

GUIDE DU VISITEUR

Rinus Van de Velde

Inner Travels

BEZOEKERSGIDS

Rinus Van

Inner T

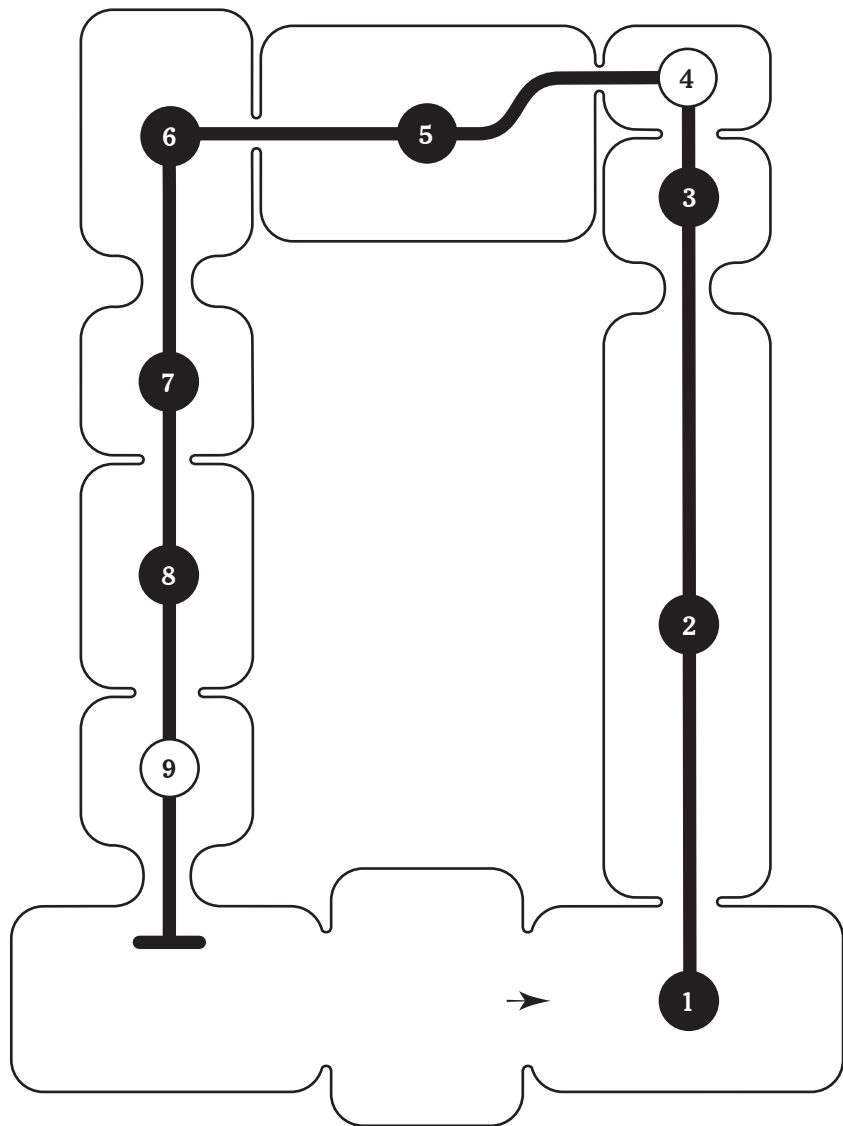
n de Velde

Travels

VISITOR'S GUIDE

EUROPALIA
ARTS FESTIVAL
TRAINS & TRACKS

PLAN



Intro



(Inner) Travels



Vacation Will Kill You



The Principle Impulse



Miniature Worlds

La Ruta Natural

Coral

Intro



1

L'œuvre de Rinus Van de Velde (Louvain, né en 1983) naît des voyages imaginaires, intérieurs, que l'artiste entreprend jour après jour. Des voyages solitaires, qui se déroulent dans la stricte intimité de son atelier et au cours desquels Van de Velde rencontre fictivement nombre d'autres artistes. De ces voyages et rencontres imaginaires émergent des épisodes de son autobiographie fictive, qui forme le fil rouge de son œuvre.

Van de Velde et ses alter egos font leur apparition au sein de (fragments de) mondes miniatures, élaborés dans des dessins au fusain ou au pastel, des céramiques, installations, photographies ou films. Des médias très divers, rassemblés dans cette exposition, avec en point d'orgue son film *La Ruta Natural*, présenté ici en première.

Pour la première fois, son travail est exposé aux côtés d'œuvres de compagnons de voyage fictifs et d'artistes de référence, parmi lesquels Pierre Bonnard, Joan Mitchell, Claude Monet, Laure Prouvost, Jean Tinguely, Josephine Troller ou Laurie Simmons.

L'exposition *Rinus Van de Velde. Inner Travels*. a été conceptualisée et produite par EUROPALIA, dans le cadre d'EUROPALIA TRAINS & TRACKS, un festival qui explore l'impact du train sur la société, et l'univers du train en tant que métaphore des voyages quotidiens, mythiques et imaginaires.

Het werk van Rinus Van de Velde (Leuven, °1983) ontstaat vanuit denkbeeldige, innerlijke reizen die de kunstenaar elke dag opnieuw onderneemt. Het zijn reizen die zich louter en alleen afspelen in de beslotenheid van zijn atelier en waarop Van de Velde tal van andere kunstenaars fictief ontmoet. De imaginaire reizen en ontmoetingen resulteren in episodes van zijn eigen fictieve autobiografie, die zijn gehele oeuvre aaneenrijgt.

Van de Velde en zijn alter ego's treden telkens op in (fragmenten van) miniatuurwerelden, uitgewerkt in houtskool- of pasteltekeningen, keramiek, installaties, fotografie of film. Het zijn uiteenlopende media die allemaal samenkomen in deze tentoonstelling, met als hoogtepunt de première van zijn film *La Ruta Natural*.

Voor het eerst wordt zijn werk ook samen tentoongesteld met werken van zijn fictieve reisgezellen en referentiekunstenaars onder wie Pierre Bonnard, Joan Mitchell, Claude Monet, Laure Prouvost, Jean Tinguely, Josephine Troller of Laurie Simmons.

De tentoonstelling *Rinus Van de Velde. Inner Travels*. is een concept en een productie van EUROPALIA, in het kader van

EUROPALIA TRAINS & TRACKS: een festival dat de impact van de trein op de maatschappij verkent en het universum van de trein als metafoor voor de alledaagse, mythische en imaginaire reis.

The work of Rinus Van de Velde (Leuven, b. 1983) arises from imaginary inner journeys that the artist undertakes each day. Journeys that happen purely in the privacy of his studio and on which Van de Velde has fictional encounters with numerous other artists. These imaginary journeys and encounters result in episodes of his own fictional autobiography, which runs through his entire oeuvre.

Van de Velde and his alter egos always appear in (fragments of) miniature worlds, executed in charcoal or pastel drawings, ceramics, installations, photography, or film. These diverse media come together in this exhibition, culminating in the premiere of his film *La Ruta Natural*.

For the first time, his work is shown alongside that of his fictional travelling companions and artists of reference, such as Pierre Bonnard, Joan Mitchell, Claude Monet, Laure Prouvost, Jean Tinguely, Josephine Troller or Laurie Simmons.

The exhibition *Rinus Van de Velde. Inner Travels.* is a concept and production by EUROPALIA, in the framework of EUROPALIA TRAINS & TRACKS: a festival exploring the impact of the train on society, and the universe of the train as a metaphor for everyday, mythical, and imaginary travel.

(Inner) Travels



2

Chaque jour, Rinus Van de Velde se rend à son atelier, prend une toile ou une feuille blanche, ou une motte d'argile, et se laisse guider par des rêveries et des voyages imaginaires, éventuellement menés à travers les yeux d'autres artistes. C'est cette routine et ces voyages imaginaires qui forment le point de départ de cette salle, qui montre le travail de Van de Velde aux côtés de celui de ses compagnons de route fictifs. Les œuvres de ces derniers sont le reflet de voyages physiques – peints sur place ou de mémoire – ou le résultat de voyages mentaux.

Van de Velde est surtout attiré par les contraires, choisissant par exemple pour ses périple imaginaires le compagnonnage du peintre de plein air Claude Monet (par opposition à l'artiste d'atelier qu'est Van de Velde) ou de l'expressionniste abstraite Joan Mitchell (par opposition à un Van de Velde résolument figuratif). Il dévore par ailleurs les (auto)biographies de ces artistes référents, tant il est persuadé qu'une œuvre a besoin de son récit et de sa structure pour acquérir une signification. Partant de ce même raisonnement, sa propre biographie fictive forme le liant de son œuvre. Les textes placés sous les dessins, une marque de fabrique de Van de Velde, semblent nous guider dans cette autobiographie mais mènent à chaque fois à de nouvelles interprétations et à de fausses pistes.

Elke dag trekt Rinus Van de Velde naar zijn atelier, neemt er een wit blad of doek, of evengoed een homp klei en laat zich leiden door dagdromen en imaginaire reizen, al dan niet door de ogen van andere kunstenaars. Deze zaal vertrekt vanuit die routine en de imaginaire reizen en toont Van de Veldes werk samen met dat van zijn fictieve reisgenoten. Hun werk is wél de neerslag van fysieke reizen – ter plekke of vanuit de herinnering geschilderd – of eveneens het resultaat van mentale reizen. Van de Velde voelt zich vooral aangetrokken door tegenpolen zoals openluchtschilder Claude Monet (tegenover studiokunstenaar Van de Velde) of abstract expressionist Joan Mitchell (tegenover figuratief kunstenaar Van de Velde). Hij verslindt ook hun (auto)biografieën, vanuit de overtuiging dat een oeuvre een narratief en de structuur ervan nodig heeft om betekenis te krijgen. Vanuit diezelfde gedachtegang is ook zijn eigen fictieve biografie het bindmiddel van zijn oeuvre. De teksten bij de tekeningen, een handelsmerk van Van de Velde, lijken wegwijz te maken in die autobiografie maar leiden telkens naar andere interpretaties en dwaalsporen.

Each day, Rinus Van de Velde goes to his studio and takes a white sheet of paper or canvas, or even a lump of clay and allows himself to be guided by daydreams and imaginary journeys, occasionally through the eyes of other artists. This room starts out from this routine and the imaginary journeys, and shows Van de Velde's work together with his fictional travelling companions. Their work is either the result of physical journeys—painted on the spot or from memory—or also the result of mental journeys. Van de Velde is particularly attracted by opposites such as *plein air* painter Claude Monet (opposite to studio artist Van de Velde) or the abstract expressionist Joan Mitchell (opposite to figurative artist Van de Velde). He also devours their (auto)biographies, convinced that an oeuvre needs a narrative and its structure to acquire meaning. From the same perspective, his own fictional autobiography is a binding element of his oeuvre. The texts accompanying his drawings, a Van de Velde trademark, seem to point to this autobiography but each time lead in false directions and to different interpretations.

