly because it seemed an amusing idea to see a runner in the museum. During our first rehearsal, however, the piece made a deep impression on me. While sitting quietly on one of our benches and looking outside, out of the corner of my eye I caught a glimpse of a runner coiling himself into a starting position. Suddenly, the silence was filled with the sound of footsteps, following one another in ever more rapid succession; I could feel the air

verstand 'op nul' kan zetten, moet men hier continu alert zijn op de tijd. Op het punt dat het lichaam door wil lopen, dwingt deze performance je alweer af te remmen. Het wisselen van de atleten is fascinerend, het wordt een *gesamtkunstwerk*. Serius en loyaal naar de kunstenaar willen deze mensen de performance zo goed mogelijk uitvoeren, ook wanneer het zwaar, vermoeiend, zelfs irriterend wordt. Het ontroert me.

20 januari 2017. De tentoonstelling is af. Althans bijna af. Twee dagen voor de opening hoorden wij dat Martin besloten had naar Voorlinden te komen. Dit was mijn kans. Eén van mijn favoriete werken – uit de serie ophangsystemen waar ook de 1 kubieke inch gestapelde *masking tape* toe behoort – is een stukje blauw kneedgum. Ik vertelde Martin dat ik een wand van 14 meter had gereserveerd voor dit werk en had volgens zijn regels exact het punt uitgerekend waar het moest komen, namelijk in het midden van de muur op een hoogte van 1,39 meter. [Normaliter hang je een kunstwerk op ooghoogte circa 1,65 meter.

Martin hangt alles voelbaar lager; op harthoogte]. Martin arriveerde anderhalf uur voor de opening, slenterde door de tentoonstelling, genoot zichtbaar en zag onmiddellijk waar zijn blauwe kneedgum gewenst was. In de laatste zaal kon Martin op de meest prominente wand zijn *finishing touch* tegen de muur plakken. Ter grootte van een vingerafdruk hangt ingetogen maar trefzeker Martins *approval* aan de muur. Een mooier slotakkoord van de tentoonstelling kon ik mij niet wensen.

being displaced by his swift motion. As soon as they get up to speed, the runner must decelerate and slow to a walk, disappear and count for a few seconds, then reappear and start again. Whereas a runner taking part in a marathon can 'turn off' his or her brain during the repetitive motion, this runner has to be constantly aware of the passage of time. Just as the body is ready to continue running at top speed, the performance dictates that the runner slow down once more. Watching the athletes switch places is fascinating; the piece becomes a *Gesamtkunstwerk*, a total work of art. Serious-minded and dedicated to the artist's vision, these people are eager to deliver the performance to the best of their abilities – even when it is physically difficult, tiring or even irritating. I'm touched by this.

20 January 2017. The exhibition is ready. Or almost ready, at any rate. Two days before the opening, we hear that Martin has decided to come to Voorlinden. This is my chance. One of my favourite pieces – taken from the same hanging-materials series as

the 1-cubic-inch stack of masking tape – is Work No. 79, a piece of blue sticky putty. I tell Martin that I have reserved a 14-metre-long wall for this piece, and have used his rules to calculate the exact point where the work must be mounted: precisely in the

middle of the wall, at a height of 55 inches from the floor (while art is usually hung at eye level, approximately 63 inches high, Martin hangs all his work noticeably lower, at chest level). Martin arrived ninety minutes before the opening. He sauntered through



Het is een dunne scheidslijn tussen het comfort en de houvast die een regel kan bieden, en de irritatie die deze kan veroorzaken. De ruimte die je als tentoonstellingsmaker wenst en toe-eigent, wringt met de beperkingen en regels die de werken en de kunstenaar meebrengen. Tijdens het opbouwen van de tentoonstelling heb ik meermaals het geluid van de trekharmonica op de achtergrond horen zeuren. *Stretch en squeeze*. Ik heb me verzet en ik heb me overgegeven aan Martins *rules*. Het resultaat is goed geworden. Ik kijk terug op een heel intensieve maar ook energieke periode waarin deze tentoonstelling tot stand is gekomen. De kunstenaar, zijn studiomedewerkers, galerie Hauser & Wirth en team Voorlinden hebben met elkaar onvoorwaardelijk een duik durven nemen in de bizarre wereld van Martin Creed. Dit heeft geleid tot een rijk gevarieerd en gelaagd overzicht van zijn werk. Een wonderlijk universum waar je als kijker nietsvermoedend instapt en vol verbazing uitloopt. Onze dank gaat uit naar alle betrokkenen die zich voor de volle honderd procent hebben ingezet – niemand was daarop een uitzondering – om met elkaar dit bijzondere en geslaagde project neer te zetten.

the exhibition, visibly pleased, and immediately spotted the intended location for his blue sticky putty. In the final gallery, on the most prominent wall, Martin was able to stick his finishing touch onto the wall. There it hangs, no bigger than a fingerprint, understated yet self-assured: Martin's seal of approval. I couldn't imagine a better way to cap off the exhibition.

There is only a fine line between the comfort and reassurance a rule can offer, and the irritation that same restriction can provoke. The space that one desires, and claims, as a curator is continually at odds with the limitations and rules that go along with artworks and the artist. On multiple occasions, while setting up the exhibition, I heard the creaking whine of an accordion in the background. *Stretch and squeeze*. I have resisted and I have surrendered to Martin's rules. The results have turned out well. I can look back fondly at the highly intensive, yet energetic period in which this exhibition took shape. The artist, his studio staff, gallery Hauser & Wirth and the Voorlinden team all came together to immerse themselves, without hesitation or reservation, in the bizarre world of Martin Creed. Their joint efforts have led to a richly varied and multi-layered overview of his work. It is a marvelous universe; one that unsuspecting viewers like yourself can enter, and then walk out the other end filled with amazement. Our thanks go out to all parties involved, each of whom has – without exception – put in 100% effort in order to realise this remarkable and ultimately successful project together.

1994

Massimo Bartolini
artist

Een groot aantal boektitels bevat kardinaalgetallen, soms uitgeschreven in letters soms uitgedrukt in cijfers: *1984*, *1Q84*, *Fahrenheit 451*, *Six Days of the Condor*, *De Drie Muskietiers*, om maar een paar te noemen. Er zijn ook goede voorbeelden uit de filmwereld zoals *Air Force One*, *Two of a Kind*, *3 Days of the Condor*, *Ocean's Eleven*, *12 Monkeys*, *Friday the 13th*, *Catch-22*, *Another 48 Hrs*. Soms vormt de titel een inleiding, een aforistische samenvatting of een korte aanwijzing. Over het algemeen verwijst het nummer in de titel naar een datum of een bepaalde hoeveelheid; het functioneert als formeel middel om de beknoptheid van het werk zelf te bewaren. In het verlengde daarvan heeft Martin Creed een vernuftig systeem gevonden om de relatie tussen titel en werk te boekstaven. De methode is simpel, onpersoonlijk en efficiënt: een progressief nummeringssysteem gekoppeld aan het neutrale begrip 'werk' of 'work', als in 'kunstwerk'. Het is hetzelfde model dat wordt gebruikt in archiveringsystemen van overheidsdocumenten. Het roept herinneringen op aan een kantoor van het Kadaster van Stedelijke Bouw van Livorno, waar ik in 1984 geregeld kwam. In Livorno bestonden er echter geen stellingen voor de documenten. De mappen waren zodanig op elkaar gestapeld dat de nummers niet langer zichtbaar waren. Een oudere gemeentelijke ambtenaar was als enige persoon in staat een opgevraagde map te vinden, omdat hij alles uit zijn hoofd kende. 'Werk' + 'Nummer', Creeds formule voor titels, is zo onpersoonlijk en droog dat daarbij vergeleken het veel gebruikte 'zonder titel' al dramatisch lijkt, als een bevestiging van de ontkenning of een verontrustende toevoeging aan het werk als geheel. Wanneer het op

A great many book titles contain cardinal numbers, sometimes written in letters and sometimes expressed in numerals: *1984*, *1Q84*, *Fahrenheit 451*, *Six Days of the Condor* and *The Three Musketeers*, to name a few. There are also fantastic examples from the world of film, including *Air Force One*, *Two of a Kind*, *3 Days of the Condor*, *Ocean's Eleven*, *12 Monkeys*, *Friday the 13th*, *Catch-22* and *Another 48 Hrs*. Sometimes the title is an introduction, an aphoristic summary or a kind of brief clue. Generally, the number in the title refers to a date or a specific quantity; formally, it serves to preserve the succinct quality of the work itself. By the same token, Martin Creed has discovered a clever system for recording the relationship between title and work of art. The method is simple, impersonal and efficient: a progressive numbering system based on the neutral concept of a 'work', as in 'work of art'. It is the same model used for archiving government documents. It calls to mind the municipal cadastral office in Livorno, a place I visited regularly in 1984. In Livorno, however, there were no shelving units to hold the documents. The folders were stacked atop one another in such a way that the numbers were no longer visible. An elderly civil servant was the only person able to retrieve a folder on request, as he knew the entire archive from memory. 'Work' + 'Number', Creed's formula for titles, is so impersonal and dry that it makes the frequently-used 'untitled' seem dramatic, like a confirmation of denial or a disquieting addition to the work as a whole. When it comes to his titles, Martin Creed makes no concessions. There are no descriptions, hints or evocative elements, only a reference to a numerical position within an ongoing series.

zijn titels aankomt, doet Martin geen concessies. Er zijn geen beschrijvingen, aanwijzingen of evocatieve elementen, er is slechts een verwijzing naar een numerieke positie binnen een voortdurende reeks.

De titel van deze tekst, daarentegen, is dan wel (weer) een datum: 1994 is tien jaar na 1984, het jaar waarin ik Martin voor het eerst heb ontmoet. Vele jaren zijn sindsdien verstreken. Ook al is het lang geleden dat we elkaar hebben gezien, ik denk toch vaak aan hem en aan zijn kunst. Een tijdje geleden, op de plek waar zich Work No. 1059 – The Scotsman Steps – bevindt, heb ik een man genaamd Simon ontmoet, die mij vertelde over een recente lunch met Martin. Gedurende het eten bleef Martin maar van alles op elkaar stapelen, onophoudelijk. ‘Het is echt een obsessie voor hem’, aldus Simon, die haast op antropologische manier ervan houdt gedrag te analyseren. Kort daarna vroeg hij me: ‘En welke is de jouwe?’ Verrast door de vraag, dacht ik een paar seconden na alvorens iets te zeggen. Met tegenzin antwoorde ik dat ik geen obsessies heb. Ik heb altijd gedacht dat een obsessie een soort magische gids is – een helende kracht, vergelijkbaar met het begrip ‘daimon’ als een persoonlijke roeping, zoals beschreven in James Hillmans werk. Een obsessie kan iets zijn dat angst inboezemt, maar tegelijkertijd stelt het ons in staat om precies datgene te doen wat je denkt te moeten doen, zonder het minste spoor van twijfel. Wat mij het meest raakt, is de totale afwezigheid van afstand – van elke vorm – tussen Martin en zijn werk. Dit gebrek aan afstand raakt een snaar in mij omdat het onveranderd is gebleven, van het allereerste moment tot aan de dag van vandaag.

