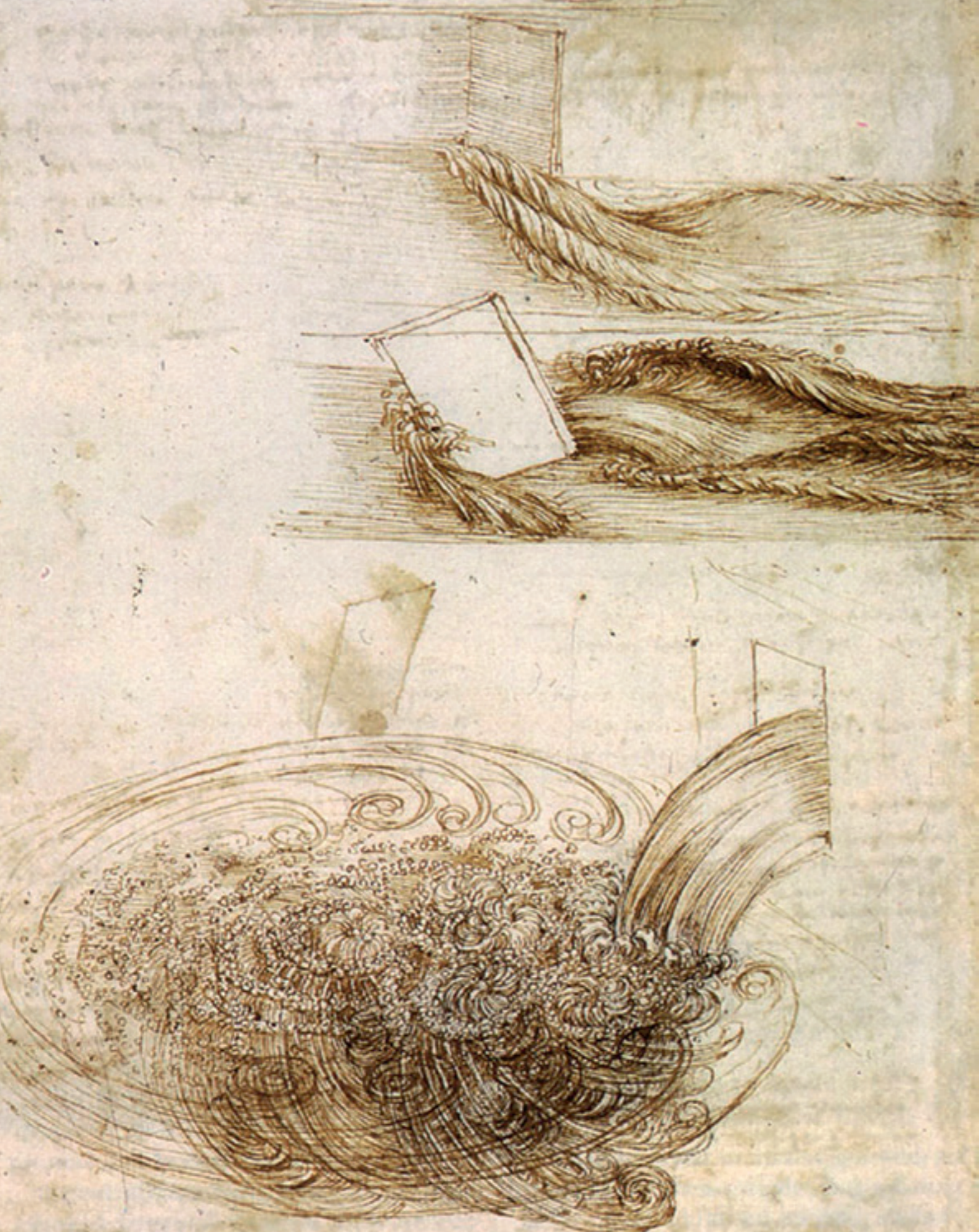


# VISION AND MOTION



Handwritten text in a historical script, likely Latin or a similar European language, located at the bottom of the page. The text is written in a cursive style and appears to be a commentary or explanation related to the drawings above.

RONNY VAN DE VELDE

## TROMPE-L'OEIL

### ***Trompe-l'oeil, 18<sup>de</sup> eeuw***

Inkt en gouache op papier

260 x 430 mm

Herkomst

Galerie Willy D' Huysser, Brussel

### ***Trompe-l'oeil, 18<sup>de</sup> eeuw***

Inkt en gouache op papier

260 x 430 mm

Herkomst

Galerie Willy D' Huysser, Brussel

### ***Trompe l'oeil, 18th century***

Pen and gouache on paper

260 x 430 mm

Provenance

Galerie Willy D' Huysser, Brussel

### ***Trompe l'oeil, 18th century***

Pen and gouache on paper

260 x 430 mm

Provenance

Galerie Willy D' Huysser, Brussel

Naast de grootschalige illusionistische wand- en plafondschilderingen die in de barok en rococo hun theatrale hoogtepunt bereiken, ontstaat vooral in Noord-Europa een traditie van kleinschalige trompe-l'oeil schilderijen. De opkomst van het genre is verbonden met de groei van wonderkamers, eclecticische verzamelingen van fossielen en kristallen tot portretmedailles van grote legeraanvoerders, van zeepaardjes op sterk water en vacuümpompen tot zilverwerk van Cellini. Zowel voor de verzamelaar als zijn gasten waren die gevonden of speciaal gemaakte voorwerpen voorwerp van lering en vermaak. Gezichtsbedrog uitlokken met een trompe-l'oeil was zeker onderhoudend bedoeld, maar

Alongside the large-scale illusionistic wall- and ceiling paintings that reached their theatrical zenith with the baroque and rococo, particularly in Northern Europe there arose a tradition of small-scaled trompe-l'oeil painting. The emergence of the genre is connected with the growth of cabinets of curiosities – from eclectic collections of fossils and crystals to portrait-medals of great military commanders, from sea horses in formalin and vacuum pumps to silverwork from Cellini. For both the collector and his guests, these found- or specially made objects were articles of instruction and entertainment. Eliciting an optical illusion with

voor de tijdgenoten betekende het ook de aanzet tot diepgaander overpeinzingen over de onbestendigheid van de waarneming, en bij uitbreiding van het leven zelf. Vanaf midden 17<sup>de</sup> eeuw wordt de assemblage van brieven en ander papier het meest populaire thema voor trompe-l'oeil schilderijen. In een tijd die vakmanschap hogelijk waardeerde was het voor de kunstenaar de gelegenheid bij uitstek om een bewijs van zijn kunde te leveren. Los van ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis zal men tot het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw trompe-l'oeils op kamerformaat blijven maken en verzamelen, als een bijzonder soort toegepaste kunst.

a trompe-l'oeil was certainly meant to amuse, but for contemporaries it also signified the triggering of a more profound contemplation regarding the fickleness of perception and, by extension, of life itself. From the middle of the 17th century, the assemblage of letters and other paper became the most favored theme for trompe-l'oeil paintings. In an era when craftsmanship was greatly valued, for the artist it presented a golden opportunity for demonstrating his ability. Independent of developments in art history, up until the end of the 19th century the making and collecting of trompe-l'oeils of room size would continue as a sort of applied art.



Trompe-l'oeil  
J.G. Linneman Pinxit, 1775



# Anamorphoses

circa 1870 - 1880

## **Anamorfosen, circa 1870-1880**

Doos met 30 handgekleurde prenten en een houten en zilveren cilinder

Prenten: 175 x 205 mm

Cilinder: 120 mm h

Doos: 180 x 270 mm

## Herkomst

Privéverzameling, Parijs

## **Anamorphoses, circa 1870-1880**

Box with 30 handcolored prints and wood and silver cilinder

Prints: 175 x 205 mm

Cilinder: 120 mm h

Box: 180 x 270 mm

## Provenance

Private collection, Paris



Hans Holbein  
the Younger (1497-1543)  
The Ambassadors, 1533  
National Gallery, London

## POLYORAMA Panoptique

circa 1880

### *Polyorama Panoptique, circa 1880*

Hout, papier, glazen lens  
7 handgekleurde litho's met zichten  
van Frankrijk  
Doos: 230 x 265 mm  
Litho's: elk 190 x 265 mm

### Herkomst

Privéverzameling, Parijs

### *Polyorama Panoptique, 1880s*

Wood, paper, glass lens  
7 handcolored lithographs with views  
from France  
Box 230 x 265 mm  
Litho's: each 190 x 265 mm

### Provenance

Private collection, Paris



Polyorama Panoptique (1830-1850)

# Gustave LE GRAY

(1820 - 1884)

## ***Brick au clair de lune, 1856-1857***

Vintage albuminedruk  
320 x 416 mm  
Gesigneerd met rode naamstempel

### Herkomst

Léon Herschritt, Parijs  
André Goeminne, Nazareth

### Tentoonstelling

Oostende, MuZee, "De Zee", Salut d'honneur  
Jan Hoet, 2014-2015  
Antwerpen, Museum voor Fotografie,  
Mijn vlakke land, 2015

## ***Brick au clair de lune, 1856-1857***

Vintage Albumen print  
Signed with the red artists stamp  
320 x 416 mm

### Provenance

Léon Herschritt, Paris  
André Goeminne, Nazareth

### Exhibition

Ostend, MuZee, "The Sea" Salut d'honneur  
Jan Hoet, 2014-2015  
Antwerp, Fotomuseum, 2015, "Mijn vlakke land"

### Literatuur

Janis, Eugenia Parry, The Photography of  
Gustave le Gray, 1820-1884, Chicago  
Art Institute, 1987, ill.  
Sylvie Aubenas, Gustave Le Gray,  
Paul Getty Museum, Los Angeles, 2002, ill.  
"De Zee" Salut d'honneur Jan Hoet,  
MuZee, Oostende, 2014, p.235 ill.

### Literature

Janis, Eugenia Parry, The Photography of  
Gustave Le Gray, Chicago Art Institute, 1987, ill.  
Sylvie Aubenas, Gustave Le Gray,  
Paul Getty Museum, 2002, ill.  
"The Sea" Salut d'honneur, Jan Hoet,  
MuZee, Ostend, 2014, p 235. ill.



Gustave Le Gray (1820-1884)  
Grande lame, Méditerranée, 1857

# William George HORNER

(1786 - 1837)

## Zoetrope, circa 1870-1880

Ijzer, houten sokkel met 10 bedrukte  
papieren strips  
H 360 mm - Ø 300 mm

## Herkomst

Privéverzameling, Londen

## Zoetrope, 1870-1880s

Iron, wooden base with 10 printed  
paper strips  
H 360 mm - Ø 300 mm

## Provenance

Private collection, London



William George Horner (1786-1837)  
Zoetrope - Wheel of Life

**Charles Emile REYNAUD**  
(1844 - 1918)

**Praxinoscope-Théâtre, 1877-1880**

Hout, metaal, koper kaarshouder met lithographische strips  
270 x 250 x 125 mm

Herkomst

Privéverzameling, Parijs

**Praxinoscope-Théâtre, 1877-1880**

Wood, metal, copper candlestick with lithographic strips  
270 x 250 x 125 mm

Provenance

Private collection, Paris



Charles Emile Reynaud (1844-1918)  
Reynaud Praxinoscope, 1877



## J.J. GRANDVILLE

(1803 - 1847)

### ***Le Royaume des marionnettes,* 1843-1844**

Inkt, potlood en aquarel op papier  
172 x 161 mm

#### Herkomst

Jean-Claude Vrain, Parijs

#### Literatuur

J.J.Grandville, *Un autre monde*.

Paris: H. Fournier, 1844, p. 52 ill.

Vanaf de 17<sup>de</sup> eeuw krijgt het visuele aspect een steeds groter belang in de podiumkunsten. De feesten en balletten aan het Franse hof zetten de toon met een waar opbod aan betoverende metamorfosen. Decorateurs brengen beweging in de scène, maken komaf met de symmetrische, frontale perspectief en ontwikkelen machines voor snelle decorwisselingen en verschijningen/verdwijningen van personages en accessoires. De decorateur verdringt de auteur. Geluid en belichting, decor en gimmicks krijgen

### ***Le Royaume des marionnettes,* 1843-1844**

Ink, pencil and watercolor on paper  
172 x 161 mm

#### Provenance

Jean-Claude Vrain, Paris

#### Literature

J.J.Grandville, *Un autre monde*.

Paris: H. Fournier, 1844, p. 52 ill.

Starting in the 17th century, the visual element acquires an ever-greater role in the performing arts. The feasts and ballets of the French court set the tone with lavish offerings of magical metamorphoses. Decorators bring movement to the fore, doing away with the symmetrical, frontal perspective, and they develop machines for quick changes of scenery and the appearance/disappearance of actors and accessories. The decorator supplants the author; sound and light, décor and gimmick gain the upper

de overhand. *Un autre monde* – Grandvilles meest bekende boek waarvoor hij deze tekening heeft gemaakt – getuigt van de enorme aantrekkingskracht die het theater uitoefent op het publiek van zijn tijd. Theater is de belangrijkste vorm van ontspanning in de 19<sup>de</sup> eeuw, zoals film in de jaren 1950-60 en met vergelijkbare invloed op alle aspecten van het sociale leven. Vanaf de eerste pagina's telt *Un autre monde* talloze verwijzingen naar theater of verwante vormen van ontspanning, in de decors en de ensembles van personages, in hun houdingen en uitdrukkingen, in de ene deus ex machina na de andere. – Een hardnekkig, niet komisch bedoeld anachronisme in de literatuur over Grandville stelt hem voor als een pionier van de droomanalyse die de diepste lagen van het onderbewustzijn heeft bezocht. Uitgekiende kettingen van metamorfoses zoals deze *Apocalypse du ballet* hebben echter alles te maken met de groeiende aanwezigheid en slimme aanwending van accessoires op de scène. Van de commedia dell'arte acteurs die uit

hand. *Un autre monde* – Grandville's best-known book and for which this drawing was made – testifies to the enormous power of attraction exercised by theatre on the public at that time. Theatre in the 19th century was the most popular form of diversion, like movies were to become in the 1950s and '60s, and with a comparable influence on all aspects of social life. From its very first pages, *Un autre monde* numbers countless references to theatre or related forms of amusement, in its décors and assemblages of protagonists, in their stances and expressions, in the one deus ex machina after the other. – A persistent, uncomically intended anachronism in the literature concerning Grandville, presents him as a pioneer of dream analysis who delved into the deepest layers of the subconscious mind. However, ingenious chains of metamorphoses like this 'Apocalypse du ballet' are all about the growing presence and clever uses of scenic accessories. From the commedia dell'arte actors who

hun koffers dieren en huisraad en obscene objecten toverden tot de machinisten van de féeries die de appel van Wilhelm Tell op het cruciale moment aan stukken laten vliegen. Met *Apocalypse du ballet* schetst Grandville ook, en connaissance de cause, de economische realiteit van het theater. De criticus op zijn stoel van krantenpapier die via omwegen een regen van geld genereert staat voor de weinig mysterieuze manier waarop de publiereportages voor volle zalen zorgden. Zijn bewierokingen worden nog kracht bijgezet door de fan van het idool met de mooiste benen, die op haar beurt het hart van haar minnaar ziet veranderen in een trouwring. De voorgrond wordt helemaal bezet door het betaalde applaus van de claque die de rest van het publiek moet trekken. – De dromen in het theater en in *Un autre monde* zijn *beelden* van dromen, beelden die doen dromen zoals de producten van de 'droomfabriek' Hollywood, actieve beelden voor een passief publiek.

goods and obscene objects, to the behind-the-scene machinery operators who at the crucial moment in William Tell conjure the apple to fly to pieces. With 'Apocalypse du ballet,' Grandville also knowingly sketches theatre's economic reality. The critic on his chair of newspapers generating a rain of money refers to the less than mysterious method by which his 'infomercials' guarantee a full house. His adulation is further strengthened by the admirer of the idol with the prettiest legs, who on her part sees the heart of her lover change into a wedding ring. The foreground is completely occupied by the claque's paid-for applause, intended to pull the rest of the public along in its enthusiastic wake. – The dreams in the theatre and in *Un autre monde* are *images* of dreams, images that have us enter a dreamworld as later envisioned by producers in Hollywood's 'dream factory,' active images for a passive public.



J.J. Grandville (1803-1847)  
Locomotions Aeriennes, circa 1843  
for Un Autre Monde

# J.J. GRANDVILLE

(1803 - 1847)

## Les métamorphoses-rêve, 1843-1844

Inkt, potlood en lavis op papier

200 x 230 mm

Herkomst

familie van de kunstenaar, Parijs

Literatuur

J.J. Grandville, *Un Autre Monde*, Parijs,

H. Fournier, 1844, p.243 ill.

## Les métamorphoses-rêve, 1843-1844

Ink, pencil and wash on paper

200 x 230 mm

Provenance

The artist's family, Paris

Literature

J.J. Grandville, *Un Autre Monde*, Paris,

H. Fournier, 1844, p.243 ill.

## Concert à la vapeur ou Société des Enfants d'Apollon, 1843

Inkt, potlood en aquarel op papier

Gesigeneerd: J.J. Grandville

246 x 317 mm

Herkomst

Privéverzameling, Parijs

Literatuur

J.J. Grandville, *Un Autre Monde*, Parijs,

H. Fournier, 1844, p.16 ill.

## Concert à la vapeur ou Société des Enfants d'Apollon, 1843

Ink, pencil and watercolor on paper

246 x 317 mm

Provenance

Private collection, Paris

Literature

J.J. Grandville, *Un Autre Monde*, Paris,

H. Fournier, 1844, p.16 ill.



J.J. Grandville (1803-1847)  
Les métamorphoses du sommeil, circa 1843



**John AYRTON PARIS**  
(1785 - 1856)

**Jeu du Thaumatrope, circa 1880**  
Doos met 12 lithografisch bedrukte kaartjes met touw  
Doos: 163 x 100 mm, diameter elk 76 mm

**Jeu du Thaumatrope, circa 1880**  
Box with 12 lithographic prints with string  
Box: 163 x 100 mm, diameter each 76 mm

Elk bedrukt met de tekst  
"Tenir les ficelles entre les mains et imprimer au carton un rapide mouvement de rotation"

Each with the printed text  
"Tenir les ficelles entre les mains et imprimer au carton un rapide mouvement de rotation"

Herkomst  
Privéverzameling, Parijs

Provenance  
Private collection, Paris



John Ayrton Paris (1785-1856)  
Thaumatrope, 19th century

# Honoré DAUMIER

(1808 - 1879)

## ***Trois avocats causant, circa 1865***

Potlood op papier

305 x 175 mm

Echtheid bevestigd door Dieter Noach van het Daumier Register, Ascona, 2014

Wordt opgenomen in de te verschijnen catalogue raisonné onder het nummer DR11246.

### Herkomst

Jean Gorlang Gallery, New York, 1940

David H.H. Felix, Philadelphia

Thomas Felix, Philadelphia

## ***Trois avocats causant, mid-1860s***

Pencil on cream laid paper

305 x 175 mm

Authenticity confirmed by Dieter Noach from the Daumier Register, Ascona, 2014

It will be included in their forthcoming *catalogue raisonné* under the number DR11246.

### Provenance

Jean Gorlang Gallery, New York (1940)

David H.H. Felix, Philadelphia

Thomas Felix, Philadelphia

Daumier gaat als tekenaar, schilder en beeldhouwer verder en dieper dan de vervormingen die men verwacht van de karikatuur. Zelfs het eenvoudigste silhouet verleent hij een monumentaal karakter, brengt hij voor altijd tot leven. Het particuliere wordt algemeen. Het elan van de kunstenaar, zijnsnelle, snijdende lijn vertolkt de innerlijke kracht van de personages. Op een wonderlijke manier lukt hij er in de onbestendigheid van de vorm te suggereren, niet zelden – zoals in deze tekening – door ‘verkeerde’ lijnen te laten staan naast en onder de ‘juiste’, tot een vitale aura de figuren omhult. Alles beweegt: de advocaten onderweg van de ene zaak naar de andere, van kop tot teen meer begaan met hun ego dan met

As draughtsman, painter and sculptor, Daumier goes further and deeper than the ‘distortions’ than one expects from a caricaturist. Even the simplest of silhouettes acquires a monumental quality, and is invested with immortal life. With Daumier the specific becomes universal. The élan of the artist and his rapid, incisive line transmits the inner vigor of his protagonists. In a quite wondrous way, he succeeds in suggesting the volatility of the form, not uncommonly – as in this drawing – by having ‘wrong’ lines stand next to and under the ‘right’ ones, until a vital aura envelops the figures. All is in motion: the lawyers on the way from one case to another, fully more preoccupied by their egos than with the fate of their

het lot van hun cliënten, in hun ijdelheid niet meer te onderscheiden van de rol die ze zich aanmeten in de rechtszaal, koortsachtig ronddraaiend in de woordenbrij waarmee ze de werkelijkheid naar hun hand proberen te zetten. Heel het enthousiaste talent van Daumier spreekt uit één tekening. Hoe hij zoals alleen echt grote kunstenaars met enkele lijnen een universum in onophoudelijke ontwikkeling oproept, de mensheid die geen rust kent samenvat in een trefzeker beeld. Baudelaire had overschot van gelijk toen hij Daumier, naast Ingres en Delacroix, rekende tot de grote *schrijfturen* van zijn tijd.

clients, in their vanity no longer to be distinguished from the role they play in the courtroom, feverishly swirling in the gabble by which they try to turn reality to their advantage. All of Daumier’s enthusiastic talent speaks to us in a single drawing. How he, as only great artists can, evokes with a few lines an entire, ceaselessly evolving universe, the ever on-the-run humanity summed up in a confident and accurate image. In his remarks on the *Salon* of 1845, Baudelaire was more than right in ranking Daumier right alongside Ingres and Delacroix, as one of the greatest of interpreters of his times.



Honoré Daumier (1808-1879)  
Les Avocats



**Théodore MAURISSET**  
(1805 - 1860)

***Ombres chinoises artistiques, circa 1890***  
Kartonnen doos met schaduwprenten in karton  
400 x 510 x 80 mm

Herkomst  
Privéverzameling, Parijs

***Ombres chinoises artistiques, 1890s***  
Cardboard box with shadow prints  
400 x 510 x 80 mm

Provenance  
Private collection, Paris



J.J. Grandville (1803-1847)  
Les ombres portées

# Eadweard MUYBRIDGE

(1830 - 1904)

## ***Nude Woman Spinning with Hands on Hips, 1887***

Collotype, plaat 531 van *Animal Locomotion*

219 x 327 mm

*Muybridge* in reliëfdruk, titel van de reeks, nummer van de plaat, copyright en datum op het tweetonige blad recto; *W.R. Miles, Muybridge Collection* stempel en inventarisnummer in inkt op verso.

## ***Nude Woman Descending a Staircase, 1887***

Collotype, plaat 133 van *Animal Locomotion*

229 x 311 mm

*Muybridge* in reliëfdruk, titel van de reeks, nummer van de plaat, copyright en datum op het tweetonige blad recto; *W.R. Miles, Muybridge Collection* stempel en inventarisnummer in inkt op verso

## ***Nude Woman Spinning with Hands on Hips, 1887***

Collotype, plaat 531 of *Animal Locomotion*

219 x 327 mm

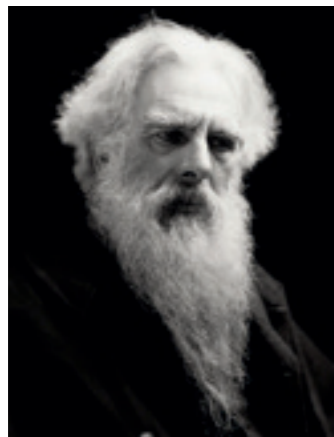
With Muybridge's letterpress credit, series title, plate number, copyright, and date on the two-toned sheet recto, and with a W.R. Miles, Muybridge Collection hand stamp, with item number, in ink, on verso. 1887

## ***Nude Woman Descending a Staircase, 1887***

Collotype, plate 133 of *Animal Locomotion*

229 x 311 mm

With Muybridge's letterpress credit, series title, plate number, copyright, and date on the two-toned sheet recto, and with a W.R. Miles, Muybridge Collection hand stamp, with item number, in ink, on verso



De reden waarom Muybridge zijn eerste *animal locomotion* fotoreeks maakte, overstijgt de anekdote. Leland Stanford, gouverneur van Californië, had erom gewed dat van een paard in galop op bepaalde momenten alle vier poten van de grond waren. Stanford won zijn weddenschap in 1877 met Muybridges geslaagde reeks foto's van een paard in galop. Omdat de foto's zo erg verschilden van hoe galopperende paarden tot dan toe werden afgebeeld, was het ongeloof bij het publiek vrij groot. Muybridge monteerte de foto's op een draaiende schijf om te tonen dat het wel degelijk om afbeeldingen van de natuurlijke beweging ging. Wanneer hij in een volgend stadium foto's gaat projecteren met een zoopraxiscoop loopt hij eigenlijk vooruit op de film. Zijn oorspronkelijke didactische bedoeling – een beeldatlas voor kunstenaars – lijkt een eeuw later te herleven in de repetitieve, 'objectieve' foto's van het echtpaar Becher en hun leerlingen die onmiddellijk de status van kunstwerken hebben verworven. Dat ook de

The reason why Muybridge made his first 'animal locomotion' photographic series is of more than anecdotal value. Leland Stanford, the former governor of California, had bet that a horse at gallop would at certain moments have all four feet off the ground. In 1877 Stanford won his wager, supported by Muybridge's series successfully capturing a horse's gallop in detail. Because these photos were so different to prior representations of galloping horses, disbelief on the part of the public was considerable. Muybridge mounted the photographs on a rotating disc to show that the pictures indeed demonstrated natural movement. When, in a subsequent stage, he started projecting the photographs with a *zoopraxiscope* device, this process can be seen as a forerunner to film. His original didactic purpose – a visual atlas for artists – seems a century-on to live again in the repetitive, 'objective' photographs of Bernd and Hilla Becher and their students, which immediately acquired the status of art works. The fact

foto's van Muybridge nu als kunst worden beschouwd, houdt misschien meer verband met het ludieke karakter van die vergeten weddenschap dan met de beslissende stap die hij heeft gezet in de ontwikkeling van de fotografie als dienstmaagd van de wetenschap.

that Muybridge's photographs are also now considered as art, has perhaps more to do with the playful nature of that forgotten bet than with the decisive strides he made in the development of photography as handmaiden to science.



Eadweard Muybridge (1830-1904)





# Joseph PLATEAU

(1801 - 1883)

## Gramophone-cinéma, circa 1925 The Kinephone

Doos met 5 bedrukte kartonnen schijven en  
kartonnen schijf met wieltjes  
Doos: 175 x 180 mm

### Herkomst

Reid & C°, Londen

## Gramophone-cinéma, 1925s The Kinephone

Box with 5 printed cardboard disks and  
cardboard disk with wheels  
Box: 175 x 180 mm

### Provenance

Reid & C°, Londen



Joseph Plateau (1801-1883)  
Plateau's Phenakistoscope

## Jacques-Henri LARTIGUE

(1894 - 1986)

### ***Cousin Bichonade in Flight, 1905 Grand Prix of the Automobile Club of France, 1912***

Uit *A Portfolio of Photographs*,  
met 10 zilverdrukken  
Portfolio: 400 x 345 mm  
Foto's: elk 229 x 165 mm

### ***Cousin Bichonade in Flight, 1905 Grand Prix of the Automobile Club of France, 1912***

From *A Portfolio of Photographs*,  
with 10 silver prints  
Portfolio: 400 x 345 mm  
Photographs: each 229 x 165 mm

#### Oplage

50 exemplaren, dit exemplaar nr. 20/50

#### Uitgever

Witkin-Berley Ltd, Roslyn Heights, New York  
Voorwoord door Jean Henri Lartigue en Anaïs Nin  
Prints gemaakt door Jean Yves Barré onder  
toezicht van Jacques-Henri Lartigue

#### Edition

50 copies, this copy no. 20/50

#### Publisher

Witkin-Berley Ltd, Roslyn Heights, New York  
Introduction by Jean- Henri Lartigue and Anaïs Nin  
Prints made by Jean-Yves Barré under the  
supervision of Jacques-Henri Lartigue



Henri Lartigue, *My Brother, Zissou, gets His Glider Airborne*, 1908



# Hans RICHTER

(1888 - 1976)

## **Strasse, 1914**

Inkt en gouache op papier

295 x 200 mm

Gesigneerd en gedateerd 14

### Herkomst

Atelier Hans Richter, Connecticut, USA, inventarisnr. 855

Artcurial, Veiling *Hommage à Hans Richter*,

Parijs, 2008, nr. 7

### Tentoonstelling

Berlijn, Akademie der Künste, 1982,

*Hans Richter*, p. 34

Zürich, Kunsthau, 1982, *Hans Richter*, p. 34

München, Städtische Galerie im

Lembachhaus, 1982, *Hans Richter*, nr. 34

New York, Salander-O'Reilly Galleries

## **Strasse, 1914**

Ink and gouache on paper

295 x 200 mm

Signed and dated 14

### Provenance

Hans Richter Studio, Connecticut, U.S.A.,

inv. no. 855

Sale Artcurial n°7 "Hommage à Hans Richter",

Paris, 2008

### Exhibited

Berlin, Akademie der Kunst, 1982,

*Hans Richter*, p. 34

Zürich, Kunsthau, 1982, *Hans Richter*, p. 34

München, Städtliche Galerie im Lembachhaus,

1982, *Hans Richter*, n° 34

New York, Salander-O'Reilly Galleries

Richters vroege werk wordt gekenmerkt door een vloeiende, dynamische en expressieve lijnvoering, sterk omliggende vormen en krachtige borstelstreken. Echo's van Cézanne en het expressionisme. Met het kubisme ontdekt hij de mogelijkheid om ritmische bewegingen, verhoudingen en regelmaat te verbeelden. Hij beoogt een 'vrije orkestratie van vormen (...) zoals muziek met geluid de tijd orkestreert.' Als hij in 1916 in Zürich lid wordt dada verruimt zijn beeldtaal en zijn thematiek. De *Visionaire portretten* die hij met gesloten ogen tekent passen helemaal in de iconoclastische tendens van dada. Hij gaat vrijer werken, weg van het kubisme, in de richting van abstractie en meer en meer toegespitst op ritme. Terug in Berlijn gaat hij vanaf 1918, samen met Viking Eggeling, abstracte *scroll paintings* maken.

Richter's early work is characterized by a flowing, dynamic and expressive execution of line, strongly demarcated forms and powerful brushstrokes. Echoes of Cézanne and Expressionism. With Cubism he discovers the possibility of representing rhythmical movements, proportions and regularity. He aims for a 'free orchestration of forms (...) in the way that music orchestrates time with sound.' On becoming a member of Dada in Zurich in 1916, Richter expands both his visual language and his themes. The *Visionary Portraits* that he draws with eyes closed are totally in line with Dada's iconoclastic tendency. He works more freely, away from Cubism, in the direction of abstraction and more-and-more focused on rhythm. Back in Berlin, from 1918 (together with Viking Eggeling) he starts making abstract *scroll paintings*.