Rinus Van de Velde

➔ *I am the armchair voyager*, 2020

Private collection, Germany / Courtesy König Galerie, Berlin

Dans cet autoportrait, on voit l'artiste s'allumer une cigarette au fond sombre. Le dessin au fusain s'accompagne du texte « I am the armchair voyager », allusion à sa propension à préférer le voyage mental au voyage physique. L'allusion est également une référence subtile à l'artiste américain Joseph Cornell (1903-1972) qui se décrivait lui-même comme un « voyageur en fauteuil ». Le dessin témoigne aussi de l'influence du cinéma sur Rinus Van de Velde : l'éclairage ressemble à celui d'images projetées, et les puissants contrastes rappellent le jeu de clair-obscur qui, ici, est encore renforcé par la fumée de cigarette, ultime fétiche d'Hollywood.

In dit zelfportret steekt de kunstenaar een sigaret op tegen een donkere achtergrond. Met de tekst 'I am the armchair voyager' zinspeelt de houtskooltekening op Van de Veldes praktijk als een studio-kunstenaar, die liever in gedachten reist dan fysiek. Het is

bovendien een subtiele verwijzing naar de Amerikaanse kunstenaar Joseph Cornell (1903–1972), die zichzelf ook omschreef als een ‘sofareiziger’. De tekening getuigt ook van de invloed van film op Van de Veldes oeuvre: de luminositeit lijkt op het licht in geprojecteerde beelden en de sterke contrasten doen denken aan de clair-obscurtechniek die hier nog benadrukt wordt door sigarettenrook, de ultieme Hollywood-fetisj.

In this self-portrait from 2020, the artist lights a cigarette against a dark background. With the text, “I am the armchair voyager”, the charcoal drawing alludes to Van de Velde’s practice as a studio artist who prefers to travel mentally instead of physically. It is also a subtle reference to American artist Joseph Cornell (1903–1972) who equally described himself as an “armchair voyager”. The drawing also testifies to the influence of film on Van de Velde’s oeuvre: it has a similar luminosity as projected images, portrays strong contrasts reminiscent of the chiaroscuro technique that is here emphasised by the cigarette smoke, the ultimate Hollywood fetish.

Laure Prouvost

→ *IDEALLY HERE THE FLOOR WOULD OPEN TO SOME WILD DRY GRASS*, 2018

Courtesy Laure Prouvost & Lisson Gallery

Laure Prouvost (1978) réalise des films, des œuvres sonores et des installations multimédias, mais elle travaille également de multiples médias comme la peinture, le dessin ou la sculpture. En assimilant le réel et l’imaginaire, son œuvre se dégage de l’ordinaire et explore des environnements alternatifs et visionnaires. Le langage tient un rôle essentiel dans son travail. Par des traductions erronées, des malentendus, de mauvaises interprétations ou des communications absurdes, elle brouille les récits linéaires et les associations attendues.

Le panneau *IDEALLY HERE THE FLOOR WOULD OPEN TO SOME WILD DRY GRASS* nous engage à concevoir notre œuvre d’art mentale personnelle. Une expérience de pensée qui nous incite à interroger l’espace qui nous entoure et à imaginer celui où nous serions « idéalement ».

Laure Prouvost (1978) werkt met film, geluid en mixed media-installaties, en schildert, tekent en beeldhouwt ook. In haar werk, waarin werkelijkheid en fantasie samensmelten, gaat ze voorbij aan alles wat vertrouwd is en verkent ze alternatieve, denkbeeldige omgevingen. Taal is een hoofdthema in haar praktijk. Door middel van speelse verkeerde vertalingen, misverstanden, verkeerde interpretaties en miscommunicaties, vermijdt ze lineaire verhaallijnen en voor de hand liggende verbanden.

Met het schilderij *IDEALLY HERE THE FLOOR WOULD OPEN TO SOME WILD DRY GRASS* nodigt Prouvost ons uit om ons eigen mentale kunstwerk te maken. Dankzij dit gedachte-experiment kunnen we de ruimte onderzoeken waarin we ons bevinden en nadenken over waar we in een 'ideale' wereld zouden willen zijn.

Laure Prouvost (1978) works with film, sound, and mixed media installations, as well as with painting, drawing and sculpture. Merging reality with fantasy, her work escapes the familiar to explore alternative, imaginary environments. Language is a key theme in her practice. Through playful mistranslations, misunderstandings, misinterpretations, and miscommunications, she confounds linear narratives and expected associations.

With the sign painting *IDEALLY HERE THE FLOOR WOULD OPEN TO SOME WILD DRY GRASS*, Prouvost invites us to create our own mental artwork. The thought experiment allows us to investigate the space where we are and where we would "ideally" be.

Joan Mitchell



La Grande Vallée XVII, Carl, 1983–1984

Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur (Inv. 84.082)

L'artiste américaine Joan Mitchell (1925-1992) est une figure importante de l'expressionnisme abstrait. Célèbre pour ses grandes peintures abstraites aux puissants coups de pinceau gestuels, Mitchell ancre sa poésie dans des émotions et des souvenirs qu'elle associe à des lieux spécifiques, à des moments précis.

En 1983-84, Mitchell peint *La Grande Vallée*, une série de vingt et un tableaux colorés représentant des paysages

mythiques. Inspirées par le récit d'enfance d'une amie à propos d'une vallée cachée près de Nantes, ces toiles évoquent à la fois la nature sauvage et luxuriante de ce sanctuaire naturel et les sentiments de perte et de bonheur qui lui sont attachés.

De Amerikaanse kunstenares Joan Mitchell (1925–1992) speelde een belangrijke rol in het abstract expressionisme. Mitchell staat bekend om haar grootschalige abstracte schilderijen met krachtige, grove penseelstreken. Ze vond inspiratie in emoties en herinneringen die verbonden zijn met specifieke plaatsen en specifieke momenten.

Tussen 1983 en 1984 maakte Mitchell *La Grande Vallée*, een reeks van eenentwintig kleurrijke schilderijen van mythische landschappen die geïnspireerd zijn op een verhaal uit de kindertijd van een vriendin, over een verborgen vallei niet ver van Nantes. De schilderijen geven zowel de weelderige wildernis van het natuurlijke toevluchtsoord weer, als de gevoelens van verlies en geluk die ermee samenhangen.

American artist Joan Mitchell (1925–1992) played an important role in Abstract Expressionism. Widely known for her large-scale abstract paintings executed in strong gestural brushstrokes, Mitchell found inspiration in emotions and recollections associated with specific places at specific times.

Between 1983 and 1984, Mitchell created *La Grande Vallée*, a series of twenty-one colourful paintings of mythical landscapes. Inspired by a friend's childhood story about a hidden valley near Nantes, the paintings capture both the lush wilderness of this natural sanctuary and the feelings of loss and happiness inherent to it.

Pierre Bonnard

- ➔ *Beau temps orageux*, 1910–1911
Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.
Bequest of Henri-Auguste Widmer, 1936 (Inv. 298)
- ➔ *Maison du peintre au Cannet*, c. 1942
Bailly Geneva–Paris

Célèbre pour son travail intimiste, sa maîtrise de la lumière et des couleurs, Pierre Bonnard (1867-1947) est un artiste multifacette, difficile à classer. Un temps figure phare du mouvement Nabi, créé en réaction au naturalisme et à l'impressionnisme, il n'en est pas moins un fervent admirateur de Monet. Il le fréquente en Normandie, où il peint à son tour la nature environnante, et finit par acheter, à quelques kilomètres seulement de sa propriété de Giverny, une petite maison qu'il représentera notamment dans *Maison parmi les arbres* (œuvre à laquelle se réfère Rinus Van de Velde dans *It's only charming*).

Beau temps orageux et *Maison du peintre au Cannet* sont deux œuvres peintes à plus de trente ans d'intervalle, dans une autre région à la nature chère au peintre : la Côte d'Azur. Bonnard s'y rend une première fois en 1904 et, cinq ans plus tard, il semble y avoir la révélation de l'éclatante lumière méridionale. Il fait dès lors monter sa palette en intensité et « hausse le ton », comme en atteste *Beau temps orageux*, une huile aux couleurs lumineuses. La région n'en finit pas d'exercer sa force d'attraction sur le peintre, qui achète en 1926 une villa au Cannet, où il s'installera de manière permanente à la veille de la Seconde guerre mondiale. C'est cette villa, Le Bosquet, que Bonnard représente en 1942 dans une œuvre à la perspective et aux couleurs surprenantes.

Si Pierre Bonnard pratique l'art de la promenade et réalise des croquis sur le vif, accompagnés de notes décrivant les couleurs ou la météo, c'est exclusivement en atelier qu'il réalise ses œuvres, synthétisant réalité et imagination, croquis et sensations. Parfois qualifié de « dernier des impressionnistes » et dénoncé pour le caractère trop décoratif de sa peinture, c'est notamment cette manière de travailler – qui cherche à préserver la spontanéité des impressions visuelles à travers la mémoire sensitive – qui lui vaut d'être considéré aujourd'hui comme un véritable peintre moderne.

Pierre Bonnard (1867–1947) is beroemd om zijn intimistisch werk en zijn virtuoos gebruik van licht en kleur. Deze veelzijdige kunstenaar is moeilijk in een hokje te plaatsen. Hij was een boegbeeld van Les Nabis, een beweging die als reactie op het naturalisme en het impressionisme ontstond, maar toch was hij een groot bewonderaar van Monet. Hij bezocht hem vaak in Normandië, waar hij de landschappen in de omgeving schilderde, en uiteindelijk kocht hij een huisje op slechts enkele kilometers van Monets huis in Giverny, dat hij vereeuwigde op *Maison parmi les arbres* (waar Rinus Van de Velde naar verwijst in *It's only charming*).

De twee werken *Beau temps orangeux* en *Maison du peintre au Cannet* zijn meer dan dertig jaar na elkaar geschilderd, in een andere streek die de schilder na aan het hart lag: de Côte d'Azur. Bonnard ging er voor het eerst heen in 1904 en vijf jaar later leek hij er een openbaring te krijgen door het schitterende licht van Zuid-Frankrijk. Voortaan gebruikte hij een intenser palet en maakte hij 'de kleuren krachtiger', zoals blijkt uit *Beau temps orangeux*, een olieverfschilderij met heldere kleuren. De streek bleef een grote aantrekkingskracht op hem uitoefenen en in 1926 kocht hij een villa in Le Cannet, waar hij zich aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog definitief vestigde. In 1942 schilderde Bonnard die villa, Le Bosquet, in een werk met een opmerkelijk perspectief en verrassende kleuren.

Hoewel Pierre Bonnard graag ging wandelen en vaak ter plaatse schetste en notities maakte waarin hij de kleuren of het weer beschreef, schilderde hij zijn werken uitsluitend in zijn atelier, waar hij werkelijkheid en verbeelding, schetsen en gewaarwordingen met elkaar vermengde. Bonnard wordt soms 'de laatste van de impressionisten' genoemd en gehekeld om het overdreven decoratieve karakter van zijn schilderstijl, maar door zijn werkmethode waarbij hij de spontaniteit van visuele indrukken door middel van het zintuiglijke geheugen tracht te bewaren, wordt hij tegenwoordig als een echt moderne schilder beschouwd.