The title of this text, on the other hand, is (once again) a date: 1994 is ten years after 1984, the year I first met Martin. Many years have passed since then. Even though it has been quite some time since last we saw one another, I often think about him and his art. Awhile back, at the location of Work No. 1059 – The Scotsman Steps – I met a man named Simon, who told me about a recent lunch with Martin. Throughout the meal, Martin continued to stack all kinds of objects, without ceasing. ‘It’s a real obsession for him,’ according to Simon, who likes to analyse people’s behaviour in a practically anthropological way. Shortly thereafter, he asked me: ‘So what’s yours?’ Surprised by the question, I took a few moments to think before answering (with some disappointment) that I don’t have any obsessions. I have always considered an obsession to be a kind of magical ‘spirit guide’ – a healing force, comparable to the concept of ‘daimon’ as a personal calling, as described in James Hillman’s work. An obsession can be something to fear, yet it also allows us to do exactly as we feel we should, without the slightest trace of self-doubt. What I find most striking is the utter lack of distance – of any kind – between Martin and his work. This lack of distance strikes a chord with me because it has remained unchanged from the very first moment to the present day. The artist’s instructions, a permanent component of his work, spring forth fully-formed, with the exception of some inevitable early editing. And so today, when asked to pen a text about Martin, I began by visiting his website in search of works that were new to me. There are many, as it turns out. The concept behind them, if not their forms, is clearly rooted in the same methodology as

De instructies van de kunstenaar, die een vast bestanddeel zijn van zijn werk, ontspruiten volledig uitgevoerd, met uitzondering van enkele onvermijdelijke vroege aanpassingen. Dus vandaag, toen mij gevraagd werd een tekst over Martin te schrijven, ging ik op zijn website zoeken naar de werken die nieuw voor mij waren. Dat zijn er veel, bleek. Het concept dat achter hen schuilgaat, en zo niet ook hun vorm, is duidelijk geworteld in dezelfde methode als zijn vroegste werken, die ik al persoonlijk al heb gezien.

Het eerste werk dat ik ooit heb gezien was Work No. 78, in het huis van Gio Marconi in Milaan. Martin, die een papieren masker droeg en een kleine liniaal gebruikte, was bezig – met de precisie van een juwelier – een poging te doen om het exacte centrum van de wand te bepalen, voor het installeren van zijn Work No. 78. Het werk is alomtegenwoordig in het gehele huis: zijn plan was om een stapeltje op elkaar geplakte pleisters van 2,5 kubieke centimeter in het midden van iedere muur te installeren. Tijdens de jeugd, is het stapelen van objecten één van de vroegst beoefende vaardigheden die een mens in praktijk brengt. Het geleidelijk bouwen van een stapel, hoger en hoger, is een soort poging de zwaartekracht te overwinnen – een manier van vliegen zonder dat je voeten van de grond los komen. Stapelen is de oorsprong van architectuur, een ophoping van vorm en een schriftteken dat een hoeveelheid vertegenwoordigt; het is een manier om de objecten te groeperen opdat alles eromheen puur kan blijven. Work No. 78 is een raadselachtig kunstwerk dat mij doet denken aan het systeem van titelgeving: het is een subtiel te-

his earliest works, which I have seen in person.

The first piece I ever saw was Work No. 78, in Gio Marconi’s house in Milan. Martin, wearing a paper mask and using a small ruler, was busy attempting to determine – with a jeweller’s precision – the exact centre of the wall, in order to install his Work No. 78. The work extended throughout the entire house: his plan was to mount a 2.5 x 2.5-centimetre cube of layered plasters, smack in the middle of each wall. In childhood, stacking objects is one of the first skills a person can put into practice. Gradually building a stack, higher and higher, is a kind of attempt to defeat gravity – a way to fly without one’s feet ever leaving the ground. Stacking is where architecture originated, as an accumulation of form and a glyph representing a quantity; it is a means of grouping things together so that everything around them remains pure. Work No. 78 is an enigmatic work of art that reminds me of the system of assigning titles: it is a subtle indicator of presence that, by repeating an identical action, slowly increases in size. Deeply rooted in the core of the world, it is a topographical riddle that refers to orderliness – while at the same time, it refers to gradual decay into something chaotic, as well as to how these two opposing characteristics (order and chaos) can, in a roundabout way, add value to one’s life. These aspects, on display in Martin’s work, remind me of another important artist, Jacques Tati, known for films such as *Les Vacances de Monsieur Hulot* or *Mon Oncle*. The titular Monsieur Hulot is an eccentric character whose feverish attempts to create order and maintain control lead to the exact opposite of what

ken van aanwezigheid dat, door het steeds herhalen van eenzelfde handeling, langzaam groeit. Diep geworteld in het centrum van de wereld, is het een topografisch raadsel dat verwijst naar ordening – en tegelijkertijd refereert het aan het geleidelijke verval tot iets wanordelijks, en hoe deze twee tegenstrijdige kenmerken (orde en wanorde), via een omweg, van toegevoegde waarde kunnen zijn voor het leven. Deze aspecten, die in Martins werk naar voren komen, doen mij denken aan een andere belangrijke kunstenaar, Jacques Tati, bekend van films zoals *Les Vacances de Monsieur Hulot* of *Mon Oncle*. Monsieur Hulot is een excentrieke figuur wiens verwoede pogingen om orde te creëren en te behouden leiden tot exact het tegenovergestelde van wat men zou verwachten. Keer op keer veroorzaakt hij paradoxale en absurde situaties die de ware relatie tussen mensen en dingen blootlegt. Precies op die manier wekken de ludieke composities en verrassingseffecten in Martins werken een gevoel op dat moeilijk te beschrijven is; alsof de kunstwerken deel zijn van een spel waarvan de kunstenaar wil dat het publiek het serieus neemt. Ik vind bovendien, dat er tussen Martin en Monsieur Hulot een zekere fysieke gelijkenis is. Vooral als het gaat om hun aarzelende bewegingen – alsof zelfs het zetten van een enkele stap leidt tot vertraging, ofwel vanwege één of twee seconden overweging of als gevolg van een overmaat aan voorzichtigheid. Ook in de interviews die Martin heeft gegeven – ten minste degenen die ik heb gezien – komt een grote verlegenheid naar voren. Korte stiltes in de interviews worden levend gehouden door ‘um’ of ‘aye’, gelach, gekuch en talloze herhalingen van

one might expect. Time after time, he causes paradoxical and absurd situations that reveal the true relationships between people and things. In exactly the same way, the playful compositions and surprise effects in Martin's pieces elicit an emotion that is difficult to describe; it is as if the artworks are part of a game that the artist intends to be taken seriously by the audience. What's more, I see a certain physical likeness between Martin and Monsieur Hulot as well, especially in their hesitant movements – as though the act of taking even a single step will encounter inevitable delay, either by the need for a few seconds' consideration or due to an excess of caution. And in the interviews Martin has given – at least those that I have seen – there is evidence of extreme timidity. Brief pauses in the interviews are enlivened by ‘um’ or ‘aye’, laughs, coughs and countless repetitions of ‘you know’; they are stumbling blocks in a dialogue that attempts to avoid the directness of language, as if each word must be dragged forth from some distant, silent place. Speaking of stumbling blocks: I remember an occasion when Martin and I went to see a Dan Flavin exposition in London. The gallery was at the top of a steep flight of stairs; the landing opened directly into the space in which the art was displayed. Martin tripped over the top step and – with wobbling equilibrium – he attempted to prevent his fall by taking a wild series of strides. Although his shoes made a racket on the hardwood floor, he managed to bring himself to a halt, perfectly upright and in the centre of the room, drawing up short – full stop – in a single movement, capped off with a loud hiccup. Far from being ridiculous, the entire scene made the same innocent

‘you know’; het zijn struikelblokken in een dialoog die proberen de directheid van taal te vermijden, alsof ieder woord vanuit een afgelegen, stil oord moet worden gesleept. Over struikelblokken gesproken: ik herinner me een keer dat Martin en ik een tentoonstelling van Dan Flavin bezochten in Londen. De galerie was bovenaan een steile trap gelegen; hij kwam direct uit in de ruimte waar kunst werd tentoongesteld. Martin struikelde over de laatste trede en – in wankel evenwicht – probeerde hij zijn val te voorkomen door ongecontroleerde stappen te zetten. Hoewel zijn schoenen op de houten vloer veel lawaai veroorzaakten, slaagde hij er toch in om zichzelf tot stilstand te brengen, prefect rechtopstaand en in het midden van de kamer, in één enkele beweging – full stop – afgemaakt met een luide hik. Verre van belachelijk, maakte de hele scène dezelfde onschuldige indruk als een dansuitvoering op de basisschool; het had de perfectie van een succesvol uitgevoerde performance. Deze onvrijwillige ‘fysieke oefening in ironie’, uitgevoerd door Martin, maakt het voor mij vanaf die dag onmogelijk een werk van Flavin nog te waarderen. Met één enkel gebaar, onthulde hij in de zware retoriek van een neoklassiek monument – waar een neon als medium vaak naartoe leidt. Maar tegelijkertijd is het zo dat de neonwerken van Martin dit gevaar niet lopen. Zijn neonwerken hebben het karakter van een leus die met stift staat geschreven op een muur van de middelbare school, of grof in de schors van een boom staat gekerfd. Martin heeft gezegd dat deze werken woorden zijn die hem een goed gevoel geven, en dit is volkomen herkenbaar: het neon lettertype, de ronde vormen en de warme kleuren transformeren het woord

impression as an elementary-school dance recital; it had the perfection of a successfully-delivered performance. To this very day, Martin's involuntary ‘physical demonstration in irony’ makes it impossible for me to appreciate Flavin's art. With a single gesture, he illustrated the weighty rhetoric of a neoclassical monument – often the logical conclusion of neon as a medium. Yet it is also true that when Martin uses neon in his works, there is no such danger of obsolescence. His neon pieces have the character of a phrase scribbled in marker on the wall of a high school, or roughly hewn into a tree trunk. Martin has said that these works are words that make him feel good, which is plain to see: the neon lettering, roundness of the forms and warm colours transform the word into a thing of beauty – a ‘good word’ – that comes straight from the heart. The same is true of Work No. 2316 (*Coconut*). In addition, the neon piece Work No. 232 (*The whole world + the work = the whole world*) is – in my opinion – unique in Martin's oeuvre. It is a statement, about his work and about work in general: an unambiguous declaration, as precise and to-the-point as an advertisement. As I see it, the neon text is first reduced to content, considered subversive these days, regarding a lack of influence on the world (e.g., ‘even if the world changes, it's still the world’), before winding up at the great, cosmic and playful ‘nothing came of it’ versus ‘everything came of it’, a kind of ‘take it easy and be happy in the meantime’. I can think of many potential references that could apply to the effect of this sentence from Work No. 232 – from Qohelet to Marx – yet Martin's art prompts me to do something I find difficult: to use adjectives, adverbs and