Met die schilderijen die verwant zijn aan verhalende friezen, probeert hij beweging in tijd en ruimte te schilderen, rekening houdend met visuele en muzikale aspecten. In 1921 zet Richter de volgende logische stap en maakt hij zijn eerste abstracte film, *Rhythmus 21*. Hij zal een van de bekendste avant-garde cineasten van de twintigste eeuw worden. – De spanning van het open-gesloten perspectief in *Strasse* die beweging wil worden, kondigt de latere wending naar het medium film aan, zonder te vervallen in imitatie van een filmbeeld. Behalve met film zal Richter zijn hele carrière blijven experimenteren met andere media. Hij beschouwde zich trouwens meer als schilder dan als filmmaker.

With these paintings that are akin to narrative friezes, he tries to paint movement in time and space, while also taking account of visual and musical aspects. In 1921 Richter takes the next logical step and makes his first abstract film, *Rhythmus 21*. He will become one of the 20th-century's most famous avant-garde film makers. – The tension of the open/closed perspective in *Strasse* that so yearns for movement, presages the later turn to the medium of film, but without lapsing into imitating a film image. Aside from film, Richter will go on experimenting with a wide range of media throughout his career. For that matter, he describes himself more as painter than film maker.



Hans Richter (1888-1976)  
Rhythmus 21, 1921

# Carlo CARRÀ

(1881 - 1966)

## Natura morta, 1912

Penseel, inkt en gouache op krantenpapier, gemaroufleerd op doek  
300 x 251 mm  
Gesigneerd C. Carrà en gedateerd 912 linksonder  
Het werk is geregistreerd in het Carlo Carrà archief onder nummer 30/12.

### Herkomst

Tornabuoni Arte, Firenze  
David C. Copley, La Jolla, California

## Natura morta, 1912

Brush and ink and gouache on newspaper laid down on canvas  
300 x 251 mm  
Signed C. Carrà and dated 912 (lower- left)  
The work is registered in the Archive Carlo Carrà with the number 30/12.

### Provenance

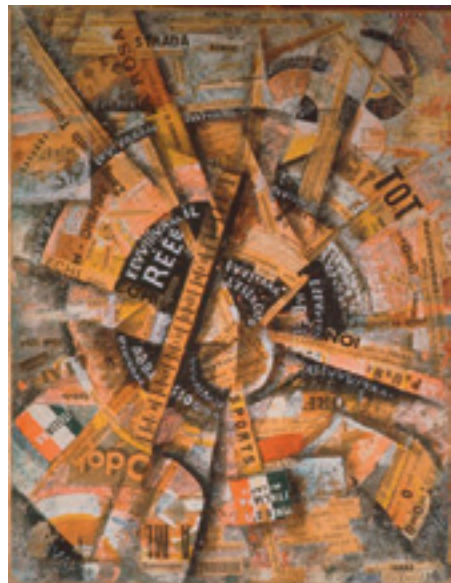
Tornabuoni Arte, Florence  
David C. Copley, La Jolla, California

Carlo Carrà ligt mee aan de basis van de futuristische schilderkunst. Meer dan door de opvattingen van Marinetti is hij beïnvloed door het kubisme dat hij in 1911 in Parijs leert kennen. Terug van die reis herwerkt hij zijn schilderij *Begraving van de anarchist Galli* (1911) waarvan de eerste versie nog schatplichtig was aan het neo-impressionisme. Het wordt nu beschouwd als een van de meest geslaagde werken uit de beginfase van het futurisme. – In *Natura morta* laat hij zoals de kubisten het centrale gezichtspunt varen en verwijst hij met de drager van krantenpapier naar hun *papiers collés*. Maar de poging om de toeschouwer in het midden van de tekening te plaatsen en

Carlo Carrà was a leading figure of Futurist painting. He was more influenced by the Cubism he encountered when in Paris in 1911, than by the concepts and writings of Marinetti. On returning home from this visit he re-works his painting *Funeral of the Anarchist Galli* (1911), whose first version was still beholden to neo-impressionism. It is now considered as one of the most successful works of Futurism's early phase. – In *Natura morta*, following the Cubist model, he has the central point-of-view wander, with the choice of a backing surface of newspaper referring to their *papiers collés*. But the attempt of placing the viewer in the middle of the drawing and, paradoxically enough, bringing movement to

paradoxaal genoeg het stilleven te laten bewegen – de luchtverplaatsingen van glazen die worden opgeheven en neergezet op het cafétafeltje, er misschien bijna vallen – sluit aan bij de ambitie van de futuristen om de fundamentele dynamiek van de moderniteit aanschouwelijk voor te stellen. En door stukken tekst te bedekken ontstaan woordcombinaties die de wetten van de grammatica tarten zoals de *parole in libertà* van Marinetti. Ze gaan dansen zoals de glazen, springen heen en weer, terwijl ze in druk slechts een flauwe neerslag van de altijd voortsnellende werkelijkheid waren: ‘vif l’étendue ... et soudain ... aucune douleur ... se met brusquement ... le petit tremblement ...’

the still-life – the air currents set in motion with the lifting and setting down of glasses, perhaps nearly falling, from the café table – links with the Futurist aim of visually representing modernity's fundamental dynamic. And by covering portions of the printed text, remaining combinations of words are revealed that defy the laws of grammar, as with Marinetti's *parole in libertà*. They are set to dance like the glasses, jumping hither and thither, while when petrified in print they were a mere bland, flavorless expression of an ever-accelerating reality: ‘vif l’étendue ... et soudain ... aucune douleur ... se met brusquement ... le petit tremblement ...’



Carlo Carrà (1881-1966)  
Interventionist Demonstration, 1914  
Collection, Mattioli Milan



# Jules SCHMALZIGAUG

(1882 - 1917)

## **Expression dynamique d'une motocyclette en vitesse, 1914-1915**

Olie op karton

730 x 1000 mm

Gesigneerd *J. Schmalzigaug*

### Herkomst

Walter Malgaud (broer van de kunstenaar)

Thierry Malgaud, Brussel

Privéverzameling, Hove

### Tentoonstelling

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Belgische Kunst*, 1916-1917, cat. nr. 210

Antwerpen, Kunst van Heden, *Hommage à*

*Jules Schmalzigaug*, 1922, cat. nr. 196

Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde,

*Jules Schmalzigaug*, 1981

Brussel, KMSKB, *Jules Schmalzigaug*, 1985, cat. nr. 27

Bergen op Zoom, Markiezenhof,

*Jules Schmalzigaug*, 1985

Venetië, Palazzo Grassi, *Futurismo & Futurismi*, 1986, p. 262 ill.

Brussel, KMSKB, *Jules Schmalzigaug, een*

*Belgische futurist*, 2010

### Literatuur

Phil Mertens, *Jules Schmalzigaug 1882-191*. Brussel

& Antwerpen: Ronny Van de Velde, 1984, nr. 85,

p. 115, ill. en p.69 in Schmalzigaugs atelier, ill.

## **Expression dynamique d'une motocyclette en vitesse, 1914-1915**

Oil on cardboard

730 x 1000 mm

Signed *J. Schmalzigaug*

### Provenance

Walter Malgaud (the artist's brother)

Thierry Malgaud, Brussels

Private collection, Hove

### Exhibited

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Belgische Kunst*, 1916-1917, cat. no. 210

Antwerp, Kunst van Heden, *Hommage à*

*Jules Schmalzigaug*, 1922, cat. no. 196

Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde,

*Jules Schmalzigaug*, 1981

Brussels, KMSKB, *Jules Schmalzigaug*, 1985,

cat. no. 27

Bergen op Zoom, Markiezenhof,

*Jules Schmalzigaug*, 1985

Venice, Palazzo Grassi, *Futurismo & Futurismi*,

1986, p. 262 ill.

Brussels, KMSKB, *Jules Schmalzigaug, een*

*Belgische futurist*, 2010

### Literature

Phil Mertens, *Jules Schmalzigaug 1882-191*.

Brussels & Antwerp: Ronny Van de Velde, 1984, no.

85, p. 115, ill. en p.69 in Schmalzigaug's studio, ill.

*Jules Schmalzigaug, een Belgische futurist.*

Brussel: KMSKB, 2010, p.126 ill.

Jules Schmalzigaug trekt in april 1912 van Parijs naar Venetië, waar hij zal blijven tot de eerste wereldoorlog uitbreekt. Hij komt er in contact met jonge, avant-gardistische collega's die de hemelbestormende futuristen als voorbeeld zien. Hij bevrijdt zich van de invloed van de Nabis en de fauves, en omarmt enthousiast de nieuwe, uiterst dynamische stijl die opgang maakt. Hij wordt de enige Belgische futuristische schilder en hij levert ook een belangrijke bijdrage aan de beweging. In 1914 neemt hij in Rome in Galleria Sprovieri deel aan de eerste grote internationale tentoonstelling van het futurisme. Uit een brief van 3 november 1913 aan de schilder Richard Baseleer blijkt hoe goed Schmalzigaug de rol van de avant-garde, vooral het futurisme, in een snel veranderend medialandschap inschatte: 'We willen niet alleen de betekenis van beweging (dynamiek) vertalen, maar omdat we de oude kunstvormen zijn vergeten, of eventueel zelfs haten, willen we ook een geschikte vorm vinden voor onze hedendaagse gevoeligheid ... Die vreemde situatie waarin de hedendaagse kunst zich bevindt, door zich zo goed en zo kwaad als het gaat te verdedigen tegen vernieuwingen zoals

*Jules Schmalzigaug, een Belgische futurist.*

Brussels: KMSKB, 2010, p.126 ill.

In April 1912, Jules Schmalzigaug treks from Paris to Venice and will remain in Italy until the outbreak of WWI. There he comes into contact with young, avant-gardist colleagues who see the Futurists as visionary examples. He frees himself from the influence of the Nabis and the Fauves, and enthusiastically embraces the new, utterly dynamic style that is in the ascent. Schmalzigaug becomes the one-and-only Belgian Futurist painter, and also makes an important contribution to that movement. In 1914, in Rome's Galleria Sprovieri, he takes part in Futurism's first major international exhibition. From a letter dated 3 November 1913 to the painter Richard Baseleer, we see the importance assigned by Schmalzigaug to the role of the avant-garde, and particularly Futurism, within a rapidly changing media-landscape: 'What we want is not only to translate the feeling of movement (dynamism) but also, out of forgetfulness or hatred, eventually, regarding forms of art of the past, to find a form adequate to our contemporary sensibility... The singular situation wherein art finds itself today, defending itself, for better or worse, innovations like

fotografie, film, magazines, karikatuur, affiches ... En waar komt die angst vandaan en die niet aflatende bezorgdheid om het prestige van de Kunst te redden? Oorzaak is de onevenwichtige manier waarop men het probleem van de kunst en de evidente eisen van het moderne leven onder ogen ziet ...' *Expression dynamique d'une motocyclette en vitesse* lijkt op het eerste gezicht vintage futurisme, verheerlijking van machine en snelheid. Maar in vergelijking met bij voorbeeld Boccioni laat Schmalzigaug het volume niet evolueren maar suggereert hij de vaart waarmee de motorfiets zich beweegt door op een meer abstracte, impressionistische manier vooral de atmosfeer rond de machine op te roepen.

photography, film, the illustrated journal, the caricature, the poster, etc. And why this constant fear and this concern to save the prestige of Art? Because of an imbalance between the way of envisaging the problem of art and the evident exigencies of modern life...' *Expression dynamique d'une motocyclette en vitesse* seems at first sight vintage Futurism, a glorification of the machine and speed. But in comparison with Boccioni, for example, Schmalzigaug does not have the volume evolve; rather he suggests the course of the motorcycle's speed in a more abstract, impressionistic manner, thus mainly evoking the atmosphere around the machine.



# Jules SCHMALZIGAUG

(1882 - 1917)

## **Menigte-Straat, 1914-1917**

Kleurpotlood en pastel op papier  
490 x 440 mm  
Getekend rechtsonder in potlood,  
Schmalzigaug

### Herkomst

Familie van de kunstenaar  
Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen  
Verzameling Florizoone, Nieuwpoort

### Literatuur

Phil Mertens, Jules Schmalzigaug 1882-1917,  
Brussel & Antwerpen: Ronny Van de Velde,  
1984, nr. 125, p.144 ill. en p. 174  
*Jules Schmalzigaug, een Belgische futurist.*  
Brussel: KMSKB, 2010, p.113 ill.

## **Crowd-Street, 1914-1917**

Color pencil and pastel on paper  
490 x 440 mm  
Signed in pencil *Schmalzigaug* lower-right  
Provenance

Family of the artist  
Collection Caroline and Maurice Verbaet,  
Antwerp  
Collection Florizoone, Nieuwpoort

### Literature

Phil Mertens, Jules Schmalzigaug 1882-1917,  
Brussels & Antwerp: Ronny Van de Velde,  
1984, no. 125, p.144 ill. en p. 174  
*Jules Schmalzigaug, een Belgische futurist.*  
Brussels: KMSKB, 2010, p.113 ill.

Als de eerste wereldoorlog uitbreekt, keert Schmalzigaug terug naar Antwerpen, vestigt zich kort daarop in Den Haag. De grote plannen en beloften van het avant-garde milieu waar hij in geleefd en gewerkt had in Italië, moet hij nu alleen waar maken. Hij doet dit onder meer door zijn opvattingen over kleur en licht te noteren onder de titel *La Panchromie*. Als schilder blijft hij zoeken en probeert hij in zijn laatste werken los te komen van de futuristische formules. *Menigte-sstraat* (1914-1917) illustreert hoe hij meer volume en geconstrueerde vormen in zijn werk brengt; de dynamiek komt nu tot stand door een kubistische fragmentering van de ruimte, rondom een krachtig midden. Zoals in het futuristische werk worden de figuren nog gestuurd door de

Upon the outbreak of World War I, Schmalzigaug first returns to Antwerp before shortly thereafter moving across the border to The Hague. As for the grand plans and promises of the avant-garde milieu that he had been so involved with in Italy, he would now have continue this work on his own. And he does so by, among other things, noting down his reflections on color and light under the title *La Panchromie*. As painter he keeps searching, and in his last works tries to free himself from Futurist formulae. *Crowd-Street* (1914-1917) illustrates how he brings more volume and constructed forms to his work; the dynamic arises through a Cubist fragmentation of space around a powerful center. As with the Futurist work, the figures are still

omsluitende 'ambiance' maar het ritme van de energielijnen die de dingen en wezens verbinden, oogt rustiger. Door die nieuwe structuur lijken indrukken en emoties nu minder arbitrair. De beweging is verinnerlijkt.

driven by the enclosing 'ambience', but the rhythm of the lines of energy that connect these things and beings, looks calmer. By way of this new structure, impressions and emotions now seem less arbitrary. The movement is internalized.



Jules Schmalzigaug (1882-1917)  
Danseressen in Music Hall, 1914-1916  
Collection, KMSKB

## Francis PICABIA

(1879 - 1953)

### Dessin pour Germaine, 1918

Pen, inkt en lavis op papier

219 x 175 mm

Getekend, gedateerd en tekst rechtsboven:

*Dessin pour Germaine/Gstaad 23 Mars 1918/*

*F Picabia.*

Met certificaat van het Comité Picabia.

De tekening wordt opgenomen in de te

verschijnen catalogue raisonné.

#### Herkomst

Germaine Everling

Maurice Bazy, Parijs

Privéverzameling, Parijs

#### Tentoonstelling

Londen, Tate Gallery, 2008, *Duchamp - Picabia*

- *Man Ray*, cat. 232, ill. p. 182

### Drawing for Germaine (Dessin pour Germaine), 1918

Pen, ink and wash on paper

219 x 175 mm

Signed, dated and inscribed top-right corner:

*Dessin pour Germaine/Gstaad 23 Mars 1918/*

*F Picabia.*

With certificate by the Comité Picabia,

confirming that this drawing will be included

in the forthcoming catalogue raisonné.

#### Provenance

Germaine Everling

Maurice Bazy, Paris

Private collection, Paris

#### Exhibited

Londen, Tate Gallery, 2008, *Duchamp - Picabia*

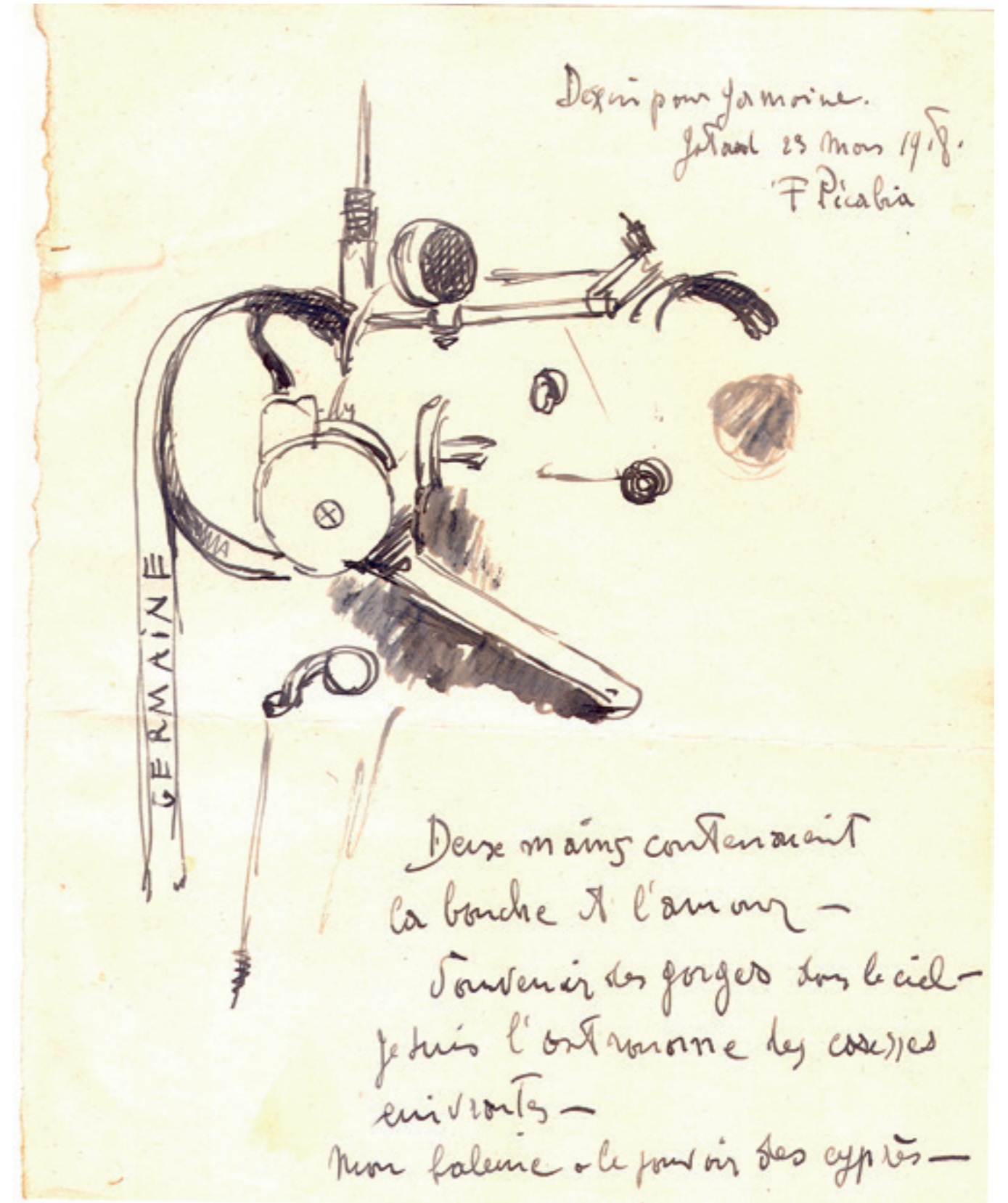
- *Man Ray*, cat. 232, ill. p. 182

De tekening met gedicht is opgedragen aan Germaine Everling, de vrouw met wie Picabia een relatie begint in 1917. Zij vergezelt hem het jaar daarop naar Zwitserland waar hij veel tijd doorbrengt in kuuroorden, deels om te bekomen van een periode van uitpattingen. Hij schildert nauwelijks maar is heel productief als dichter. Dit ongepubliceerde gedicht sluit aan bij *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, de bundel die hij op 5 april beëindigt in Gstaad. De aquarel van de motor is sterk verwant met de achttien mechanische lijntekeningen waarmee hij de gedichten illustreert. In plaats van de ontechnische woorden of zinsneden die in die illustraties onderdelen van imaginaire machines benoemen, is hier alleen de naam van Germaine vermeld op de vermoedelijk cruciale overbrengingsriem. Door de losse uitvoering in aquarel maakt de tekening

The drawing with poem is dedicated to Germaine Everling, the woman with whom Picabia begins a relationship in 1917. The following year she accompanies him to Switzerland where Picabia spends much of his time at health spas, in part to recover from a period of excess. He barely paints, but is very productive as poet. This unpublished poem connects to *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, the bundle he completes on April 5th in Gstaad. The watercolor of the motor is closely related to the eighteen mechanical line-drawings that illustrate the poems. Instead of the very untechnical words or phrases that name the component parts of the imaginary machines, here only the name of Germaine is mentioned on the presumably crucial transmission belt. With its free manner of execution, the drawing makes a more lyrical impression than earlier works where Picabia pastiches technical drawings by way

een meer lyrische indruk dan vroegere werken waarin Picabia bij wijze van provocatie technische tekeningen pasticheert. Maar de schilder-dichter laat de beeldspraak niet los die van in het begin zijn mechanische werken begeleidt. Zoals zijn vriend Marcel Duchamp suggereert hij duidelijke en minder duidelijke parallellen tussen machines en mensen, tussen productieprocessen en seksueel verkeer. De vertaling in beelden van hun fascinatie voor beweging, machines en erotiek gaat bij Picabia en Duchamp gepaard met veel ironie, in tegenstelling tot de dodelijke ernst van de futuristen. Zoals in het gedicht *Changement de vitesse* uit bovenvermelde bundel waar Picabia zinspeelt op zijn hoofdthema: 'Je suis le collaborateur de l'usine/ Qui alésait les cylindres du bonheur'

of provocation. But the painter/poet does not leave hold of the metaphor that accompanies his mechanical works from the very outset. Like his friend Duchamp, he suggests clear and less clear parallels between machines and people, between production processes and sexual intercourse. For both Picabia and Duchamp, the translation into image of this fascination for movement, machines and eroticism is paired with much irony, in contrast to the Futurists' deadly seriousness. As in the poem *Changement de vitesse* from the bundle cited above, where Picabia alludes to his main theme: 'Je suis le collaborateur de l'usine/ Qui alésait les cylindres du bonheur' (I am the employee of the factory/who reamed the cylinders of happiness)



Francis Picabia (1879-1953)  
Fille née sans mère, 1918



## Francis PICABIA

(1879 - 1953)

### Dame! 1920

Potlood en inkt op papier

265 x 190 mm

Gesignd en gedateerd linksonder *Francis Picabia*

Illustratie voor de cover van het tijdschrift

*Dada 7: Dadaphone*, maart 1920

Met certificaat # 3017 van het Comité Picabia.

#### Literatuur

*Dada Zürich-Paris 1916-1922* (reprint)

Paris: Jean-Michel Place, 1981. p. 36, ill.

Maria Lluisa Borrás, *Picabia*.

Paris: Albin Michel, 1985. p. 358, ill

Francis Picabia is als een vis in het dadawater. Na enkele succesrijke jaren in de naweeën van het impressionisme ontpopt hij zich als een van de meest provocerende acteurs op de scène van de avant-garde, en een van de meest kosmopolitische. In 1913 brengt hij de abstracte kunst naar New York, drie jaar later exposeert hij er zijn eerste 'mechanische' schilderijen. Start in 1917 in Barcelona met

### Dame! 1920

Indian ink and pencil on paper

Signed and dated *Francis Picabia* lower left

Cover-illustration for *Dada 7* (*Dadaphone*), Paris, March 1920

Certificate # 3017 from the Comité Picabia

#### Literature

*Dada Zürich-Paris 1916-1922*, Paris: Jean-Michel

Place, 1981, p. 36, illustrated

Maria Lluisa Borrás, *Picabia*, Paris: Albin

Michel, 1985. p. 358, illustrated



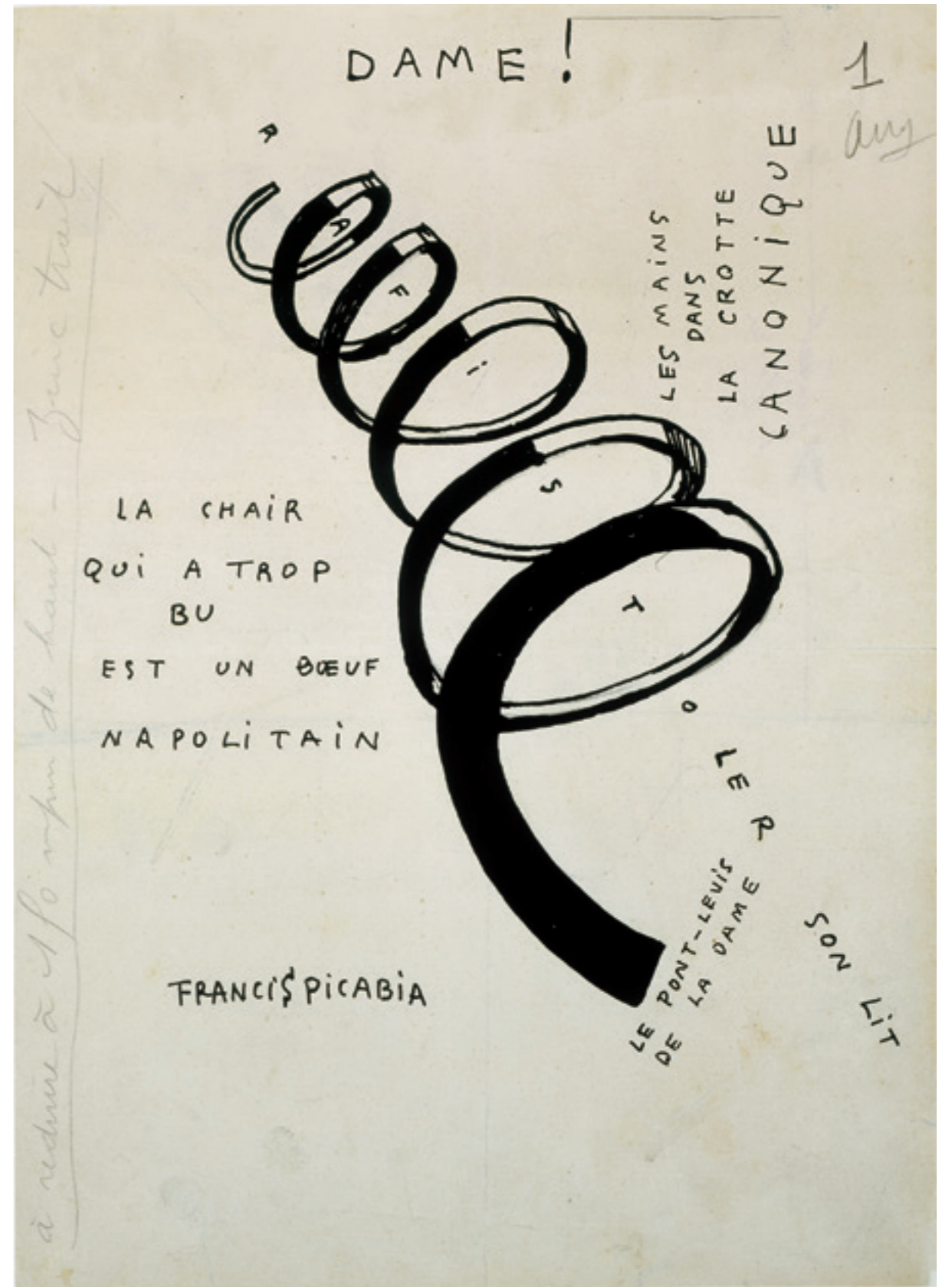
Francis Picabia glistens like a fish in Lake Dada. After several successful years in the aftermath of impressionism, he emerges as one of the most provocative actors on the avant-garde scene, and one of the most cosmopolitan. In 1913 he brings abstract art to New York, and three years later he exhibits his first 'mechanical' paintings there. In 1917 he starts his dada-related review *391* in Barcelona, publishes volumes of poetry, meets Tristan Tzara in Zurich, and in 1920 is a dada pacesetter in Paris. When it comes to brutality, he vies with the epic poet-boxer Arthur Cravan. His paintings with machine parts settle scores with all classical motifs and his anti-poems make a mockery of literature's staid rules. The combination of gross statements and un-artistic images, as with this drawing, aspire to provoke scandal. Picabia is no prudent innovator but an inimitable player who doesn't stick to the unwritten rules of the art scene, not even to those of its 'progressive' fraction. For him it is not about career or securing a place in the pantheon. It is about his own pleasure. While so much art – avant-garde art as well – has become either souvenir or document, Picabia's images still always celebrate the moment that cannot return. In the same issue of *Dada*, with cover by him, Picabia publishes the *Manifeste Cannibale Dada*

DADAPHONE N°7, Mars 1920  
Francis Picabia (1879-1953)

waarvan de mooie slotzinnen kunnen tellen als orgelpunt van Dada in Parijs: '(Dada) n'est rien, rien, rien. Il est comme vos espoirs: rien. Comme vos paradis: rien. Comme vos idoles: rien. Comme vos hommes politiques: rien. Comme vos héros: rien. Comme vos artistes: rien. Comme vos religions: rien. Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis, et puis? Je vous dirai encore que vous êtes tous des poires. Dans trois mois nous vous vendrons, mes amis et moi, nos tableaux pour quelques francs.' *Dada 7* betekent het hoogtepunt en de zwanezang van dada in Parijs. In mei 1921 neemt de eenmansbeweging Picabia afscheid van de groep dadaïsten, hun morele en politieke principes worden hem te ernstig, en hij gaat verder – in woord en beeld – op zijn eigen baldadige weg.

*Cannibale Dada* whose final lines provide a ringing climax to dada in Paris: '(Dada) n'est rien, rien, rien. Il est comme vos espoirs: rien. Comme vos paradis: rien. Comme vos idoles: rien. Comme vos hommes politiques: rien. Comme vos héros: rien. Comme vos artistes: rien. Comme vos religions: rien. Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis, et puis? Je vous dirai encore que vous êtes tous des poires. Dans trois mois nous vous vendrons, mes amis et moi, nos tableaux pour quelques francs.' '(Dada) is nothing, nothing, nothing. It's like your hopes: nothing. Like your heavens: nothing. Like your idols: nothing. Like your politicians: nothing. Like your heroes: nothing. Like your artists: nothing. Like your religions: nothing. Whistle, scream, punch me in the face and then, and then? I'll tell you again that you're all a bunch of suckers. In three months me and my friends will sell you our paintings for a few francs.'

*Dada 7* represents both the apogee and the swansong of dada in Paris. In May 1921 the one-man-movement Picabia takes his leave of the dadaist group. He sees their moral and political principles as too serious, and so he continues – in word and image – on his own wanton way.