Famous for his intimate works and his mastery of light and colours, Pierre Bonnard (1867–1947) was a multifaceted artist, difficult to classify. At one time a leading member of the Nabi movement, created in reaction to naturalism and impressionism, he was nonetheless a fervent admirer of Monet. He visited Monet in Normandy, where he in turn painted the surrounding countryside, and eventually bought a small house only a few kilometres from Giverny,

which he depicts in *Maison parmi les arbres* (Rinus Van de Velde refers to this painting in the drawing *It's only charming*).

Beau temps orageux and *Maison du peintre au Cannet* are two works painted more than thirty years apart in another region with a natural environment dear to the artist: the Côte d'Azur. Bonnard went there for the first time in 1904 and five years later he became fascinated by the bright southern light. He increased the intensity of his palette and “raised the tone”, as can be seen in *Beau temps orageux*, an oil painting of luminous colours. The region continued to attract the painter and he bought a villa in Cannet in 1926, settling there permanently on the eve of the Second World War. It is this villa, Le Bosquet, that Bonnard depicted in 1942 in a work of surprising perspective and colour.

Although Pierre Bonnard practised the art of walking and sketching in situ, accompanied by notes describing colours and the weather, he produced his works exclusively in the studio, synthesising reality and imagination, sketches, and feelings. Sometimes referred to as the “last of the Impressionists” and criticised for the overly decorative character of his paintings, it is this way of working—seeking to preserve the spontaneity of visual impressions through sensory memory—that has secured his status today as a truly modern painter.

Joseph Cornell

➔ *Untitled (for Mylène Demongeot)*, 1954–1955
Museum Voorlinden, Wassenaar, The Netherlands

L'artiste américain Joseph Cornell (1903-1972) est célèbre pour ses collages tridimensionnels, assemblages d'objets trouvés, éphémères, collectés sur des marchés aux puces ou chez des antiquaires à New York. Ses « théâtres poétiques » sont le fruit d'associations et de connotations personnelles sur des thèmes liés au temps et à la temporalité. Bien que Cornell ait rarement voyagé en dehors de New York, ses *shadow boxes* sont imprégnées d'un profond désir d'explorer et de parcourir le monde.

Composée comme un souvenir de voyage imaginaire, *Untitled (for Mylène Demongeot)* combine l'image découpée d'un perroquet, motif récurrent chez Cornell, avec des bouts de papier évoquant l'Italie et le Mozambique. L'extérieur de la boîte est

couvert de pages d'un livre allemand, tandis que le tiroir du bas contient des cartes et de petits morceaux de papier qui renforcent le thème du voyage. Cornell dédie souvent ses boîtes à des amis, à sa famille ou à des stars du cinéma, comme ici l'actrice française Mylène Demongeot.

De Amerikaanse kunstenaar Joseph Cornell (1903–1972) is vooral bekend om zijn driedimensionale collages, gemaakt van *objets trouvés* en snuisterijen die hij tijdens zijn vele excursies naar vlooiemarkten en antiekwinkels in New York verzamelde. Zijn 'poëtische theaters' of glazen doosconstructies zijn ontstaan uit persoonlijke associaties en connotaties met thema's zoals tijd en tijdelijkheid. Hoewel hij zelden New York verliet, zijn Cornells schaduwdozen doordrongen van een diep verlangen om de wereld te verkennen en te bereizen.

Untitled (for Mylène Demongeot) is samengesteld als een denkbeeldig reissouvenir, en combineert een uitgeknipte papegaai, een van Cornells meest gebruikte motieven, met papiersnippers die verwijzen naar Italië en Mozambique. De buitenkant van de doos is bekleed met bladzijden uit een Duits boek en de lade onderaan bevat kaarten en kleine papierfragmenten die het reisthema voortzetten. Cornell droeg zijn kijkdozen vaak op aan vrienden, familie en beroemde filmsterren, zoals in dit geval de Franse actrice Mylène Demongeot.

American artist Joseph Cornell (1903–1972) is best known for his three-dimensional collages crafted from found objects and thrifted ephemera that he collected on numerous excursions to flea markets and antique shops in New York. His "poetic theatres" stem from personal associations and connotations with themes linked to time and temporariness. Whilst Cornell rarely journeyed outside New York, his shadow boxes are imbued with a deep desire to explore and travel the world.

Composed as an imaginary travel souvenir, *Untitled (for Mylène Demongeot)* combines a cut-out parrot, one of Cornell's most used motifs, with paper scraps referring to Italy and Mozambique. The outside of the box is covered with pages from a German book, while the drawer at the bottom contains maps and small paper fragments that continue the theme of travelling. Cornell often dedicated his boxes to friends, family, and famous film stars, such as, in this case, the French actress Mylène Demongeot.

Henri Rousseau



La Falaise, c. 1895

Paris, Musée de l'Orangerie, collection Jean Walter & Paul Guillaume (Inv. RF1960-29)

Henri, dit le « Douanier », Rousseau (1844-1910) est un peintre autodidacte longtemps catégorisé comme l'un des représentants majeurs de l'art naïf mais aujourd'hui considéré pour la modernité de son œuvre. Son style « à la fois archaïque et profondément nouveau » lui vaut parfois le qualificatif de « primitif moderne ». Bien qu'il n'ait jamais quitté la France, Rousseau est célèbre pour ses envoûtants paysages de jungles fantasmées, librement inspirées de ses lectures, d'images, de promenades au Jardin des Plantes ou de récits de voyages. Sa toile *La Falaise*, bien que dénuée de cet exotisme, relève d'une démarche créative assez similaire. Ce paysage côtier, vraisemblablement inspiré d'œuvres antérieures – parmi lesquelles on compte peut-être *Falaises à Pourville* de Monet – et d'images populaires, correspond davantage à l'idée que Rousseau s'en fait qu'à sa réalité topographique. Si Rousseau n'a pas vu ces falaises, il s'en est forgé une image mentale et nous livre ici, comme nombre de peintres modernes à l'époque, un paysage de la côte normande, se démarquant de ses contemporains par le caractère imaginaire de cette représentation.

Henri of 'Le Douanier' Rousseau (1844–1910) was een autodidactisch schilder die lange tijd als een van de belangrijkste figuren van de naïeve kunst werd gezien, maar nu wordt geroemd om de moderniteit van zijn oeuvre. Door zijn 'archaïsche en toch radicaal nieuwe' stijl wordt hij soms tot de 'moderne primitieven' gerekend. Hoewel hij nooit buiten Frankrijk heeft gereisd, is Rousseau beroemd om zijn betoverende landschappen met fantasmagorische oerwouden, die losjes zijn geïnspireerd op boeken, prenten, wandelingen in de Jardin des Plantes of reisverhalen. Hoewel dit exotisme ontbreekt in zijn schilderij *La Falaise*, gebruikt Rousseau hier een vergelijkbare artistieke methode. Dit kustlandschap, dat waarschijnlijk op prenten en schilderijen is geïnspireerd – waaronder misschien *Falaises à Pourville* van Monet – lijkt meer op het idee dat Rousseau ervan had, dan op de topografische werkelijkheid. Hoewel Rousseau de kliffen niet met eigen ogen heeft gezien, heeft hij er zich wel een mentale voorstelling van gemaakt. Zoals veel moderne kunstenaars uit

die periode schildert hij een gezicht op de Normandische kust, maar hij onderscheidt zich van zijn tijdgenoten door het denkbeeldige karakter van de afbeelding.

Henri, known as “Le Douanier”, Rousseau (1844–1910) was a self-taught painter, long categorised as a major representative of Naïve art, but who is now esteemed for the modernity of his work. His style, which is “both archaic and profoundly new”, sometimes earns him the label of “modern primitive”. Although he never left France, Rousseau is famous for his enchanting fantasy jungle landscapes, liberally inspired by books, images from illustrated journals, walks in the Jardin des Plantes and travel accounts. Although devoid of exoticism, his painting *La Falaise*, reveals a similar creative process. This coastal landscape, probably inspired by earlier works—including perhaps *Falaises à Pourville* by Monet—and popular images, corresponds more to Rousseau’s idea of how it looked than its topographical reality. Although Rousseau did not see these cliffs, he did form a mental picture of them, and like other modern painters of the time, presents us with a landscape of the Normandy coast, distinguishing himself from his contemporaries by the imaginary nature of its depiction.

Joseph Yoakum

➔ *Mount Wrangell near Fairbanks, Alaska, 1964*

LaM, Lille Métropole musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut,
Villeneuve d’Ascq, donation L’Aracine, 1999 (Inv. 999.79.2)

Alors qu’il n’est encore qu’un enfant, Joseph E. Yoakum (1891-1972) s’enfuit de chez lui et rejoint différents cirques qui traversent les États-Unis en train. Ses expériences professionnelles le conduisent jusqu’en France et en Chine. Yoakum reste animé par ce goût du voyage et dit avoir parcouru tous les continents, à l’exception de l’Antarctique : « Partout où mon esprit me mène, je vais. J’ai fait le tour du monde quatre fois ».

À 71 ans, inspiré par un rêve, Yoakum se met à dessiner des paysages mouvementés, comme s’ils étaient vus depuis un wagon en marche. Confondant ses souvenirs de voyages avec des lieux et des panoramas imaginaires, les dessins de Yoakum, comme son œuvre de jeunesse *Mount Wrangell near Fairbanks*,

Alaska, mêlent des expériences imaginaires et réelles dans un nouveau monde d'images qui fait écho à son passé et à sa recherche d'appartenance.

Als kind liep Joseph E. Yoakum (1891–1972) weg van huis en ging hij voor verschillende circussen werken die per trein door de Verenigde Staten trokken. Zijn beroepservaringen brachten hem zelfs tot in Frankrijk en China. Yoakum reisde graag en beweerde dat hij op elk continent was geweest, behalve op Antarctica. Zoals hij ooit zei: 'Als ik ergens heen wilde, ging ik gewoon. Ik ben al vier keer de wereld rondgereisd.'

Op zijn eenenzeventigste werd Yoakum geïnspireerd door een droom en begon hij tekeningen van rijkgeschakeerde landschappen te maken, geschetst alsof je ze vanuit een rijdende treinwagon ziet. Hij vermengde echte herinneringen aan zijn reizen met denkbeeldige plaatsen en vergezichten. In de tekeningen van Yoakum, zoals het vroege werk *Mount Wrangell near Fairbanks, Alaska*, worden innerlijke en uiterlijke ervaringen gecombineerd tot een nieuwe beeldenwereld die zijn verleden en zoektocht naar verbondenheid weerspiegelt.

As a child, Joseph E. Yoakum (1891–1972) ran away from home and joined various circuses that crossed the United States by train. His professional experiences also led him as far as France and China. Driven by a strong desire to travel, Yoakum claims to have journeyed to every continent apart from Antarctica. As he once said: "wherever my mind led me, I would go. I've been all over this world four times".