tot een object met schoonheid – een ‘mooi woord’ – dat recht vanuit het hart komt. Hetzelfde geldt voor Work No. 2316 (Coconut). Ook het neonwerk Work No. 232 (*The whole world+the work = the whole world*) is – naar mijn mening – uniek in Martins oeuvre. Het is een statement, over zijn werk en over werk in het algemeen: een ondubbelzinnige verklaring, zo nauwkeurig en *to-the-point* als een reclame. In mijn perceptie is de neotekst eerst gereduceerd tot de inhoud, tegenwoordig beschouwd als subversief, vanwege het gebrek aan invloed op de wereld (‘als de wereld verandert, is het nog steeds wereld’), om te eindigen in het grote, kosmische en speelse ‘nothing came of it’ versus ‘everything came of it’, een soort van ‘take it easy and be happy in the meantime’. Ik kan vele potentiële referenties bedenken die van toepassing zouden kunnen zijn op het effect van deze zin van Work No. 232 – van Qohelet tot Marx – maar Martins kunst stimuleert mij tot iets wat ik moeilijk vind: schaars gebruik van bijvoeglijke naamwoorden, bijwoorden en citaten. Vandaar slechts ‘take it easy’. Over schaarste bij het citeren gesproken, laten we even teruggaan naar Jacques Tati. Hij doet me ook denken aan Martins muziek: ‘It might be crazy, but I love it when people whistle in public – and I do it myself. I believe that when I can no longer whistle in public, it means something really bad is going to happen.’ De liedjes van Martin lijken voor mij op het fluiten van Tati. Ze lijken op het fluiten van geluk of van angst wanneer je op straat loopt, of wanneer je diep geconcentreerd bent op je werk. Fluiten is het maken van muziek om zelf naar te luisteren. Het is iets wat je doet voor jezelf, improviseren, citeren, het verfraaien van

quotes sparsely. Which leaves me with only ‘take it easy’. Speaking of scarce quotes, let’s go back to Jacques Tati for a moment. He also reminds me of Martin’s music: ‘It might be crazy, but I love it when people whistle in public – and I do it myself. I believe that when I can no longer whistle in public, it means something really bad is going to happen.’ To me, Martin’s songs are like Tati’s whistling. They are like the whistling from happiness or fear when you are walking down the street, or when deeply concentrated on your work. Whistling is making music for yourself to listen to. It’s something you do for yourself, improvising, quoting, elaborating on a melody of your own invention – with all the quirks and individual characteristics that a certain solipsism entails. It is this music, specifically, that most clearly reveals the nature of Martin’s creative process. I remember a long scale played on the piano, one of his early pieces with music, in which every key on the piano was played in sequence. Or another piece where a single key was played, sounding its solitary note. This almost autistic approach, dedicated to taking possession of the instrument and meant more to produce sound than to ‘play’ it, seems more like listening to what the instrument itself has to say than using the instrument to express what you want it to. It’s a kind of acceptance, or better said (as Martin put it), ‘it’s an attempt to decide without choosing.’

In fact, ‘deciding without choosing’ is a way to accept things as they are: to focus one’s attention on, and take advantage of, the given factors with a sense of airy dedication. Work No. 1686 is a prime example: a Ford Focus, with which one can do anything that

een zelf bedachte melodie – met alle eigenaardigheden en individuele die een zeker solipsisme bevatten. Het is juist de muziek, specifiek, die de aard van Martins creatieproces het meest duidelijk openbaart. Ik herinner me een lange toonladder op de piano, één van zijn vroege werken met muziek, waarin alle pianotoetsen op volgorde worden gespeeld. Of een ander werk waarin één enkele toets wordt gespeeld, en alleen die enkele noot klinkt. Deze haast autistische handeling, gewijd aan het in bezit nemen van het instrument en bedoeld om er geluid uit te laten komen, meer nog dan om erop te spelen, lijkt meer op het luisteren naar wat het instrument te zeggen heeft dan het instrument wordt gebruikt om uit te drukken wat jij wil. Het is een manier van aanvaarden, of beter (zoals Martin het zegt), ‘it’s an attempt to decide without choosing.’

In feite, ‘beslissen zonder te kiezen’ is een manier om de dingen te aanvaarden zoals ze zijn: om de aandacht te vestigen op, en het gebruikmaken van, de gegeven zaken met een soort luchtige betrokkenheid. Work No. 1686 is een perfect voorbeeld: een Ford Focus, waarmee men alles wat een auto verwacht wordt te doen, kan doen, en waarbij alle mechanismen van de auto functioneren – behalve het daadwerkelijke in beweging komen en een stuk gaan rijden. Het is als een dollemansrace, net als het herhalen van handelingen of net als een tangodanser die een acrobatische sprong uitvoert, uit het niets, om daarna te bevriezen en onmiddellijk terug te keren naar volledige stilstand. De auto beweegt niet in de ruimte, maar in zichzelf: de auto beweegt terwijl hij stilstaat. Net zoals bij zijn andere werken, geldt ook voor

one would expect to be able to do with a car, and in which all mechanisms of the car are functioning – except the ability to actually move and go for a drive. It’s like a madcap stationary race, just like repeating actions or like a tango dancer who suddenly, without warning, performs an acrobatic leap and then immediately freezes into immobility once again. The car does not travel through space, but within itself: the car is moving while standing still. As with his other works, Martin’s music proves easier to dance to than to describe. I remember the first Owada concert I attended; it was 20 years ago, at the British School in Rome, although I can’t recall dancing. At the time, Owada’s music reminded me of a train building up steam, with all the preparations being made for departure, and yet somehow remaining fixed in place at the station. The group had a powerful and complex feel for rhythm, thanks in part to their phenomenal drummer, Adam McEwen, who had known Ravi Shankar as a child before later joining Owada. Martin was added to the group as a guitarist and singer after that, in order to strengthen their identity as an autonomous, rebellious and energetic band. Their minimalistic lyrics were more like slogans, simultaneously aimed at everyone and no one in particular – pure rhythm, pure sound, ‘fuck, fuck off’. Abrupt endings, endless intros and violent interruptions: no, this music was not for dancing, but it wasn’t contemplative either. Maybe it was something in-between, maybe it was music for dancing while standing still, for dancing on the inside, but always together in a group. Today, the band seems to focus more on vocals – but maybe I just can’t find the right words to talk about them.

de muziek van Martin dat het makkelijker is om erop te dansen dan om erover te praten. Ik herinner me het eerste concert van de band Owada dat ik bijwoonde; het was 20 jaar geleden, op de British School in Rome, hoewel ik me niet kan herinneren dat ik heb gedanst. De muziek van Owada deed met toen denken aan een trein die warmloopt, waarbij alle voorbereidingen getroffen worden om te vertrekken, maar die onverbidde stil blijft staan op het station. De groep had een krachtig en complex gevoel voor ritme, mede dankzij hun fenomenale drummer, Adam McEven, die als kind Ravi Shankar had leren kennen om later als Owada bij elkaar te komen. Martin werd daarna bij de groep gevoegd als gitarist en zanger, om hun identiteit van een autonome, rebel-lerende en energieke band te versterken. Hun minimalistische teksten waren eerder slogans, aan niemand in het bijzonder en tegelijkertijd aan iedereen gericht – puur ritme, puur geluid, ‘fuck, fuck off’. Abrupte eindes, eindeloze intro’s en gewelddadige onderbrekingen: nee, het was geen muziek om op te dansen, maar het was ook niet contemplatief. Misschien is het iets daar tussenin, misschien was het muziek om stilstaand op te dansen, om van binnen op te dansen, maar altijd samen met zijn allen. Tegenwoordig is de groep meer van het zingen – maar misschien kan ik gewoonweg niet de woorden vinden om erover te praten.

Het schrijven over Martins kunst is geen makkelijke opgave. Zijn werken zijn chiasmen waarvan de ogenschijnlijke vaagheid het haast onmogelijk maakt om ze in een narratieve vorm te representeren; het zijn eerder producties dan creaties.

Writing about Martin’s art is no easy task. His works are chiasmas whose apparently diffuse nature all but defies representation in narrative form; they are productions rather than creations. The media has only recently discovered Martin’s work, in the form of Work No. 2530 (*Let them in*), in which the outside world can be vaguely perceived through a grate whose bars open one by one, and in Work No. 2533, which is a kind of PowerPoint presentation that displays border inspections at full speed – so fast the eye can barely register them. While these works, in which the imagery nearly overwhelms the music, may deviate from the typical range and ambiguity of Martin’s oeuvre, they deal with emergency situations that are deserving of discussion. Nevertheless, it would seem that Martin’s work challenges his audience, encouraging a dialogue of total openness. It’s a bit like awkward slow-dancing at a Pixies concert, or like in Maurizio Cattelan’s text about Work No. 227 (*The lights go on and off*), or how Matthew Higgs captures it brilliantly, in the two texts I have read and especially in *310 Words on Martin Creed*: ‘Absurd. Accessible. Accommodating. Accumulative. Acoustic. Acquiescent. Acute. Adaptable. Adequate. Adorable. Adroit. Aesthetic. Alchemic. Alright ...’ Perhaps it is precisely at such a moment, when someone is standing by his artworks and thinking about them, or even trying to write about them, that Martin succeeds in his objective, as in one of his statements that is even quoted in a Wikipedia entry on him: ‘...I think it’s all to do with wanting to communicate. I mean, I think I want to make things because I want to communicate with people. Because I want to be loved ...’

De media hebben Martins werk pas sinds kort ontdekt, in de vorm van Work No. 2530 (*Let them in*), waarin de buitenwereld vaag te onderscheiden is door een rooster waarvan de spijlen één voor één opengaan, en in Work No. 2533, dat een soort PowerPoint presentatie is die op volle snelheid grenscontroles laat zien – zo snel dat ze voor het oog nauwelijks waarneembaar zijn. Terwijl deze werken, waarin de beelden de muziek bijna domineren, misschien afwijken van de reikwijdte en dubbelzinnigheid van Martins oeuvre, handelen ze met noodsituaties die het verdienen om over gesproken te worden. Desondanks lijkt het erop dat Martins werk het publiek uitdaagt, prikkelt tot totale openheid voor gesprek. Het is een bé-tje zoals voorzichtig schuifelen tijdens een concert van The Pixies, of zoals ook gebeurt in de tekst van Maurizio Cattelan over Work No. 227 (*The lights go on and off*), of hoe Matthew Higgs er briljant in slaagde, in de twee teksten die ik heb gelezen en vooral in *310 Words on Martin Creed*: ‘Absurd. Accessible. Accommodating. Accumulative. Acoustic. Acquiescent. Acute. Adaptable. Adequate. Adorable. Adroit. Aesthetic. Alchemic. Alright ...’ Misschien is het precies op een dergelijk moment, wanneer iemand bij zijn werken staat en erover nadent, of zelfs erover probeert te schrijven, dat Martin slaagt in zijn doel, dat één van zijn verklaringen een statement is dat ook Wikipedia aanhaalt: ‘... I think it’s all to do with wanting to communicate. I mean, I think I want to make things because I want to communicate with people. Because I want to be loved...’