## Jozef PEETERS

(1895 - 1960)

### ***Fantasiën, vogel, geluid, 1919***

Inkt op papier

350 x 250 mm

Gesigneerd, gedateerd en titel

Herkomst

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,

Antwerpen

Tentoonstelling

Antwerpen, ICC, *Jozef Peeters*, 1978, cat. 105

(onder titel *Fantasia-Vogelgeluid*)

Elsene, Musée d'Ixelles, *Belgische kunst –*

*Een moderne eeuw – Collectie Caroline en*

*Maurice Verbaet*, 2013, ill.

Literatuur

*Jozef Peeters*. Antwerpen: ICC, 1978. p.14; p.84 ill.

Michel Draguet, *Belgische kunst – Een moderne*

*eeuw – Collectie Caroline en Maurice Verbaet*.

Tielt: Lannoo, 2012, p.145, ill.

### ***Fantasiën, vogel, geluid, (Fantasies, bird, sound), 1919***

Ink on paper

350 x 250 mm

Signed, dated and titled

Provenance

Collection Caroline and Maurice Verbaet, Belgium

Exhibition

Antwerp, ICC, *Jozef Peeters*, 1978, cat. 105

(titled *Fantasia-Vogelgeluid*)

Elsene, Musée d'Ixelles, *Belgische kunst –*

*Een moderne eeuw – Collectie Caroline en*

*Maurice Verbaet*, 2013, ill.

Literature

*Jozef Peeters*. Antwerpen: ICC, 1978. p.14; p.84 ill.

Michel Draguet, *Belgische kunst – Een moderne*

*eeuw – Collectie Caroline en Maurice Verbaet*.

Tielt: Lannoo, 2012, p.145, ill.

Jozef Peeters is een van de meest prominente modernistische kunstenaars in België, en tijdens de pioniersjaren ook een onvermoeibaar voorvechter van de nieuwe kunst. Onder invloed van De Stijl en Kandinsky evolueert hij vanaf 1918 naar een vorm van 'zuivere beelding'. Maar in tegenstelling tot de radicale abstracten is voor Peeters het kunstwerk geen toepassing van een strenge theorie, hij vertrekt nog altijd van de waarneembare werkelijkheid om tot abstracte composities te komen. De vrije, dynamische lijn van de stadsbeelden die hij in 1918-1919 meestal in aquarel uitvoert, is nog sterk beïnvloed door het futurisme. Over een van de bekendste werken uit de reeks schrijft hij: 'Met *Nationalestraat* heb ik het mechanische element aangevat. Hierop zijn accenten aangebracht die het gebied der werkelijkheid vervangen. Het mechanisch element werd vervangen door de rust van onze polders. Doch op het schilderij kwamen steeds vormen voor die het zicht moesten beïnvloeden zoals het gehoor doet in werkelijkheid.' In een aantal werken – waaronder deze tekening – introduceert hij inderdaad visuele equivalenten voor geluiden. *Fantasiën, vogel, geluid*, is de strak-

Jozef Peeters was one of Belgian's most prominent modernist artists, and during the pioneering years was also an indefatigable proponent of the new art. Influenced by De Stijl and Kandinsky, starting in 1918 he evolves towards a form of 'pure expression'. But in contrast to the radical abstract artists, for Peeters the work of art is not the result of applying a strict theory; he always takes perceptible reality as the starting point for his abstract compositions. The free, dynamic line of the townscapes he paints in 1918-1919 (mainly watercolors), still betrays a marked Futurist influence. Concerning one of the most well-known works from this series, he writes: 'With *Nationalestraat* I seized upon the mechanical element. To this I applied accents that replace the field of reality. The mechanical element had been substituted by the tranquility of our polders. However, on the painting forms still emerged that had to affect vision as hearing actually does.' In a number of works – this drawing among them – he indeed introduces visual equivalents of sounds. *Fantasiën, vogel, geluid*, is the tautly geometric conclusion to the series *Fantaisies* in watercolor

geometrische conclusie van de reeks *Fantaisies* in aquarel van 1918-1919 die met krommen, cirkels en scherpe hoeken de beweging van de moderne tijd oproepen. Peeters zal zich nooit kunnen of willen beperken tot een ascetische vormentaal zoals die van Mondriaan. Behalve verticale en horizontale lijnen gebruikt hij cirkels en driehoeken om de complexe dynamiek van de wereld in haar essentie te vatten. In zekere zin streeft hij naar een 'onzuivere' beelding die hem waarachtiger lijkt dan de vergeestelijkte vormentaal van de radicale abstracten. Deze tekening kondigt werken van de jaren twintig aan zoals *Compositie Metro* (1921), geschilderd op een grote ovalen spiegel. De spiralen en cirkels en cirkelsectoren creëren een middelpuntvliedende en -zoekende beweging en associëren tegelijk de meest spraakmakende avant-garde van de tijd met het gewoonste natuurlijke symbool van vrijheid. Niets leek toen sneller dan de radiogolven die meestal werden voorgesteld met concentrische cirkels.

from 1918-1919, which with curves, circles and acute angles evokes the movement of modern times. Peeters would never be able or willing to limit himself to an ascetic formal vocabulary as, for instance, was the case with Mondriaan. Aside from vertical and horizontal lines, he uses circles and triangles to capture the complex dynamic of the world in its essence. In a certain sense he strives for an 'impure' manner of expression, one that to him seemed more genuine than the ethereal visual language of his radical abstract contemporaries. This drawing heralds Peeters' works from the 1920s, like *Compositie Metro* (1921) painted on a large oval mirror. The spirals and circles and circle-sectors create a centrifugal/centripetal motion, while at the same time associating the most controversial avant-garde of the era with the most common and natural symbol of freedom. At the time, nothing seemed faster than radio waves, these being most often represented by concentric circles.



# Paul JOOSTENS

(1889 - 1960)

## Feest, 1917

Olie op papier, gemaroufleerd op doek  
885 x 900 mm

Gesigneerd *P. Joostens* linksonder

### Herkomst

Maurice Van Essche (directeur van Ça Ira),  
Antwerpen

R. Rommens, Antwerpen

Privéverzameling, Antwerpen

### Tentoonstelling

Herford, MARTA, 2008, *Ad Absurdum*, ill.

Oostende, Mu.ZEE, 2014, *Paul Joostens*.

### Ciné Bonsoir

### Literatuur

Georges Marlier, *L'oeuvre plastique de Paul Joostens*. Antwerpen: Ça Ira, 1923, ill. p.41

Jean F. Buyck, *Antwerp The New Spring*.

Antwerpen: Pandora, 1991, p. 303

Phillip Van den Bossche, *Paul Joostens. Ciné Bonsoir*. Oostende, Mu.ZEE, 2014, p.88 ill.

## Feast, 1917

Oil on paper, laid down on canvas  
885 x 900 mm

Signed lower-left *P. Joostens*

### Provenance

Maurice Van Essche (director of Ça Ira), Antwerp

R. Rommens, Antwerp

Private collection, Antwerp

### Exhibited

Herford, MARTA, 2008, *Ad Absurdum*, illustrated

Ostend, Mu.ZEE, 2014, *Paul Joostens*.

### Ciné Bonsoir

### Literature

Georges Marlier, *L'oeuvre plastique de Paul Joostens*. Antwerpen: Ça Ira, 1923, ill. p.41

Jean F. Buyck, *Antwerp The New Spring*.

Antwerpen: Pandora, 1991, p. 303

Phillip Van den Bossche, *Paul Joostens. Ciné Bonsoir*. Oostende, Mu.ZEE, 2014, p.88 ill.

Paul Joostens is een belangrijke figuur in de Antwerpse avant-garde rond dichter en criticus Paul van Ostaïen. Vanaf 1916 duiken futuristische en kubistische elementen op in zijn schilderijen en tekeningen. Joostens is zeker gefascineerd door het tempo van de moderne tijd, de roes die iedereen en alles lijkt mee te slepen naar een schitterende toekomst waar feesten de norm is. Maar hij ziet ook dat die nieuwe mythe vooral schone schijn is. In een brief van 8 februari 1921 aan Paul van Ostaïen (met een schets van dit schilderij) schrijft hij 'Al wat in feest is, het uur op d'horlogie, de invités, de muzikanten (viool), de palmiers, het gordijn, de parfums, de champagne ... Maar alles komt neer op de grote erotische plant-diermens-vorm-vrouwelijke vrucht-plukken! Meer is er niet over te zeggen. Bij d'Impressie van het feest bleef het – daarom moet je ook geen gat door het schilderij slaan om het te begrijpen.' – Joostens deelt niet het kleinburgerlijke, kritiekloze vooruitgangsoptimisme dat achter veel moderne kunst en literatuur schuil

Paul Joostens was an important figure in the Antwerp avant-garde, a circle including the poet and critic Paul van Ostaïen. From 1916, futurist and cubist elements emerge in his paintings and drawings. Joostens certainly holds a fascination for the tempo of modern times, the wave of frenzy that seems to carry everyone and everything towards a shining future where party and celebration is the norm. But he also sees that this new myth is for the most part but a sham. In a letter from 8 February 1921 to Paul van Ostaïen (including a sketch of this painting), he writes: 'Everything to do with merrymaking, the appointed hour, the invited guests, the curtain, the perfumes, the champagne... But all comes down to the the grand erotics of plant-animal-humans-form-female fruit-plucking! There's nothing more to say about it. It didn't go beyond an Impression of a feast – that's why you don't have to slash a hole in the painting to understand it.' – Joostens does not share the petit-bourgeois, uncritical optimism

gaat. Decor en sfeer van de music hall verhullen voor de aristocratische buitenstaander nauwelijks dat we in een pansexueel universum leven. Mechanische snelheid als flauwe schaduw van ware drift. Daarom lijkt het niet overdreven om in de centrale vorm – tussen rondtollende lijnen en alle kleuren – de gespreide benen van een vrouw te herkennen.

of 'progress' that lurks behind so much of modern art and literature. For the aristocratic outsider, the décor and atmosphere of the music hall barely conceal the fact that we live in a pansexual universe. Mechanical speed as a dim shadow of true passion. And that it is why it is hardly an exaggeration to recognize in the central form – between whirling lines and panoply of colors – a women's spread legs.



Paul Joostens (1889-1960)  
Opstaan en ondergang van het leven, 1916  
Collection, Mu.Zee, Ostende

# Paul JOOSTENS

(1889 - 1960)

## Rheims, 1917

Oost-Indische inkt en potlood op papier  
520 x 370 mm.

Gesigneerd, rechts onder, *P. Joostens*

### Herkomst

Edward Leonard, Mortsel

### Tentoonstelling

ICC, Antwerpen, 1976. Paul Joostens, N°62

## Essentiel Essence Ciel, 1920

Inkt op papier

390 x 495 mm

Gesigneerd *P. Joostens* rechtsonder

### Herkomst

Nalatenschap Paul Joostens

Arturo Schwarz, Milaan

## Rheims, 1917

India ink and pencil on paper

390 x 495 mm

Signed *P. Joostens* lower-right

### Provenance

Edward Leonard, Mortsel

### Exhibition

ICC, Antwerp, 1976. Paul Joostens, N°62

## Essentiel Essence Ciel, 1920

Ink on paper

390 x 495 mm

Signed *P. Joostens* lower-right

### Provenance

Estate of Paul Joostens

Arturo Schwarz, Milan



Francis Picabia (1879-1953)  
Voilà ELLE  
Published in 291, N°9, 1915

### Tentoonstelling

Parijs, Centre Pompidou, *Dada*, 2005

### Literatuur

Jan Cools, *Er werd een lijkje geboren. Over Paul*

*Joostens*. Antwerpen: Dedalus, 1984, p.62, ill.

Centre Pompidou, Parijs, *Dada*, 2005, p. 683 ill.

De vroege dadaïstische tekeningen-collages van Joostens zijn sterk verwant aan het werk van Francis Picabia. Zoals bij Picabia bepalen getekende mechanische elementen de compositie, aangevuld met collage van fragmenten uit reclame en populaire media. De titel, vaak een woordspeling, wil de toeschouwer zeker niet verder helpen. Zoals in de mechanomorfe werken van Picabia en Duchamp, gaat het Joostens niet om beate bewondering voor

### Exhibition

Centre Pompidou, *Dada*, 2005, Paris

### Literature

Jan Cools, *Er werd een lijkje geboren. Over Paul*

*Joostens*. Antwerpen: Dedalus, 1984, p.62, ill.

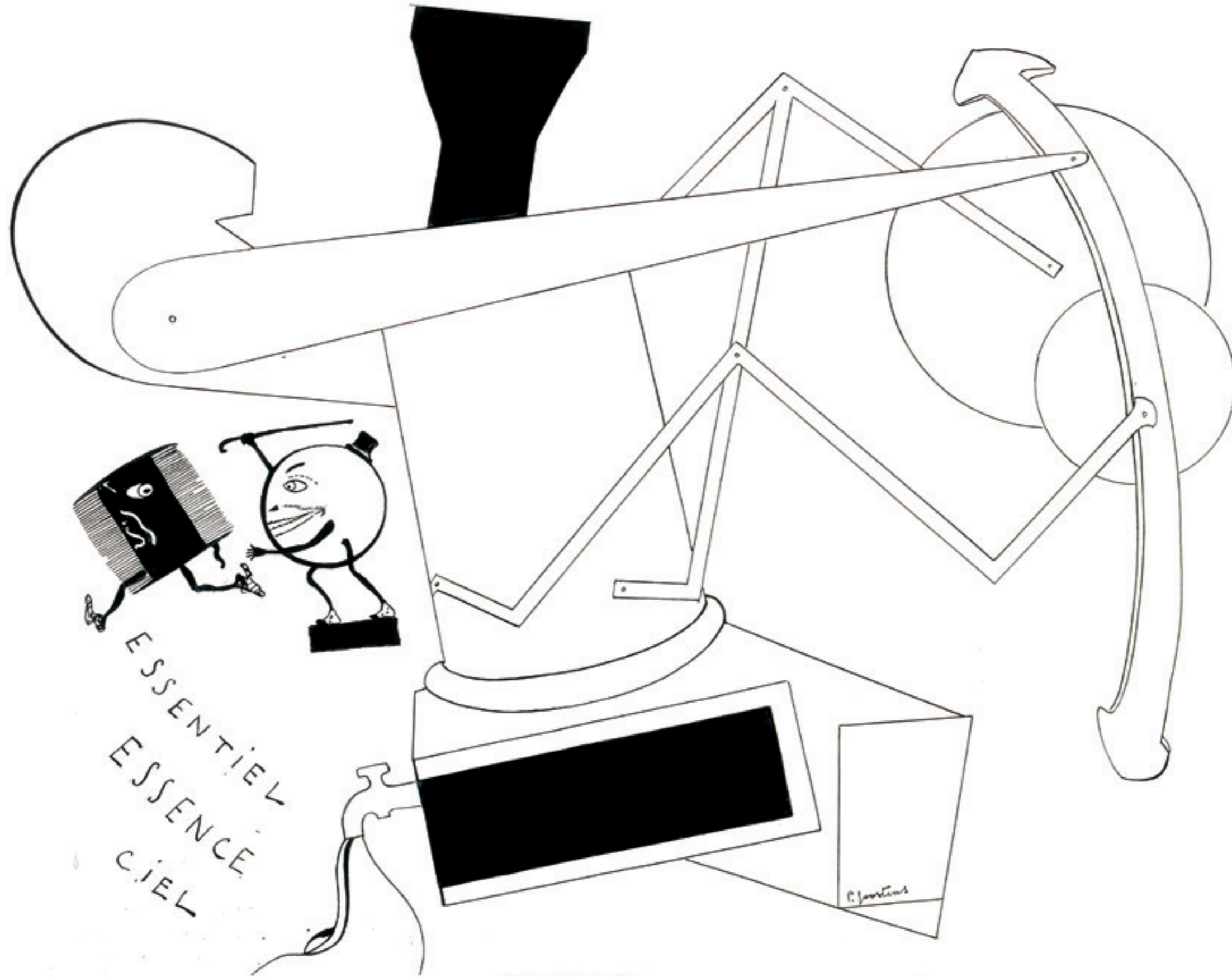
Centre Pompidou, Paris, *Dada*, 2005, p. 683 ill.

The early dadaistic drawings-collages of Joostens are closely related to the work of Francis Picabia. As with Picabia, the drawn mechanical elements determine the composition, complemented by a collage including fragments from advertising and the popular media. The title, often a play of words, is certainly not intended to simplify the viewer's task. Like the mechanomorphic works of Picabia and Duchamp, for Joostens it is not a question of beatific admiration for the machine.

de machine. De machineonderdelen hebben de rol van menselijke lichamen overgenomen tijdens de bij uitstek *essentiële* geslachtsdaad. De zwarte humor die hier de toon aangeeft, houdt zeker verband met Joostens' complexe relatie tot vrouwen die zijn leven en werk heeft bepaald. Joostens is de kunstenaar van één motief. Op het einde van de rit blijkt een duidelijke lijn te lopen van deze *machine célibataire* naar de hybride wezens die neogotische madonna's combineren met filmdiva's en kindvrouwen.

The mechanical components have taken over the role of human bodies during sex, the *essential* act par excellence. The black humor that sets the tone here is certainly tied to Joostens' own complex relationship with women, something fundamentally determinative to the artist's life and work. Joostens is the artist of one sole motif. At the end of the journey, one clearly sees a line that runs from this *machine célibataire* to the hybrid beings that combine neogothic madonnas with film divas and child brides.





# Wassily KANDINSKY

(1866 - 1944)

## Zonder titel, 1923

Pen en inkt op papier

362 x 373 mm

Monogram en datum linksonder 23

Herkomst

Rechtstreeks verworven bij Nina Kandinsky, Parijs

Privéverzameling, New York

Tentoonstelling

Gent, MSK, *Love Letters in War and Peace*,

2014, p. 126 ill.

Literatuur

*XXe Siècle*, nr 27, Parijs, december 1966, ill. p. 105

Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Drawings*,

*Catalogue Raisonné, vol. I*, München, 2006, nr.

542, ill. p. 268

## Untitled, 1923

Pen and India ink on paper

362 x 373 mm

Signed with the artist's monogram and dated lower-left 23

Provenance

Acquired from Nina Kandinsky, Paris

Private collection, New York

Exhibition

Ghent, MSK, *Love Letters in War and Peace*,

2014, p. 126 ill.

Literature

*XXe Siècle*, no. 27, Paris, December 1966, ill. p. 105

Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Drawings*,

*Catalogue Raisonné, vol. I*, Munich, 2006, no.

542, ill. p. 268

De bedoeling om met dynamische elementen de kijker emotioneel te doen participeren is al nadrukkelijk aanwezig in het vroege, lyrische werk van Kandinsky. Hij staat dan niet alleen dicht bij het expressionisme, zijn levendige lijn is ook beïnvloed door de Jugendstil. En hij ziet sterke verwantschap tussen muziek en schilderkunst. Zoals de componist wil de schilder de juiste 'trilling' opwekken met vormen en kleuren die de 'innerlijke klank' vertolken en tegelijk de ritmen en bewegingen van het universum oproepen. Onder invloed van Malevitch en de constructivisten wordt Kandinsky's abstracte vormtaal strenger en geometrischer, een evolutie die zijn beslag krijgt als hij in 1922 gaat doceren aan het Bauhaus. In de jaren twintig wordt de band tussen theorie en praktijk ook duidelijker, zoals geformuleerd in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Het kunstwerk is geen gestileerde

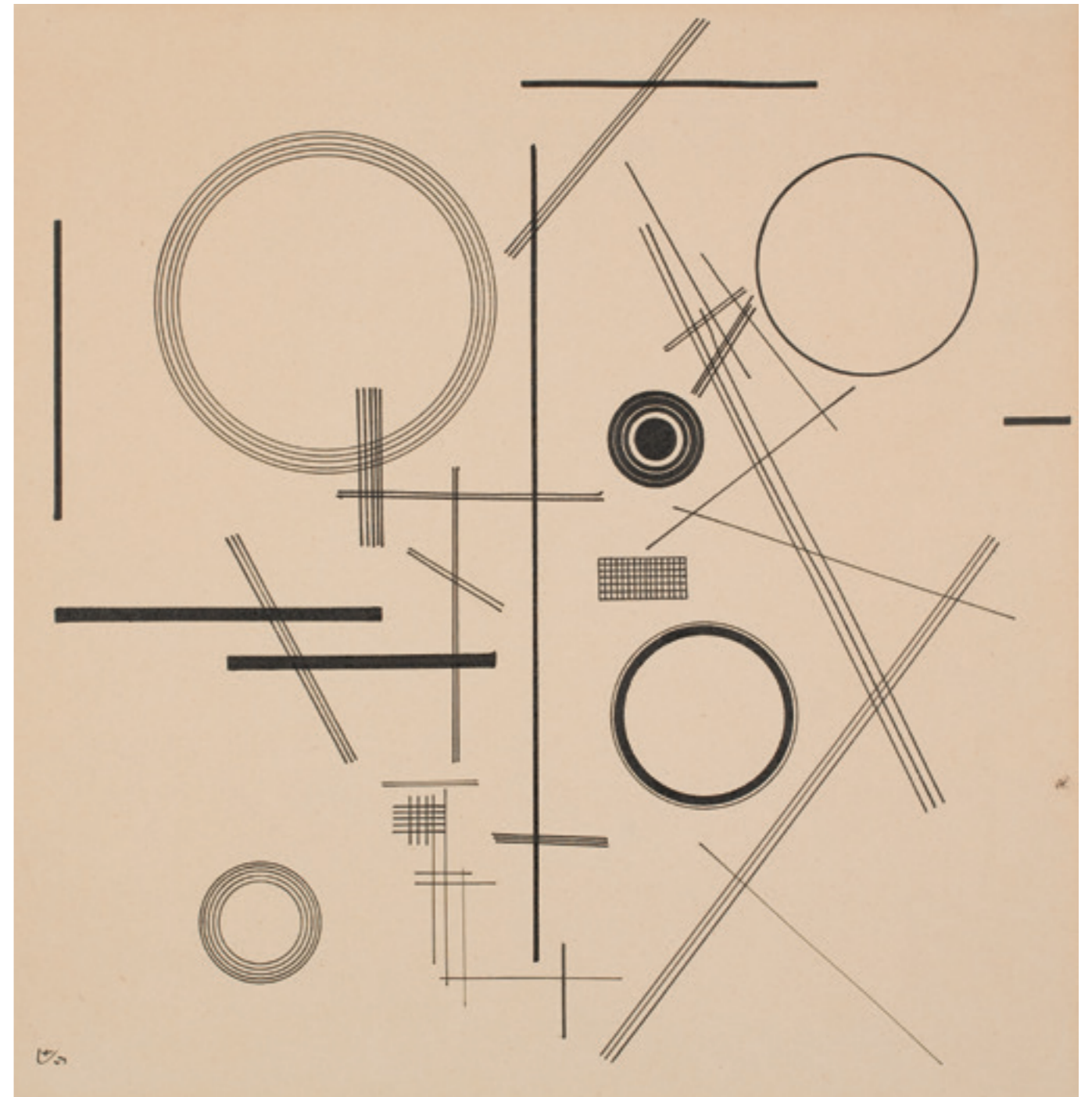
The aim of using dynamic elements in order to involve the viewer on an emotional level is something already emphatically present in the early, lyrical work of Kandinsky. At that time he was not only close to expressionism, his lively line also shows the influence of Jugendstil. And Kandinsky also sees strong kinship between music and painting. Just as with the composer, the painter also strives to evoke the right 'vibration' with forms and colors that impart the 'inner sound,' while at the same time evoking the rhythms and movements of the universe. Under the influence of Malevich and the constructivists, Kandinsky's abstract formal language becomes stricter and more geometrical, an evolution put to further effect when he starts teaching at the Bauhaus in 1922. In the 1920s the ties between theory and practice also become more explicit, as formulated in Kandinsky's

weergave van waargenomen beweging maar resulteert uit de analyse van beeldende elementen. Precieze lijnen en eenvoudige geometrische vormen vullen het blad – hele en halve cirkels, driehoeken en veelhoeken, gebogen lijnen en scherpe hoeken – zonder centrale focus of ruimtelijke eenheid. Beweging wordt binnen de compositie gegenereerd door horizontalen, verticalen en diagonalen, en door de verhoudingen tussen de meetkundige vormen. Kandinsky geeft niet toe aan de opkomende machine-esthetica, zijn werk blijft zoals voorheen bepaald door de spanningen van een innerlijke blik die zich ascetisch heeft afgekeerd van de werkelijkheid. Toch ontstaat de indruk dat de elementen van een abstract vocabularium functioneren als betekenisvolle picturale elementen, net zoals in het vroege werk de geabstraheerde beelden van torens, ruiters of heuvels.

1926 publication *Point and Line to Plane*. The work of art is no stylized reproduction of perceived movement, but rather results from the analysis of visual elements. Precise lines and simple geometric forms fill the page – full and half circles, triangles and polygons, curved lines and sharp angles – without central focus or spatial unity. Movement is generated within the composition by way of horizontals, verticals and diagonals, and by the relationship between the geometrical forms. Kandinsky does not yield to the rising tide of machine-aesthetics; his work remains, as previously, determined by the tensions of an inner vision that ascetically turns away from reality. This said, one remains with the impression that the elements of an abstract vocabulary function as meaningful pictural elements, just like the abstracted images of towers, horsemen or hills in the early work.



Wassily Kandinsky (1866-1944)  
Free Curve to the Point, 1925



## Felix DE BOECK

(1898 - 1995)

### **De weg, circa 1922-1924**

Olieverf op karton, dubbelzijdig

725 x 900 mm

Gesigneerd en getiteld *de weg/FELIX*

#### Herkomst

Rechtstreeks verworven bij de kunstenaar

Privéverzameling

#### Literatuur

Wordt opgenomen in de beredeneerde catalogus in voorbereiding

### **De weg [The Road], c. 1922-1924**

Oil on cardboard, two-sided

725 x 900 mm

Signed and titled *de weg/FELIX*

#### Provenance

Private collection (acquired from the artist)

#### Literature

To be included in the forthcoming *catalogue raisonné*

Felix De Boeck is een aparte figuur in de Belgische abstracte kunst. Religie, spiritualiteit en kosmische verbondenheid spelen een grote rol in leven en werk van deze schilder. Door zijn meer intuïtieve benadering onderscheidt hij zich van de stedelijke fractie van de avant-garde die hun werk vaak als bewijsvoeringen van theoretische stellingen beschouwde. De Boeck leeft in landelijke afzondering maar heeft wel contact met andere kunstenaars die zijn evolutie als voorbeeld en aansporing zien. Aanvankelijk beïnvloed door het fauvisme, evolueert hij naar een dynamisch expressionisme en dan naar een resoluut abstracte beeldtaal. Met zuivere kleuren en strakke lijnvoering creëert hij composities met

Felix De Boeck is very much a figure apart in Belgian abstract art. Religion, spirituality and cosmic connectedness play a great role in the life and work of this painter. By virtue of his intuitive approach, he stands out from the urban fraction of the avant-garde who often consider their work as proofs of theoretical theorems. De Boeck lives in rural isolation, but still has contact with other artists who see his evolution as both an example and stimulus. Originally influenced by Fauvism, he evolves towards a dynamic expressionism and then towards a resolutely abstract visual language. With pure colors and clean execution of line, he creates compositions with dissonances that break through the harmony, evoking tension

dissonanten die de harmonie doorbreken, spanning en beweging oproepen. – *De weg* hoort bij een reeks werken waarin de kunstenaar diagonalen gebruikt om ruimte en perspectief te scheppen rond een lichtend centrum. Tegen een symmetrische achtergrond van twee kruisende driehoeken wordt een complexe compositie opgebouwd van driehoeken in grijs tinten die pas zin – richting en betekenis – krijgt door de pijl die tegelijk kleuraccent is. De punt van de pijl die de weg wijst is niet toevallig het exacte middelpunt van het schilderij. De Boeck was niet de enige abstracte schilder met mystieke neigingen. Vermoedelijk heeft de nadrukkelijke beweging die hier wordt opgeroepen dan ook een religieuze connotatie.

and movement. – *De weg* belongs to a series of works where the artist uses diagonals to generate space and perspective around a luminous central body. Against a symmetrical background of two intersecting triangles, a complex composition is constructed of triangles in tints of gray that acquire sense – direction and meaning – by the arrow, also acting as an accent of color. The tip of the arrow that points the way is not accidentally also the painting's exact midpoint. De Boeck was not the only abstract painter with a mystical bent. It is quite likely that the movement so emphatically evoked here also has a religious connotation.



Felix De Boeck (1898-1995)  
Untitled, 1922

## CONNINGHAM & O'BRIEN

(actief jaren 1920)

### **Volledige zonsverduistering op 25 januari 1925**

Vintage zilverdruk

330 x 260 mm

Handgeschreven datum in inkt en  
kunstenaarsstempel op keerzijde

### **Total Eclipse of the Sun on January 25, 1925**

Vintage warm-toned silver print

330 x 260 mm

With a handwritten date in ink, and the  
photographers' hand stamp on verso.

Voor beoefenaars van de *nieuwe fotografie* die in de jaren 1920 opkomt, was fotografie eerder een middel dan een doel, een werktuig om anders, beter te zien. Wie de foto had gemaakt en waarom was minder belangrijk dan het resultaat dat als opstap naar nieuwe vormen kon leiden. In dat perspectief waardeerde iemand als László Moholy-Nagy wetenschappelijke foto's om hun onbedoelde esthetiek. Die waardering is voor die generatie nog verbonden met vooruitgangsoptimisme, en een empathische houding tegenover wetenschap en techniek. – Wetenschappelijke foto's kunnen, even onbedoeld, ook een andere artistieke lading krijgen.

For practitioners of the *new photography* that arose in the 1920s, photography was more seen as a means than an end, a tool to see differently and better. Who had made the photograph and why was less important than the result that could lead as a stepping-stone to new forms. In this perspective, someone like László Moholy-Nagy valued scientific photographs for their inadvertent aesthetic. For this generation such appreciation was still connected to a progress-based optimism, and an empathic stance vis-à-vis science and technology. – Scientific photographs can, just as unintentionally, also acquire a different artistic charge. A photograph like this sophisticated representation

Een foto zoals deze gesofistikeerde weergave van een volledige zonne-eclips – door tijdgenoten van de historische avant-garde – herinnert aan de trucs en de machinerie van de grote boulevardtheaters, de *métamorphoses* van Grandville, de boeken van Jules Verne of *Le Ciel. Nouvelle astronomie pittoresque*, de hele leerrijke en vermakelijke benadering van de natuur die zoveel succes had in de negentiende eeuw. Het contrast tussen het roerloze winterlandschap en de grote dynamiek der planeten opgeroepen met de modernste techniek grijpt terug naar de mysterieuze sfeer van sprookjes, naar de oudste reacties op zeldzame natuurverschijnselen.

of a total solar eclipse – by contemporaries of the historical avant-garde – reminds one of the tricks and machinery of the large boulevard theatres, the *métamorphoses* of Grandville, the books of Jules Verne or *Le Ciel. Nouvelle astronomie pittoresque*, the very instructive and entertaining approach to the natural world that had enjoyed so-much success in the 19th century. The contrast between the motionless winter landscape and the grand planetary dynamic as evoked by the most up-to-date technique, harks back to the mysterious atmosphere of fairy tales, to the most age-old reactions to rare natural occurrences.