Inspired by a dream, the 71-year-old Yoakum started to make drawings of richly patterned landscapes sketched as if seen from a moving railway carriage. Merging real memories from his travels with imagined places and vistas, Yoakum's drawings, such as the early work *Mount Wrangell near Fairbanks, Alaska*, combine inner and outer experiences in a new world of images that echo his past and search for belonging.

Claude Monet

➔ *La pointe du Cap Martin*, 1884

Collection Musée des Beaux-Arts de la Ville de Tournai

À Claude Monet (1840-1926), on associe plus instinctivement ses paysages champêtres et ses séries (meules, vues de la cathédrale de Rouen ou de la gare Saint-Lazare, Nymphéas, ...) que ses marines, et ce bien que ce soit l'une de celles-ci, *Impression, soleil levant* (1872), qui ait donné son nom au mouvement impressionniste dont il est l'un des fondateurs. C'est oublier que Monet a grandi dans une ville portuaire, le Havre, et que les paysages marins l'ont occupé dès les années 1860. C'est d'abord à la côte normande qu'il s'intéresse ; il y a des attaches familiales. Mais en 1883, un voyage dans le Sud de la France en compagnie de Renoir lui donne l'occasion de s'intéresser à la méditerranée. Il y retourne seul en 1884 et y peint *La Pointe du Cap Martin*, une œuvre d'une grande spontanéité, qui restitue la vivacité des éléments naturels de la Côte d'Azur et de ses couleurs (« Je suis épouvanté par les tons qu'il faut employer. J'ai peur d'être bien terrible et cependant je suis en-dessous. Il faudrait une palette de diamants et pierreries. » écrit-il durant son séjour). Monet est évidemment un « pleinairiste », il peint « sur le motif ». Mais cela n'empêche pas la subjectivité, qui s'exprime dans l'interaction entre ce motif – c'est-à-dire le monde extérieur, le paysage sélectionné – et le monde intérieur du peintre. « Le motif est quelque chose de secondaire, ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi », dira-t-il.

Claude Monet (1840–1926) wordt doorgaans meer geassocieerd met zijn landschappen en reeksen, zoals de hooibergen, waterlelies en gezichten op de kathedraal van Rouen of het station Saint-Lazare, dan met zeegezichten. Het was echter een van die schilderijen – *Impression, soleil levant* (1872) – die de naam gaf aan het impressionisme, waarvan hij een van de grondleggers was. Er wordt vaak vergeten dat Monet in de havenstad Le Havre is opgegroeid en dat hij vanaf de jaren 1860 zeegezichten schilderde. In het begin was hij in de Normandische kust geïnteresseerd, waar hij familiebanden had. Maar tijdens een reis naar het zuiden van Frankrijk met Renoir in 1883 werd zijn interesse door de Middellandse Zee gewekt. Hij keerde er in 1884 alleen naar

terug en schilderde er *La Pointe du Cap Martin*, een heel spontaan werk, dat de levendige natuurelementen en kleuren van de Côte d'Azur weergeeft ('Ik ben verbijsterd door de kleuren die ik moet gebruiken. Ik ben bang dat het er vreselijk uitziet en toch is het niet genoeg. Ik heb eigenlijk een palet met diamanten en edelstenen nodig,' schreef hij tijdens zijn verblijf). Monet was duidelijk een openluchtschilder, hij schilderde zijn onderwerp in de vrije natuur. Toch stond dat zijn subjectiviteit niet in de weg, die tot uiting komt in de wisselwerking tussen het onderwerp – de buitenwereld, het gekozen landschap – en de innerlijke wereld van de schilder. 'Het onderwerp is bijkomstig, ik wil weergeven wat zich tussen het onderwerp en mezelf bevindt,' zei Monet ooit.

We more instinctively associate Claude Monet (1840–1926) with his rural landscapes and series (haystacks, water lilies, views of Rouen cathedral or Saint-Lazare station, ...) than with his seascapes, even though it was one of these, *Impression, soleil levant* (1872), that gave the Impressionist movement, of which he a founder, its name. It also overlooks the fact that Monet grew up in a port city, Le Havre, and that seascapes occupied him from the 1860s. He was initially interested in the Normandy coast, where he had family ties. But in 1883, a trip to the South of France in the company of Renoir sparked his interest in the Mediterranean. He returned there alone in 1884 and painted *La Pointe du Cap Martin*, a work of great spontaneity, which captures the vivacity of the Côte d'Azur and its colours ("I'm appalled by the tones that must be used. I'm afraid of being terrible and beneath the task. It would take a palette of diamonds and gems," he wrote during his stay). Monet is obviously a "pleinairist", he paints "on the motif". But this does not preclude subjectivity, which is expressed in the interaction between the motif—that is to say, the exterior world, the chosen landscape—and the inner world of the painter. "The motif is secondary; what I want to reproduce is what lies between the motif and me," he would say.

Josephine Troller

➔ *Garten Eden*, 1963–1964

Kunstmuseum Luzern

➔ *Verzauberung*, 1970

Private collection, Solothurn

Depuis le milieu des années 1940, l'artiste autodidacte suisse Josephine Troller (1908-2004) crée un langage visuel original, coloré et symbolique. S'inspirant d'éléments du surréalisme et du constructivisme, ses œuvres sont des expressions de rêves et de visions. Projections d'un monde intérieur façonné par des récits autobiographiques, elles se lisent comme des manifestations de l'inconscient, comme des représentations vivantes d'une mythologie personnelle.

Dans nombre de ses tableaux, comme dans *Garten Eden* et *Verzauberung*, Josephine Troller explore le motif historique de « l'hortus conclusus » ou jardin clos. Ses tableaux paradisiaques de jardins isolés, apparemment paisibles, sont peuplés de plantes et d'animaux imaginaires, souvent disposés par paires. Le paysage devient un « locus amoenus », un lieu idyllique, idéalisé comme un jardin d'Eden. Les parcs de Troller évoquent également, dans leur composition et leur perspective centrale, l'espace théâtral.

Vanaf het midden van de jaren veertig creëerde de autodidactische Zwitserse kunstenaar Josephine Troller (1908–2004) een autonome beeldtaal, die kleurrijk en symbolisch was. Haar werken, waarvoor Troller uit het surrealisme en het constructivisme put, draaien rond dromen en visioenen. Als projecties van een innerlijke wereld die door autobiografische verhalen is gevormd, kunnen ze worden geïnterpreteerd als manifestaties van het onderbewuste. Ze zijn levendige weergaven van een persoonlijke mythologie.

In veel van haar schilderijen, zoals hier in *Garten Eden* en *Verzauberung*, verkent Troller het kunsthistorische motief van de 'hortus conclusus' of de besloten tuin. De schilderijen tonen paradijselijke landschappen van afgesloten en schijnbaar vredige tuinen vol fabelachtige planten en dieren die vaak in paren zijn gerangschikt. Ze zijn ontworpen als een 'locus amoenus' of een geïdealiseerd, lieflijk oord dat aan de Hof van Eden doet denken, maar de parklandschappen lijken ook theaters door hun compositie en centrale perspectief.

From the mid-1940s, self-taught Swiss artist Josephine Troller (1908–2004) created an autonomous visual language rich in colour and symbolic in its expression. Drawing on elements from Surrealism and Constructivism, her works revolve around dreams and visions. As projections of an inner world shaped by autobiographical narratives, they read as manifestations of the unconsciousness and are vivid renderings of an individual mythology.

In many of her paintings, such as *Garten Eden* and *Verzauberung*, she explores the art historical motif of the “hortus conclusus” or enclosed garden. The paintings show paradisiacal landscapes of isolated and seemingly peaceful gardens filled with imagined species of plants and animals that are often arranged in pairs. Designed as a “locus amoenus” or an idealised pleasant place echoing the Garden of Eden, the park landscapes also suggest a theatrical space due to their compositional arrangement and central perspective.

Edvard Munch

➔ *Nuit d'été à Aagaardstrand*, 1904

Paris, Musée d'Orsay, acquired in 1986 (Inv. 1986-58)

Edvard Munch (1863-1944) est l'un des artistes les plus importants du tournant du XX^e siècle. Ses œuvres explorent de manière radicale les sentiments humains et les expériences les plus intimes de l'âme. Bien que Munch soit avant tout connu pour ses peintures sondant la psyché, comme *Le Cri* (1893), il revient régulièrement au paysage en tant que motif autonome.

Passionné et inspiré par son pays natal, la Norvège, Munch peint des paysages tels le petit village côtier d'Aagaardstrand, représenté dans ce tableau de 1904. Le style pictural, avec ses formes organiques, ses lignes épaisses, ses couleurs vives et ses coups de pinceau énergiques, suggère une atmosphère inquiétante tout en révélant l'expérience intérieure et subjective de l'artiste.

Dans son dessin au fusain *At three or four in the morning* (2020), Rinus Van de Velde rend subtilement hommage au peintre norvégien.

Edvard Munch (1863–1944) is een van de belangrijkste kunstenaars die rond het begin van de twintigste eeuw actief waren. Aan de

basis van zijn werk ligt een diepgaand onderzoek van de menselijke gevoelswereld en de innigste zielenroerselen. Hoewel Munch vooral bekend is om zijn schilderijen over de psyche, zoals *De Schreeuw* (1893), greep hij vaak terug naar het landschap als autonoom motief.

Munch werd aangetrokken en geïnspireerd door zijn thuisland, Noorwegen, en hij schilderde vaak bestaande landschappen, zoals het kustplaatsje Aagaardstrand op dit schilderij uit 1904. De schilderijstijl roept een verontrustende sfeer op met zijn organische vormen, dikke lijnen, vloekende kleuren en krachtige penseelstreken, en geeft Munch' innerlijke, subjectieve beleving van het landschap weer.

Met de houtskooltekening *At three or four in the morning* (2020) brengt Rinus Van de Velde een subtiel eerbetoon aan de Noorse schilder.

Edvard Munch (1863–1944) was one of the most significant artists active at the turn of the 20th century. His works are rooted in a radical exploration of human feelings and the souls' innermost experiences. Although Munch is best known for his soul paintings such as *The Scream* (1893), he regularly returned to landscape as an autonomous motif.

Attracted and inspired by his homeland, Norway, Munch often painted existing landscapes such as the small coastal village of Aagaardstrand in this painting from 1904. The manner of painting with its use of organic forms, thick lines, clashing colours and energetic brushstrokes evokes a disquieting atmosphere while expressing the artist's inner and subjective experience of the landscape.

With the charcoal drawing *At three or four in the morning* (2020) Rinus Van de Velde pays subtle tribute to the Norwegian painter.