Catalogus
Catalogue

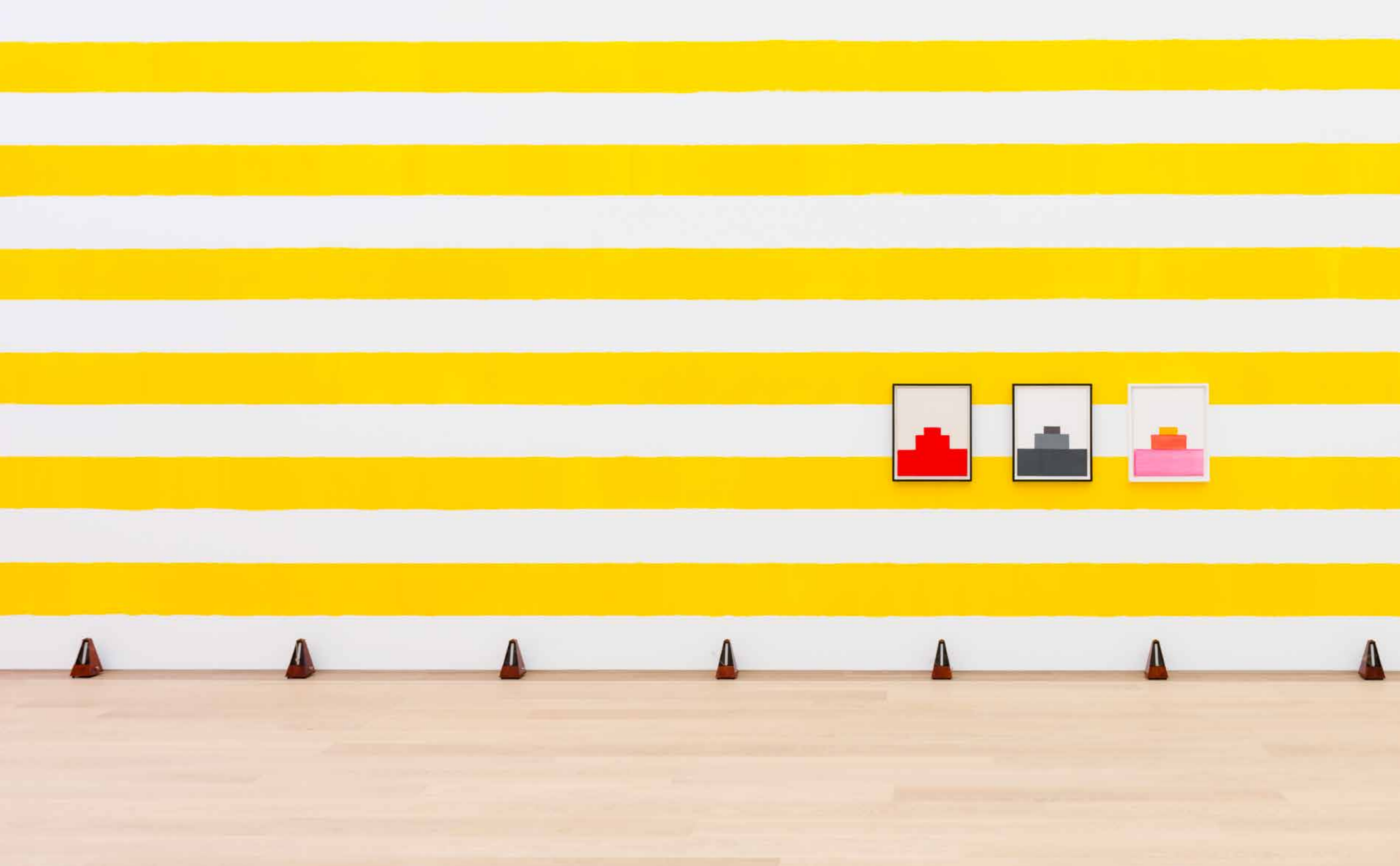














DO NOT

WORRY

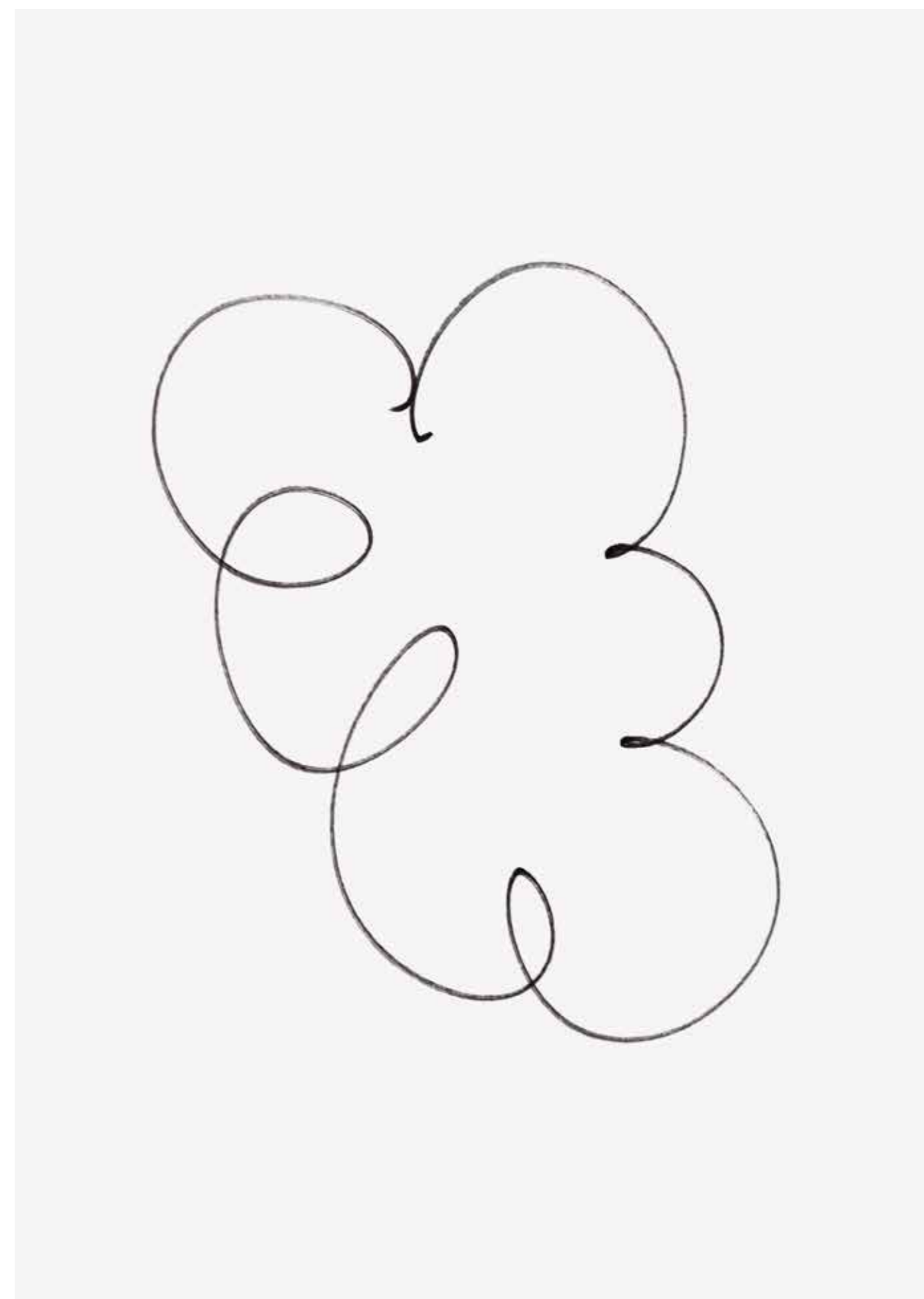


A wall covered in a grid of red and pink squares. A neon sign in the center reads "DON'T".