## William M. RITTASE

(1894 -1968)

### Locomotieven, jaren 1930

Twee vintage zilverdrukken  
248 x 343 mm en 260 x 340 mm  
Elk met Rittase's handtekening in potlood op  
voorzijde van het passe-partout, en stempel van  
fotograaf op keerzijde van het passe-partout

### Locomotives, 1930s

Two vintage silver prints  
248 x 343 mm and 260 x 340 mm  
Each with Rittase's signature, in pencil, on  
mount recto, and with his hand stamp on  
mount verso.

Wolken

Hamlet: Ziet u dat die wolk daar haast de vorm  
van een kameel heeft?

Polonius: Lieve hemel, ja, dat lijkt inderdaad  
wel  
een kameel.

Hamlet: Mij lijkt het een wezel.

Polonius: Aan de achterkant lijkt het een wezel.

Hamlet: Of een walvis?

Polonius: Ja, net een walvis.

William Shakespeare, *Hamlet*, ca.1600  
(vert. H.J. de Roy van Zuydewijn)

Clouds

Hamlet: Do you see yonder cloud that's almost  
in shape of a camel?

Polonius: By th' Mass, and 'tis like a camel,  
indeed.

Hamlet: Methinks it is like a weasel.

Polonius: It is backed like a weasel.

Hamlet: Or like a whale.

Polonius: Very like a whale.

William Shakespeare, *Hamlet*, ca.1600



William M. Rittase (1894-1968)  
Vintage silver print, circa 1930  
Locomotive - With Clouds

## Harold EDGERTON

(1903 - 1990)

### **Squash Swing (Miss Workman), jaren 1930**

Vintage zilverdruk  
240 x 190 mm  
Op keerzijde door Edgerton geannoteerd  
*Miss Workman* in potlood  
Herkomst  
Privéverzameling, New York

### **Squash swing (Miss Workman), 1930s**

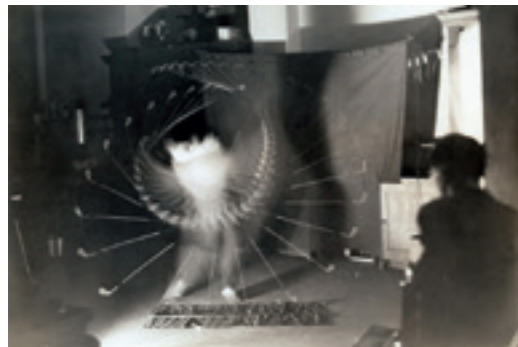
Vintage silver print  
240 x 190 mm  
With Edgerton's caption *Miss Workman*,  
in pencil, on verso  
Provenance  
Private collection, New York

Zoals Moholy-Nagy opmerkt in *Vision in Motion* (1947) is de relatie tussen kunst en wetenschap en technologie geen eenrichtingsverkeer. Wetenschappers worden ook gestimuleerd door artistieke experimenten die op hun beurt teruggaan op wetenschappelijke ontdekkingen. De pogingen van de futuristen om snelheid doeltreffender weer te geven hebben zonder twijfel onderzoekers beïnvloed, en hebben onder meer in de jaren dertig geleid tot de uitvinding van de stroboscopische fotografie. Harold Edgerton, ingenieur aan het MIT, ontwikkelde een nieuwe elektronische lamp die voor een heel korte tijdspanne zo fel licht kon geven dat het mogelijk werd om snel

As Moholy-Nagy remarks in *Vision in Motion* (1947), the relationship between art and science/technology is no one-way street. Scientists are also stimulated by artistic experiments, and these in their turn go back to scientific discoveries. Attempts on the part of the Futurists to more effectively represent speed undoubtedly influenced researchers and, in the 1930s, led (among other things) to the invention of stroboscopic photography. Harold Edgerton, an engineer at MIT, developed a new electronic lamp that was able to produce an intense light over a very short duration of time, thus making it possible to record rapidly-moving objects or creatures on photographic

bewegende voorwerpen of wezens met een enkele flits te fotograferen. Als zoals met een stroboscoop de flits herhaald wordt terwijl de sluiters van de camera is geopend, wordt een reeks van beelden opgenomen die meer fasen van de beweging zichtbaar maakt dan mogelijk was oudere technieken. Die opnames vertonen opvallende gelijkenissen met de schilderijen waarmee de Italiaanse futuristen 'de schoonheid van snelheid' wilden bezingen. Misschien minder 'esthetisch' maar zeker spectaculairder dan die schilderijen sluiten foto's zoals die van Edgerton beter aan bij de niet aflatende fascinatie voor snelheid als dominant symbool van het huidige stadium van de beschaving.

film in a few flashes. When, like with a stroboscope, the flash repeats while the camera shutter is opened, a series of images is recorded that render detailed phases of movement visible as was never previously possible with older techniques. These images reveal remarkable similarities with the paintings by which the Italian Futurists wished to sing the praises of 'the beauty of speed'. Perhaps less 'aesthetic' but certainly more spectacular than such paintings, Edgerton's photographs match up with the relentless fascination for speed as dominant symbol for that current stage of civilization.



Harold Edgerton (1903-1990)  
Golfer in Studio, 1938



# Harold EDGERTON

(1903 - 1990)

## *Glas met gemberbier, circa 1930*

Ginger ale wordt uit een fles gegoten  
(in 1-250 duizendste van een seconde)  
Vintage zilverdruk  
240 x 190 mm

## Herkomst

Privéverzameling, New York

## *Glass with Ginger ale, 1930s*

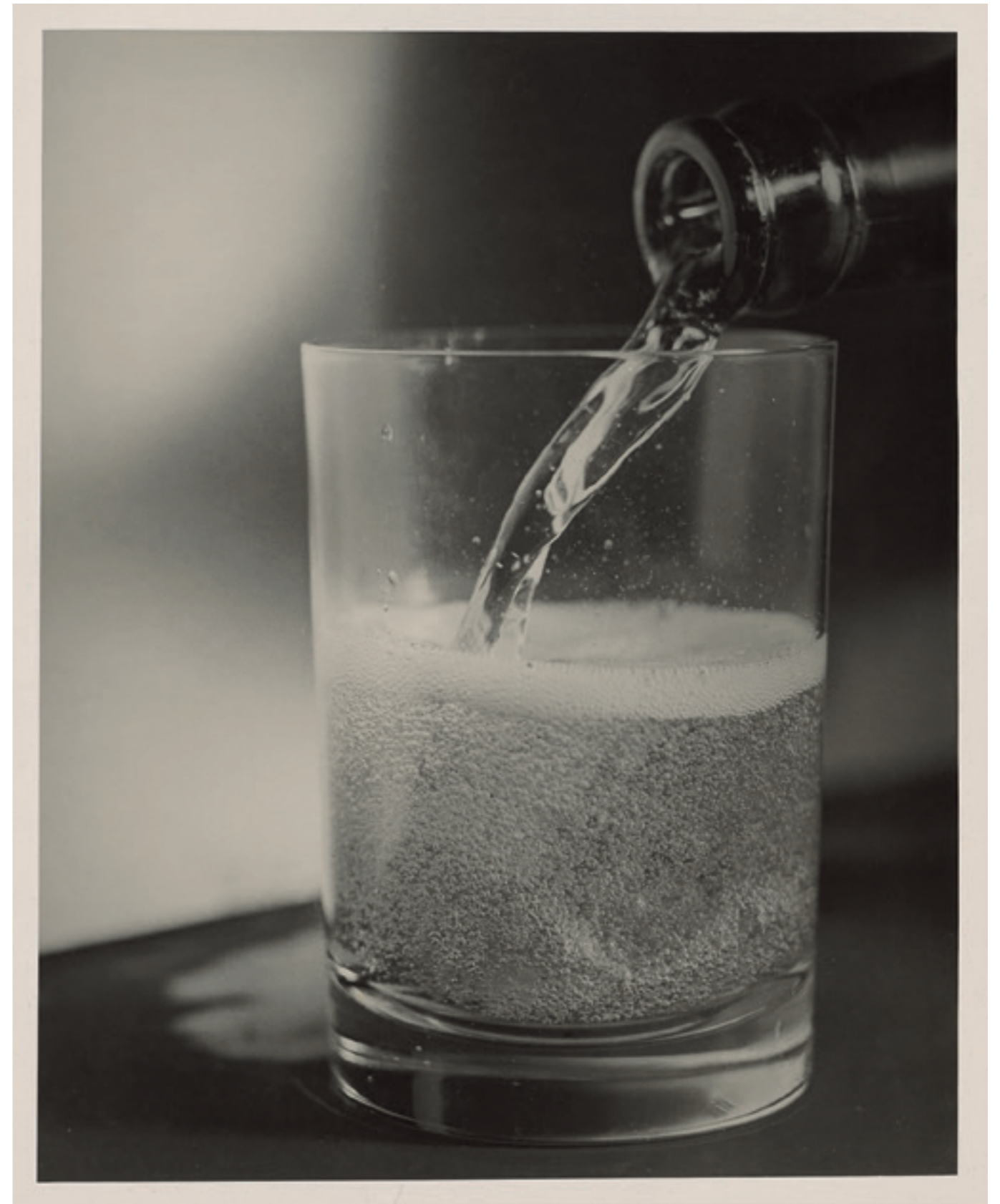
Ginger ale being poured from a bottle (in one-  
two hundred and fifty thousandth of a second)  
Ferrotyped silver print  
240 x 190 mm

## Provenance

Private collection, New York



Dr. Harold Edgerton (1903-1990)  
Milkdrop, 1937



## Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

Duchamp's Rotoreliefs, 1918, at theMuseum of Modern Art, New York

**Duchamp** ***Rotoreliefs*** Zoals veel tijdgenoten wil Duchamp moderne beweging in het schilderij brengen. In *Nu descendant un escalier* (1912) resulteert dit in een kubo-futuristisch beeld van een vrouw als hybride wezen, een androïde die op aarde neerdaalt befigtigd met grotere vermogens dan een echte vrouw. In *le Grand verre* wordt de mechanomorfe beeldtaal raadselachtiger, maar ook zonder grondige lectuur van de nota's in de *Boîte verte* kan de beweging in het schilderij op glas worden begrepen als de tocht van de libido op zoek naar bevrediging. De postume installatie *Etant donnés: 1. la chute d'eau/2. le gaz d'éclairage*, een provocatie waarmee hij terugkeert na jaren ver van de kunstwereld, brengt als afsluiter nog eens seks en beweging samen in een schijnbaar idyllische peep show. Zoals de rest van het decor zet de trompe-l'oeil waterval voor de laatste keer de toeschouwer op het verkeerde been. Die waterval kan staan voor de eeuwig stromende, onverzadigbare lust, maar net zo goed verwijzen naar de dubbele bodem van elk beeld, een hoofdthema in Duchamps oeuvre. Het was allerminst een gril geweest dat hij in de jaren twintig zoveel tijd en energie had gestopt in het verkennen van optische illusies

In twee mappen van de *Boîte-en- valise* brengt Duchamp documenten samen die verband houden met zijn werken rond gezichtsbedrog. De reeks begint met twee studies voor *le Grand verre. A regarder d'un oeil, de près pendant une heure* (1918) en *Témoins oculistes* (1920). De tweede studie is een readymade, een set van licht aangepaste optometrische testkaarten. Na het mechanomorfe verhaal van *le Grand verre* verschuift zijn aandacht naar de machines zelf. Hij maakt *Rotative plaques verre* (1920) een machine die de illusie van concentrische cirkels oproept door achter elkaar gemonteerde glazen platen met cirkelfragmenten aan hoge snelheid te laten draaien; *Rotative demi-sphère* (1925) een halve glazen bol met excentrische cirkels die bij rotatie het effect van een golvende ruimte geeft. Kleinschaliger zijn de *Rotoreliefs* (1923-1935) en *Coeurs volants* (1936). De werken die hij *optiques de précision* noemt, hebben gemeen dat ze bij de toeschouwer de hypnotische illusie van ruimte en diepte opwekken.

In 1923 maakt Duchamp de eerste optische schijven die hij later *Rotoreliefs* noemt. Hij gebruikt ze voor het eerst in 1926 in de film *Anémic Cinéma* waar beelden van draaiende schijven elkaar afwisselen, tien optische schijven met spiralen en negen schijven met woordspelingen in witte letters op zwarte achtergrond. *Anémic Cinéma* – dat om technische redenen beeld per beeld was opgenomen – valt samen met Duchamps afscheid van de kunst. Hij beschouwt *le Grand verre* in 1923 als voltooid en wordt professioneel schaker. In 1934 publiceert hij de *Boîte verte* met nota's en tekeningen die het raadsel van zijn magnum opus alleen nog vergroten. Het jaar daarop begint hij te werken aan zijn draagbare museum. De *Rotoreliefs* passen in die retrospectieve houding. De pragmaticus Duchamp beseft dat van zijn

optische werken de schijven zich het best lenen voor een editie met ruimere verspreiding. Hij herneemt ‘abstracte’ schijven van *Anémic Cinéma* en voegt er enkele ‘figuratieve’ aan toe. De schijven – zes, recto-verso – krijgen ook allemaal een titel. Alle *Rotoreliefs* produceren een optische illusie die het ‘stereokinetisch effect’ wordt genoemd. Door geschikte tweedimensionale beelden tegen een bepaalde snelheid te laten draaien wordt de illusie van drie dimensies gecreëerd. De seksueel geladen woordspelingen die in *Anémic Cinéma* afwisselden met de *Rotoreliefs* hebben sommige exegeten ertoe verleid om in de beelden dezelfde dubbele betekenissen terug te vinden. De verwantschap tussen gezichtsbedrog en woordspelingen is niet uit de lucht gegrepen, maar het is al te simpel om alle vormen die naar voren komen en weer terugwijken met genitaliën in actie te associëren. Voor de verschillende edities van de *Rotoreliefs* die Duchamp vanaf 1935 uitgeeft, gaat die interpretatie ook niet op want de meeste gebruikers zijn niet op de hoogte van de oorspronkelijke combinatie van beeld en taal in *Anémic Cinéma*. En Duchamp ondergraaft zelf die verzochte verklaring met zijn eenduidige titels voor de illusoire reliëfbeelden: *Corolles, Lampe, Oeuf à la coque, Lanterne chinoise, Poisson japonais, Verre de Bohème, Montgolfière* …

Duchamps optische werken lijken helemaal in tegenspraak met wat hij in zijn gesprekken met Pierre Cabanne zegt: ‘Sinds Courbet meent men dat de schilderkunst voor het netvlies is bestemd. Dat is de algemene vergissing geweest. De beroering van het netvlies! Tevoren vervulde de schilderkunst andere functies; ze kon religieus, filosofisch, moreel zijn. Al wist ik me gelukkig tijdig tegen die op het netvlies gerichte houding te kanten, het heeft helaas weinig veranderd. De hele eeuw is zich op het netvlies blijven richten, behalve de surrealisten, die enigszins probeerden daaraan te ontsnappen. En toch zijn ze er niet aan ontsnapt!’ (vertaling Chris van de Poel) Duchamp heeft wel vaker – wellicht met opzet – tegenstrijdige uitspraken gedaan, maar als men de optische werken, met inbegrip van de *Rotoreliefs* als kritische interventies beschouwt en in die zin verwant aan de *Readymades*, worden ze plots veel minder retinaal. Een rode draad in Duchamps loopbaan is zijn fundamentele twijfel aan de rol die de moderne kunstenaar aanvaardt om te spelen. Hij wordt door de surrealisten wel als ‘voorloper’ ingelijfd in hun beweging, maar hij neemt nooit echt afstand genomen van de iconoclastische houding die hem tot protagonist van dada had gemaakt. Als provocaties zullen de *Rotoreliefs* zeker hun effect niet hebben gemist in de orthodoxe surrealistische tentoonstellingen van de jaren dertig die vooral figuratieve werken presenteerden. Duchamp was overigens van strategie veranderd sinds 1925. In een brief aan de mecenas en verzamelaar Jacques Doucet, die de *Rotative demi-sphère* had gefinancierd, schreef hij toen: ‘Desnos heeft me namens Breton gevraagd om de bol [de *Rotative demi-sphère*] uit uw collectie tentoon te

stellen, en hij zegt me dat u ermee akkoord gaat om het werk uit te lenen. Om u de waarheid te zeggen, ik zie dat niet zitten. Alleen als u echt aandringt. Al die tentoonstellingen van schilderijen of sculpturen maken me ziek; ik doe er dan ook liever niet aan mee. En ik zou het jammer vinden als iemand in die bol iets anders ziet dan “optica”.Geen goed nieuws voor wie op zoek is naar de ‘diepere’ betekenis van Duchamps optische werken. Net als met de *Readymades* wil hij met zijn optische werken objecten maken die geen kunst meer zijn maar zoals de oude kunst een vorm van kennis genereren. Die werken houden dan ook geen verband met de geometrische abstracte kunst, ze lopen niet vooruit op opart of kinetische kunst.

Voor Duchamp wordt kunst in grote mate gemaakt door de toeschouwer, dat geldt voor de plaats in de canon die het kunstwerk verwerft tot hoe de toeschouwer meegaat in de optische illusies van de *Rotoreliefs*. In een uitbreiding over *Roue de Bicycleete* (1916), de eerste readymade, beschrijft hij zichzelf als toeschouwer: ‘Dat wiel zien draaien was heel geruststellend, heel kalmerend, het opende perspectieven naar andere dingen dan het materiële leven van alledag. Een fietswiel in mijn atelier, dat beviel me echt. Ik keek er graag naar, net zoals ik graag de vlammen zie dansen in een open haard. Het was alsof ik een open haard in mijn atelier had, de beweging van dat wiel herinnerde me aan de beweging van de vlammen.’ Met die beweging ter plaatse had hij de ooit zo gewaardeerde combinatie van lering en vermaak een nieuwe vorm gegeven.

Uiteraard zag Duchamp zich niet als een wetenschapper die de optica een nieuwe richting uit zou sturen, wel als uitvinder van objecten die even stimulerend kunnen zijn als het *Roue de bicyclette*. Met de benaming *optiques de précision* voor zijn eerste optische objecten verwijst hij niet zonder ironie naar hoogtechnologische optische apparatuur die in wetenschappelijk onderzoek en in de industrie wordt gebruikt. Die ironie ligt in het verlengde van de *Readymades*, maar is ook aanwezig in *le Grand verre*, in de mechanomorfe beelden van de geslachtsdaad of wat daar aan voorafgaat, en in de pseudowetenschappelijke nota's van de *Boîte verte*. Als Duchamp in 1935 deelneemt aan het Concours Lépine, de jaarlijkse uitvinderversalon in Parijs, blijken de toeschouwers geen toekomst te zien in de *Rotoreliefs* die hij in zijn stand laat draaien op een platendraaier aan 33 1/3 rpm. De toch verrassende reliëfbeelden halen het niet van de concurrentie die oplossingen presenteert voor grote en kleine, echte en denkbeeldige problemen. Vandaag is de slinger doorgeslagen en kan men op de talloze kunstbeurzen vaststellen dat Duchamps oeuvre een onuitputtelijk reservoir is geworden van de voortwoekerende neokunst.

**Duchamp** ***Rotoreliefs***

Like many of his contemporaries, Duchamp wanted to convey modern movement in painting. In *Nude Descending a Staircase* (1912), this results in a Cubo-Futurist image of a woman as a hybrid being, an android coming down to Earth and with greater powers than an earthly female. In *The Large Glass* the mechanomorphic visual language is more enigmatic but, even without a detailed reading of the notes in *The Green Box*, the movement in the painting on glass can be understood as the libido’s quest for gratification. The posthumous installation *Given: 1. The Waterfall/2. The Illuminating Gas*, a provocation with which he makes his return after years far away from the world of art, again brings together sex and movement in a seemingly idyllic peepshow as his clincher. Just like the rest of the décor, the trompe-l’oeil waterfall wrong-foots the viewer for a final time. This waterfall may stand for eternally flowing, unquenchable desire, but just as well refers to the double-bottom of each image, a major theme in Duchamp’s oeuvre. It was by no means as a mere whim that during the 1920s he came to devote so much time and energy to the domain of optical illusions.

In two ‘folders’ from the *Boîte-en- valise* (*Box in a Valise*), Duchamp brings together documents related to his works concerning optical illusions. The series begins with two studies for *The Large Glass: To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye to, Close to, for Almost an Hour* (1918) and *Oculist Witnesses* (1920). The second study is a readymade, a set of slightly adapted optometric test-cards. After the mechanomorphic tale of *The Large Glass*, his attention shifts to the machines themselves. He makes *Rotary Glass Plates* (1920), a machine that evokes the illusion of concentric circles via a high-speed rotation of ‘stacked’ glass plates with circle segments; *Rotary Demisphere* (1925), a glass half-sphere with excentric circles which on rotation produces the effect of an undulating space. Of smaller-scale are the *Rotoreliefs* (1923-1935) and *Fluttering Hearts* (1936). A common point with the works that he calls *Precision Optics*, is the induced hypnotic illusion of space and depth that the viewer experiences.

In 1923 Duchamp makes his first optical discs that he would later christen *Rotoreliefs*. Their inaugural use comes in his 1926 film *Anémic Cinéma*, where images of rotating discs alternate with each other, ten optical discs with spirals and nine discs with plays-on-words in white letters on a black background. *Anémic Cinéma* – for technical reasons, recorded frame-by-frame – coincides with Duchamp’s adieu to art. He considers *The Large Glass* as complete, and becomes a professional chess player. In 1934 he publishes the *Green Box* with notes and drawings that only serve to further heighten the riddle of his magnum opus. The following year he starts work on his portable museum. The *Rotoreliefs* are

fully in line with this retrospective attitude. Duchamp the pragmatist realizes that his optical work and the discs are best suited for an edition with a broader distribution. He again takes up the ‘abstract’ discs from *Anémic Cinéma* and adds a few ‘figurative’ ones. The discs – six, recto-verso – all carry a title. The *Rotoreliefs* produce an optical illusion termed the ‘stereokinetic’ effect. The illusion of three-dimensions is produced by having the adequate two-dimensional images rotate at a particular speed. The sexually charged plays-on-words from *Anémic Cinéma* alternating with the *Rotoreliefs*, have caused some exegetes to be seduced into thinking that these images also contain double-meanings. The kinship between optical illusion and plays-on-words is not without foundation, but it is too simplistic to associate the appearing and disappearing forms with genitalia in action. For the various editions of the *Rotoreliefs* that Duchamp publishes from 1935 onwards, this interpretation appears misguided; most of its ‘users’ are not aware of the original combination of image and language in *Anémic Cinéma*. And Duchamp himself undermines this farfetched explanation with the unambiguous titles he gives to the illusory relief-images: a *Chinese lantern, a soft-boiled egg, a table lamp, a Bohemian glass, a Japanese fish circling in a bowl, a hot air balloon, hoops, carollas*.

Duchamp’s optical works seem to wholly contradict what he says in interview with Pierre Cabanne: ‘Since Courbet, it’s been believed that painting is addressed to the retina. That was everyone’s error. The retinal shudder! Before, painting had other functions: it could be religious, philosophical, moral. If I had a chance to take an antiretinal attitude, it unfortunately hasn’t changed much; our whole century [the twentieth] is completely retinal, except for the Surrealists, and still they didn’t go so far!’ Duchamp had indeed oftentimes (probably intentionally) come out with contradictory statements, but if one considers the optical works, including the *Rotoreliefs* as critical interventions, and in this sense related to the *Readymades*, they suddenly become much less retinal. A common thread running through Duchamp’s career, is his fundamental doubt and skepticism regarding the role that the modern artist is presumed to play. He was annexed by the Surrealists as ‘forerunner’ of their movement, but he never really departed from his iconoclastic stance that had made him a protagonist of Dada. As provocations, the *Rotoreliefs* certainly didn’t miss their effect in orthodox surrealist exhibitions of the 1930s, which mainly presented figurative works. For that matter, since 1925 Duchamp had changed strategy. In a letter to the Maecenas and collector Jacques Doucet, who had financed the *Rotary Demisphere*, in 1925 he writes: ‘Desnos, on Breton’s behalf, has asked me to exhibit the globe [i.e. the *Rotary Demisphere*] which you have, telling me that you’ve agreed to lend it to him. To tell you the truth, I’d rather not. And I’ll only do it if you

insist. All exhibitions of painting or sculpture make me ill. And I’d rather not involve myself in them. I would also regret if anyone saw in this globe anything other than ‘optics’.’ So no good news for those on the lookout for the ‘deeper’ meaning in Duchamp’s optical works. Just as with the *Readymades*, with the optical works his aim is not to make objects that are art, but rather (as with art from the past) objects that generate knowledge. These works also have nothing to do with geometric abstract art; they are not forerunners to op-art or kinetic art.

For Duchamp art is in large measure made by the viewer, and that goes too for the place in the canon that the art work acquires, as well as for how the viewer participates in the optical illusions of the *Rotoreliefs*. Elaborating on the *Bicycle Wheel* (1916), the first readymade, he describes himself as viewer: ‘To see that wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace. It was like having a fireplace in my studio, the movement of the wheel reminded me of the movement of the flames.’ With this ‘movement-in-place’, he had succeeded in giving a new form to the so-esteemed combination of instruction and amusement.

Of course Duchamp did not see himself as a scientist who would launch optics down a new path, but rather as an inventor of objects that can be just as stimulating as the *Bicycle Wheel*. With the appellation *Precision Optics* for his first optical objects, he refers not without some irony to the high-tech optical instruments used in scientific research and industry. This irony follows naturally from the *Readymades*, but is also present in *The Large Glass*, in the mechanomorphic images of the sex act or what precedes it, and in the pseudo-scientific notes of the *Green Box*. When Duchamp takes part in the 1935 edition of the Concours Lépine, the annual inventors’ convention in Paris, it appears that visitors saw no future in the *Rotoreliefs* that he let spin at his stand at 33 1/3 rpm. In the end, these undoubtedly captivating relief-images didn’t cut the mustard against the competition there, who showcased solutions to large and small, real and imagined problems. Today the pendulum has swung back the other way, and at innumerable art fairs we can easily observe that Duchamp’s oeuvre has become an inexhaustible source of rampant neo-art.

# Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

## Omslag voor *Minotaure* nr.6, 1935

Volledige reeks van het tijdschrift, juni 1933-mei 1939, 13 nrs.  
317 x 245 mm

### Uitgever

Parijs, Albert Skira & E. Teriade

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, nr. 442, p.731, ill.

## Cover for *Minotaure* no.6, 1935

Complete set of the review, June 1933-May 1939, 13 issues  
317 x 245 mm

### Publisher

Albert Skira and E. Tériade, Paris

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, no. 442, p.731, ill.



Francis Picabia (1889-1953)  
OPTOPHONE, 1922



## Marcel DUCHAMP (1887 - 1968)

### **Rotoreliefs (Optical Disks), 1935**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren offset (diameter: 200 mm), in zwarte cirkelvormige houder (diameter: 250 mm) Elke set is voorzien van een gebruiksaanwijzing en een kartonnen strip met de tekst "Tirez l'épingle"

### **Rotoreliefs (Optical Disks), 1935**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color offset (diameter: 200 mm) in circular black holder (diameter: 250 mm) Each set supplied with collapsible cardboard stand, with instructions and a cardboard strip with text "Tirez l'épingle"

### Opplage

500 sets, ongesigneerd en ongenummerd; veel exemplaren gingen verloren in een brand

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, nr. 441, p. 728-731, ill.

### Edition

500 sets unnumbered and unsigned in circular holding; many copies were lost in a fire

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, no. 441, p. 728-731, ill.



André Raffray (1925-2010)  
Marcel Duchamp presenting his Rotoreliefs on his stand at the Concours Lépine, Paris 1935

# Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

## **Rotoreliefs (Optical Disks), New York 1935/1953**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren offset (diameter: 200 mm), zwarte cirkelvormige houder  
Witte uitklapbare houder (115 x 248 mm), met gebruiksaanwijzing

## **Rotoreliefs (Optical Disks), New York 1935/1953**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color (diameter: 200 mm) in circular black holder  
White collapsible cardboard stand (115 x 248 mm), with instructions

### Uitgever

Enrico Donati, New York

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York:

Thames and Hudson, 1997, nr. 441a, p. 729-730, ill.

### Publisher

Enrico Donati, New York

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York:

Thames and Hudson, 1997, no. 441a, p. 729-730, ill.



Marcel Duchamp in his studio

# Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

## **Rotoreliefs (Optical Disks), New York 1935/1953**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren offset (diameter: 200 mm), zwarte cirkelvormige houder  
Elke schijf in inkt gesigneerd door Marcel Duchamp  
Witte uitklapbare houder met gebruiksaanwijzing

## **Rotoreliefs (Optical Disks), New York 1935/1953**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color offset (diameter: 200 mm) in circular black holder  
Each disk signed in pen by Marcel Duchamp  
Each set supplied with white cardboard collapsible stand, with instructions

### Herkomst

Privéverzameling, New York

### Uitgever

Enrico Donati, New York

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, nr. 441, p. 728-731, ill.

### Provenance

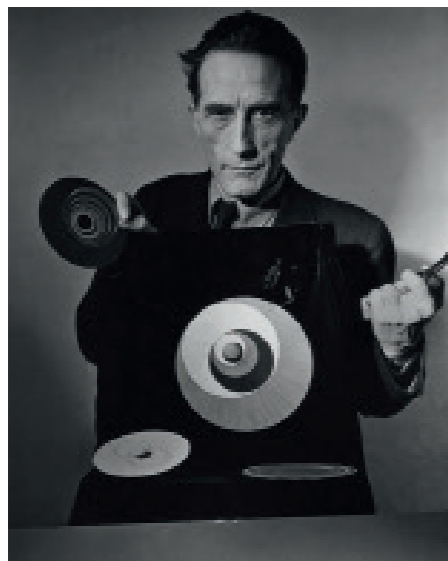
Private collection, New York

### Publisher

Enrico Donati, New York

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, no. 441, p. 728-731, ill.



Marcel Duchamp with Rotoreliefs, 1947





# Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

## **Rotoreliefs (Optical Disks), 1959**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren offset (diameter: 200 mm), draaischijf gemonteerd op houten doos bedekt met zwart fluweel (400 x 400 mm), elektrische motor  
Gesigneerd in inkt op etiket van wit textiel  
Van de 100 geplande exemplaren werd slechts een klein aantal uitgevoerd (10 à 15) dit is nr 6  
Assemblage gebeurde door Jean Tinguely

## **Rotoreliefs (Optical Disks), 1959**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color (diameter: 200 mm), wall-mounted turntable on black velvet-covered wooden box (400 x 400 mm), electric motor  
Inscribed in ink on white cloth label pasted lower-left on wall-hanging unit.  
Of the planned edition of 100 sets only a few were produced (10 to 15) This is N°6  
Assembled by Jean Tinguely

### Uitgever

Edition MAT, Parijs

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York:

Thames and Hudson, 1997, nr. 441b, p. 730, ill.