Vacation Will Kill You



3

Prenant le contre-pied de la tendance – voire de la norme – chez les artistes contemporains à parcourir le monde tels des nomades, changeant inlassablement d'endroit, tant pour leurs résidences d'artistes que pour leurs expositions *in situ*, Rinus Van de Velde renonce depuis des années à toute occasion de voyage. Dans *Vacation will kill you* (2015), revêtu d'un costume d'astronaute, il tente de se protéger contre des bactéries dangereuses et des insectes, ainsi que contre la faune et la flore exotiques : un auto-portrait reflétant sa vision critique du voyage et caricaturant sa réticence à s'y soumettre. C'est l'un des nombreux autoportraits de son autobiographie, qui mêle fiction et réalité, et lève un coin du voile sur sa manière de travailler. *Try leaving behind the realm of your imagination and it will haunt you like a ghost* (2010) semble être également un autoportrait, du moins dans la peau d'un alter ego. Van de Velde s'y pose en artiste qui (selon les normes en vigueur ?) veut produire une œuvre abstraite mais n'arrive pas à tenir à distance son imagination, et la figuration, incarnée ici par un renard.

Wars van de trend of zelfs norm bij hedendaagse kunstenaars om als nomaden de wereld rond te trekken en op telkens wisselende plaatsen als kunstenaar in residentie of *in situ* te werken, onthoudt Van de Velde zich sinds jaren van alle mogelijke reizen. Gehuld in een astronautenpak probeert hij zich in *Vacation will kill you* (2015) te beschermen tegen gevaarlijke bacteriën, insecten en exotische fauna en flora: een zelfportret dat zijn kritiek weergeeft en zijn terughoudendheid tegenover reizen karikatureert. Het is een van de vele zelfportretten in zijn autobiografie die fictie en realiteit dooreen laat vloeien en zijn manier van werken een stukje blootgeeft. *Try leaving behind the realm of your imagination and it will haunt you like a ghost* (2010) lijkt eveneens een zelfportret te zijn, althans in de huid van een alter ego. Van de Velde doet zich voor als een kunstenaar die (naar de heersende normen?) een abstract werk wil maken maar er niet in slaagt om zijn verbeelding en het figuratieve – uitgebeeld door een vos – in bedwang te houden.

Averse to the trend or even norm among contemporary artists to travel the world like nomads and work in ever-changing locations as artists in residence or *in situ*, Van de Velde has refrained from any kind of journey for many years. Dressed in an astronaut

suit, in *Vacation will kill you* (2015) he tries to protect himself from dangerous bacteria, insects and exotic fauna and flora: a self-portrait that conveys his critique and caricatures his reluctance to travel. It is one of many self-portraits in his autobiography that intertwine fiction and reality, giving us a little glimpse of his way of working. *Try leaving behind the realm of your imagination and it will haunt you like a ghost* (2010) also appears to be a self-portrait, or at least in the skin of an alter ego. Van de Velde presents himself as an artist who wants to make an abstract work (according to prevailing norms?) but who does not succeed in keeping his imagination and the figurative—portrayed by a fox—under control.

Rinus Van de Velde

➔ *Luckily I didn't feel much*, 2019

Coleccion Solo, Madrid

Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

Ce dessin au crayon de couleur, *Luckily I didn't feel much*, est une conversation de Rinus Van de Velde avec le peintre Caspar David Friedrich (1774-1840), grande figure du romantisme allemand dont l'artiste s'approprie ici, laconiquement, le célèbre tableau *Wanderer above the Sea of Fog* (1817). Le dessin invite à sonder ce désir romantique d'errer, de voyager, d'explorer la nature, dans la perspective d'une nouvelle compréhension de soi et du monde.

Met de kleurpotloodtekening *Luckily, I didn't feel much* gaat Rinus Van de Velde in dialoog met de Duitse schilder Caspar David Friedrich (1774–1840) die als een van de sleutelfiguren van de romantiek wordt beschouwd. Hij is vooral bekend van het schilderij *Der Wanderer über dem Nebelmeer* uit 1817, dat Van de Velde zich hier laconiek toe-eigent. De tekening bevraagt het romantische verlangen om te gaan zwerven, te reizen en de natuur te verkennen op zoek naar nieuwe inzichten in zichzelf en de wereld.

With the coloured pencil drawing *Luckily, I didn't feel much* Rinus Van de Velde enters into dialogue with German painter Caspar David

Friedrich (1774–1840) who is generally considered as one of the key figures of Romanticism and best known for the painting *Wanderer above the Sea of Fog* from 1817, which Van de Velde laconically appropriates here. The drawing challenges the Romantic desire to wander, travel and explore nature in search of new understanding about the self and the world.

Guy Ben-Ner



Berkeley's Island, 1999

Courtesy Guy Ben-Ner & Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

Les vidéos de Guy Ben-Ner (1969) abordent des thèmes liés à la vie domestique, à la liberté artistique et à la productivité dans l'isolement et la solitude. Dans son atelier ou dans une pièce de sa maison, l'artiste reconstitue avec sa famille des histoires célèbres de l'art, du cinéma et de la littérature. Ses productions vidéo low-tech, souvent absurdes, mêlent réalité et fantaisie.

Librement inspiré du roman *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), *Berkeley's Island* montre Ben-Ner dans le rôle du survivant d'un naufrage, échoué sur une île déserte. Filmée dans la cuisine de l'artiste, la vidéo recrée de petites aventures inspirées par Robinson, comme l'accalmie après une tempête ou la découverte d'une empreinte dans le sable. Le chat de la famille et la fille de l'artiste, Elia, y interviennent tantôt comme des compagnons de route, tantôt comme des intrus issus de la vie réelle de l'artiste.

De videowerken van Guy Ben-Ner (1969) draaien om thema's zoals het gezinsleven, de artistieke vrijheid en productiviteit in tijden van isolement en eenzaamheid. In zijn atelier, een wisselende plek in zijn huis, speelt hij samen met zijn gezin beroemde verhalen uit de kunst, film en literatuur na. Zijn vaak absurde lowtech-video's balanceren op de grens tussen realiteit en fantaisie.

Berkeley's Island is losjes gebaseerd op *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe uit 1719, en toont Ben-Ner als een schipbreukeling die op een onbewoond eiland is gestrand. In de video, die in zijn keuken is gefilmd, worden Robinsonachtige avonturen nagespeeld. De kunstenaar trotseert bijvoorbeeld een storm en ontdekt een voetafdruk in het zand. De kat van het gezin en Elia,

Ben-Ners dochter, zijn niet alleen medespelers maar fungeren ook als indringers uit het echte leven van de kunstenaar.

The video works of Guy Ben-Ner (1969) revolve around themes related to domestic life, artistic freedom and productivity in isolation and solitude. In the studio, an ad-hoc place in his home, he re-enacts famous narratives from art, cinema, and literature together with his family. His often absurd low-tech video productions hover between reality and fantasy.

Loosely based on Daniel Defoe's 1719 *Robinson Crusoe, Berkeley's Island* shows Ben-Ner as a shipwreck survivor stranded on a desert island. Filmed in the artist's kitchen, the video recreates Robinsonesque adventures, from bracing for a storm to the discovery of a footprint in the sand. The family cat and the artist's daughter, Elia, act not only as fellow protagonists but also as trespassers from the artist's real life.

The Principe Impulse



Miniature Worlds



5

En 2013, Van de Velde commence à construire dans son atelier d'énormes installations. Il s'y fait photographe, se servant des clichés pour créer de nouveaux épisodes dessinés de son autobiographie. Ces installations deviennent à leur tour des œuvres à part entière, microcosmes tridimensionnels issus de ses voyages imaginaires, rêveries et dialogues artistiques ; puis redeviennent des accessoires dans ses films *The Villagers* (2017-2019) et *La Ruta Natural* (2019-2021). Ces décors à l'allure intentionnellement artificielle sont inutiles dans le monde réel, tout aussi inutiles que les expéditions de Van de Velde et ses alter egos dans son autobiographie, peu importe le médium choisi. En représentant ces vaines entreprises, il interroge l'existence de l'artiste en tant qu'être humain, songe aux autres vies possibles et à l'absurde beauté de la condition humaine. Dans cette salle et la suivante, Van de Velde dialogue avec des artistes qui tout comme lui utilisent des maquettes et construisent des mondes miniatures, souvent comme critique du monde réel.

In 2013 begint Van de Velde in zijn atelier enorme installaties te bouwen. Hij laat er zichzelf in fotograferen als basis voor de creatie van een volgende getekende episode in zijn autobiografie. Die installaties worden op hun beurt op zich staande werken binnen zijn oeuvre: driedimensionale (fragmenten van) miniatuurwerelden die voortspruiten uit de imaginaire reizen, dagdromen en artistieke dialogen. Ze worden vervolgens props in zijn films *The Villagers* (2017–2019) en *La Ruta Natural* (2019–2021). De installaties zijn decors en op een gewilde manier artificieel. In de reële wereld zijn ze nutteloos, net zo nutteloos als de ondernemingen en expedities van Van de Velde en zijn alter ego's in zijn autobiografie, uitgewerkt in welk medium dan ook. Hij stelt zo het bestaan als kunstenaar en als mens in vraag, hij mijmert over mogelijke andere levens en over de absurde schoonheid van de *condition humaine*. In deze en de volgende zaal gaat Van de Velde in dialoog met kunstenaars die eveneens gebruik maken van maquettes en die miniatuurwerelden uitbouwen, vaak als kritiek op de eigenlijke wereld.

In 2013, Van de Velde starts building huge installations in his studio. He photographs himself inside them as the basis for creating the next drawn episode of his autobiography. In turn, these installations become works in their own right within his oeuvre:

three-dimensional (fragments of) miniature worlds emerging from imaginary journeys, daydreams, and artistic dialogues. They also become props in his films *The Villagers* (2017–2019) and *La Ruta Natural* (2019–2021). The installations are decors and deliberately artificial. In the real world they are useless, just as useless as the undertakings and expeditions of Van de Velde and his alter egos in his autobiography, elaborated in any medium. In so doing, he questions his existence as an artist and as a human being. He muses about possible other lives and the absurd beauty of the *condition humaine*. In this room and the next, Van de Velde enters into dialogue with artists who also use models and build miniature worlds, often as a critique of the actual world.

Laurie Simmons

- ➔ *Purple Woman / Grey Chair / Green Rug / Painting*, 1978
- ➔ *Red Couch / Grey Chair / Borghese Garden*, 1979
- ➔ *Greek Vase / Pot / Table*, 1979

Courtesy Laurie Simmons & Amanda Wilkinson, London

La photographe et cinéaste américaine Laurie Simmons (1949) est associée à la Pictures Generation, une vague affiliation d'artistes active dans les années 1970 et 80 et critique à l'égard des médias de masse et de la culture populaire. Vers le milieu des années 1970, Simmons se met à photographier des poupées et des maisons de poupées dans son atelier. Ses photos d'intérieurs miniatures montrent des scènes domestiques qui rappellent les années 1950 et 1960. Certaines, comme *Purple Woman / Grey Chair / Green Rug / Painting*, mettent en scène de petits personnages féminins solitaires qui cuisinent, nettoient ou semblent faire une pause entre les tâches ménagères. Les photographies de Simmons remettent en question le regard idéalisé sur la domesticité, dominant dans l'Amérique de l'après-guerre, et explorent les fondements de la notion de genre en tant que construction sociale.