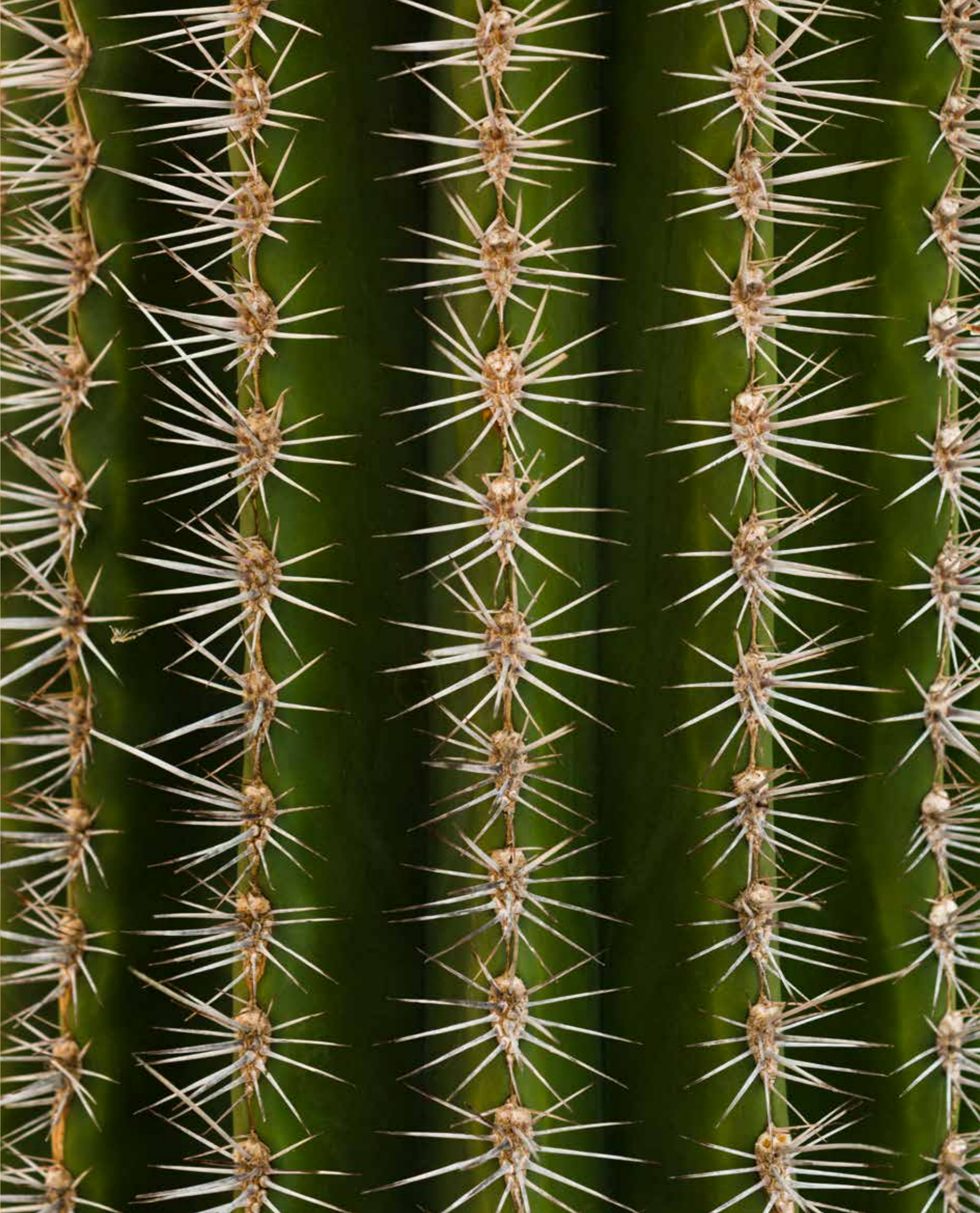
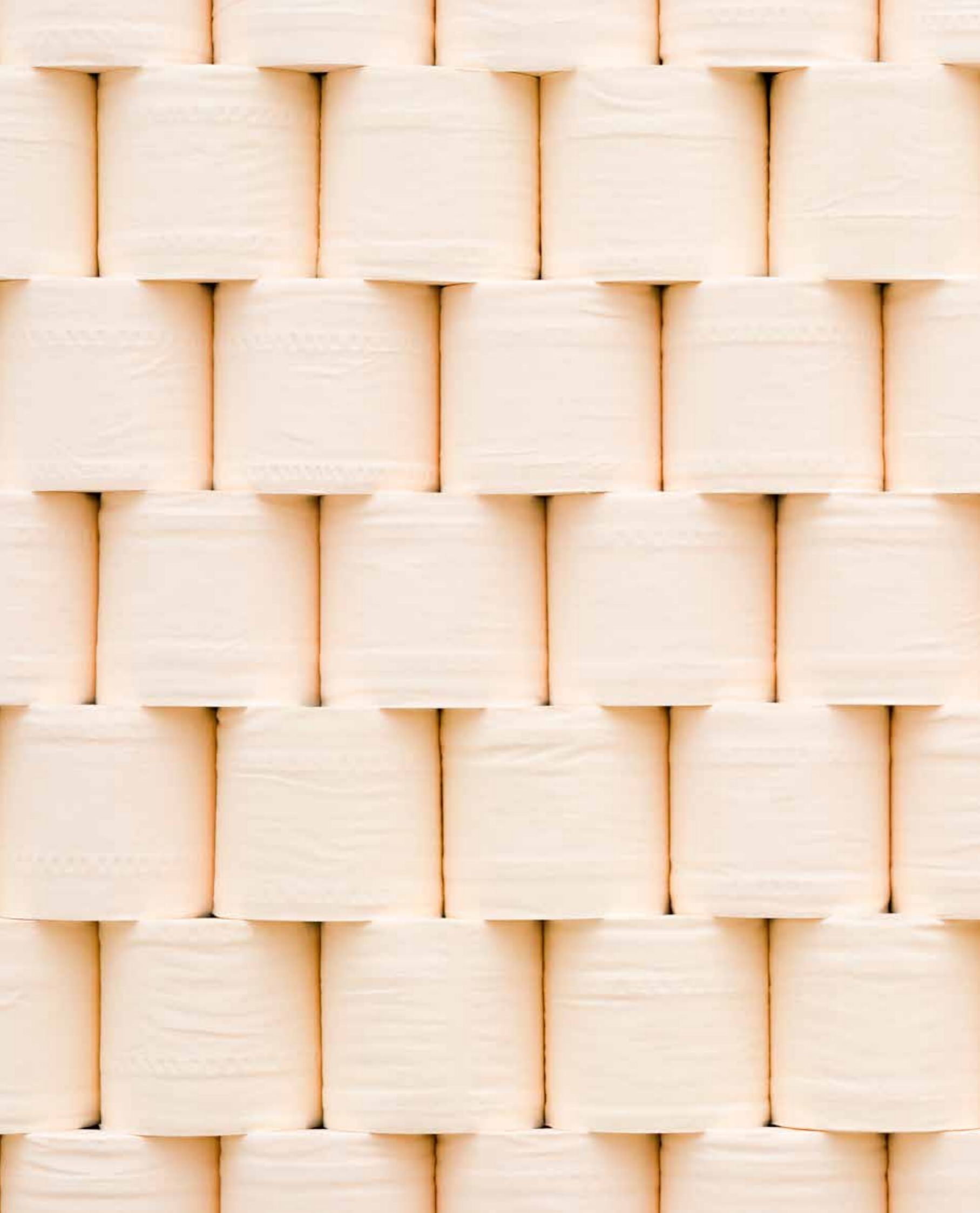
DON'T

A wall with horizontal stripes of yellow and white. A neon sign at the top reads "WORRY".

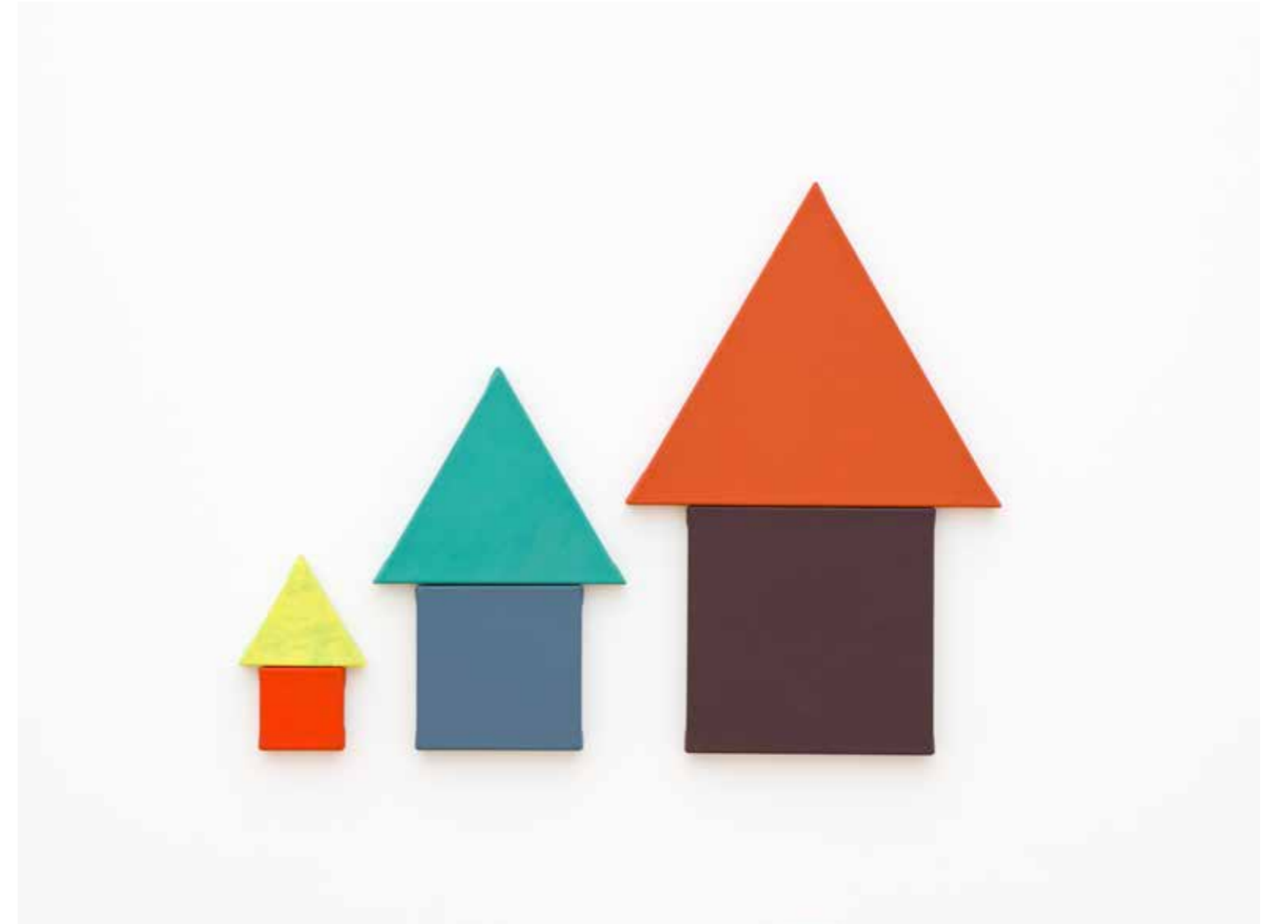
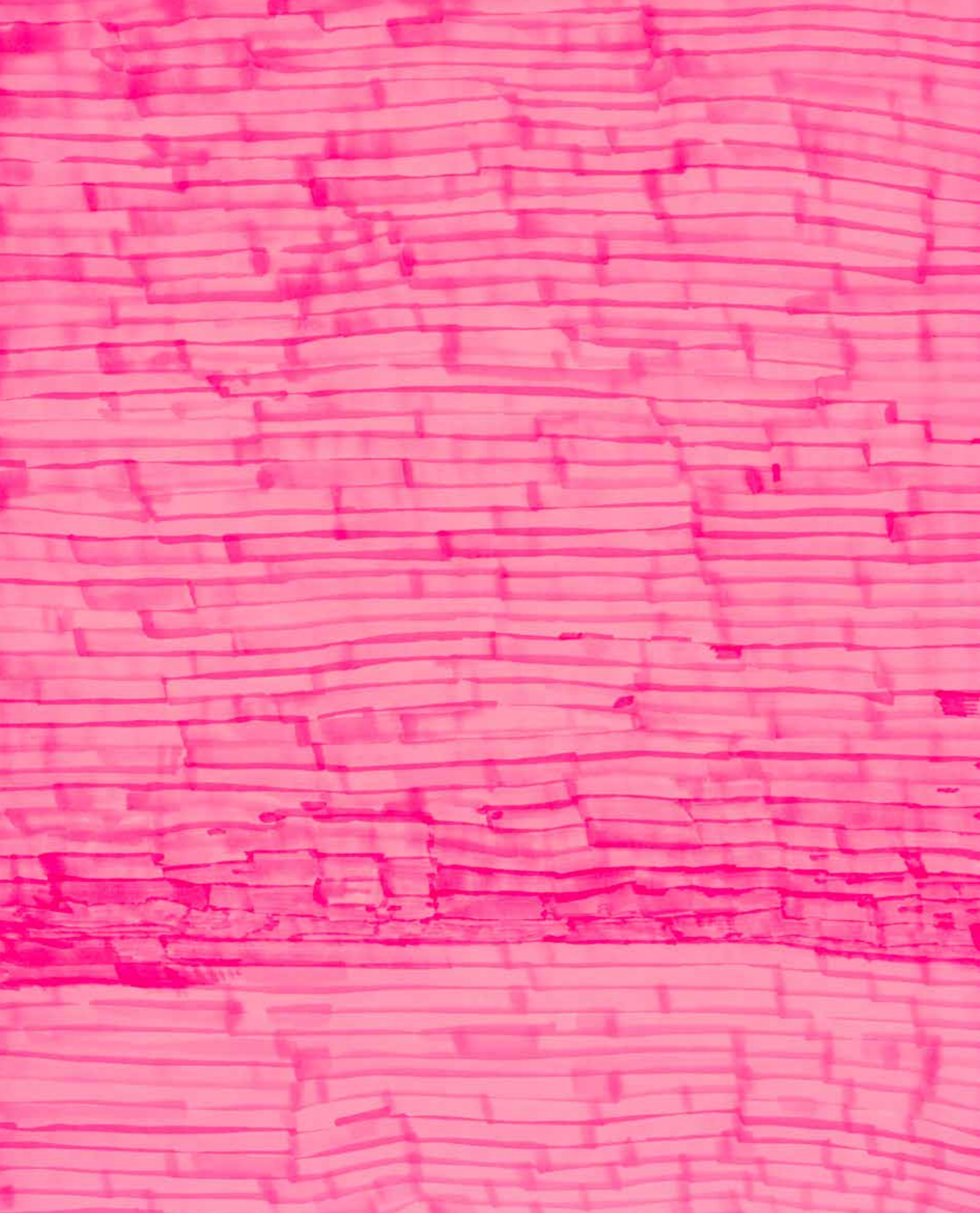
WORRY