### Publisher

Edition MAT, Paris

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York:

Thames and Hudson, 1997, no. 441b, p. 730, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968)  
Edition MAT, Rotoreliefs Nr 6/100

# Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

## **Rotoreliefs (Optical Disks), 1959**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren (diameter: 200 mm), zwart cirkelvormige houder, draaischijf gemonteerd op houten doos bedekt met zwart fluweel (375 x 375 x 85 mm), elektrische motor  
Elke schijf gesigneerd aan de buitenrand MD  
Houten doos binnenin gesigneerd en genummerd door Marcel Duchamp. In een oplage van 15 exemplaren, dit is nummer XV

## **Rotoreliefs (Optical Disks), 1959**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color (diameter: 200 mm) black circular holder, turntable mounted on wooden box covered with black velvet (375 x 375 x 85 mm), electric motor  
Each disk signed with the artist monogram MD and Signed and numbered inside the box Marcel Duchamp. In an Edition of 15 copies, this is number XV

### Herkomst

Arturo Schwarz, Milaan

### Uitgave

Marcel Duchamp, New York, 1963

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, nr. 441 c, 1963, p. 730, ill.

### Provenance

Arturo Schwarz, Milan

### Edition

Marcel Duchamp, New York, 1963

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, no. 441 c, 1963, p. 730, ill.



Marcel Duchamps & Hans Richter with Rotoreliefs, 1947

## Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

### **Rotoreliefs, 1965**

Set van 6 kartonnen schijven, aan beide zijden bedrukt in kleuren (diameter: 200 mm), zwarte cirkelvormige houder, draaischijf (diameter: 248 mm) gemonteerd op houten doos bedekt met zwart fluweel (375 x 375 x 85 mm), elektrische motor

Per set één schijf aan de buitenrand *M.D.* gesigneerd.

Handtekening, datum en nummer geëtst in koperen plaatje, bevestigd aan keerzijde van houten doos

### **Rotoreliefs, 1965**

Set of 6 cardboard disks, printed on both sides in color (diameter: 200 mm) in circular black holder. Each set supplied with a suspension unit, 375 x 375 x 85 mm, a wooden box covered with black velvet, turntable and electric motor

One disk signed, and suspension unit signed and numbered by Duchamp on a copper plate

### Oplage

150 exemplaren

### Uitgever

Arturo Schwarz, Milaan

### Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, nr. 441d, p. 730-731, ill.

### Edition

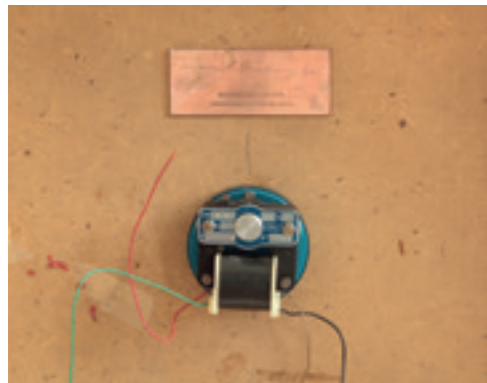
150 copies

### Publisher

Arturo Schwarz, Milan

### Literature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London & New York: Thames and Hudson, 1997, no. 441d, p. 730-731, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968)  
Rotorelief. Edition Schwarz, detail, Milan, 1965

**Eliot ELISOFON**  
(1911 - 1973)

***Duchamp descending a staircase, 1952***

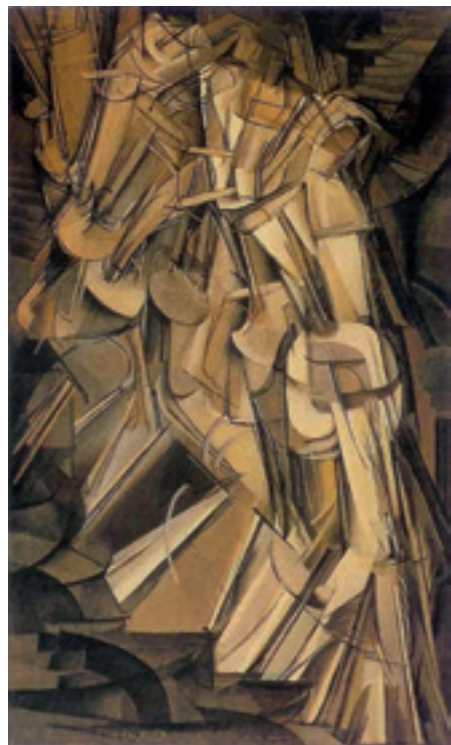
Vintage zilverdruk  
250 mm x 200 mm

Herkomst  
Verzameling Bob Coppens, Brussel

***Duchamp descending a staircase, 1952***

Vintage silver print  
250 mm x 200 mm

Provenance  
Collection Bob Coppens, Brussels



Marcel Duchamp (1887-1968)  
Nude Descending a Staircase, 1912



## Marcel DUCHAMP

(1887 - 1968)

### **Rose Sélavy, 1967**

Reproductie van een gesolariseerd portret van Duchamp in profiel door Man Ray, met viervoudige signatuur van Rose Sélavy Wilson-Lincoln systeem

290 x 240 cm

Gesigneerd in blauwe inkt onderaan rechts Marcel Duchamp

In een luxe doos: *To and From Rose Sélavy*, Shuzo Takiguchi, 1968. In een editie van 50 exemplaren; met gesignde bijdragen

### **Rose Sélavy, 1967**

Reproduction of the Marcel Duchamp profile by Man Ray, with four times Rose Sélavy signature in the Wilson-Lincoln system

290 x 240 cm

Signed in blue ink by Marcel Duchamp

In de luxe edition *To and From Rose Sélavy* Suzo Takiguchi, 1968. In an edition of 50 copies with signed contributions by Arakawa, Jasper Johns, Jean Tinguely and Marcel Duchamp

Arakawa, Jasper Johns, Jean Tinguely en Marcel Duchamp

Boek geill. 106 p met eerste geheel van de geschriften van Marcel Duchamp in het Japans vertaald

340 x 270 mm

#### Literatuur

Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*.

*The Complete Works*, red.

Thames and Hudson, 1997, nr. 557 c, ill.

The volume 106 p. ill, with the first collection of Marcel Duchamp's writings to be translated in Japanese.

340 x 270 mm

#### Literature

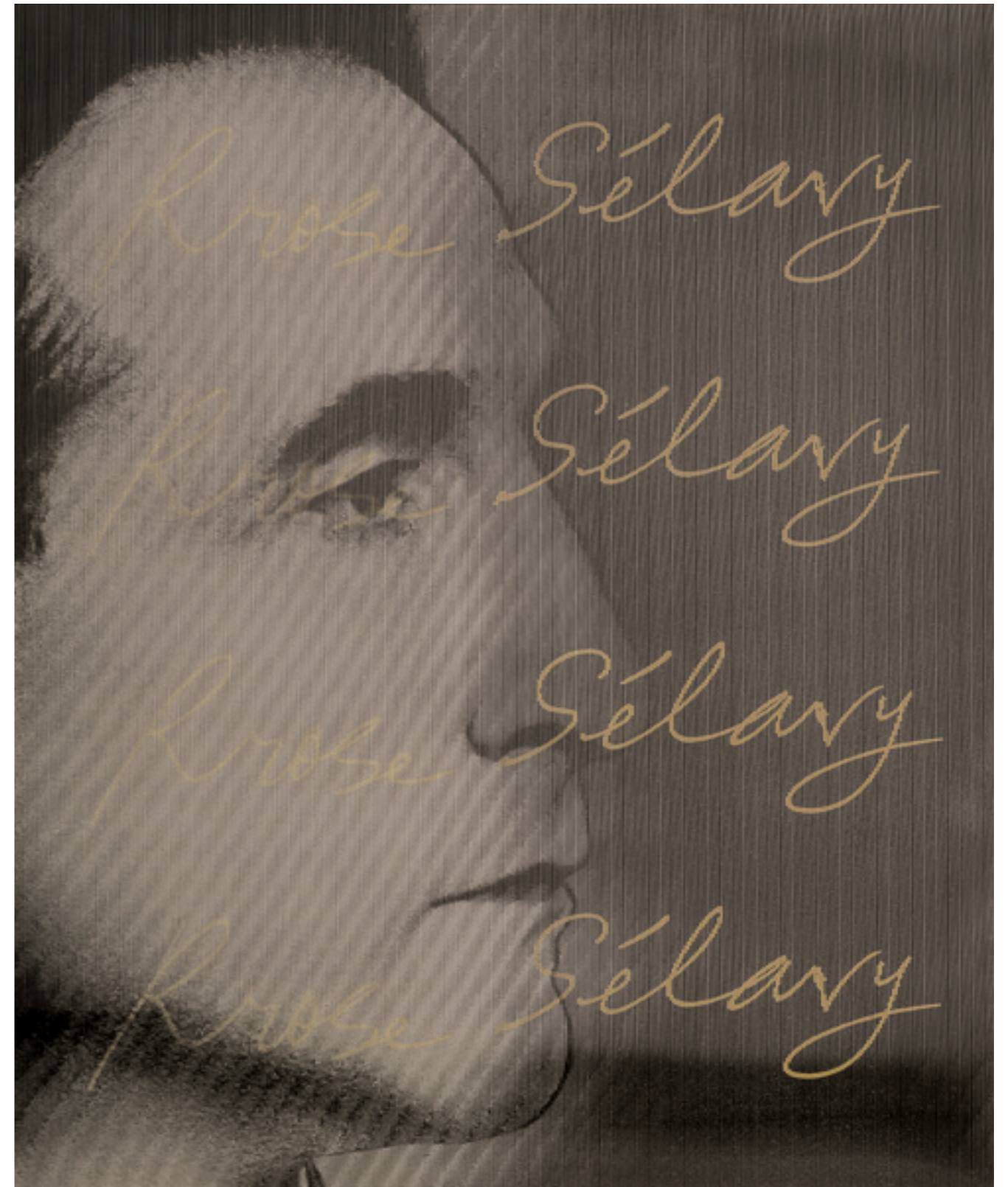
Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*.

*The Complete Works*, red.

Thames and Hudson, 1997, nr. 557 c, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968)



# MAN RAY

(1890 - 1976)

## Les heures heureuses, 1971

Inkt en kleurkrijt op bedrukt papier

(namaak hout)

360 x 260 mm

Gesigneerd en gedateerd *Man Ray 71* rechtsonder

[Herkomst](#)

Nalatenschap Man Ray

[Tentoonstelling](#)

Madrid, Parijs & Berlijn, *Unconcerned But Not*

*Indifferent*, 2007-10, p. 275

Tokyo: National Art Center & Osaka: National Museum of Art, *Man Ray*:

*Unconcerned But Not Indifferent*, 2010, cat. nr. 375

## Shadow Drawings, 1971/1973

(i) Inkt en potlood op bedrukt papier

(namaak hout)

380 x 280 mm

Gesigneerd *MR* en gedateerd *1973* rechtsonder

(ii) Inkt en potlood op bedrukt papier

380 x 280 mm

Gesigneerd *MR* en gedateerd *1971* rechtsonder

[Herkomst](#)

Nalatenschap Man Ray

[Tentoonstelling](#)

Tokyo: National Art Center & Osaka: National Museum of Art, *Man Ray*:

*Unconcerned But Not Indifferent*, 2010, cat. nrs.

376-377

Vanaf 1940 houdt Man Ray op met fotograferen. Hij keert terug naar zijn vroege jaren als kunstenaar, gaat weer tekenen en schilderen, maakt objecten en assemblages. Man Ray wil met zijn schilderijen niet wedijveren met de fotografie, maar verder gaan op de experimentele weg die hem als fotograaf beroemd had gemaakt. Nu hij niet meer in opdracht werkt,

krijgt het ludieke aspect de overhand. En blijkt hoe de fotografie via een omweg terugkeert in zijn werk. Zoals in de *Shadow Drawings* van begin jaren zeventig die verwijzen naar populair vermaak van vroeger zoals het schaduwtheater en de laterna magica, die ook een rol spelen in de voorgeschiedenis van fotografie en film. De *Shadow Drawings* verwijzen ook naar de stereofoto's die vermaak met optische technologie combineerden en, dichterbij, naar zijn eigen *Rayographs*, fotogrammen die negatieven van schaduwen zijn, silhouetten van objecten die in de donkere kamer op lichtgevoelig materiaal worden geplaatst en belicht, foto's zonder tussenkomst van de camera. En tenslotte verwijzen de *Shadow Drawings* naar de mythische oorsprong van de tekenkunst die volgens Plinius ontstond toen Dibutades haar geliefde tekende op basis van zijn schaduw op de muur. Behalve van het evidente plezier van het tekenen, getuigen deze tekeningen van Man Rays bijzondere positie als fotograaf-kunstenaar en leveren ze tegelijk een ironische commentaar bij de conflictrijke relatie tussen schilderkunst en fotografie die in grote mate de richting van de moderne kunst heeft bepaald.

## Les heures heureuses, 1971

Ink and color pencil on printed paper

(fake wood)

360 x 260 mm

Signed and dated *Man Ray 71* lower-right

[Provenance](#)

Estate of Man Ray

[Exhibition](#)

Madrid, Paris & Berlin, *Unconcerned But Not*

*Indifferent*, 2007-10, p. 275

Tokyo: National Art Center & Osaka: National Museum of Art, *Man Ray: Unconcerned But*

*Not Indifferent*, 2010, cat. no. 375

## Shadow Drawings, 1971/1973

(i) Ink and color pencil on printed paper

(fake wood)

380 x 280 mm

Signed with the initials *MR* and dated *1973*

(lower-right)

(ii) Ink and color pencil on printed paper

380 x 280 mm

Signed with the initials *MR* and dated *1971*

(lower-right)

[Provenance](#)

Estate of Man Ray

[Exhibited](#)

Tokyo, 2010, National Art Center & Osaka:

*Unconcerned But Not Indifferent*,

cat. nos. 376 & 377

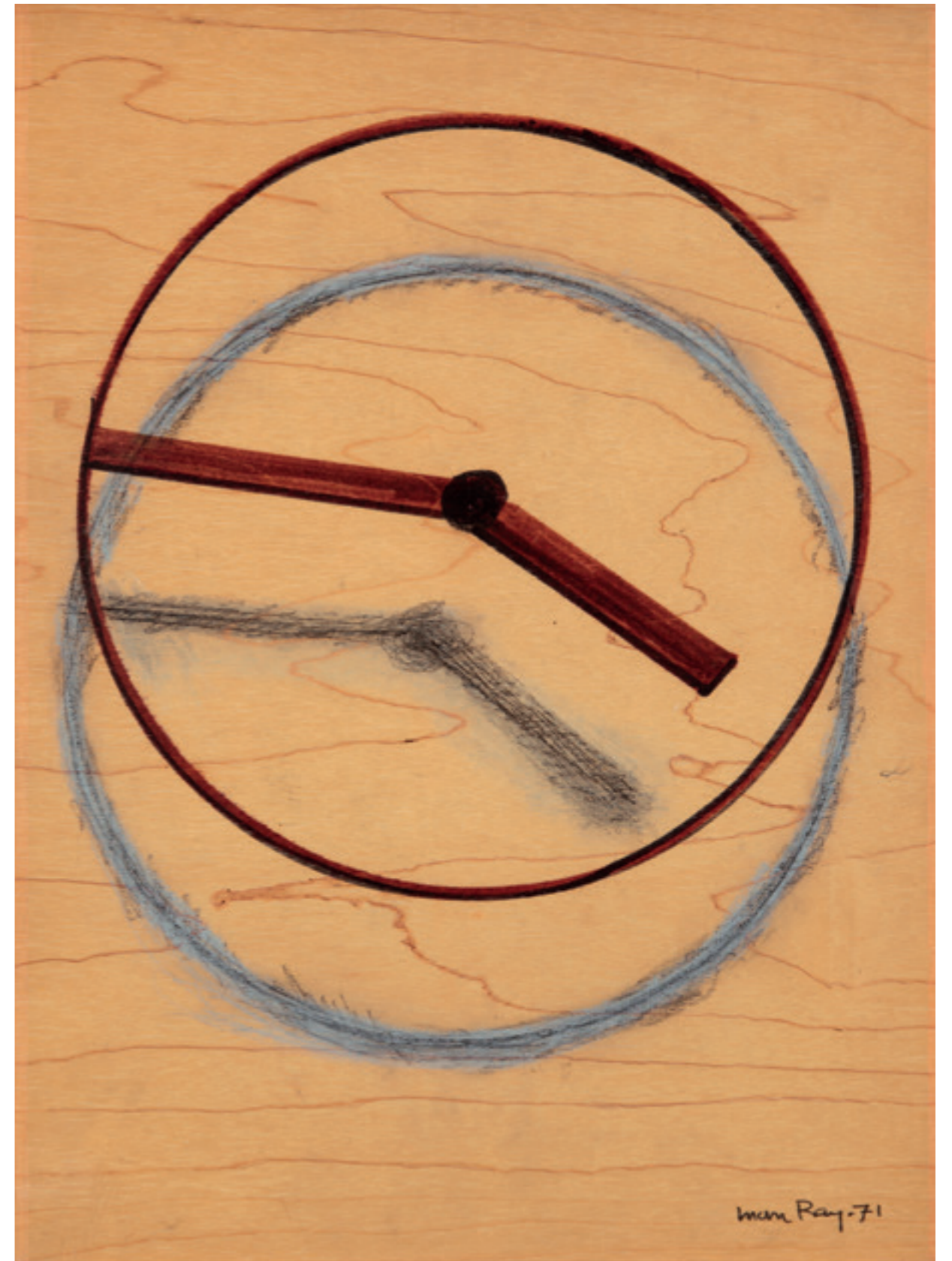
After 1940, Man Ray largely ceases his photographic work. He returns to his early years as artist, starting again to draw and paint, making objects and assemblages. With his paintings Man Ray does not wish to vie with photography, but rather to go further down that experimental path that had brought him fame as a photographer. Now that he no longer

works to commission, the playful side gains the upper hand and photography does indeed return, but then via a detour. Like in the *Shadow Drawings* from the early 1970s, harking back to popular amusements of earlier days such as shadow theatre and the laterna magica, which also played their role in the prehistory of photography and film. The *Shadow Drawings* also refer to the stereo-photographs that combine amusement with optical technology and, more close to home, with his own *Rayographs*, photograms which are negatives of shadows, silhouettes of objects placed in the darkroom on light-sensitive material and exposed to light, thus yielding photographs without the intercession of a camera. And lastly, the *Shadow Drawings* also refer back to the mythical origin of the art of drawing which, according to Pliny, came into existence when Butades' daughter drew her beloved starting from his shadow cast on a wall. Besides the evident pleasure of drawing, these drawings testify to Man Ray's quite particular position as photographer/artist, and also provide an ironic commentary on the conflict-ridden relationship between painting and photography, one that in so large measure determined the direction of modern art.



Man Ray (1890-1976)

Still life composition for Minotaure, 1933





# Salvador DALÍ

(1904 - 1989)

## Premier essai de maison stéréoscopique, projet de couverture pour la revue 'Le Sauvage', 1976

Pen en inkt, gouache en fotocollage op karton  
486 x 332 mm

Gesigeneerd Dalí, titel en uitgebreide tekst

### Herkomst

Robert Descharnes, Parijs (gift van de kunstenaar)

Privéverzameling, Parijs

### Literatuur

*Le Sauvage*, nr. 34, 1 oktober 1976, ill. p. 16-17

Robert & Nicolas Descharnes, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures & Objets*. Azay-le-Rideau, 2003, nr. 576, ill. p.226

## Premier essai de maison stéréoscopique, projet de couverture pour la revue 'Le Sauvage', 1976

Gouache, pen and ink and photographic collage on card

486 x 332 mm

Signed Dalí, titled *Premier essai de maison stéréoscopique* and extensively annotated

The authenticity of this work has been confirmed by Nicolas Descharnes

### Provenance

Robert Descharnes (gift of the artist)

Private collection, Paris

### Literature

*Le Sauvage*, n° 34, 1<sup>er</sup> October 1976, ill. pp. 16-17

Robert & Nicolas Descharnes, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures & Objets*, Azay-le-Rideau, 2003, no. 576, ill. p. 226

Het is op zijn minst vreemd te noemen dat Salvador Dalí, onder meer bekend omwille van zijn reactionaire maatschappelijke opvattingen, in 1976 een omslag ontwerpt voor *Le Sauvage*, een Frans tijdschrift dat in de naweeën van mei 1968 links-ecologische standpunten inneemt, radicale kritiek levert op de wereldwijde pollutie en plundering van de grondstoffen, overproductie en overconsumptie, winstbejag als kern van de louter economische groei. Met zijn ontwerp voor een 'stereoscopisch huis' treft hij wel de stemming die in de jaren zeventig heerste in bepaalde 'creatieve' sectoren van de economie. De radicale kritiek die voor korte tijd de straat had veroverd werd met blijvend succes gerecycleerd en ingezet voor de vernieuwing van het regime. De avant-garde was nu definitief avant-garde van de koopwaar geworden. Dalí moet toen heel wat

It is more than a bit strange that Salvador Dalí, known among other things for his reactionary societal stance, in 1976 designed a cover for *Le Sauvage*, a French magazine which in the wake of May '68 pushed a leftist-ecological agenda, radically inveighing against worldwide pollution and the plundering of natural resources, denouncing overproduction and overconsumption along with the pursuit of profit as the driving force for growth of the purely economic kind. With his design for a 'stereoscopic house,' the artist was indeed in-tune with the reigning trend in the 1970s in certain 'creative' sectors of the economy. The radical critique that had won the streets for a brief period of time, had with continued success been recycled and employed for the renewal of the regime. The avant-garde had now definitively become the avant-garde of merchandise. Dalí must then have cast a thought back on his own career that had transported

herkend hebben uit zijn eigen carrière die hem van de surrealisten naar de etalages van Fifth Avenue had gevoerd. Als hij hier nadrukkelijk verwijst naar de stereoscopische fototechniek die de illusie van diepte creëert, zinspeelt hij misschien op de illusie van maatschappelijke verandering. Van de grote architecturale utopieën houdt hij een 'happening' over met woningen – bewoonbare DNA strengten! – die voortdurend veranderen dankzij een beweging die de kunstenaar in gang heeft gezet, zoals een demiurg die genetische informatie zou hebben gedistribueerd. Natuurlijk is het een vintage Dalí – een assemblage van woestijnlandschap en Spaanse keukenstoelen die een waanzinnig verband legt tussen zijn eigen typische gesmolten objecten en een van de grote wetenschappelijke ontdekkingen van de afgelopen eeuw.

him from the surrealists to the show-windows on Fifth Avenue. If he here explicitly refers to the stereoscopic photo-technique that creates the illusion of depth, perhaps he is also alluding to the illusion of societal change. The grand architectural utopias are reduced to a 'happening' with habitations – inhabitable strands of DNA! – which continually change thanks to a movement initiated by the artist, like a demi-god distributing genetic information. Of course, it is a vintage Dalí – an assemblage of desert landscape and Spanish kitchen chairs, making a weird connection between his own typical 'melted' objects and one of the great scientific discoveries of the 20th century.



Salvador Dalí (1904-1989)  
Mae West Room  
Museum Salvador Dalí, Figueres





## Laure ALBIN-GUILLOT

(1879 - 1962)

### **Ciels, 1944**

Portfolio met 16 fotoprints  
Elke print ca. 260 x 216 mm  
Elke print gesigneerd

#### Exemplaar

één van de 20 hors commerce exemplaren bestemd voor de kunstenaar, auteur en uitgevers. Gesigneerd en met opdracht door Albin-Guillot en Maurette Uitgever  
Henri Colas, Parijs, en Rousseau Frères, Bordeaux

### **Ciels, 1944**

A portfolio with 16 photographic prints  
Each appr. 260 x 216 mm  
Each with Albin-Guillot's signature.

#### Copy

one of 20 hors commerce copies, destined for the artist, the author and the publishers; signed and inscribed by both Albin-Guillot and Maurette Publisher  
Henri Colas, Paris, and Rousseau Frères, Bordeaux

Al kunnen we de wolken wel verbergen achter rook of ze vermengen met gif, we kunnen er geen stukken uithakken of er op bouwen, en daarom zien ze er altijd schitterend uit; zo schitterend dat je, tenzij je over een uitzonderlijk geheugen beschikt, niet hoeft te hopen het effect te kunnen weergeven van welke lucht ook die je interesseert. Want zowel de gratie als de gloed van de lucht hangen af van de gezamenlijke invloed van alle wolken binnen haar bereik; ze bewegen en gloeien samen in een wonderlijke

But the clouds, though we can hide them with smoke, and mix them with poison, cannot be quarried nor built over, and they are always therefore gloriously arranged; so gloriously, that unless you have notable powers of memory you need not hope to approach the effect of any sky that interests you. For both its grace and its glow depend upon the united influence of every cloud within its compass: they all move and burn together in a marvellous harmony; not a cloud of them is out of its appointed place, or fails of

harmonie. Er is niet één wolk die zich niet op de haar toegewezen plaats bevindt of het laat afweten in het koor; en als je je niet kan herinneren (wat onmogelijk is in het geval van een gecompliceerde lucht) welke vorm en plaats al die wolken op een bepaald moment hadden, kan je die lucht helemaal niet tekenen; want de wolken zullen er niet in passen als je een deel van hen drie of vier minuten voor de rest tekent.

John Ruskin, *Grondbeginselen van het tekenen*, 1857

its part in the choir: and if you are not able to recollect (which in the case of a complicated sky it is impossible you should) precisely the form and position of all the clouds at a given moment, you cannot draw the sky at all; for the clouds will not fit if you draw one part of them three or four minutes before another.

John Ruskin, *The Elements of Drawing*, 1857



# René MAGRITTE

(1898 - 1967)

## Voor "Les chants de Maldoror, 1945"

Inkt op papier  
230 x 175 mm.

### Herkomst

Christian Dotremont, Brussels (gift van de kunstenaar)

Brief van Marcel Mariën

Certificaat van Paul Bourgoignie

### Tentoonstelling

Brussel, Galerie des Editions de la Boetie, 1945

Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten,

*Gekooïd verlangen*, 2002, p.182 ill.

Parijs, Musée Maillol, 2006, *Magritte tout en papier*,

p.50 ill

Rotterdam, Boijmans-Vanbeuningen, 2006,

*Voici Magritte*, p.50 ill

Naples, Florida, The Baker Museum, 2015

Surrealism in Belgium, p.87 ill.

## For "Les chants de Maldoror, 1945"

Indian ink on paper

230 x 175 mm.

### Provenance

Christian Dotremont, Brussels (gift of the artist)

Letter by Marcel Mariën

Certificate from Paul Bourgoignie

### Exhibited

Brussels, Galerie des Editions de la Boetie, 1945

Antwerp, Museum voor Schone Kunsten,

*Gekooïd verlangen*, 2002, p.182 ill.

Paris, Musée Maillol, 2006, *Magritte tout en papier*,

p.50 ill

Rotterdam, Boijmans-Vanbeuningen, 2006,

*Voici Magritte*, p.50 ill

Naples, Florida, The Baker Museum, 2015.

Surrealism in Belgium, p.87 ill.

### Literatuur

Les Chants de Maldoror. La Boetie, Bruxelles,

1945, p.51 ill.

S.Gohr, *Magritte Attempting the impossible*,

Ludion, 2009, p.54

Zeg, raadselachtige man, van wie hou je eigenlijk het meest: van je vader, je moeder, je zuster of je broer?

- Ik heb vader, moeder, zuster noch broer.

- Van je vrienden?

- U gebruikt daar een woord waarvan de

betekenis me tot op de dag van vandaag

onbekend is gebleven.

- Van je vaderland?

- Ik zou niet weten op welke breedtegraad dat

ligt.

- Van de schoonheid?

### Literature

Les chants de Maldoror. La Boetie, Bruxelles,

1945, p.51 ill.

S.Gohr, *Magritte Attempting the impossible*,

Ludion, 2009, p.54

- Tell me, enigmatic man, whom do you love best?

Your father, your mother, your sister, or your

brother?

- I have neither father, nor mother, nor sister, nor

brother.

- Your friends, then?

- You use a word that until now has had no meaning

for me.

- Your country?

- I am ignorant of the latitude in which it is situated.

- Then Beauty?

- Ik zou graag van haar houden, godin die ze is en onsterfelijk.

- Van rijkdom?

- Die haat ik zoals u God haat.

- Maar hou je dan eigenlijk wel van, wonderlijke

vreemdeling?

- Ik hou van de wolken ... de wolken die

voorbijgaan ... daarginds ... daarginds ... de

wonderbaarlijke wolken!

Charles Baudelaire, *De vreemdeling*, in: *Het*

*spleen van Parijs. Kleine gedichten in proza*, 1869

(vert. Jacob Groot)

- Her I would love willingly, goddess and immortal."

- Gold?

- I hate it as you hate your God.

- What, then, extraordinary stranger, do you love?

- I love the clouds...the clouds that pass...yonder... the marvellous clouds.

Charles Baudelaire, *The Stranger*, in: *Paris Spleen*, 1869

(translated by Frank Pearce Sturm)



René Magritte (1898-1967)  
Le faux miroir, 1928  
Collection, MOMA, New York



## Maurits Cornelis ESCHER

(1898 - 1972)

### **Koektrommel voor Verblifa, 1963**

Bedrukte metalen doos bestaande uit twintig gelijkzijdige driehoeken (zijde: 90 mm)  
(h) 145 x (b) 180 mm

Op grondvlak: *Vereenigde Blikkenfabrieken 1888-1963*

#### Herkomst

Privéverzameling, Amsterdam

### **Biscuit Tin for Verblifa, 1963**

Printed metal box formed by twenty equilateral triangles (side: 90 mm)  
height: 145 mm; width: 180 mm

On base: *Vereenigde Blikkenfabrieken 1888-1963*

#### Provenance

Private collection, Amsterdam

De jonge Maurits Cornelis Escher stopte al na een week met zijn studies architectuur om zich volledig aan de grafische kunsten te wijden. De architectuur verdween echter niet helemaal achter de horizon. De virtuoze tekeningen van 'onmogelijke' ruimten en bouwsels waar hij zo bekend mee is geworden, kunnen worden begrepen worden als een spel met het perspectief en circulatie, een spel dat in de gebouwde wereld niet kan gespeeld worden. Volgens sommige critici is Escher beïnvloed door de *Carceri* van Piranesi. Ondanks eventuele formele overeenkomsten

The young Maurits Cornelis Escher stopped his architecture studies after a mere one week to fully devote himself to his graphic art. However, architecture did not wholly disappear from his creative horizon. The virtuoso drawings of 'impossible' spaces and structures for which he is so renowned, may be understood as a game with perspective and circulation, a game that cannot be played in the built world. According to some critics Escher was influenced by the *Carceri* of Piranesi, but despite some

is er een groot onderscheid. De theatrale ruimten van Piranesi lijken geschikt voor meer dan één drama, terwijl Eschers beelden eerder aanleunen bij de trompe-l'oeil. De aha-erlebnis van de toeschouwer die het raadsel van de onmogelijke tekening oplost, is een opgewekte ervaring, te vergelijken met het winnen van een gezelschapsspel. De combinatie van koektrommel en ruimtemanipulatie zoals in science fiction – denk aan de film *Inception* – getuigt waarschijnlijk van een Nederlands gevoel voor humor.

potential formal similarities the difference is great. Piranesi's theatrical spaces seem suited for more than one drama, while Escher's images rather lean towards the trompe-l'oeil. The 'aha'-moment on the part of the viewer who solves the riddle of the impossible drawing is an occasion for joy, comparable to victory in a parlor game. The combination of biscuit tin and spatial manipulation like in science fiction – think of the film *Inception* – no doubt testifies to a Dutch sense of humor.