De Amerikaanse fotograaf en filmmaker Laurie Simmons (1949) wordt tot de Pictures Generation gerekend, een groep losjes met elkaar verbonden kunstenaars die in de jaren zeventig en tachtig actief waren en kritisch werk maakten over massamedia en populaire cultuur.

Vanaf het midden van de jaren zeventig begon Simmons poppen en poppenhuizen te fotograferen in haar studio. De beelden van de miniatuurinterieurs tonen huiselijke taferelen die doen denken aan de jaren vijftig en zestig. In sommige foto's zoals *Purple woman / Grey Chair / Green Rug Rug / Painting* zijn ook eenzame vrouwelijke figuurtjes te zien die koken, schoonmaken of even lijken uit te rusten tussen huishoudelijke klusjes in. Simmons' werk stelt de heersende geïdealiseerde opvattingen over het Amerikaanse gezinsleven van na de Tweede Wereldoorlog ter discussie en onderzoekt de idee dat gender een sociale constructie is.

American photographer and filmmaker Laurie Simmons (1949) is associated with the Pictures Generation, a group of loosely affiliated artists, active in the 1970s and 1980s, that critically engaged with mass media and popular culture. From the mid-1970s onwards, Simmons started photographing dolls and dollhouses in her studio. The images of miniature interiors show domestic scenes reminiscent of the 1950s and 1960s. Some like *Purple woman / Grey Chair / Green Rug / Painting* also feature lonely female figurines that cook, clean, or appear to take a break from household chores. Simmons' photographs challenge the idealised views on domesticity that were dominant in post-World War II America and explore the notion of gender as a social construct.

Fischli & Weiss

- ➔ *Der Unfall*, 1988, from *Wurstserie* [Sausage Series]
 - ➔ *In den Bergen*, 1988, from *Wurstserie* [Sausage Series]
- Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

La *Sausage Series*, réalisée en 1979 par les artistes suisses Peter Fischli (1952) et David Weiss (1946-2012), marque le début de leur collaboration. Le travail multidisciplinaire qu'ils produisent ensemble comprend des vidéos, des sculptures, des photographies et des installations. Caractérisées par leur résonance humoristique, leurs œuvres oscillent entre l'ordinaire et le spectaculaire.

Les photographies en couleur de la *Sausage Series* sondent la poésie de la banalité et du non-sens. Sous le couvert d'un

amateurisme assumé, les artistes assemblent des objets banals et familiers pour créer des mondes fictifs : charcuterie, mégots de cigarettes et constructions en carton servent de décor à un accident de voiture dans *Der Unfall* ; ailleurs un paysage alpin est évoqué par des draps de lit froissés et d'autres accessoires peu conformistes.

De *Sausage Series* vormden het begin van de samenwerking tussen de Zwitserse kunstenaars Peter Fischli (1952) en David Weiss (1946–2012). Hun gezamenlijke multidisciplinaire praktijk bestond uit video, sculpturen, fotografie en installaties. Hun werken zitten vol humor en combineren alledaagse en spectaculaire elementen.

In de kleurenfoto's van de *Sausage Series* gaan ze op zoek naar de poëzie van de banaliteit en absurditeit. Op een bewust amateuristische manier gebruiken de kunstenaars vertrouwde alledaagse voorwerpen om er fictieve werelden mee te creëren: vleeswaren, sigarettenpeuken en kartonnen gebouwen vormen het decor voor een auto-ongeluk in *Der Unfall*, en met verfrommelde beddenlakens en andere ongebruikelijke rekwisieten wordt een Alpenlandschap gesuggereerd.

The *Sausage Series* marked the start of the collaboration between Swiss artists Peter Fischli (1952) and David Weiss (1946–2012). Their shared multidisciplinary practice consisted of video, sculpture, photography, and installation. Characterised by a sense of humour, their works balance between the ordinary and the spectacular.

The colour photographs of the *Sausage Series* explore the poetics of banality and nonsensicality. In a deliberately amateurish way, the artists use familiar daily objects to create fictional worlds: luncheon meat, cigarette butts and cardboard buildings set the scene for a car crash in *Der Unfall*, while an Alpine landscape is evoked through crumpled bed sheets and other unorthodox props.

Rinus Van de Velde

➔ *Some part of me knew something was out of joint,
yet I could never fully hear that inner voice that knew
what truth lied behind this façade, 2015*

Stichting De Arend / Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

Van de Velde construit ses décors et accessoires sculpturaux pour des performances d'acteurs ; ils sont à la base de ses dessins et de ses films. Les acteurs – ou plutôt les non-acteurs – sont issus du cercle familial et amical de l'artiste. Ils jouent silencieusement, sans texte ni script détaillé, et le scénario évolue spontanément. Leurs actions rappellent les *tableaux vivants*, par lesquels des scènes artistiques, historiques, littéraires ou quotidiennes sont représentées par des acteurs figés dans des attitudes spécifiques. Ces tableaux vivants sont une hybridation des arts visuels et scéniques et existent dans une zone située entre picturalité et sculpturalité. Les non-acteurs de Van de Velde ne se produisent cependant pas devant un public en chair et en os, mais devant une caméra, dans l'intimité du studio.

Van de Velde construeert zijn sculpturale sets en props voor performatieve acties door acteurs, als basis voor zijn tekeningen en films. De acteurs – veeleer non-acteurs – zijn vrienden of familie van de kunstenaar. Ze acteren in stilte zonder gedetailleerd script of theatertekst en scenario's evolueren spontaan. Hun acties doen denken aan *tableaux vivants*, waarbij taferelen uit de kunst, geschiedenis, literatuur of het dagelijkse leven uitgebeeld worden door een tijdlang onbeweeglijk een bepaalde houding aan te nemen. Zo'n 'levend schilderij' is een kruising tussen beeldende en uitvoerende kunst en bestaat in een zone tussen het picturale en het sculpturale. Van de Veldes non-acteurs treden echter niet op voor een livepubliek maar voor een camera, in de intimiteit van de studio.

Van de Velde constructs his sculptural sets and props for performative actions by actors as the basis for his drawings and films. The actors—or rather non-actors—are friends and family of the artist. They act in silence without a script or theatrical text and scenarios evolve spontaneously. Their actions are reminiscent of *tableaux vivants*, in which scenes from art, history, literature

or everyday life are depicted by assuming a certain pose and remaining motionless for a while. Such “living canvases” are a cross between visual and performing art and exist in a zone between the pictorial and the sculptural. Van de Velde’s non-actors do not perform in front of a live audience but in front of a camera in the intimacy of the studio.

Thomas Schütte

→ *Kangaroo Siedlung*, 2004
Collection VERDEC

Considéré comme l’un des artistes allemands les plus importants de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, et comme l’un des plus polyvalents, Thomas Schütte (1954) travaille les médias les plus variés, créant des sculptures, des œuvres sur papier et des installations. Dans les années 1980, Schütte réalise des modèles d’architecture fictifs, à des échelles inhabituelles. Étant des prototypes, nombre de ses modèles d’architecture n’ont jamais été réalisés. Comme il le dit lui-même : « Toutes les maquettes ne doivent pas être construites. Il existe des modèles de pensée, des modèles de bricolage, des modèles de démonstration et des substituts sculpturaux. » Avec ses modèles architecturaux, comme *Kangaroo Siedlung*, Schütte se demande comment l’art ou le modèle d’architecture peuvent s’écarter des normes et des valeurs de la société.

Thomas Schütte (1954) wordt beschouwd als een van de veelzijdigste en belangrijkste Duitse kunstenaars van de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw. Hij werkt met verschillende media en creëert sculpturen, werken op papier en installaties. Vanaf de jaren tachtig maakt Schütte architectonische maquettes van fictieve gebouwen op een ongebruikelijke schaal. Het zijn prototypes en veel van zijn maquettes zijn nooit gerealiseerd. Zoals de kunstenaar zelf zei: ‘Niet elke maquette hoeft gebouwd te worden. Er zijn denkmaquettes, bricolagemaquettes, demonstratiemaquettes en sculpturale substituten.’ Met zijn architectonische maquettes, zoals *Kangaroo Siedlung*, onderzoekt Schütte hoe kunst en de architectonische maquette kunnen afwijken van de normen en waarden van de maatschappij.

Considered as one of the most versatile and important German artists of the late 20th and early 21st century, Thomas Schütte (1954) works across media creating sculptures, works on paper and installations. From the 1980s onwards, Schütte creates architectural models of fictitious buildings in unusual scales. As prototypes, many of his architectural models have never been realised. As the artist says himself: “Not every model has to be built. There are thinking models, bricolage models, demonstration models and sculptural substitutes”. With his architectural models, such as *Kangaroo Siedlung*, Schütte investigates how art and the architectural model can deviate from the norms and values of society.

Bodys Isek Kingelez

➔ *Stars Palme Bouygues*, 1989

Van Lierde Collection

L'artiste congolais Bodys Isek Kingelez (1948-2015) a produit des sculptures de bâtiments et de villes imaginaires, réalisées à l'aide de matériaux très ordinaires comme le papier, le carton ou des objets trouvés. Colorées et ornementées, ses architectures miniatures dégagent une vision utopique de l'avenir qui pourrait inspirer les architectes et les urbanistes. Ses « maquettes extrêmes » évoquent la politique postindépendance et la recherche d'une identité nationale.

En 1989, Kingelez est invité à créer des sculptures pour l'exposition *Magiciens de la terre* à la Grande Halle de la Villette. C'est pendant ce séjour à Paris qu'il crée *Stars Palme Bouygues*, maquette d'un bâtiment en forme de triangle inversé, avec un arc d'entrée, des câbles de suspension et des jeux d'eau. Réalisée en bleu-blanc-rouge, clin d'œil au drapeau français, la sculpture serait une bravade adressée à la société française de construction et de gestion immobilière Bouygues, qui est à l'origine de la Grande Arche de la Défense à Paris et active en Afrique à la fin de la période coloniale.

De Congolese kunstenaar Bodys Isek Kingelez (1948–2015) maakte sculpturen van denkbeeldige gebouwen en steden met alledaagse materialen zoals papier, karton en allerlei voorwerpen. De kleurrijk ver-

sierde miniatuurmaquettes stralen een utopische toekomstvisie uit die architecten en stedenbouwkundigen misschien ooit kan inspireren. Zijn *'extrêmes maquettes'* verwijzen naar de politieke situatie na de onafhankelijkheid van Kingelez' vaderland en de zoektocht naar een nationale identiteit.

In 1989 reisde Kingelez naar Parijs om ter plaatse sculpturen te maken voor de tentoonstelling *Magiciens de la terre* in de Grande Halle de la Villette. Tijdens zijn verblijf in Parijs maakte hij ook *Stars Palme Bouygues*, een maquette van een omgekeerd driehoekig gebouw met een ingangsboog, hangkabels en waterpartijen. De sculptuur is uitgevoerd in blauw, rood en wit als knipooeg naar de Franse vlag, en zou een uitdaging zijn voor Bouygues, het Franse bouw- en vastgoedbedrijf dat de Arche de la Défense heeft gebouwd en aan het einde van de koloniale periode in Afrika actief was.