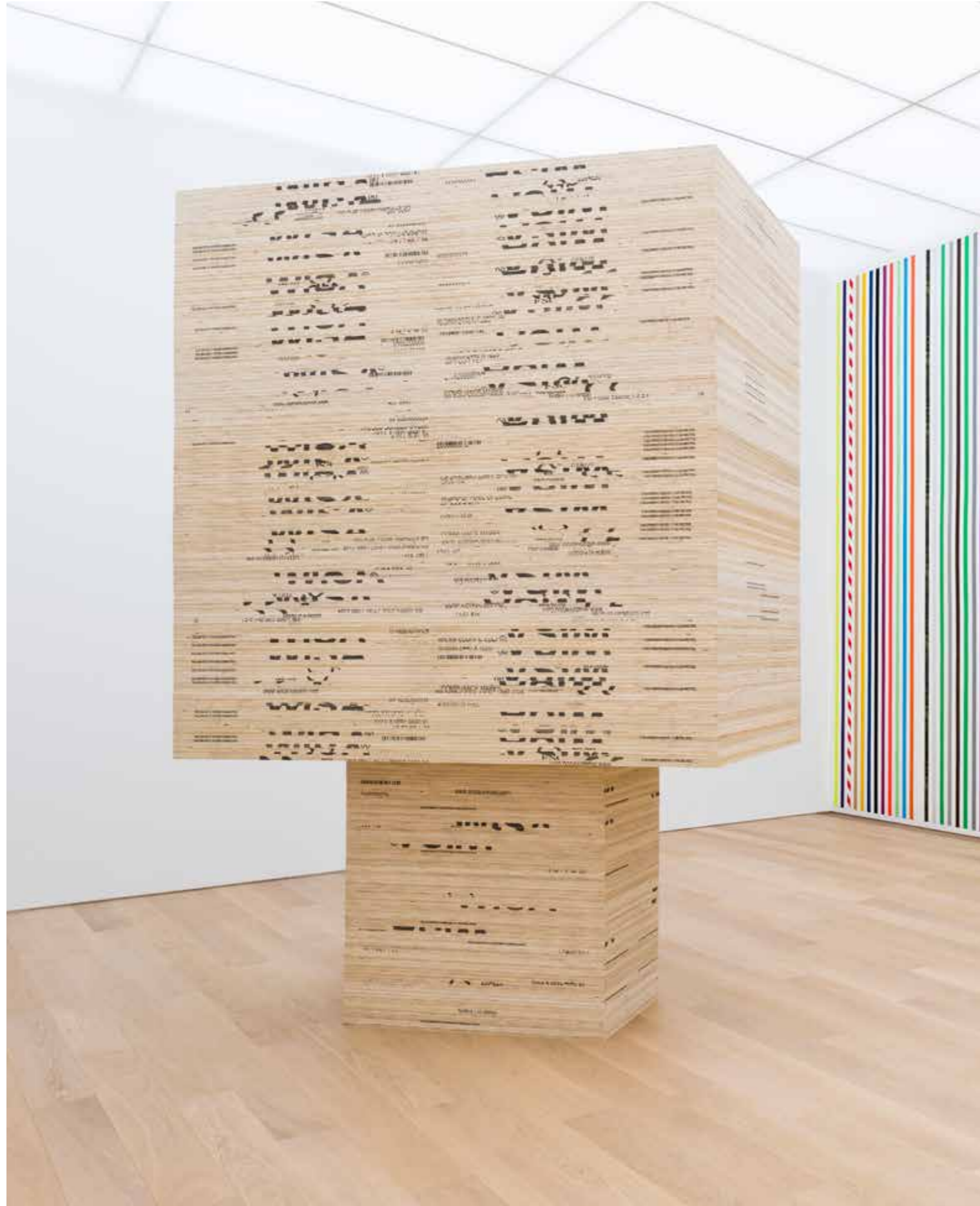












1CPR EN 13986 EN 636-2 S E1 WISA-SPRUCE SPECIAL

((0416 03 UPM001CPR EN 13986 EN 636-2 S E1 WISA-SPRUCE SPECIAL

((0416 03 UPM001CPR EN 13986 EN 636-2 S E1 WISA-SPRUCE SPECIAL

WISA-SPRUCE SPECIAL

WISA-SPRUCE SPECIAL

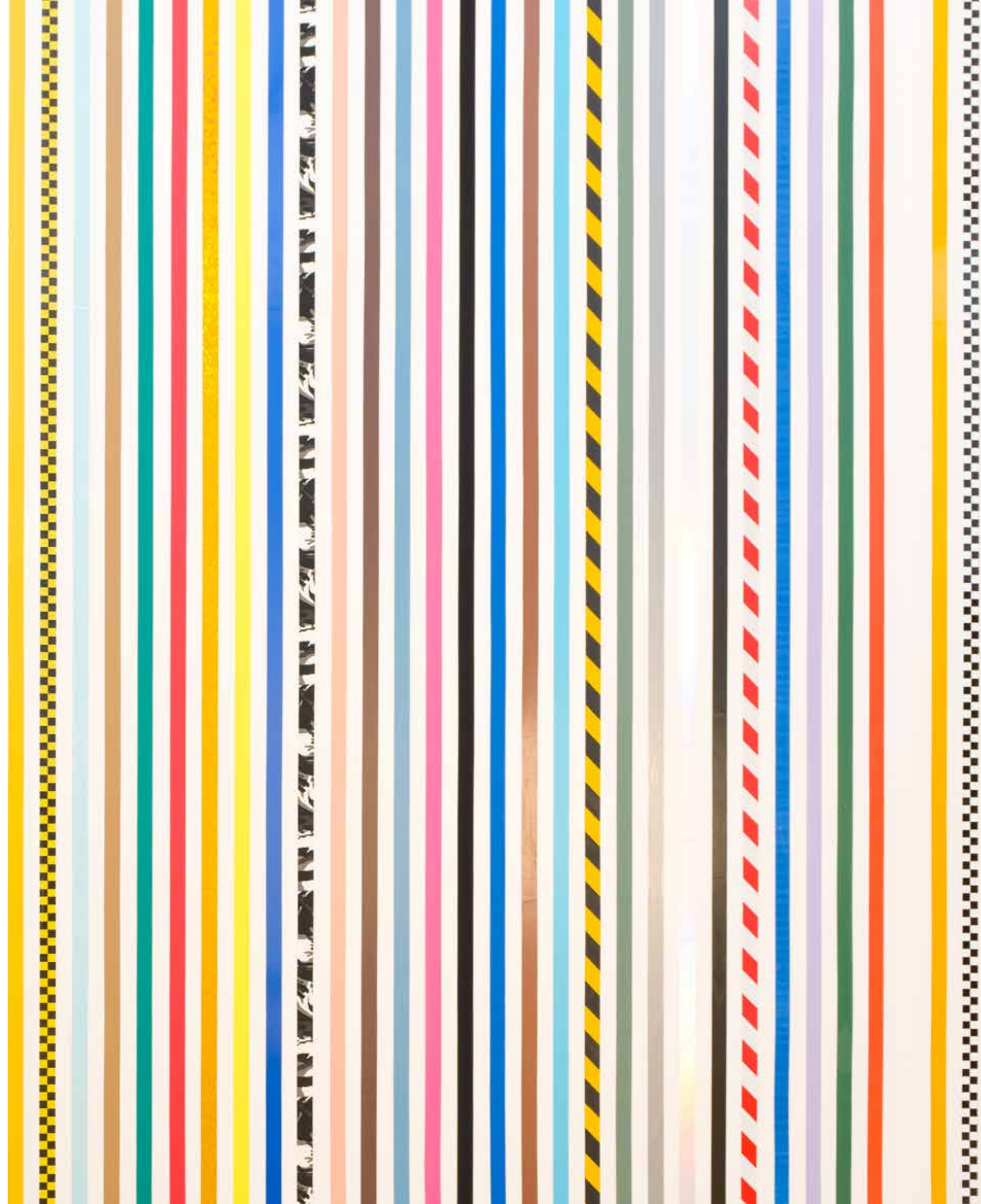
1CPR EN 13986 EN 636-2 S E1 WISA-SPRUCE SPECIAL

WWW.HOOPITYWOOD.COM
FSC
AMERICAN
WOOD
PRODUCTS
THE QUALITY OF WOODWORK IS THE KEY TO A GREAT INTERIOR DESIGN
THE QUALITY OF WOODWORK IS THE KEY TO A GREAT INTERIOR DESIGN