Maurits Cornelis Escher (1898-1972)  
Band, 1956

## Marc MENDELSON

(1915 - 2013)

### Zonder titel (*experimenten*), circa 1955

3 vintage zilverdrukken

125 x 100 mm ; 118 x 75 mm ; 120 x 87 mm

Herkomst

de kunstenaar, Brussel

### Zonder titel (*experimenten*), circa 1955

9 vintage zilverdrukken

(9 x) 69 x 95 mm

Herkomst

de kunstenaar, Brussel

### Untitled (*experiments*), c. 1955

3 vintage silver prints

125 x 100 mm; 118 x 75 mm; 120 x 87 mm

Provenance

The artist, Brussels

### Untitled (*experiments*), c. 1955

9 vintage silver prints

(9 x) 69 x 95 mm

Provenance

The artist, Brussels

In de jaren vijftig evolueert Marc Mendelson van de magisch realistische sfeer die zijn vroege werk kenmerkt naar een geometrisch abstracte vormtaal, zonder zijn poëtische schriftuur helemaal los te laten. Hij breidt zijn activiteit uit tot grote muurschilderijen – in het Kursaal van Oostende en het Hotel Canterbury in Brussel, hij ontdekt ook de fotografie en de grafiek. Het gaat hem niet om verschillende toepassingen van formele procédés, maar om wederzijdse bevruchting tussen de media. Deze reeks experimentele foto's is verwant aan de eerste foto's die rond 1950 in Amerika werden gemaakt van schermbelnden van een oscilloscoop, een elektronisch meetapparaat. De wiskundige Ben Laposky noemde zijn foto's trouwens

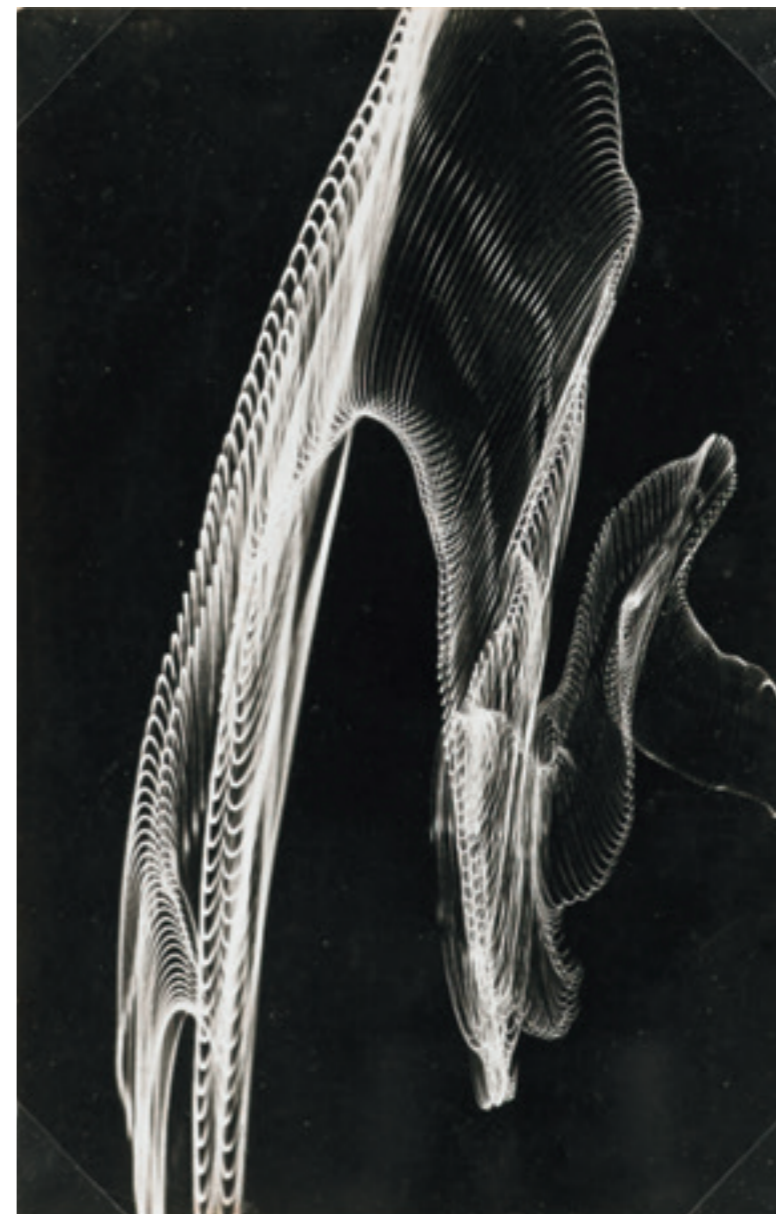
In the 1950s Marc Mendelson evolves from the magical-realistic atmosphere that characterized his earlier work towards a geometric-abstract visual language, all the while retaining traits of his poetic bent. He expands his activities with large mural paintings – in the Kursaal of Ostend and the Hotel Canterbury in Brussels – and also starts to work with photography and graphic techniques. Mendelson is not so much interested in the various applications of formal processes as in the mutual fertilization between different media. This series of experimental photographs is related to the first photographs made around 1950 in America of screenshots of an oscilloscope, an electronic test instrument. Indeed, the mathematician Ben Laposky

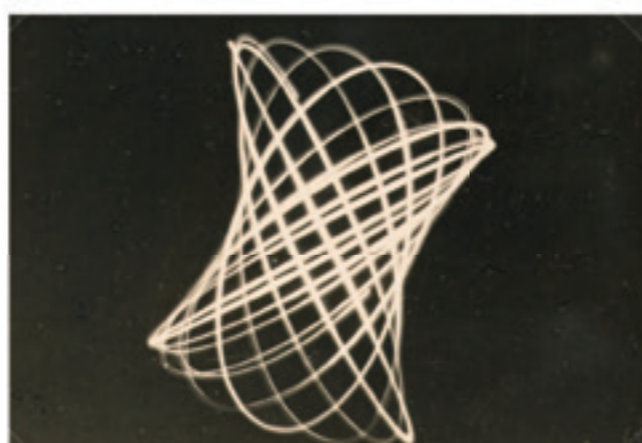
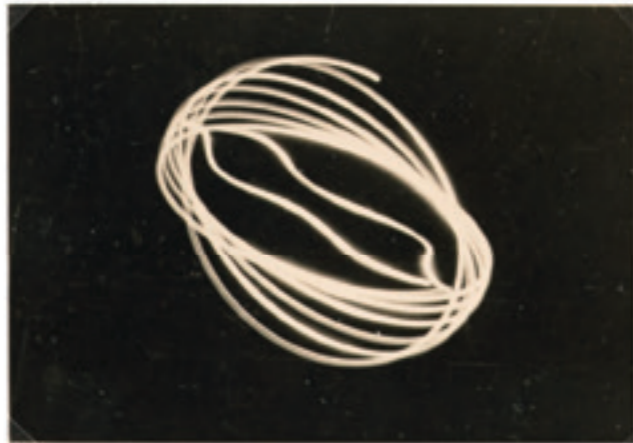
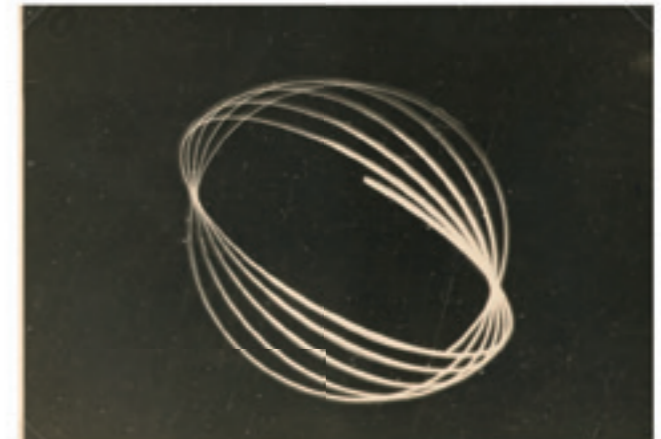
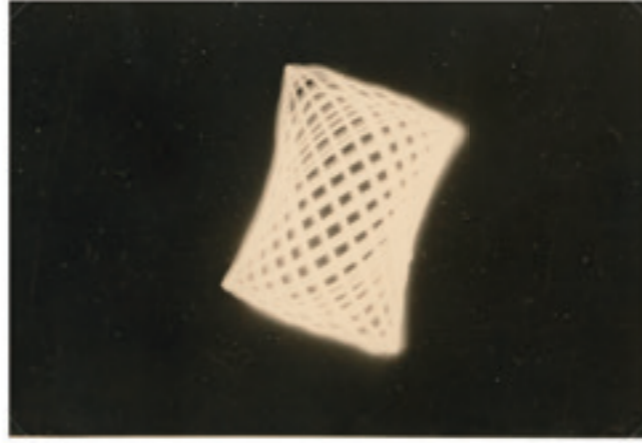
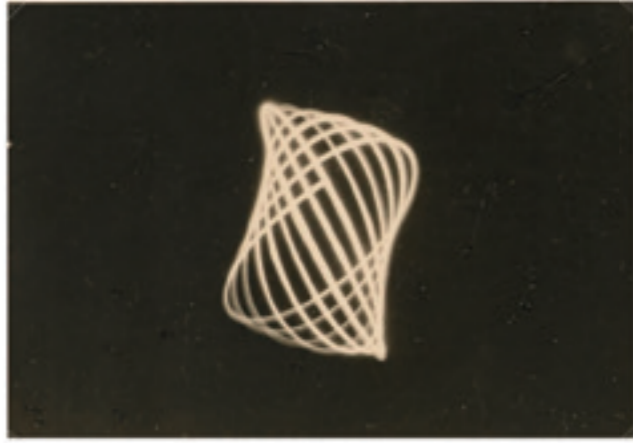
called his photographs *electronic abstractions*. The technique was quickly adopted and further developed by graphic artists like John Whitney, who built an analogue computer used to produce sequences for film and television. – There is a striking resemblance between these experimental photographs and the ink drawings made by Mendelson in 1954 with the dripping-technique. Both the photographs and the drawings played a major role in his artistic evolution. Their whimsical, 'automatic' character presents the artist with the opportunity of freeing himself from a still too strict practice. A liberation making possible the step towards the *matière* paintings of the 1960s.

called his photographs *electronic abstractions*. The technique was quickly adopted and further developed by graphic artists like John Whitney, who built an analogue computer used to produce sequences for film and television. – There is a striking resemblance between these experimental photographs and the ink drawings made by Mendelson in 1954 with the dripping-technique. Both the photographs and the drawings played a major role in his artistic evolution. Their whimsical, 'automatic' character presents the artist with the opportunity of freeing himself from a still too strict practice. A liberation making possible the step towards the *matière* paintings of the 1960s.



Marc Mendelson (1915-2013)  
Slinky experiment, circa 1950





## Jesús Rafael SOTO

(1923 - 2005)

### *Jai-Alai Series, I –V, 1969*

Ensemble van 5 sculpturen

Plexiglas, beschilderd metaal en nylon draad

Verschillende afmetingen

Elk gesigneerd en genummerd

Oplage

300 exemplaren

Uitgever

Marlborough Galleries, New York

Herkomst

Marlborough Galleries, New York

Privéverzameling, New York

### *Jai-Alai Series, I –V, 1969*

Group of 5 sculptures

Plexiglas, painted metal and nylon cords

Various sizes

Each signed and numbered

Edition

300 copies

Publisher

Marlborough Galleries, New York, 1969

Provenance

Marlborough Galleries, New York

Private collection, New York

Het gaat Soto niet om bewegende objecten maar om de optische, virtuele beweging. Zijn onderzoek richt zich op mogelijkheden om door optische beweging zijn werk te verruimen. Vanaf begin jaren vijftig werkt hij met kinetische achtergronden, gestreepte vlakken die een moiré effect kunnen genereren. Van belang is daarbij niet de vorm zelf, maar wat hij 'relaties' noemt, relaties tussen verschillende elementen en materialen. Daarop volgen wat hij 'kinetische structuren' noemt. Soto construeert werken in de *diepte* door voor gestreepte achtergronden staven of andere voorwerpen te plaatsen, vaak zwevend en zonder regelmaat, wordt de kijker aangespoord om zich te verplaatsen voor het werk om 'optische' beweging te ervaren. Soto beschouwt zichzelf als schilder en beeldhouwer,

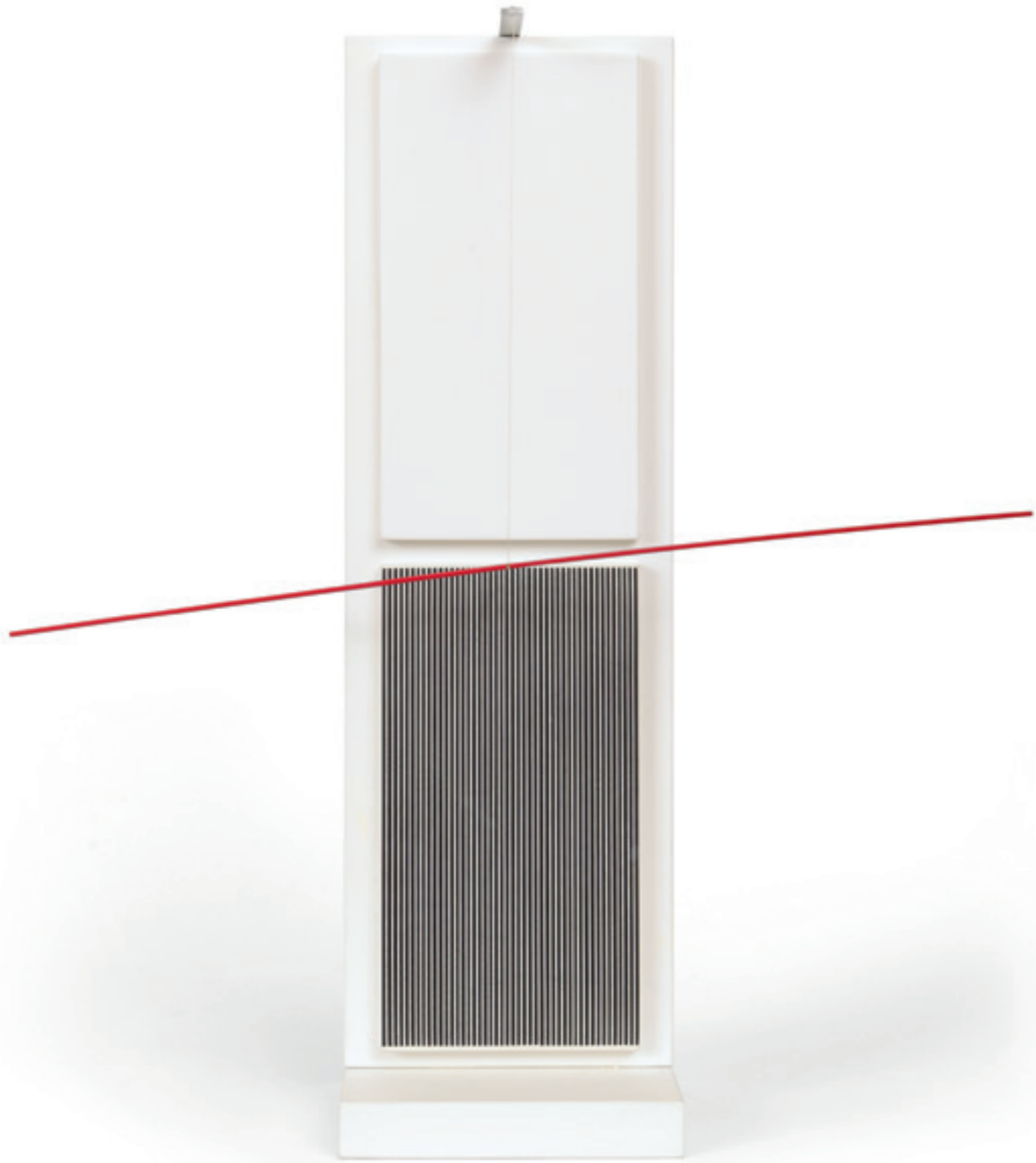
With Soto, his oeuvre is not about mobile objects, but rather is concerned with optical, virtual motion. His investigation focuses on the possibilities to 'expand' his sculptural pieces via such optical movement. From the start of the 1950s he works with kinetic backgrounds, striped planes capable of generating a 'moiré' effect. Of importance here is not the form itself, but rather what he calls 'relationships', relationships between different elements and materials. The 'relationships' are followed by what he calls 'kinetic structures'. Soto constructs works in depth, as it were, by placing staves or other objects (often suspended and without regularity) in front of striped backgrounds, so inducing viewers to shift their position in order to experience 'optical' movement. Soto describes himself as a painter and

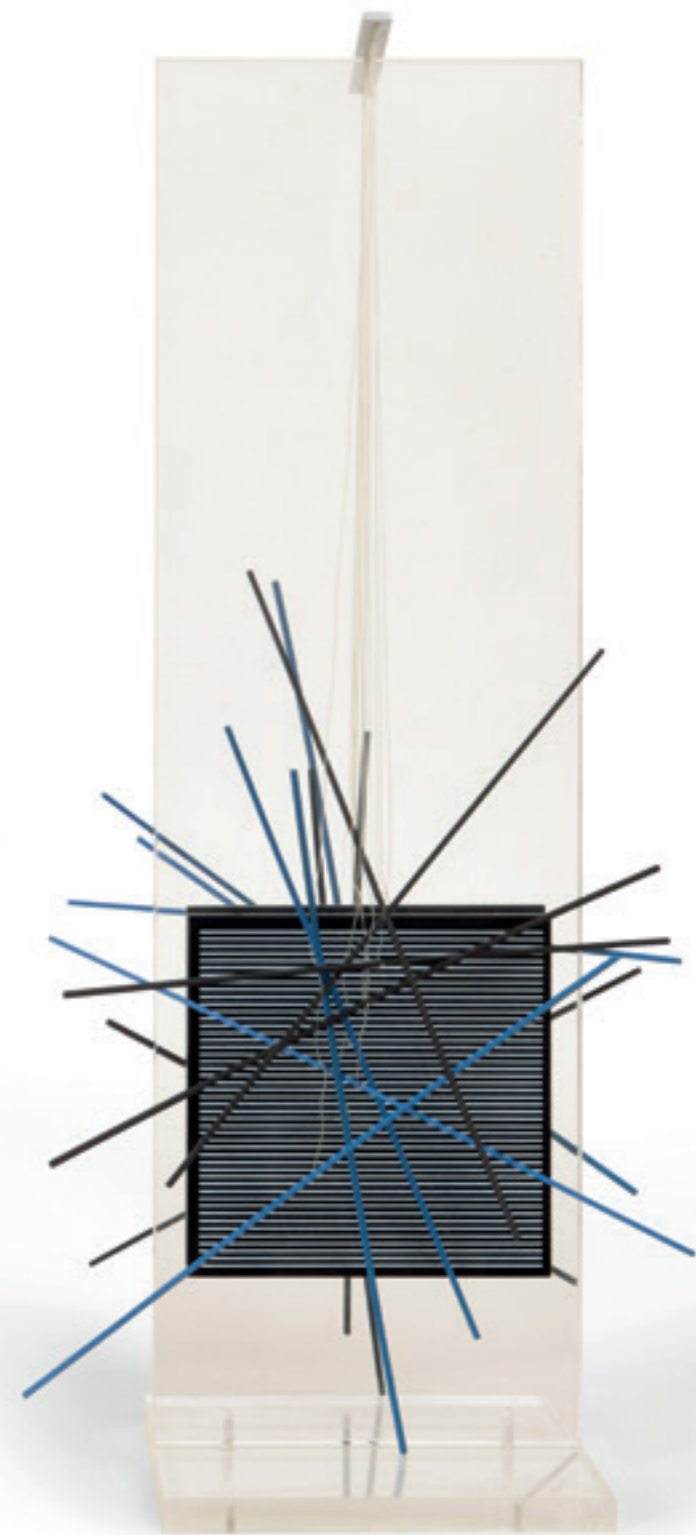
niet 'bouwer van maquettes voor architecten'. In tegenstelling tot veel kinetische kunst steunt zijn werk niet op wiskundige of wetenschappelijke inzichten, maar op intuïtie en experimenten in het atelier. Met zijn werken wil hij de waarneming van de toeschouwer uit evenwicht brengen. De schaal van zijn ingrepen wordt groter. Eind jaren zestig maakt hij *Pénétrables*, environments van metalen staven of nylon draden die een 'totaal' ruimtegevoel willen oproepen bij de toeschouwer. Hun theatrale karakter herinnert vreemd genoeg aan de barok. Als sommigen een verband zien tussen zijn werk en muziek, is dat niet zo verrassend. Voor hij van zijn kunst kon leven, speelde Soto lange jaren elke avond gitaar in de cafés en restaurants van Saint-Germain-des-Prés.

sculptor, not as a 'builder of scale-models for architects'. In contrast to much kinetic art, his work is not based on mathematical or scientific insights, but rather on intuition and experiments in his studio. Soto desires that his works destabilize a viewer's equilibrium. The scale of his interventions becomes ever greater. At the end of the 1960s he makes *Pénétrables*, environments of metal rods or nylon threads that go to evoke a 'total' feeling of space. Their theatrical character reminds one, oddly enough, of the baroque. If some see a relationship between his works and music, this comes as no surprise. Before he could support himself solely by his art, for years Soto played guitar nightly in the cafés and restaurants of Saint-Germain-des-Prés.

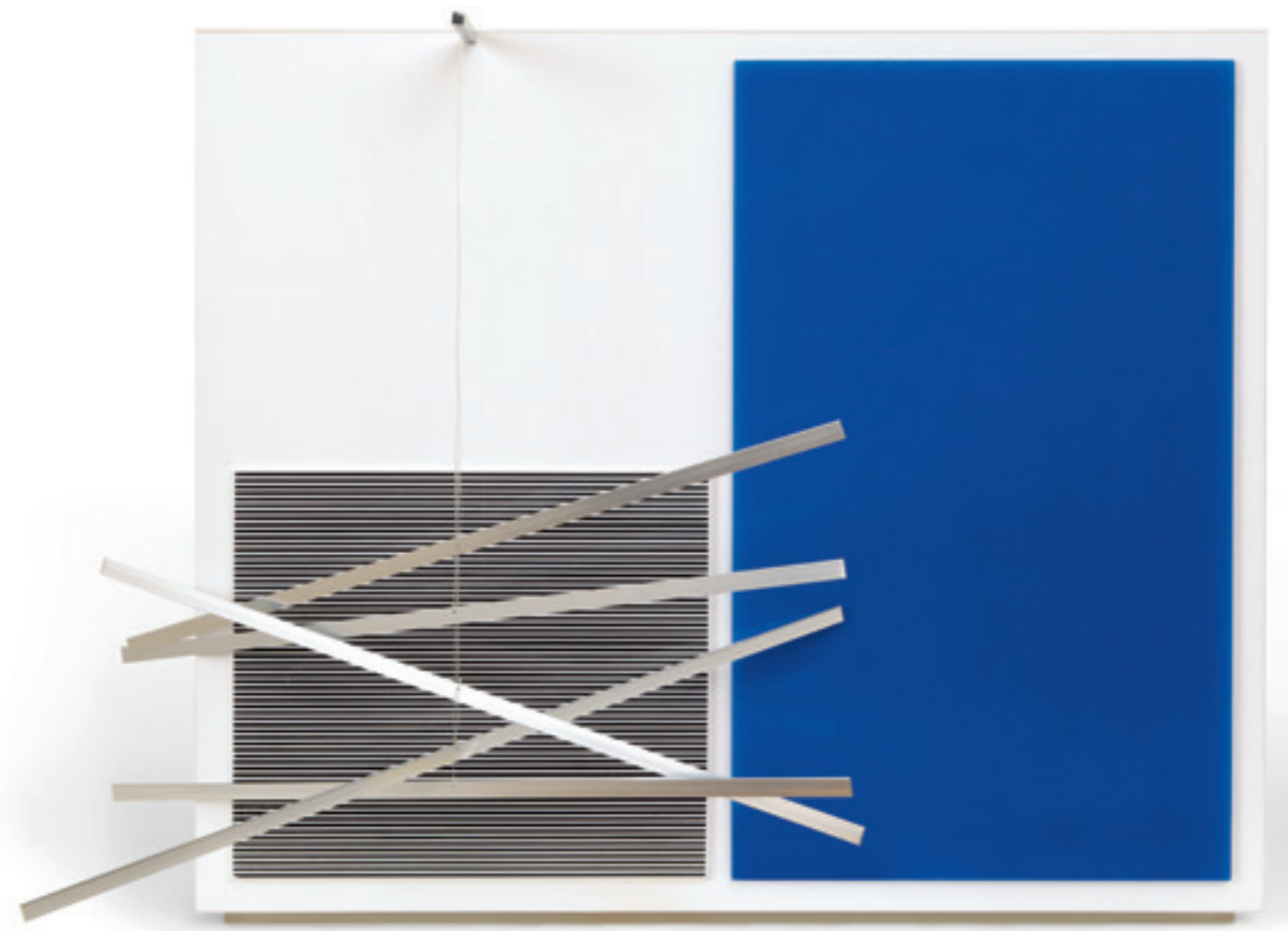


Jesús Rafael Soto (1923-2005)









## Julio LE PARC

(b. 1928)

### **Continuel lumière forme en contorsion réfléchissant la lumière, 1960/1966**

Beschilderd hout, metaal, motor, lamp

Oplage

Gesigneerd en genummerd 22/100 op

etiket keerzijde

830 x 500 mm

Uitgever

Editions Denise René, Paris

### **Continual mobile d'après des themes développés, 1960/1966**

Hout, metaal, nylandraad

980 x 400 x 80 mm

Genummerd 42/100 met etiket op keerzijde

Oplage

100

Uitgever

Éditions Denise René, Parijs

Herkomst

Galerie Denise René, Parijs

### **Continuel lumière forme en contorsion réfléchissant la lumière, 1960/1966**

Painted wood, metal, motor, lamp

Edition

Signed and numbered 22/100 on label

on the reverse

830 x 500 mm

Editor

Editions Denise René, Paris

### **Continual mobile d'après des themes développés, 1960/1966**

Metal, wood and nylon threads

980 x 400 x 80 mm

Numbered 42/100 on sticker on the reverse

Edition

100 copies

Publisher

Éditions Denise René, Paris

Provenance

Galerie Denise René, Paris

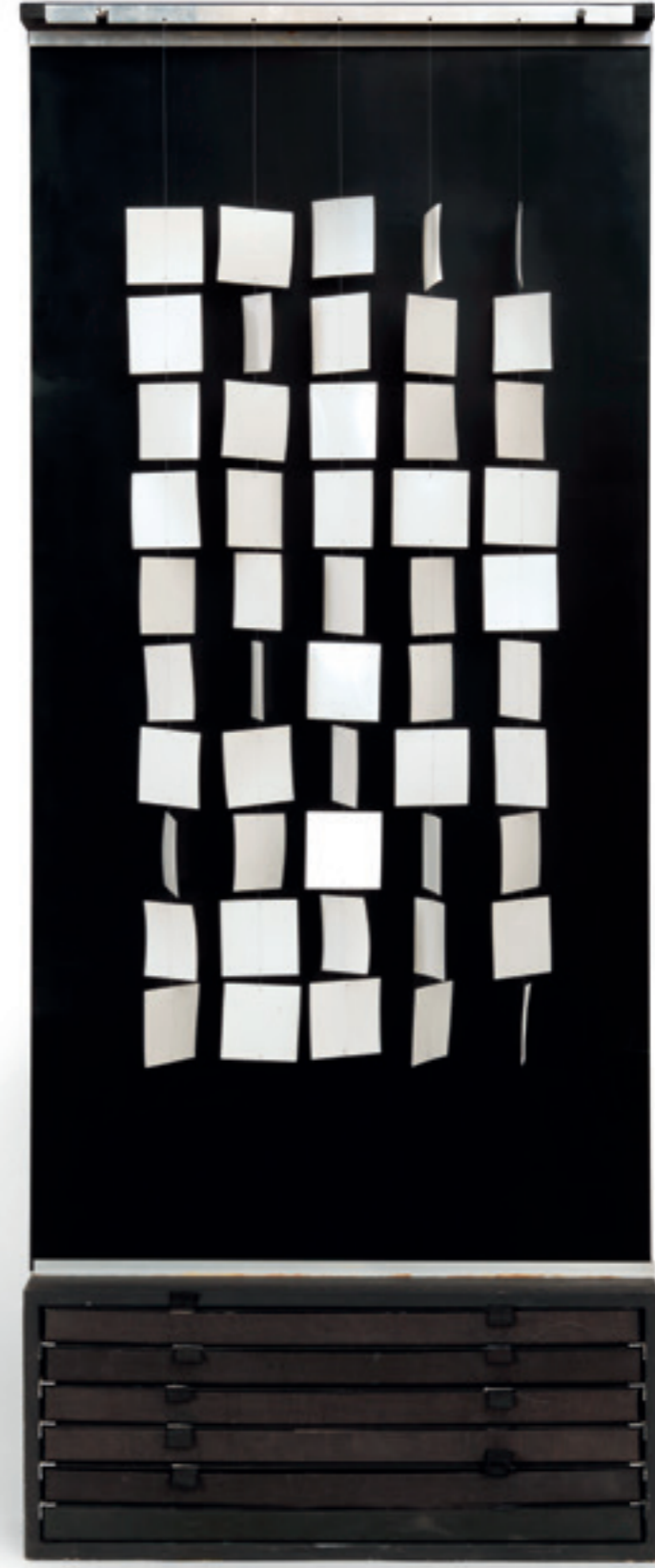
Studeert bij Lucio Fontana in Buenos Aires voor hij in 1958 naar Parijs trekt. In 1960 richt hij mee de *Groupe de Recherche d'Art Visuel* op, een collectief van kunstenaars die kunst een meer actieve, maatschappelijke rol wil laten spelen dan het onveranderlijke schilderij van de individuele kunstenaar. Niet het kunstwerk op zich is van tel maar de relatie tussen oog en object. Hun onderzoek richt zich op de mogelijkheden om met licht en beweging de gebruikelijke waarneming te destabiliseren en te verrijken. Le Parc laat zijn tweedimensionale composities in kleur en zwart wit van begin jaren vijftig achter zich wanneer hij vanaf 1960 objecten gaat maken waarbij scheerlicht wordt gereflecteerd en gebroken door gepolijste metalen oppervlakken. Met die *continuels-lumières* wil hij licht zichtbaar maken in combinatie met beweging. De kritiek en de musea erkennen vlug de eigenheid van zijn werk. Ironisch genoeg wordt hem op de Biënnale van Venetië in 1966 de Grote Prijs voor Schilderkunst toegekend voor werk dat het statische karakter van het schilderij wil overstijgen.