Congolese artist Bodys Isek Kingelez (1948-2015) made sculptures of imaginary buildings and cities from everyday materials such as paper, cardboard and found objects. Colourful and ornamented, his miniature architectural structures manifest a utopian vision for a future that might one day inspire architects and urbanists. His "extrêmes maquettes" evoke post-independence politics of his country and the search for a national identity.

In 1989 Kingelez travelled to Paris to create in situ-sculptures for the exhibition *Magiciens de la terre* at the Grande Halle de la Villette. During his stay in Paris, he also created *Stars Palme Bouygues*, a model of an inverted triangular shaped building with an entry arch, suspension cables and water features. Completed in blues, reds, and whites as a nod to the French flag, the sculpture was allegedly designed as a challenge to Bouygues, the French construction and real estate company behind the Grande Arche de la Défense that was active in Africa during the late colonial period.

Beverly Buchanan



Keep out, 1991

Collection *Alice Rawsthorn*

Beverly Buchanan (1940-2015) exerce le métier d'éducatrice en santé publique à New York avant d'entamer des études à l'Arts Students League, sous la direction de Norman Lewis. Bousculant les frontières de la catégorisation, elle expérimente divers médias, allant du dessin et de la peinture à la photographie, tout en passant par la sculpture et les interventions *in situ*. Elle s'intéresse aux questions de race ou de genre, en relation avec la mémoire et la géographie.

Enfant, Buchanan voyage fréquemment avec son père, professeur d'agriculture, dans les communautés rurales de la Cotton Belt, dans le sud des États-Unis. Cette expérience, ainsi que sa fascination pour l'architecture vernaculaire et son intérêt pour l'histoire afro-américaine, se reflètent dans une série de sculptures de cabanes. Construites à partir de chutes de bois, ces sculptures, comme *Keep Out*, sont des modèles de cabanes et de granges non-conformistes qui incarnent les paysages du Sud. Parfois inspirées de maisons réelles, parfois créées à partir d'un patchwork de souvenirs, les *Shack Sculptures* de Buchanan commémorent les personnes qui y ont vécu. Buchanan dit elle-même : « Je considère mes cabanes comme des portraits. À travers les formes, c'est l'esprit qui transparait. »

Beverly Buchanan (1940–2015) werkte als volksgezondheidsdeskundige in New York voordat ze zich inschreef aan de Arts Students League, waar ze les kreeg van Norman Lewis. Ze beperkte zich niet tot één kunstvorm en experimenteerde met verschillende media, van teken- en schilderkunst, fotografie, tot beeldhouwkunst en locatiespecifieke interventies. Ze verkende de thema's ras en gender in verhouding tot het geheugen en geografie.

Als kind ging Buchanan vaak mee met haar vader, een professor in de landbouw, naar plattelandsgemeenschappen in de Cotton Belt in het zuiden van de Verenigde Staten. Deze ervaringen, haar fascinatie voor vernaculaire architectuur en haar interesse in de Afrikaans-Amerikaanse geschiedenis komen tot uiting in de reeks *Shack Sculptures*. De sculpturen van houtresten, zoals *Keep Out*, zijn maquettes van de non-conformistische houten huisjes en schuren die het landschap in het zuiden van de VS

typeren. De *Shack Sculptures* van Buchanan zijn geïnspireerd op echte huizen of samengesteld uit haar herinneringen. Ze zijn een eerbetoon aan de mensen die erin hebben gewoond. Zoals Buchanan ooit zei: 'Ik beschouw mijn hutjes als portretten. Hun geest schemert door de vorm heen.'

Beverly Buchanan (1940–2015) worked as a public health educator in New York before she enrolled at the Arts Students League to study under Norman Lewis. Toppling the boundaries of categorisation, she experienced with diverse media ranging from drawing and painting over photography to sculpture and site-specific interventions. She explored issues of race and gender in relation to memory and geography.

As a child, Buchanan frequently travelled with her father, a professor of agriculture, to rural farming communities in the Cotton Belt of the Southern United States. This experience along with her fascination for vernacular architecture and her interest in African-American history is reflected in a series of *Shack Sculptures*. Built from wood scraps, the sculptures, like *Keep Out*, are models of non-conformist cabins and barns that epitomise the Southern landscape. Some inspired by actual homes, others made-up from a patchwork of memories, Buchanan's *Shack Sculptures* commemorate the people who lived in them. As Buchanan once said, "I consider my shacks portraits. It's the spirit that comes through the forms".

Rinus Van de Velde

➔ *Everyone who reproduces that which drives him to creation and authenticity belongs to us*, 2010

Elke Segers Collection, Antwerp / Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

Ce dessin fait partie d'une série dont le sujet est l'amitié imaginaire entre Rinus Van de Velde et l'artiste, poète, acteur et dramaturge soviétique Vladimir Maïakovski (1893-1930). Le titre est une citation du peintre et graveur expressionniste allemand Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), un des fondateurs du mouvement Die Brücke. L'œuvre peut être interprétée comme une digression sur la nature même de l'artiste, sur l'histoire et le mythe qui l'entourent.

Deze tekening is deel van een serie werken die de denkbeeldige vriendschap laat zien tussen Van de Velde en Vladimir Majakovski (1893–1930), de Sovjet-Russische kunstenaar, dichter, acteur en toneelschrijver. De titel is een citaat van de Duitse expressi-onistische schilder en prentkunstenaar Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), een van de grondleggers van de kunstbeweging Die Brücke. Het werk kan worden geïnterpreteerd als een bespiegeling over het kunstenaarschap en de verhalen en de mythische sfeer die eromheen hangen.

This drawing belongs to a group of works portraying the imaginary friendship between Van de Velde and Vladimir Mayakovsky (1893–1930), a Soviet artist, poet, actor, and playwright. The title quotes German expressionistic painter and printmaker Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), one of the founders of the art movement Die Brücke. The work can be interpreted as a play upon the nature of being an artist and the history and mythology that surround it.

Marcel Dzama

➔ *The Long Blue Line*, 2013

Courtesy Marcel Dzama, Tim Van Laere Gallery, Antwerp & David Zwirner

Marcel Dzama (1974) sonde la psyché humaine, la zone nébuleuse qui se situe entre le conscient et le subconscient, par une approche multidisciplinaire qui englobe des films, des sculptures, des œuvres sur papier mais également des décors et des costumes. En empruntant des éléments au folklore, au surréalisme et au dadaïsme, le travail de Dzama évoque un univers de mythes, de rêves, de contes de fées et de fantômes enfantins, où les allusions à l'histoire de l'art et à ses protagonistes sont fréquentes. Le diorama en carton *The Long Blue Line* est lié à la vidéo de Dzama *Une danse des bouffons (A Jester's Dance)*, qui raconte l'histoire, imaginée par l'artiste, de la romance entre le dadaïste Marcel Duchamp et la sculptrice surréaliste Maria Martins. Le diorama présente certains personnages du film aux côtés de figures de l'œuvre antérieure de Dzama.

Marcel Dzama (1974) verkent de menselijke psyche en onderzoekt de vage zone tussen het bewuste en het onderbewuste via een multi-

disciplinaire aanpak die films, sculpturen, werken op papier en decor- en kostuumontwerpen omvat. Door elementen aan folklore, het surrealisme en dadaïsme te ontleen, roept zijn werk een universum op van mythen, dromen, sprookjes en kinderfantasieën die vaak op de kunstgeschiedenis en haar leidende figuren alluderen. Het kartonnen diorama *The Long Blue Line* verwijst naar Dzama's videowerk *Une danse des bouffons (A Jester's Dance)*, een fictief relaas van de kunstenaar over de romance tussen dadaïst Marcel Duchamp en de surrealistische beeldhouwster Maria Martins. Het diorama toont enkele personages uit de film naast figuren uit Dzama's eerdere werk.

Marcel Dzama (1974) explores the human psyche and investigates the nebulous zone between the conscious and the subconscious, through a multidisciplinary approach that includes films, sculptures, works on paper as well as set and costume designs. By borrowing elements from folklore, surrealism and dadaism, his work evokes a universe of myths, dreams, fairy tales and childhood fantasies that often allude to art history and its protagonists. The cardboard diorama, *The Long Blue Line*, relates to Dzama's video work *Une danse des bouffons (A Jester's Dance)* that tells the artist's fictitious account of the romance between Dadaist Marcel Duchamp and Surrealist sculptor Maria Martins. The diorama displays some of the film's characters alongside figures from Dzama's earlier work.

Miniature Worlds



6

Monster Chetwynd



Diorama, 2011

Courtesy Monster Chetwynd & Sadie Coles HQ, London

L'artiste britannique Monster Chetwynd (1973) a adopté une grande variété de noms, allant de Spartacus à Marvin Gay Chetwynd. Chetwynd s'exprime par la vidéo, la peinture, la sculpture, l'installation et la performance, en incluant des éléments du folklore, de l'histoire de l'art et de la culture populaire. À la faveur de l'improvisation, de la spontanéité et en exploitant un amateurisme intentionnel, le travail de Chetwynd privilégie l'humour et – elle le dit elle-même – vise à « remonter le moral ».

L'installation *Diorama* de Chetwynd se compose de cinq boîtes en carton contenant des mises en scène de spectacles en miniature, dans une présentation inspirée des vitrines de musées au XIX^e siècle. Les petites scènes, avec leurs objets en papier mâché et paysages de fond imprimés, dépeignent des histoires fictives ou historiques différentes.

De Britse kunstenaar Monster Chetwynd (°1973) heeft al veel namen aangenomen, van Spartacus tot Marvin Gay Chetwynd. Chetwynds praktijk kruist video, schilderkunst, beeldhouwkunst en installaties met performances, en bevat elementen uit de folklore, de kunstgeschiedenis en de populaire cultuur. Het werk van Chetwynd, dat gekenmerkt wordt door improvisatie, spontaneïteit en een opzettelijk amateurisme, is vooral humoristisch en, zoals de kunstenaar zelf zegt, bedoeld om 'het moreel op te krikken'.

Chetwynds installatie *Diorama* bestaat uit vijf kartonnen dozen met miniatuurdecors, die geïnspireerd zijn op negentiende-eeuwse museumopstellingen. Elke decormaquette met voorwerpen van papier-maché en geprinte landschappen als achtergrond, beeldt verschillende fictieve of historische verhalen uit.

British artist Monster Chetwynd (1973) has adopted a wide variety of names ranging from Spartacus to Marvin Gay Chetwynd. Chetwynd's practice encompasses video, painting, sculpture, installation, and performance and incorporates elements from folklore, art history and popular culture. Defined by improvisation, spontane-

ity and an intentional amateurism, Chetwynd's work prioritises humour and, as the artist says, is about "boosting morale".