1 66



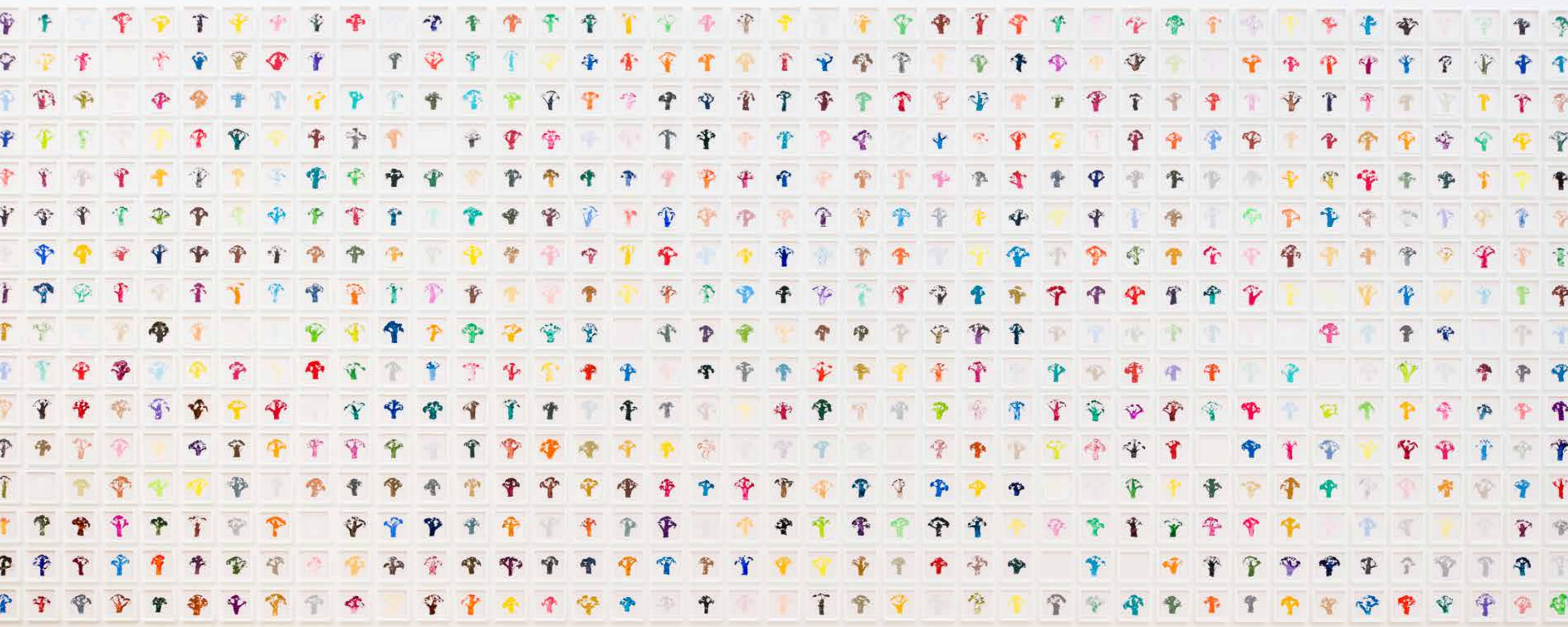










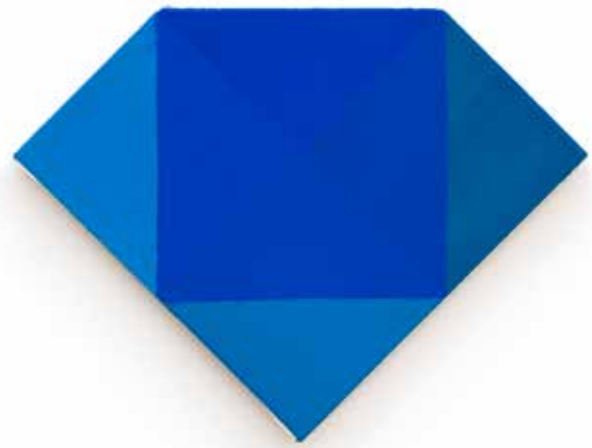








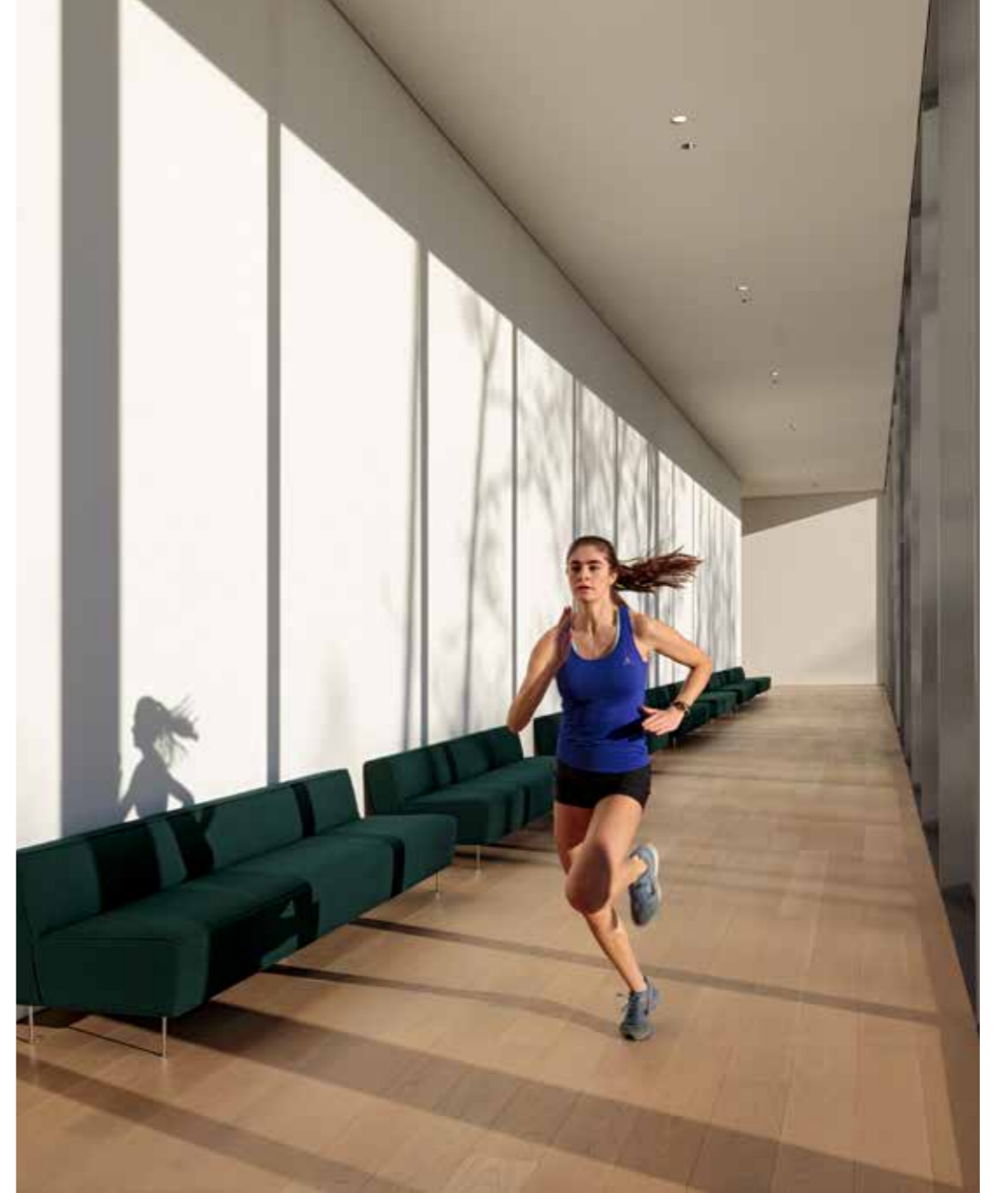
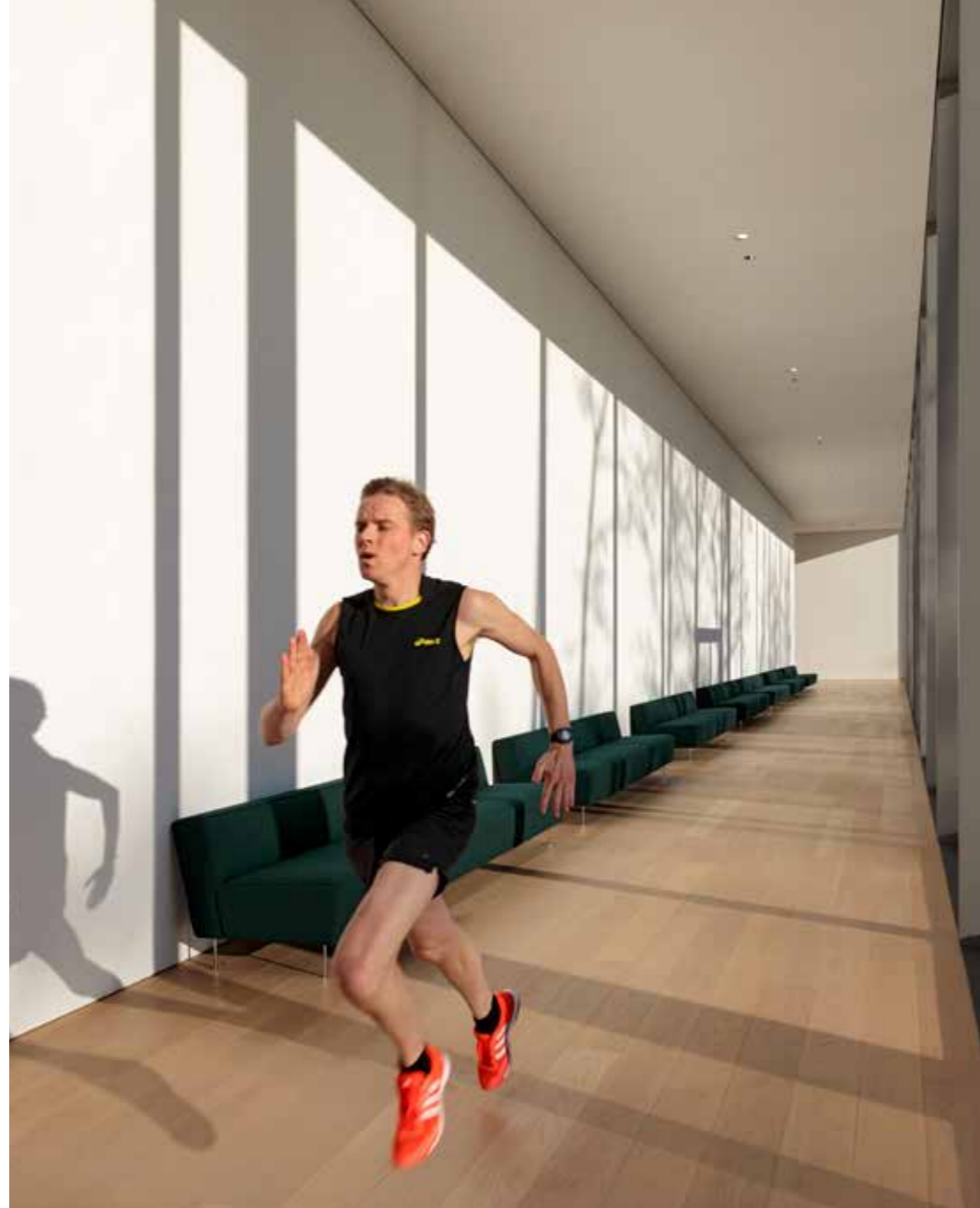