Julio Le Parc studied with Lucio Fontana in Buenos Aires before leaving for Paris in 1958. In 1960 he co-founds the *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, a collective of artists desirous that art play a more active, societal role than the unvarying painting of the individual artist. It was not the work of art in itself that mattered, but rather the relationship between eye and object. The group's investigations focused on the possibilities of using light and movement to destabilize and enrich ordinary perception. Le Parc leaves behind his two-dimensional compositions in color and black-white from the early 1950s when, from 1960 on, he starts making objects where floodlight is reflected and fractured by polished metallic surfaces. With these *continuels-lumières*, he wishes to make light visible in combination with movement. The critics and museums quickly recognized the uniqueness of his work. Ironically enough, at the Venice Biennale in 1966 he was awarded the Grand Prize in Painting for a work that aimed to surpass the static character of the painting.



Julio Le Parc  
Lumière - Mobil, 1966





# Hermann GOEPFERT

(1926 - 1982)

## ***Kinetische Komposition, 1973***

Aluminium, hout en nylondraad  
(h) 242 x (b) 300 x (d) 40 mm  
Gesigneerd en genummerd achteraan  
[Oplage](#)  
100 exemplaren  
[Herkomst](#)  
Galerie Koch, Hannover

## ***Kinetische Komposition, 1973***

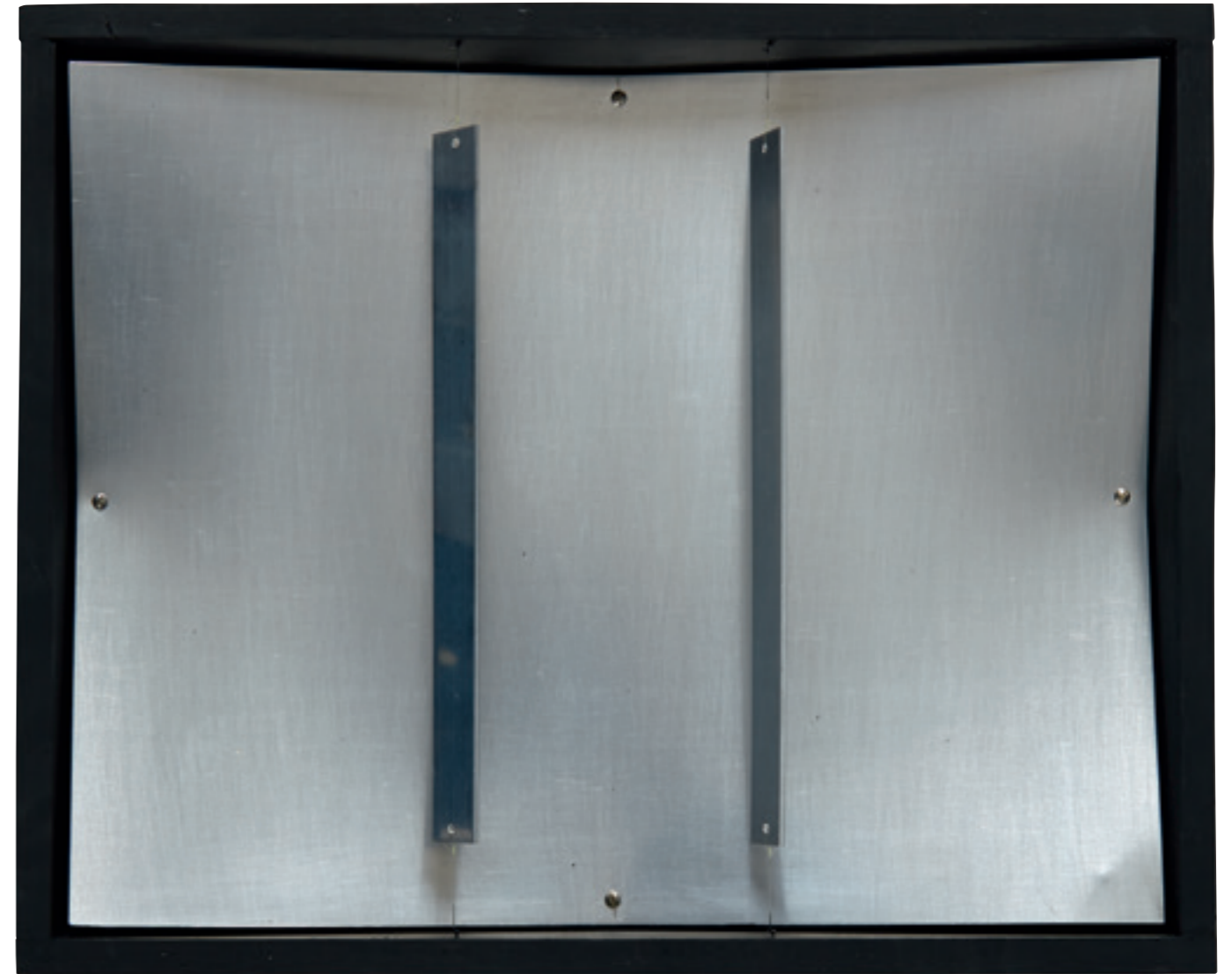
Aluminum, wood and nylon thread  
(h) 242 x (w) 300 x (d) 40 mm  
Signed and numbered on the reverse  
[Edition](#)  
100 copies  
[Provenance](#)  
Galerie Koch, Hannover

Hermann Goepfert maakt vanaf 1958 draaibare en witte of tweekleurige objecten. Stap na stap wordt licht zijn grote thema. Om het licht een concrete aanwezigheid te verlenen voegt hij eerst j elementen toe buiten het beeldvlak, vervolgens monteert hij reflecterende objecten tegen een witte achtergrond. In een volgende fase plaatst hij bewegelijke reflectoren tegen gepolijste metalen achtergronden. De installaties van flexibele aluminiumstroken voor gebogen aluminiumplaten reflecteren het natuurlijke licht en betrekken tegelijk de omgeving bij het werk. Samen met architect Hölzinger

Starting in 1958 Hermann Goepfert makes rotatable objects, in white or two-colored. Step-by-step, 'light' itself becomes his major motif. In order to lend to light a concrete presence, he first adds elements outside the image-plane, and next mounts reflecting objects against a white background. In a later phase he places moveable reflectors against polished metal backgrounds. The installations of flexible aluminum strips in front of bent aluminum plates reflect the natural light while at the same time involving the surroundings in the work. From 1965 on, together

wijdt hij zich vanaf 1965 aan grootschalige projecten uit waarin kunst en architectuur in elkaar opgaan. Niet alleen met die publieke environments, ook met zijn afzonderlijke objecten had Goepfert maatschappelijke bedoelingen. Zijn 'open' kunstwerken willen de toeschouwer deelgenoot van het ontstaansproces maken. 'Licht is vorm' was zijn overtuiging, licht als kinetisch moment en als rechtstreeks gebruikt artistiek medium. Goepfert vatte zijn ambitie zelf samen in één zin: 'Allemaal dromen we ervan om leefruimten van lichtobjecten te bouwen.'

with the architect J.P. Hölzinger, he devotes himself to projects that marry art and architecture. Not only with respect to his pieces for public environments, with his smaller objects Goepfert also had a societal aim. His 'open' works of art wish to have the viewer involved in the process of creation. 'Light is form' was his by-word, light as a kinetic moment and as a directly employed artistic medium. Goepfert summarized his ambitions in a single sentence: 'We all dream of building living spaces from light.'



Hermann Goepfert (1926-1982)

# Nicolas SCHÖFFER

(1912 - 1991)

## Lux 12, 1969

Verchromd metaal  
400 x 550 x 500 mm  
Niet meer dan 10 exemplaren werden gemaakt  
Uitgever

Editions Denise René, Paris  
Tentoonstelling  
Parijs, Galerie Denise René, *Nicolas Schöffer. Spatiodynamisme – luminodynamisme – chronodynamisme – cybernétique: recherches de 1948 à 1970*, 1970

Literatuur  
Nicolas Schöffer, *Spatiodynamisme – luminodynamisme – chronodynamisme – cybernétique: recherches de 1948 à 1970*. Paris: Galerie Denise René, 1970, ill.

## Chronos X, 1971

Chroomstaal, gepolijste metalen spiegelschijven, met motor  
502 x 462 x 260 mm  
Gesigneerd in zwarte inkt, titel en genummerd 24/50 op een papieren etiket  
Uitgever  
Editions Denise René, Parijs.

## Lux 12, 1969

Chrome-plated sculpture  
400 x 550 x 500 mm  
Less than 10 copies were produced  
Publisher

Editions Denise René, Paris  
Exhibition  
Paris, Galerie Denise René, *Nicolas Schöffer. Spatiodynamisme – luminodynamisme – chronodynamisme – cybernétique: recherches de 1948 à 1970*, 1970

Literature  
Nicolas Schöffer, *Spatiodynamisme – luminodynamisme – chronodynamisme – cybernétique: recherches de 1948 à 1970*. Paris: Galerie Denise René, 1970, ill.

## Chronos X, 1971

Stainless steel, polished metal mirror disks, with motor  
502 x 462 x 260 mm  
Signed in black ink, titled and numbered 24/50 on a paper label affixed to the underside  
Publisher  
Editions Denise René, Paris.

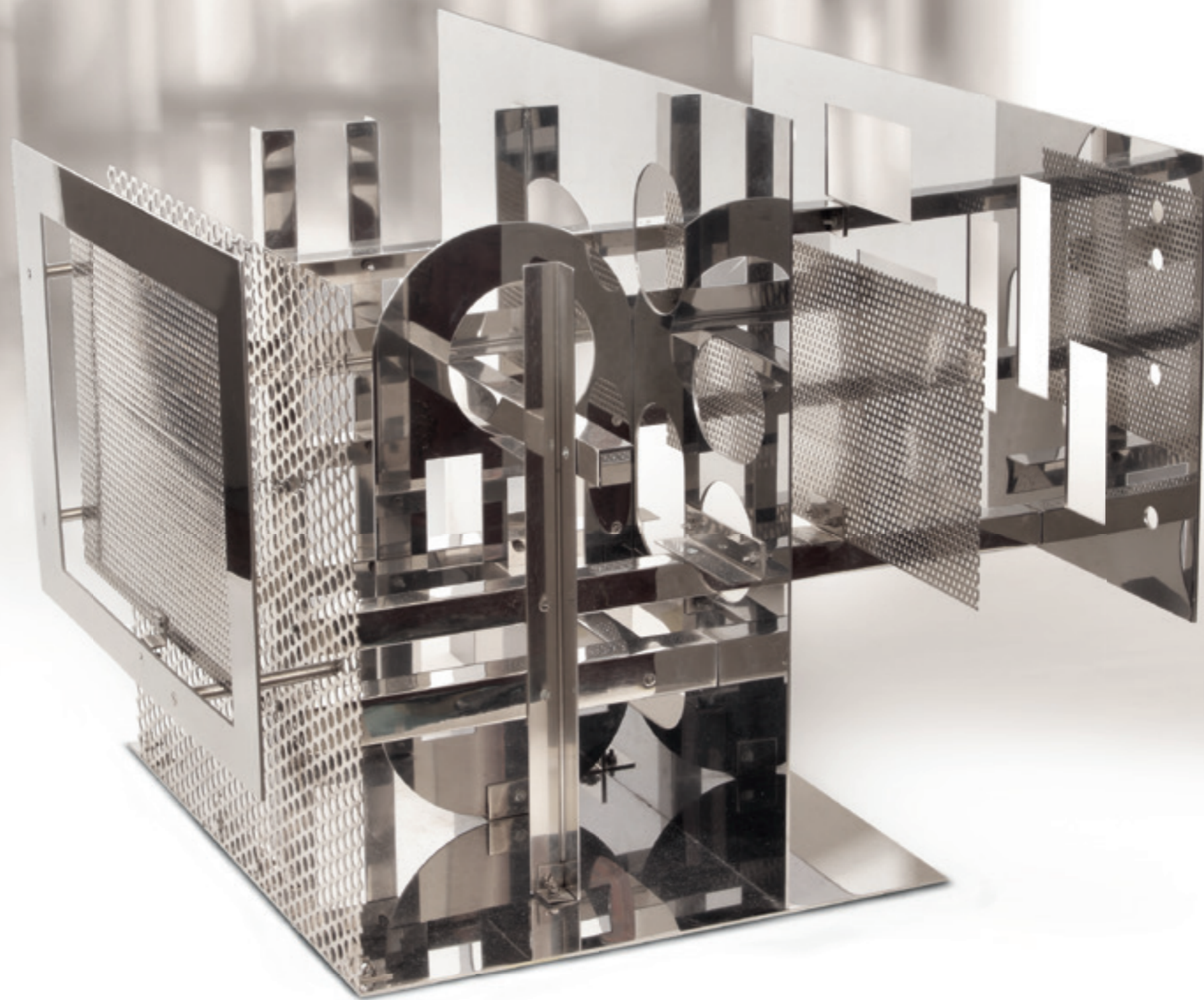
Nicolas Schöffer maakt einde jaren veertig constructivistische sculpturen in een stijl die hij *spatiodynamisme* noemt, objecten die ruimte en dynamiek combineren. Met open structuren waarop hij vlakken monteert in metaal of kunststof, wil hij driedimensionale ritmen te creëren. Terwijl hij experimenteert met beweging om van zijn objecten kinetische sculpturen te maken, ontdekt hij de mogelijke toepassingen van de elektronica. Helemaal in de geest van de tijd ontwerpt hij cybernetische sculpturen die met een elektronisch 'brein' zijn uitgerust en gaan bewegen door te reageren op externe stimuli. Vanaf 1957 gaat hij ook met licht werken; het *luminodynamisme* is geboren. De bewegende werken worden voorzien van projectoren en reflecterende panelen, en brengen eindeloze variaties voort van schaduwen en partijen van wit en gekleurd licht. De reeks werken uit de jaren zeventig die *Chronos* als titel dragen vertegenwoordigen wat hij *chronodynamisme* noemt, sculpturen die zijn geprogrammeerd om op het verloop van de tijd te reageren. – Schöffer is vooral bekend om zijn grootschalige projecten die inspelen op de omgeving, zoals de *Tour*

At the end of the 1940s Nicolas Schöffer makes Constructivist sculptures in a style he calls *spatiodynamism*, objects that combine space and dynamism. With open structures onto which he mounts plates in metal or plastics, he wishes to create three-dimensional rhythms. While he experiments with movement in order to turn his objects into kinetic sculptures, he discovers the possible applications of electronics to his work. Wholly in keeping with the spirit of the age, he designs cybernetic sculptures outfitted with an electronic 'brain' that allows them to move in response to external stimuli. From 1957 on he starts using light as well, and this gives birth to *luminodynamism*. The moving works are provided with projectors and reflecting panels, and produce endless variations of shadows and patterns of white and colored light. The series of works from the 1970s, entitled *Chronos*, represent what he calls *chronodynamism* – sculptures programmed to react to the passage of time. – Schöffer is best known for his large-scale projects that respond to changes in the surrounding environment, like the *Tour cybernétique* which he erects in Liège in 1961 (and stands there to

*cybernétique* die hij in 1961 in Luik opricht (en die er nog staat). Gecombineerd met een muur van 80 meter die als scherm functioneert, zorgt de 52 meter hoge toren voor een spectaculair klank- en lichtspel en herinnert het aan de grote verwachtingen die sommigen toen koesterden over de versmelting van mens en machine.

this day). Combined with an 80-meter wall that acts as screen, the 52-meter tall tower provides a spectacular sound- and light show, and recalls the great expectations that some then harbored for the melding of man and machine.





**TAKIS**  
(b.1925)

**Champ magnétique, 1965**

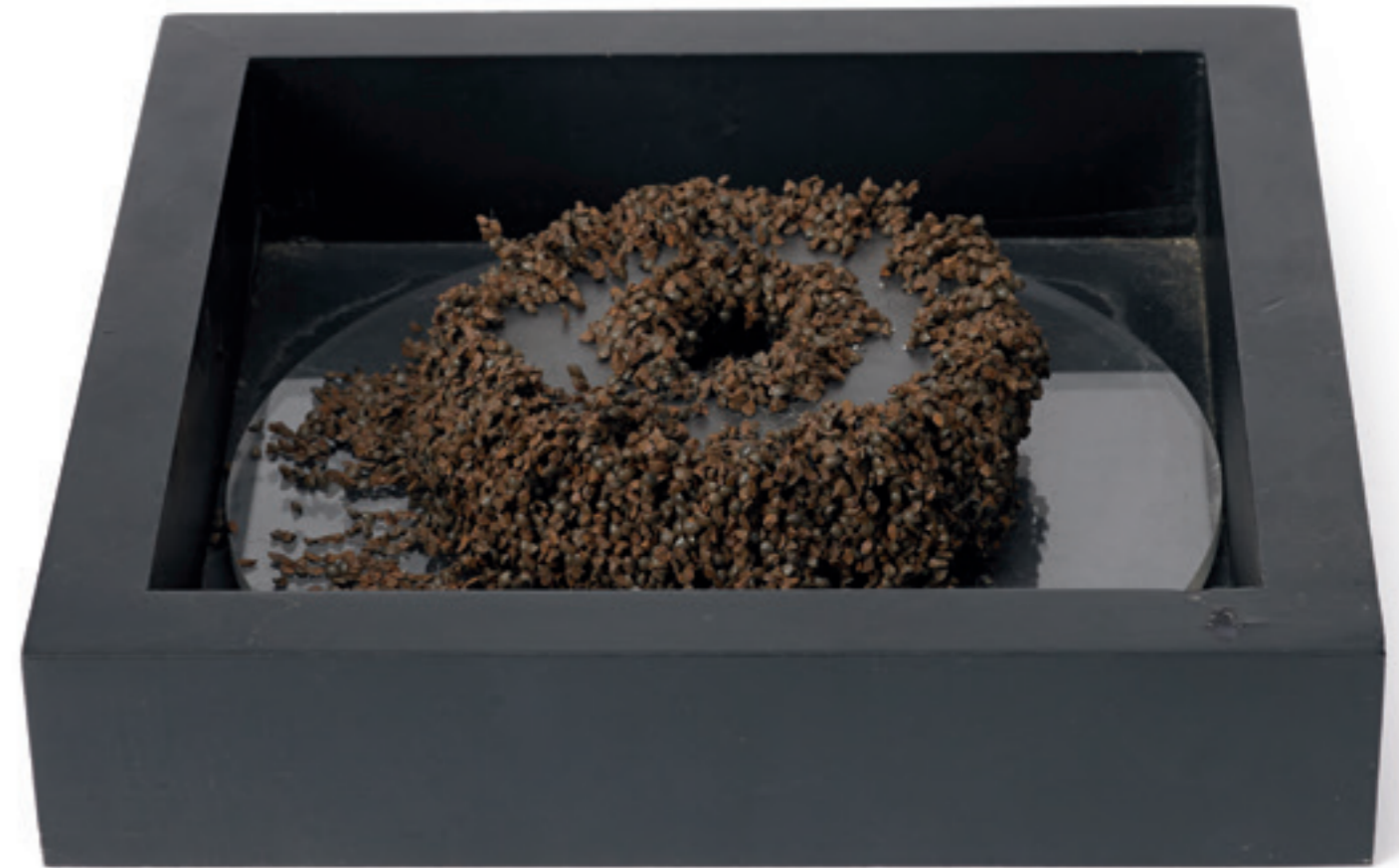
Houten doos, ijzer, magneet en glazen plaat  
23 x 23 cm  
Gesigneerd en genummerd op 35/140 achteraan  
het certificaat met tekst van Marcel Duchamp  
Uitgegeven ter gelegenheid van de  
tentoonstelling Electra in het Musée d'Art  
Moderne de la ville de Paris

Herkomst  
Wouter Matton, Antwerpen

**Champ magnétique, 1965**

Wooden box, iron, magnet and glass plate  
23 x 23 cm  
Signed and numbered on the back of the  
certificate 35/140, with text by Marcel Duchamp  
Published on the occasion of the exhibition Electra  
at Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

Provenance  
Wouter Matton, Antwerp



Par conséquent Takis,  
gai laboureur des  
Champs magnétiques et  
indicateur des chemins  
de fer doux  
René Duchamp

Marcel Duchamp (1887-1968)

## Pol BURY

(1922 - 2005)

### **41 boules blanches sur un fond noir, 2003**

41 witte beschilderde kurken bolletjes aan metalen staafjes op zwart paneel, elektrische motor  
1140 x 760 mm

Handtekening, datum en titel op keerzijde

#### Herkomst

Pol Bury, Parijs

Privéverzameling, Parijs

### **49 boules blanches sur un fond noir, 2003**

49 witte beschilderde kurken bolletjes aan staafjes op zwart paneel, elektrische motor  
1720 x 1180 mm

Handtekening, datum en titel op keerzijde

#### Herkomst

Pol Bury, Parijs

Privéverzameling, Antwerpen

#### Tentoonstelling

Knokke, Galerie Mulier Mulier, *Pol Bury*, 2003, nr. 4 ill.

### **54 boules blanches sur un fond noir, 2003**

54 witte beschilderde kurken bolletjes aan staafjes op zwart paneel, elektrische motor  
1520 x 1140 mm

Gesigneerd, gedateerd en titel op keerzijde

### **41 boules blanches sur un fond noir, 2003**

41 white-painted cork balls on metal sticks, on black panel with motor on reverse  
1140 x 760 mm

Signed, dated and titled on reverse

#### Provenance

Pol Bury, Paris

Private collection, Paris

### **49 boules blanches sur un fond noir, 2003**

49 white-painted cork balls on metal sticks, on black panel with motor on reverse  
1720 x 1180 mm

Signed, dated and titled on reverse

#### Provenance

Pol Bury, Paris

Private collection, Antwerp

#### Exhibited

Knokke, Galerie Mulier Mulier, *Pol Bury*, 2003, no. 4 ill.

### **54 boules blanches sur un fond noir, 2003**

54 white-painted cork balls on metal sticks, on black panel with motor on reverse  
1520 x 1135 mm

Signed, dated and titled on reverse

#### Herkomst

Pol Bury, Parijs

Privéverzameling, Antwerpen

#### Tentoonstelling

Knokke, Galerie Mulier Mulier, *Pol Bury*, 2003, nr. 4, ill.

In een gesprek met André Balthazar heeft Pol Bury het in 1976 over een ‘punctuation élastique’ die hij in januari 1959 in het Hessenhuis in Antwerpen had getoond, een constructie met staafjes die, aangedreven door een elektromotor, tegen een opgespannen rubberen doek aanduwen en, hier en daar, af en toe, tepelvormige uitstulpingen veroorzaken. Het werk werd onmiddellijk als erotisch geïnterpreteerd. ‘Ik had één van die “punctuations élastiques” in Antwerpen getoond, en ik herinner me dat Jef Peeters (sic), een oude abstracte schilder die trouw was gebleven aan de geest van Mondriaan, heel serieus had opgemerkt dat men dat soort dingen misschien beter niet aan kinderen kon laten zien. Dankzij dat compliment begreep ik dat de “abstracte kunst” echt voorbij was en dat ik het louter formele niveau had overstegen zonder het helemaal te verlaten. (...) Door beweging te introduceren, verloor dat formalisme wat van zijn ernst en kon het visuele onrust veroorzaken. Ik was er in

#### Provenance

Pol Bury, Paris

Private collection, Antwerp

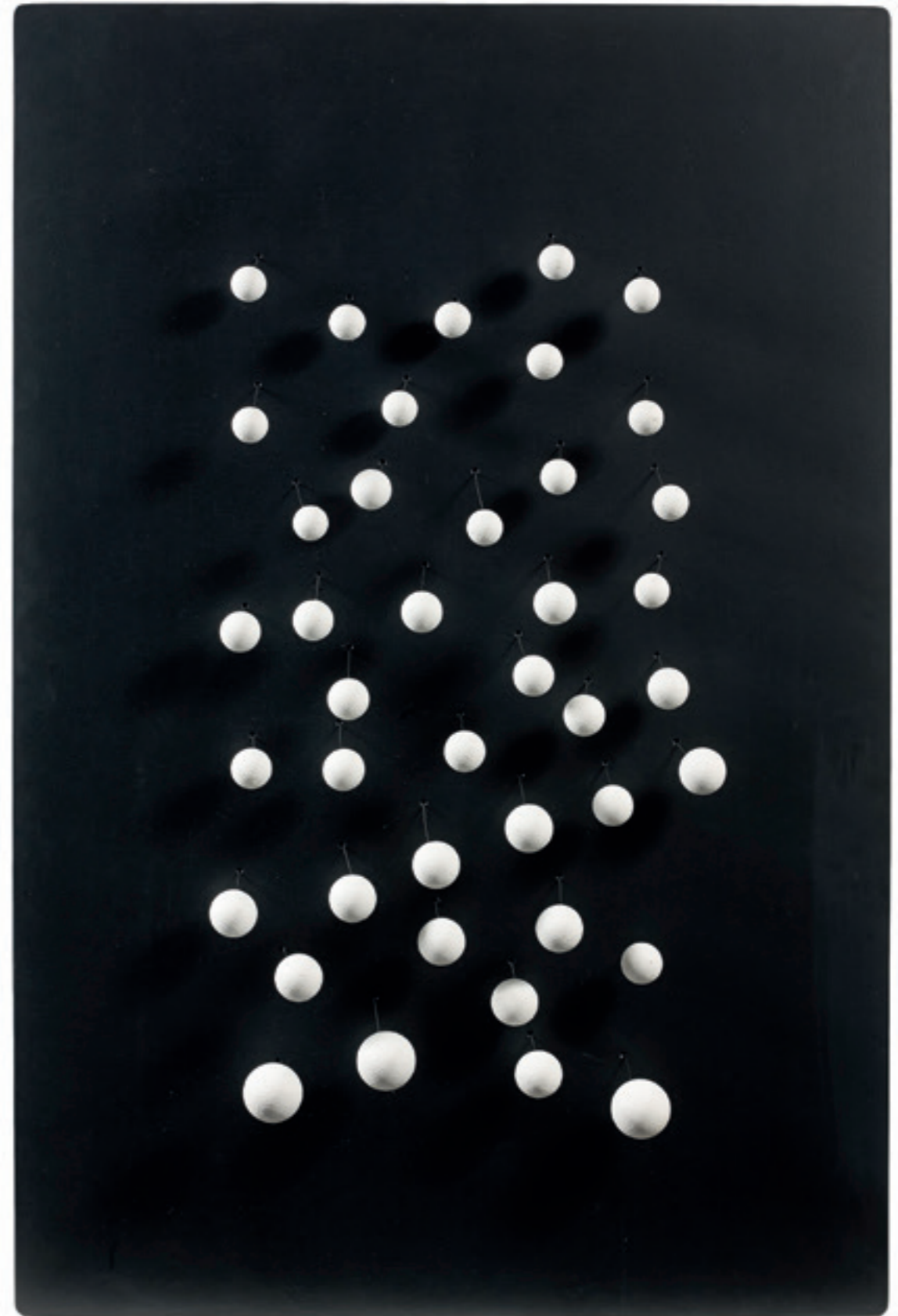
#### Exhibited

Knokke, Galerie Mulier Mulier, *Pol Bury*, 2003, no. 4 ill.

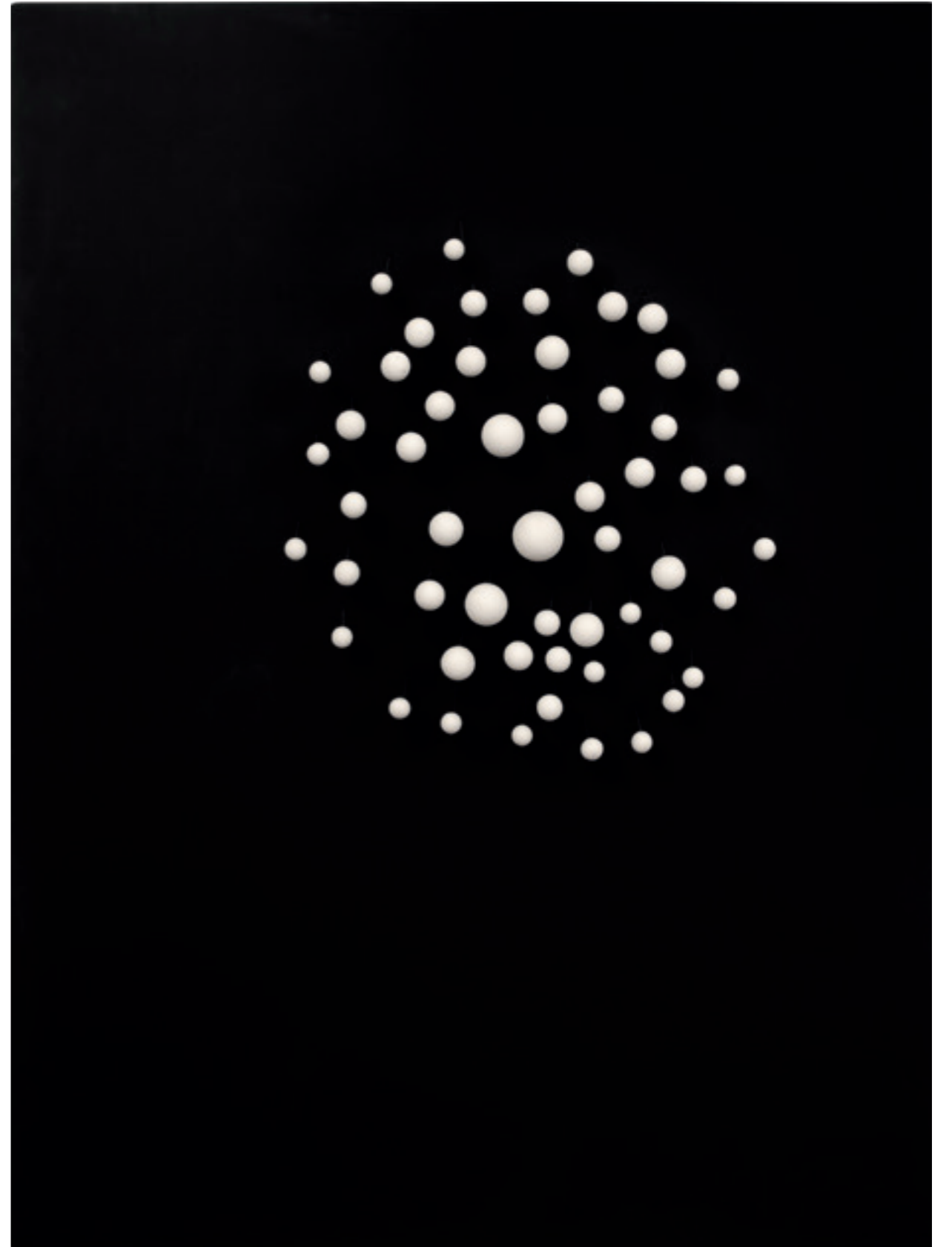
In an interview with André Balthazar in 1976, Pol Bury talks about a ‘punctuation élastique’ that he’d exhibited in Antwerp’s Hessenhuis in January of 1959, a construction with small rods which, driven by an electric motor, pushes against a stretched rubber sheet and, here and there, now and then, produces nipple-like protrusions. The piece was immediately interpreted as erotic. ‘I showed one of those ‘punctuations élastiques’ in Antwerp, and I recall that Jef Peeters (sic), an old abstract painter in the line and spirit of Mondriaan, told me very seriously that this sort of thing best not be seen by children. Thanks to this complement, I understood that ‘abstract art’ had truly seen its day, and that I’d gone beyond the purely formal level of expression without having wholly left it behind. (...) By introducing movement, that formalism lost some of its seriousness and could induce confusion, visually. I managed to produce the *dépaysement* so much appreciated by the

geslaagd om het *dépaysement* dat de surrealisten zo op prijs stelden, te realiseren door neutrale, onschuldige vormen te combineren met bewegingen die je in de natuur terugvindt, bij waterplanten en insecten.’ De te fragiele rubberen doeken maken plaats voor monochrome houten dragers met uitstekende metalen of nylon stangen, al dan niet met voorwerpen zoals bolletjes, die bijna onmerkbaar bewogen worden door verborgen elektromotoren. De uiterst trage beweging scherpt de aandacht, terwijl onvoorzienbare bruuske bewegingen tot verrassingen leiden en de toeschouwer laten delen in het plezier van het toeval. Bury had van zijn verleden als surrealistisch schilder een minder gangbaar idee over het gebruik van kunst meegebracht, namelijk kunst als middel om de kijkgewoonten te *ontregelen*. In dat opzicht staat hij dicht bij Tinguely, en verschilt hij totaal van de brave oude en nieuwe abstracten.

surrealists, by combining neutral, innocuous forms with movements whose like we find in the natural world, in aquatic plants and insects.’ The too fragile rubber sheets make way for monochrome wooden supports with protruding metal or nylon rods to which are attached objects such as small balls, moving almost imperceptively via hidden electric motors. The extremely slow movement focuses the attention, while unexpected brusque movements lead to surprises, and let the viewer partake in the pleasure of the chance occurrence. Given his past as a surrealist painter, Bury brought with him a less conventional idea of the use of art, namely seeing art as a means to *disrupt* our usual ways of seeing. In this respect he is close to Tinguely, and differs totally from the tame abstract brigade, old and new.