Chetwynd's installation *Diorama* consists of five cardboard boxes with miniature stage sets inspired by 19th century museum displays. Each model stage set with papier-mâché objects and printed background landscapes portrays different fictional or historical stories.

Jean Tinguely



CHAR M.K., 1967

Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Pionnier de l'art cinétique, Jean Tinguely (1925-1991) est célèbre pour ses sculptures méta-mécaniques, nom donné à ses machines sculpturales motorisées composées de métaux de récupération, de déchets et d'objets trouvés. Fasciné par les sons et les mouvements des machines, mais aussi par leurs fonctions, Tinguely aborde avec perspicacité et ironie les questions sociales que posent la production mécanique, la dépendance technologique ou la menace de destruction massive.

Lorsqu'elle est activée, la sculpture *Char M.K.* se déplace d'avant en arrière sur un piédestal, tout en produisant un grincement. Le char autopropulsé, peint en noir pour souligner sa dématérialisation, répète continuellement le même mouvement dramatique, dans une perspective à la fois pessimiste et optimiste : l'inutilité fonctionnelle de la machine contraste fortement avec sa potentialité esthétique et irrationnelle.

Outre son œuvre sculptural révolutionnaire, Tinguely est également pionnier dans le domaine de la performance. Ses performances – happenings, actions-spectacles, manifestations publiques – sont des actions de dématérialisation et de désinstitutionnalisation de l'art. En 1960, dans le jardin de sculptures du MoMa, Tinguely présente son premier spectacle de machines, *Homage to New York*, une énorme sculpture qui, combinant matériaux trouvés, moteurs, pièces de vélo et ballon météo, s'autodétruit. D.A. Pennebaker, ami de Tinguely, montre dans son film *Breaking It Up At The Museum* comment *Homage to New York* ne s'est pas déroulé comme prévu, la machine ayant pris le dessus et les pompiers ayant dû intervenir.

Dans *We felt like an audience under pressure* et *Yes, we are connected*, Rinus Van de Velde lance un clin d'œil à Jean Tinguely et à ses machines auto-destructrices.

Jean Tinguely (1925–1991) was een pionier van de kinetische kunst en staat vooral bekend om zijn metamechanische sculpturen, een term die aan zijn gemotoriseerde machinesculpturen wordt gegeven die van gerecycleerd metaal, afvalmateriaal en objets trouvés zijn gemaakt. Tinguely was gefascineerd door de geluiden en bewegingen van machines, maar ook door hun functies. Op subtiele, ironische wijze becommentarieert hij sociale thema's zoals mechanische productie, overdreven afhankelijkheid van technologie en de dreiging van massavernietiging.

Wanneer de sculptuur *Char M.K.* in gang wordt gezet, beweegt het werk piepend heen en weer op een sokkel. De gemotoriseerde machine, die helemaal zwart is geschilderd om haar dematerialisatie te benadrukken, herhaalt voortdurend dezelfde theatrale beweging en kan zowel pessimistisch als optimistisch worden geïnterpreteerd: het gebrek aan een functioneel nut van de machine staat namelijk in schril contrast met haar esthetische en irrationele potentieel.

Naast zijn baanbrekende sculpturale werk was Tinguely ook een pionier op het gebied van de performancekunst. Zijn performancewerk, gaande van happenings tot spektakels en openbare demonstraties, was een middel tot de dematerialisatie en deinstitutionalisering van de kunst. In 1960 presenteerde Tinguely in de beeldentuin van het MoMa zijn eerste machinespektakel, *Homage to New York*. Deze sculptuur die zichzelf bouwt en vernietigt, is gemaakt van gevonden materiaal zoals motoren, fietsonderdelen en een weerballon. Zoals de film *Breaking It Up At The Museum* van Tinguely's vriend D.A. Pennebaker laat zien, verliep *Homage to New York* niet helemaal zoals gepland, want de machine nam het over en de brandweer moest tussenbeide komen.

We felt like an audience under pressure en *Yes, we are connected* van Rinus Van de Velde zijn een knipoog naar de performatieve, destructieve actiekunst van Jean Tinguely.

Pioneer of kinetic art, Jean Tinguely (1925–1991) is best known for his meta-mechanical sculptures, a term bestowed upon his motorised sculptural machines made from salvaged metals, waste materials and found objects. Fascinated by the sounds and movements of

machines but also by their functions, Tinguely subtly and ironically tackles social issues dealing with mechanical production, technological over-reliance, and the threat of mass-destruction.

When activated, the sculpture *CHAR M.K.* moves back and forth on a pedestal while producing a squeaking sound. Painted all black to emphasise its dematerialisation, the self-propelled chariot repeats the same dramatic movement continuously and offers both a pessimistic and optimistic perspective: the functional uselessness of the machine contrasts starkly with its aesthetic and irrational potentiality.

In addition to his groundbreaking sculptural work, Jean Tinguely was also a pioneer of performance art. His performative works, ranging from happenings to action-spectacles and public demonstrations, were means for the dematerialisation and deinstitutionalisation of art. In 1960, Tinguely presented his first machine spectacle, *Homage to New York* – a self-destructing and self-destroying sculpture made from found materials such as motors, bicycle parts and a weather balloon – in MoMa's sculpture garden. Documented by Tinguely's friend D.A. Pennebaker in the film *Breaking It Up At The Museum, Homage to New York* did not go according to plan. The machine took over and the fire department had to intervene.

With *We felt like an audience under pressure* and *Yes, we are connected*, Rinus Van de Velde nods to the performative destructive actions of Jean Tinguely.



7



8

L'installation *Machines* – qui fait référence aux machines de Tinguely – joue un rôle central dans le récent deuxième film de Van de Velde, *La Ruta Natural*, qui est projeté dans l'espace suivant. Le film montre le voyage et les quêtes absurdes d'un homme portant un masque de Van de Velde, mis en scène dans un monde de carton aux allures de diorama. Le titre *La Ruta Natural* est un palindrome – on peut le lire indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche – et reflète l'abandon de la linéarité narrative. Une rêverie fait place à l'autre et tourne en boucle dans un scénario qui se répète sans cesse. Ce film de Van de Velde forme un nouvel épisode de son autobiographie fictive et fait figure de métaphore de sa pratique artistique.

De installatie *Machines* – verwijzend naar de machines van Tinguely – speelt een centrale rol in Van de Velde's tweede en recentste film *La Ruta Natural*, die te zien is in de volgende ruimte. De film toont de reis en absurde queesten van een man met een masker van Van de Veldes gezicht, in scène gezet in een kartonnen, diorama-achtige wereld. De titel *La Ruta Natural* is een palindroom – je kan hem van links naar rechts en omgekeerd lezen – en weerspiegelt de ondermijning van een lineair narratief. De ene dagdroom maakt plaats voor de andere en draait rond in een eindeloos herhaalbaar scenario. Van de Veldes film vormt een nieuwe episode in zijn fictieve autobiografie en doet dienst als metafoor voor zijn artistieke praktijk.

The installation *Machines*—referring to Tinguely's machines—plays a central role in Van de Velde's second and most recent film *La Ruta Natural*, which can be seen in the next room. The film shows the journey and absurd quests of a man wearing a mask of Van de Velde's face, and it is set in a cardboard, diorama-like world. The film's title, *La Ruta Natural*, is a palindrome—it reads the same backwards and forwards—reflecting the subversion of linear narrative. One daydream gives way to another, spinning around in an endlessly repeating scenario. Van de Velde's film forms a new episode in his fictional autobiography and serves as a metaphor for his artistic practice.

Rinus Van de Velde



Machines, 2020

Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

Machines, l'installation sculpturale de Rinus Van de Velde, rend hommage aux machines inutiles de Jean Tinguely, dont le concept avait été introduit par l'artiste et designer italien Bruno Murani (1907-1998) dans son manifeste *Machine-Art Machinisme*. Lié au second mouvement futuriste, Murani écrivait : « Il revient aux artistes de renoncer au romantisme poussiéreux du pinceau, de la palette, de la toile et du châssis, pour s'intéresser aux machines. A eux, l'apprentissage de l'anatomie et du langage mécaniques ! Comprendre la vraie nature des machines permet d'en détourner le sens. A eux l'initiative de créer des œuvres d'art en contrariant l'utilisation, la destination, le maniement des machines. »

De sculpturale installatie *Machines* van Rinus Van de Velde is een hommage aan de nutteloze machines van Jean Tinguely, een concept dat voor het eerst werd uitgewerkt door de Italiaanse kunstenaar en ontwerper Bruno Murani (1907–1998) in het manifest *Manifesto del Macchinismo*. Hij was verbonden aan de tweede futuristische beweging en schreef: 'Kunstenaars moeten geïnteresseerd zijn in machines, moeten hun romantische penselen, hun stoffige paletten, hun doeken en schilderezels verwerpen. Ze moeten de anatomie en de taal van machines doorgronden, ze moeten machines leren begrijpen en ze afleiden door hun werking te verstoren, om zo samen met die machines kunstwerken te creëren met de mogelijkheden die ze bieden.'

Rinus Van de Velde's sculptural installation *Machines* pays tribute to Jean Tinguely's useless machines, a concept that was first introduced by Italian artist and designer Bruno Murani (1907–1998) in the manifesto *Machine-Art Machinism*. Tied to the second futurist movement, he wrote: "Artists have to be interested in machines, have to abandon their romantic paintbrushes, their dusty palettes, their canvases and easels. They must get to know the anatomy and the language of machines, they must learn to understand machines and distract them by making them function irregularly, thereby creating works of art with those same machines and with the means they offer."

Coral



Complementary programme

18.02–15.05

→ **Rita Hoofwijk**
Travelogue: CHAR M.K.

29.04–30.04, 07.05–08.05 14:00

→ **Gaëtan Rusquet & Damien Petitot**
In-Depth

More info and events: europalia.eu

Imprint

➔ **Rinus Van de Velde**
Inner Travels
18.02–15.05.2022
a concept and production
by **EUROPALIA ARTS FESTIVAL**

Textes / Teksten / Texts

Julie Verheye, Dirk Vermaelen, Marie-Ève Tesch

Graphisme / Grafische vormgeving / Graphic design

Joris Kritis (with Terry Kritis)

Impression / Druk / Printing

Die Keure

Traductions / Vertalingen / Translations

**Martine Caeymaex, Liz Morrison, Nathalie Tabury,
Marie-Ève Tesch**

Dans le cadre de / In het kader van / In the framework of

EUROPALIA ARTS FESTIVAL TRAINS & TRACKS

Nous remercions / Met dank aan / With thanks to

Bozar **TIM VAN LAERE GALLERY**

Avec le soutien de / Met de steun van / With the support of

Public sector



Sponsors



Media Sponsors

De Standaard



BRUZZ

Rinus Van de Velde
Inner Travels

Rinus Van
Inner T

n de Velde
Travels

Rinus Van de Velde
Inner Travels

n de Velde
Travels

Rinus Van
Inner T