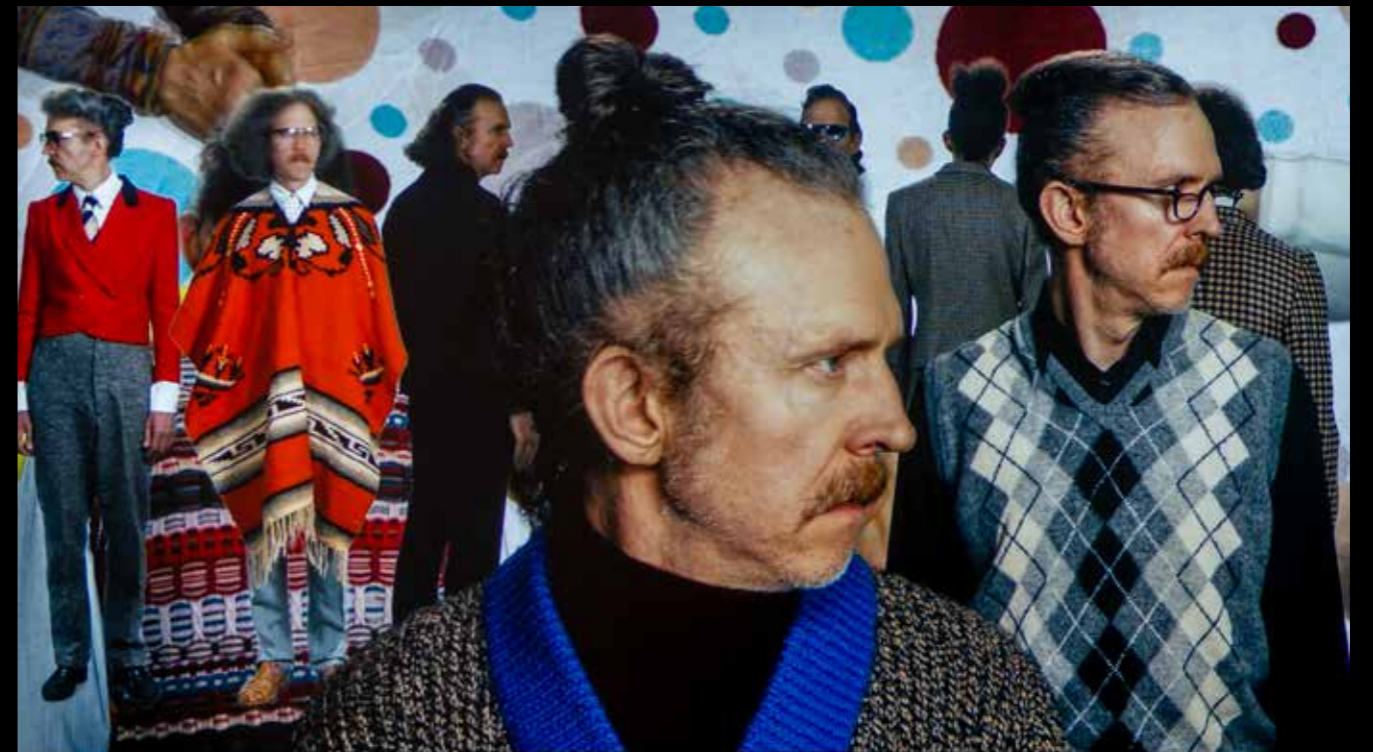












EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT

A glowing neon sign with the text "EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT" is positioned in a snowy field at dusk. The sign is supported by several thin poles and is illuminated from within, casting a warm glow. The background features a line of trees with bare branches against a dark blue twilight sky. The foreground is a smooth, snow-covered surface that reflects the light from the sign.







Index
werken
Index
works



Work No. 628
Dark-blue balloons
2007
balloons
multiple parts, 40.6 cm each, overall
dimension variable
Collection of L. Steinberg and B. Nadal-Ginard



Work No. 67
**As many 1" squares as are necessary
cut from 1" masking tape and piled up,
adhesive sides down, to form a 1"
cubic stack**
1992
masking tape
2.5 x 2.5 x 2.5 cm / 1.0 x 1.0 x 1.0 inch
TBC



Work No. 112
**Thirty-nine metronomes beating time,
one at every speed**
1995-1998
metronomes
39 parts, dimensions variable, 23.0 x 12.0 x 12.0 cm
each
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 928
2008
tables
248.0 x 180.0 x 100.0 cm
Galleria Lorcan O'Neill, Rome



Work No. 2492
2015
wool
144.0 x 144.6 x 1.5 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 521
2006
biro pen on paper
29.7 x 21.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 523
2008
biro on paper
29.7 x 21.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 518
2006
pencil on paper
29.7 x 21.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 527
2006
ink on paper
29.7 x 21.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 528
2006
biro pen on paper
29.7 x 21.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2705
2016
hair
approx. 20.0 x 23.0 x 14.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1779
2013
emulsion on wall
diamonds 30.5 cm / 12.0 inch wide, overall
dimensions variable
Collección Juan Carlos Verme



Work No. 1561
DON'T WORRY
2013
blue neon
50.0 x 531.0 x 5.7 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2482
2015
emulsion on wall
stripes 30.5 cm / 12.0 inch wide, overall dimensions
variable
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2088
2014
acrylic on canvas
50.8 x 40.6 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2043
2014
acrylic on canvas
50.8 x 40.6 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2089
2014
acrylic on canvas
50.8 x 40.6 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 299
Self-portrait smiling
2003
photographic print
56.7 x 85.3 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2599
2015
acrylic on canvas
70.0 x 92.0 x 2.7 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2667
CHEESE
2016
blue neon
14.0 x 84.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 587
2006
cactus plants and succulents
29 parts, dimensions variable
Yvo Mathier



Work No. 2346
2015
marker pen on paper
10 parts, 37.5 x 28.7 cm each
Collection Museum Voorlinden, Wassenaar



Work No. 1826
2014
toilet paper
526.0 x 548.0 x 11.0 cm
Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Gavin Brown Enterprises, New York/Rome



Work No. 725
2007
plywood
360.5 x 243.2 x 122.5 cm
Collección Juan Carlos Verme



Work No. 295
Smiling People
2003
photographic prints
4 parts, 40.0 x 40.0 cm each
Private collection



Work No. 1806
2014
adhesive tapes
dimensions variable
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 736
Piano Accompaniment
2007
piano 1 minute, 30 seconds, repeating
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1820
2014
lightbulbs and fixtures
100.3 x 100.3 x 9.4 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1000
1000 broccoli prints
2009–2010
various paints on card
1000 parts, each part 17.8 x 17.8 cm / 7.125x 7.125 inch
Rennie Collection, Vancouver



Work No. 1785
2013
steel beams
283.2 x 16.8 x 609.6 cm
Collection Museum Voorlinden, Wassenaar



Work No. 1636
2013
balls
dimensions variable
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2093
2014
acrylic primer and pencil on canvas
216.0 x 175.8 x 4.0 cm
Collection Museum Voorlinden, Wassenaar



Work No. 998
2009
chairs
187.0 x 70.0 x 62.0 cm
Private collection



Work No. 2694
2016
speakers, amplifiers and audio recording
dimensions variable
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2635
2016
acrylic on canvas
31.0 x 41.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2636
2016
acrylic on canvas
31.0 x 41.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2634
2016
acrylic on canvas
31.0 x 41.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2633
2016
acrylic on canvas
31.0 x 41.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2793
2017
acrylic on canvas
150.0 x 375.0 x 5.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2794
2017
acrylic on canvas
375.0 x 150.0 x 5.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2693
2016
Fiat 900 Camper van, Fiat Panda, Fiat Dino, acrylic
on canvas
252.0 x 440.0 x 540.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 79
Some Blue-Tack kneaded, rolled into a ball, and depressed against a wall
1993
Blu-Tack
2.7 x 2.3 x 0.5 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 701
2007
nails
1.0 x 31.5 x 13.5 cm
Collección Juan Carlos Verme



Work No. 312
A lamp going on and off
2003
lamp and electrical timer switch
160.5 x 45.0 x 45.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1448
Anouchka
2012
acrylic on canvas
30.5 x 25.4 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1445
Jo
2012
acrylic and pencil on canvas
30.5 x 25.4 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1457
Joop
2012
acrylic and pencil on canvas
30.5 x 25.4 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1458
Isabelle and Caterina
2012
acrylic on canvas
2.0 x 30.5 x 25.4 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1701
2013
digital film
TRT 4:36
Collection Museum Voorlinden, Wassenaar



Work No. 2656
Understanding
2016
digital film
TRT 3:11
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 850
2008
people running as fast as they can
Rennie Collection, Vancouver



Work No. 2734
Roving musicians
2016
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 673
piece for 18 part orchestra and 1 conductor
2007
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 1086
EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT
2011
white neon
44.0 x 1250.0 cm
Courtesy the artist and Hauser & Wirth



Work No. 2792
2017
trees
4 parts, dimensions variable
Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Published to accompany
the exhibition Martin Creed
SAY CHEESE!
21 January – 7 May 2017
Museum Voorlinden, Wassenaar
the Netherlands

Idea and formation

Suzanne Swarts

Editing

Jorien de Vries

Text

Massimo Bartolini
Suzanne Swarts

Translation

Liz Gorin
Jeremy David Carden

Design

Saar-ontwerp

Photography

DPI Animation House
Arjan de Jager
Antoine van Kaam

Lithography and printing

Drukkerij Aeroprint,
Ouderkerk aan de Amstel

All artworks © Martin Creed
2017 © Stichting Voorlinden, Wassenaar

All rights reserved. No part of this publication may be duplicated or disseminated through printing, photocopy, microfilm or any other medium without expressly obtaining permission from the publisher in advance.

Every attempt has been made to respect the applicable copyright legislation whenever possible. Individuals wishing to assert rights with regard to any part of the content are encouraged to contact the publisher.

ISBN 978-94-92549-04-4

Dear Martin, thank you for all your confidence and support of the exhibition at Museum Voorlinden. We truly enjoyed working with you and your studio. In particular, we would like to thank Rob Eagle, Ella Dooley, Mark Knoop and Serge Vuille for their advice, guidance and explanation of Martin's rules.

Gallery Hauser & Wirth was of enormous help to us in realizing this exhibition. Our special thanks go out to Sara Harrison, Corinne Bannister, Jessica Green and Sophie Nurse.

It is a great pleasure to share the love for Martin's work with other collectors. We would like to thank all lenders for their support and for entrusting their precious (conceptual) artworks to our exhibition: Colección Juan Carlos Verme, Collection of L. Steinberg and B. Nadal-Ginard, Galleria Lorcan O'Neill, Gavin Brown Enterprises, Yvo Mathier, Rennie Collection, and several private collections.

Our special thanks goes to all the performers of Work No. 736, Work No. 673, Work No. 850 and Work No. 2734, so to all the musicians, piano players, runners and the Nederlands Blazers Ensemble.

Thanks to everyone from team Voorlinden for their contribution to the exhibition: Willy Albers, Thomas Bär, Marc van den Berg, Elena Boccoli, Barbara Bos, Robin Brabers, Elsbeth Ciesluk, Elsje Hollanders, Anna Kerkhoff, Olaf Lodewijk, Saar Manders, Irene Müller, Rogier van Spaendonck, Mayane de Vaal, Pepijn Videler, Rob Vink, Kevin Visscher, Jorien de Vries and all Guides & Guards.

Last but not least, we had a wonderful and dedicated installation team. Thank you for joining us in the adventure of Martin Creed and for making sure that we realized all artworks in time: Johannes van Assem, Katrien Blum, Jan Bokma, Bob Demper, Thijs Ebbe Fokkens, Jeroen Jongeleen, Sjuul Joosen, Marijn te Kolste, Alette Wttewaall.

Dank Thanks

This publication has been made possible by our patrons:

Anne de Goeij en Alain Salzer Levi
Peter en Liesbeth Leeftang-Crezee
Jaap en Tineke Meijers-Benninga
Peter Horst en Nancy de Kroes
Rob Defares en Josien Loerakker
Jolien Wiesenhaan en Frank Roos
David en Korien Hart-Oudesluijs
Marc en Janneke Dreesmann-Beerkens
Stephan Nanninga
Maarten Nieuwenhuys
Jeroen en Mariëtte van der Veer
René Scholten en Margriet Krijgsman
Arco van Nieuwland en Karin van Leeuwen
Johan van der Blom en Silvia Verschoor
Bob en Renee Drake
TGM
Daan de Villeneuve en Paul Deneer