## Yaacov AGAM

(b. 1928)

### **Agamograph, 1970**

Wilson-Lincoln systeem op plastic

340 x 400 mm

Gesigneerd en genummerd rechtsonder

*Agam, 45/99*

Oplage

99 exemplaren

Herkomst

Wouter Matton, Antwerpen

### **Agamograph, 1970**

Wilson-Lincoln System on plastic

340 x 400 mm

Signed and numbered lower-right *Agam 45/99*

Edition

99 copies

Provenance

Wouter Matton, Antwerp

Wanneer Agam in 1955 deelneemt aan de legendarische groepstentoonstelling *Le Mouvement* in de Parijse galerie Denise René, schrijft de criticus Roger Bordier: 'Voor Agam betekent elk werk een specifiek probleem. Hij is een van de kunstenaars die het best begrepen hebben welke onbeperkte mogelijkheden het veranderbare kunstwerk biedt.' Agam maakt al heel vroeg werk dat later kinetisch wordt genoemd, en dat zich onderscheidt door het publiek rechtstreeks aan te zetten tot participatie en het toeval een grote rol te laten spelen. De toeschouwer kan de composities van de *tableaux transformables* eindeloos veranderen door onderdelen te verdraaien of van plaats te

When, in 1955, Agam takes part in the legendary group-exhibition *Le Mouvement* at the Denise René Gallery in Paris, critic Roger Bordier writes: 'For Agam each work presents a particular problem, this artist being one of those who have best understood the infinite possibilities of the transformable work.' From quite early on Agam produces work that later would come to be called kinetic, and stands apart by its direct encouragement for the public's participation, including the element of chance which is allowed to take on a major role. The viewer can endlessly alter the compositions of the *transformable pictures* by turning the composite parts or changing their positions. His

veranderen. Het werk van de jaren zestig beoogt een meer optisch effect. Rasters van geschilderde stroken hebben aan weerszijden contrasterende motieven die 'verschijnen' naar gelang het werk van links of van rechts wordt bekeken. De patronen vermengen zich, veranderen en lossen weer op, geven de voorbijganger de indruk dat ze in beweging zijn en dat de kleuren veranderen. Agam weet zijn thema's – het korte bestaan der vormen en hoe het licht die vormen oplost – als geen ander op een doeltreffende manier te verwerken.

work from the 1960s aims for a more optical effect: rasters of painted strips with contrasting motifs on each side that 'appear' according to whether viewed from the right or left. The patterns intermingle, change and then vanish anew, giving the passer-by the impression that they are in motion and that the colors are changing. Agam succeeds as no other in effectively handling his themes of forms' transience and light's ability to have them dissolve.



Yaacov Agam (b. 1928)  
Le Salon Agam, 1972-1974

## LES FRÈRES BASCHET

**François** (1920 - 2014) & **Bernard** (b. 1917)

### **Cage à écreuil** **(Le Denis ou Le Martien), 1967**

Roestvrij staal, metalen staafjes, hout  
h. 850 mm / omtrek 700 x 700 mm  
Met certificaat

#### Herkomst

Bernard Baschet, Saint Michel s/Orge  
Privéverzameling

#### Tentoonstelling

Keulen, Kunsthalle, *Plastik + Musik*, 1971  
Parijs, Galerie Mercier, 2010

#### Literatuur

*Les Sculptures Sonores. The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet.* Chelmsford: Soundworld, 1999. p. 133 ill.

### **Cage à écreuil** **(Le Denis ou Le Martien), 1967**

Stainless steel, metal rods, wood  
h 850 mm / circumference 700 x 700 mm  
with certificate

#### Provenance

Bernard Baschet, Saint Michel s/Orge  
Private collection

#### Exhibited

Cologne, Kunsthalle, *Plastik + Musik*, 1971  
Paris, Galerie Mercier, 2010

#### Literature

*Les Sculptures Sonores. The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet.* Chelmsford: Soundworld, 1999. p. 133 ill.

Begin jaren vijftig heeft de jonge François Baschet heel wat succes in de bars van Saint-Germain-des-Prés met zijn opblaasbare gitaar. Overdag volgt hij een opleiding als beeldhouwer. Als blijkt dat er niet echt nood is aan een nieuwe Rodin, gaat hij samen met zijn technisch onderlegde broer Bernard nieuwe instrumenten bouwen. Met die 'geluidsstructuren' wordt bestaande muziek uitgevoerd en worden nieuwe soundscapes gecreëerd, ook voor films en ballet. Vanaf 1954 ontwikkelen ze hun 'geluidssculpturen' die geluid en decoratieve vormen combineren. Als ze in 1958 die objecten voor het eerst in een kunstgalerie tonen, nodigen ze na het concert de toeschouwers uit om zelf aan de slag te gaan met de geluidssculpturen. En de participatie van het publiek wordt een belangrijk

At the beginning of the 1950s, the young François Baschet had some success in the bars of Saint-Germain-des-Prés with his inflatable guitar. During the day he trained as a sculptor. When it became apparent that there seemed to be no pressing cry for a new Rodin, together with his technically inclined brother Bernard, he starts building new sorts of experimental instruments. With these 'sound structures,' already existing music was played and new soundscapes were created, for film and ballet as well. From 1954 they further develop their 'sound sculptures', combining sound and decorative forms. When, in 1958, they first exhibit these objects in an art gallery, following the concert members of the public were invited to have a go on these instruments as well. And this element

of public participation becomes an important and enduring aspect of their work. They exhibit in major museums (including in the USA), make clothing in metal for the William Klein film *Qui êtes-vous Polly Magoo?* van William Klein, realiseren grootschalige ontwerpen in de openbare ruimte, muzikale windmolens en fonteinen, en ontwikkelen ook nieuwe instrumenten voor het muziekonderwijs. Hun afkeer van artistieke conventies en dodelijke ernst herinnert aan de stemming die heerste onder de naoorlogse bohème in Parijs. Zoals het cocktailorgel in *Het schuim der dagen* van Boris Vian getuigt de muzikale schrijfmachine van de Baschets – en bij uitbreiding heel hun oeuvre – van een vrije en ludieke geest.

of public participation becomes an important and enduring aspect of their work. They exhibit in major museums (including in the USA), make clothing in metal for the William Klein film *Qui êtes-vous Polly Magoo?*, produce large-scale designs for public spaces, musical windmills and fountains, and also develop new instruments for use in music education. Their aversion for artistic conventions and the usually accompanying deadly seriousness is reminiscent of the attitude that reigned amongst the post-war bohemian set in Paris. Like the cocktail organ in Boris Vian's *The Foam of Days*, the musical typewriter of the Baschets – and, by extension, their entire oeuvre – bears witness to a free and playful spirit.



Atelier Frères Baschet



# Bernard BASCHET

(b. 1917)

## *La pendule (sculpture sonore), 1970*

Roestvrij staal, metalen staafjes, motor  
h. 1100 mm / omtrek 550 mm / sokkel  
400 x 400 x 85 mm

Met certificaat

### Herkomst

Bernard Baschet, Saint Michel s/Orge  
Privéverzameling, Parijs

## *La pendule (sound sculpture), 1970*

Stainless steel, metal rods, motor  
h. 1100 mm / extent sheet-metal 550 mm /  
base 400 x 400 x 85 mm  
With certificate of authenticity

### Provenance

Bernard Baschet, Saint Michel s/Orge  
Private collection, Paris

### Tentoonstelling

New York, Waddell Gallery, 1971  
New York, Staempfli Gallery, 1980

### Exhibited

New York, Waddell Gallery, 1971  
New York, Staempfli Gallery, 1980



Bernard (b. 1917) &  
François Baschet (1920-2014)



# Harry BERTOIA

(1915 - 1978)

## **Experimental conical wire-form (study), 1955**

Verzilverde chroomstalen staven in conische vorm op houten sokkel  
h. 445 mm / sokkel 76 x 76 mm  
Gesigneerd met atelierstempel  
Met certificaat van de Harry Bertoia Foundation

## **Experimental conical wire-form, (study), 1955**

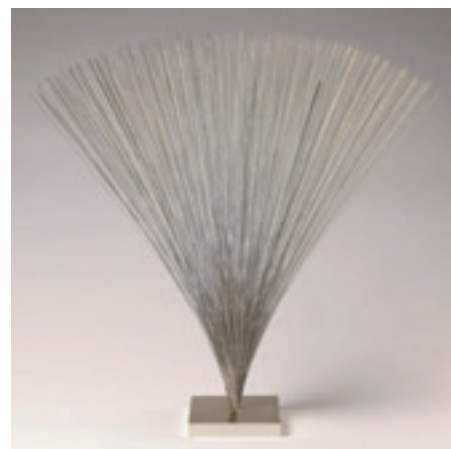
Stainless steel wires silvered in conical form to wooden base  
Height: 445 mm / Square base: 76 mm  
Signed with the Studio Stamp  
With original certificate of the Harry Bertoia Foundation

Bertoia, bekend om zijn steel mesh Diamond chair, heeft maar twee jaar als ontwerper gewerkt en de rest van zijn carrière als beeldhouwer. Naast grote architecturale werken voor openbare gebouwen legt hij zich vanaf 1960 toe op geluidssculpturen (sound sculptures) die hij *Sonambients* noemt. De meeste bestaan uit een bundel verticale staven gemonteerd op een sokkel. Als ze tegen elkaar worden gestoten brengen de staven geluid voort, van zacht ruisend tot galmend als een klok. In een schuur die hij als 'sound studio' gebruikte gaf hij voor zijn gasten

Harry Bertoia, known for his steel mesh Diamond chair, worked as a designer for only two years before devoting the remainder of his career to sculpture. Aside from large architectural works for public buildings, from 1960 onwards he devotes himself to sound sculptures, called *Sonambients*. Most of these consist of a bundle of vertical rods on flat bases. When these rods collide a sound is produced, and this can vary from a soft rustling to chiming like a bell. In a barn he used as his 'sound studio,' Bertoia gave 'concerts' for his invitees featuring over a hundred

'concerten' met meer dan honderd tonals en gongs. Van die concerten werden ook platen opgenomen. Hij vertelde vaak dat hij voor zijn geluidssculpturen geïnspireerd was door jeugdherinneringen aan zigeuners die aan de kost kwamen als rondtrekkende ketellappers. De kakafonie van het gehamer op potten en pannen was hem altijd bijgebleven. – Bertoia maakte ook niet-muzikale sculpturen met staven zoals de *Spray sculptures* die de beweging en het geluid van fonteinen oproepen.

tonals and gongs, and some of these events were recorded on vinyl discs. He often said that his sound sculptures were inspired by childhood memories of gypsies who made their living as itinerant tinkers. The cacophony made by their hammering on pots and pans always remained with him. – Bertoia also produced non-musical sculptures with metal rods, like his *Spray sculptures* that evoke the movement and sound of fountains. Val Bertoia, Harry Bertoia's son, carries on his father's work.



Harry Bertoia (1915-1978)  
Spray sculpture



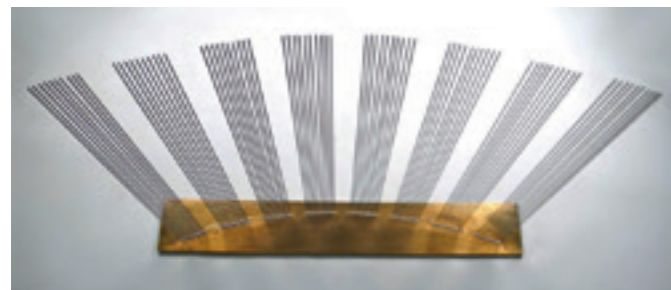
**Val BERTOIA**  
(b. 1949)

**3 Tones of E. # B-1603, 2009**

Berylliumkoper en geel koper  
690 x 160 x 215 mm  
Gegraveerd inventarisnummer: *B 1603*  
Met certificaat van Val Bertioia

**3 Tones of E. # B-1603, 2009**

Beryllium-copper and brass  
690 x 160 x 215 mm  
Engraved inventory number: *B 1603*  
With certificate by Val Bertioia



Val Bertioia (b. 1949)  
80 manel rods silver to  
brass base



## Jean TINGUELY

(1925 - 1991)

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

***Constante indéterminée, 1958-59***  
Zwart geschilderde metalen sokkel en rug, met 2 wit geschilderde draden, met elektrische motor (h) 255 mm x (b)140 mm x (d) 110 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Tinguely 58 – 59* op keerzijde

**Herkomst**

Privéverzameling, Parijs

**Literatuur**

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I.* Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1982, nr. 108 voor gelijkaardige sculpturen

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Tinguely was van meet af aan geobsedeerd door het idee van beweging, getuige zijn uitspraak: ‘Beweging is statisch, omdat ze niet van vorm kan veranderen, - ze is de enige zekerheid, dat wat nooit verandert. De enige zekerheid bestaat er in dat beweging is, en verandering en metamorfose.’ Hij maakt vanaf midden jaren vijftig bewegende schilderijen, witte of zwarte panelen waarvoor eenvoudige geometrische vormen bewegen, aangedreven door een verborgen motor. Sommige ‘meta-mechanische reliëfs’ zoals de reeks *Méta-Malevitch* uit 1956 verwijzen nadrukkelijk naar de erfenis van de abstracte pioniers die na de oorlog een bron van veel imitatie was geworden.

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

***Constante indéterminée, 1958-59***  
Black-painted metal base and back with 2 white painted wires, electric motor (h) 255 mm x (w) 140 mm x (d) 110 mm  
Signed and dated on the reverse *Tinguely 58–59*  
**Provenance**  
Private collection, Paris  
**Literature**  
*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I.* Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1982, no. 108 for similar sculptures

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Tinguely was from the very outset obsessed by the idea of movement, as his own words testify: ‘Movement is static because it is the only thing that is unchangeable - the only certainty, the only immutability. The only certainty is that there is movement, transformation and metamorphosis.’ From the mid-1950s he makes moving paintings, white or black panels in front of which move simple geometric forms, driven by a hidden motor. Some ‘meta-mechanical reliefs’ like the series *Méta-Malevitch* from 1956, emphatically refer to the legacy of the abstract pioneers who had become a source of much imitation in the post-war period. After the variable paintings, Tinguely proceeds with his critique of traditional

Na de variabele schilderijen gaat Tinguely verder door met zijn kritiek op het traditionele kunstenaarschap. Hij ontwikkelt de *Méta-Matics* – wilde machines die zonder tussenkomst van de kunstenaar schilderijen en tekeningen produceren. Het zijn meer dan uitbundige installaties die de expositieruimtes in pretparken veranderen. Zoals de metamechanische reliëfs zijn ook de *Méta-Matics* kunst *over* kunst. Ze steken de draak met de hype van de ‘informele’ kunst; Tinguely’s tekenmachines zijn veel spannender dan bij voorbeeld de *shows* van een Georges Mathieu die in het openbaar aan de lopende band doeken produceerde. *Homage to New York* (1960) leidt een nieuwe fase in. In de patio van het Museum of Modern Art vernietigt een enorme machine zichzelf twintig minuten na de start van de happening. Zijn nieuwe bewegende assemblages worden speelser zonder aan agressiviteit in te boeten, vooral dankzij het lawaai dat ze produceren. Tinguely blijft trouw aan de bijtende humor en absurditeit die hij van dada heeft geërfd, onder meer door ‘onmogelijke’ combinaties van materialen die geen toegevingen doen aan de gangbare artistieke smaak. Zijn nutteloze machines lijken ontsnapt aan het productieproces, ze zijn een eigen leven gaan leiden voorbij de fabriekstaak waarvoor ze

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

artistic practice. He develops *Méta-Matics* – wild machines that produce paintings and drawings without intervention on the part of the artist. These are more than exuberant installations that transform exhibition spaces into amusement parks. Just as with the meta-mechanical reliefs, his *Méta-Matics* as well is art *about* art. He mocks the hype around ‘informal’ art; Tinguely’s drawing machines are a much more exciting affair than, for example, the *shows* of Georges Mathieu where canvases are produced in public in assembly-line fashion. *Homage to New York* (1960) introduces a new phase. On the patio of the Museum of Modern Art, an enormous machine destroys itself twenty minutes after the start of the happening. His new moving assemblages become more playful without losing anything of an aggressive edge, mainly thanks to the noise produced. Tinguely remains true to the biting humor and absurdity that he’d inherited from Dada through, among other things, his ‘impossible’ combinations of materials that make no concessions to current artistic taste. His useless machines seem to be escapees from the production process, leading their own lives beyond the role intended at the factory. Their intentionally unpolished appearance reminds us of house pets gone feral. They amaze us with their unexpected movements

werden ontworpen. Hun opzettelijk ongepolijste voorkomen herinnert aan verwilderde huisdieren. Met hun onverwachte bewegingen en geluiden verbazen ze, maken ze blij of bang al naar gelang de afkeer of liefde voor het toeval van de toeschouwers. Tinguely gaat met elk werk een heroïsche strijd aan met de reductie van het levende moment waar ondanks veel mooie voornemens elk kunstwerk onvermijdelijk in resulteert. Voor wie een duwtje nodig heeft verwijst hij met zijn titels vaak naar seks en dood. – Tinguelys vriend Pontus Hulten noemt zijn sculpturen terecht anti-machines die een lijf-aan-lijf gevecht aangaan met ‘echte’ machines. Ze leveren baldadige en ironische commentaar bij de dodelijke ernst van veel kunst en reveleren tegelijk tot welke waanzin de kritiekloze aanvaarding van de louter economische vooruitgang deze beschaving heeft gevoerd.

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Constante indéterminée, 1958-59, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

and sounds, making us smile or scared according to our personal aversion or fondness for random chance. With each work, Tinguely enters into heroic struggle with the reduction of the living moment that, despite many fine intentions, every work of art inevitably results in. For whom a little push is needed, he oftentimes refers in his titles to sex and death. – Tinguely’s friend Pontus Hulten rightly calls his sculptures anti-machines, engaging in hand-to-hand combat with the ‘real’ machine. They provide a rowdy and ironic commentary to the deadly solemnity of much art, and this while equally revealing the manic lunacy resulting from uncritical acceptance of a purely economically-driven society.



## Jean TINGUELY

(1925 - 1991)

### **Maschinenbild Haus Lange, 1960**

Zwart geschilderd houten paneel, vijf wit geschilderde rechthoekige metalen elementen, houten riemschijfjes, rubberen riemen, metalen armaturen en elektrische motor 220v.

650 x 650 mm

Met door kunstenaar gesigeneerd en genummerd certificaat *nr. 10/16*

#### Oplage

16 exemplaren

### **Maschinenbild Haus Lange, 1960**

Wood board painted black, five rectangular metal elements painted white, wood pulleys, rubber belts, metal fixtures, electric motor 220 v.

650 x 650 mm

With signed certificate from Jean Tinguely n° 10/16

#### Edition

16 copies

#### Herkomst

Museum Haus Lange, Krefeld

Privéverzameling, Keulen

#### Literatuur

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I.* Zürich: Galerie Bruno

Bischofberger, Zürich, 1982, nr. 207, ill.

#### Provenance

The Museum Haus Lange, Krefeld

Private collection, Cologne

#### Literature

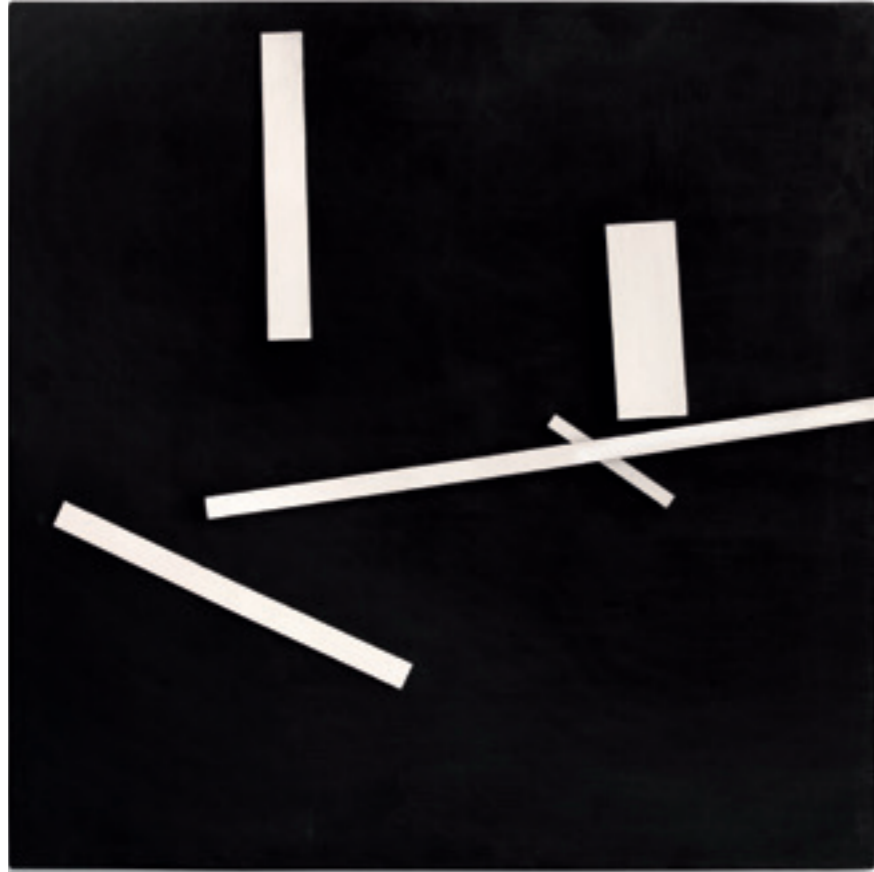
*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I.* Zürich: Galerie Bruno

Bischofberger, Zürich, 1982, no. 207, ill.



Jean Tinguely (1925-1991)  
Meta relief / Meta matics,  
1955-1961





## Jean TINGUELY

(1925 - 1991)

### **Célestine, 1965**

Ijzeren grondplaat, ijzeren staven en wiel, beschermkap autowiel, elektrische motor  
2200 x 1100 x 600 mm

#### Herkomst

Roger Nellens, Knokke

#### Tentoonstelling

Reizende tentoonstelling: *Two Kinetic Sculptors, Nicolas Schöffer – Jean Tinguely*, cat. nr. 76  
The Jewish Museum, New York, 1966  
The Washington Gallery of Modern Art, Washington DC, 1966

### **Célestine, 1965**

Iron base plate, iron bars and wheel, car wheel cover, electric motor  
2200 x 1100 x 600 mm

#### Provenance

Roger Nellens, Knocke, Belgium

#### Exhibited

Travelling exhibition: *Two Kinetic Sculptors, Nicolas Schöffer Jean Tinguely*, cat. no. 76  
The Jewish Museum, New York, 1966  
The Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C., 1966

The Walker Art center, Minneapolis, 1966  
The Carnegie Institute, Pittsburgh, 1966  
The Contemporary Art Museum of Seattle, Seattle 1966

#### Literatuur

Pontus Hulten, *Jean Tinguely "Méta"*. Berlin: Propyläen Verlag, 1973. p.310, ill. (met als titel *Kasimir*)  
*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I*. Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1982, nr. 369, ill.

The Walker Art Center, Minneapolis, 1966  
The Carnegie Institute, Pittsburgh, 1966  
The Contemporary Art Museum of Seattle, Seattle 1966

#### Literature

Pontus Hulten, *Jean Tinguely «Méta»*. Berlin: Propyläen Verlag, 1973. p.310, ill. (titled *Kasimir*)  
*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs 1954 – 1968, Vol I*. Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1982, no. 369, ill.



Jean Tinguely (1925-1991)





## Jean TINGUELY (1925 - 1991)

### **Construction extrasexuelle, 1975**

Metaal en hout, raderwerk en zwengel  
260 x 700 x 360 mm  
Gesigneerd, titel en opdracht aan Roger Nellens  
Herkomst

Roger Nellens, Knocke (gift van de kunstenaar)  
Gebruikt als rekwisiet in de film *Un rêve plus long que la nuit* van Niki de Saint-Phalle.

### **Construction extrasexuelle, 1975**

Metal, wood, cogs, handle  
260 x 700 x 360 mm  
Titled, signed and dedicated to Roger Nellens  
Provenance

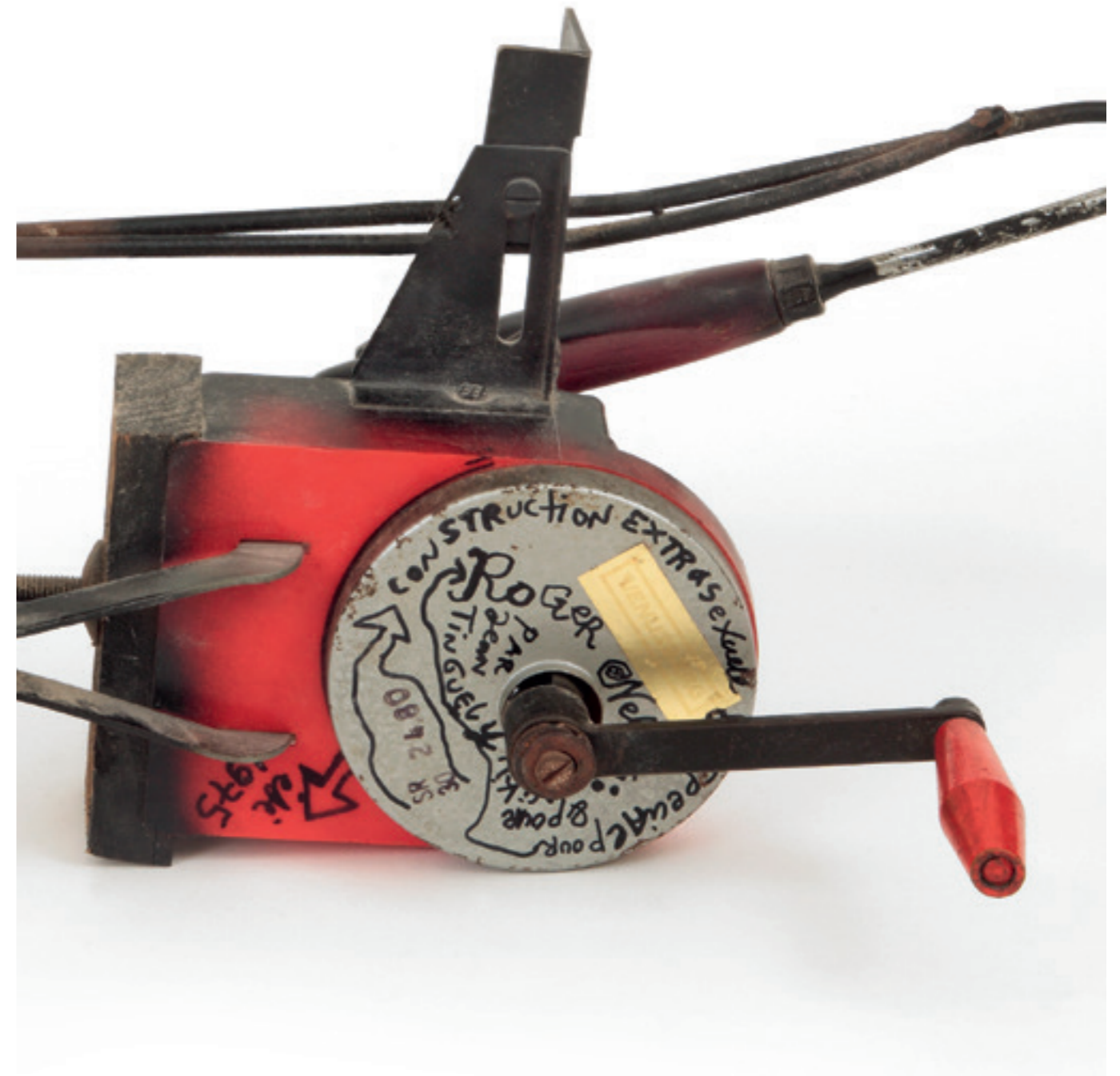
Roger Nellens, Knocke (gift from the artist)  
Used as requisite in Niki de Saint-Phalle's film,  
*Un rêve plus long que la nuit*

### Literatuur

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs, Vol II.* Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1990, nr. 530, ill.

### Literature

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures and reliefs, Vol II.* Zürich: Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, 1990, no. 530, ill.



Niki De Saint-Phalle (1930-2002)  
Filmposter *Un Reve plus long que la nuit*, 1976



## Jean TINGUELY

(1925 - 1991)

### **Michelin (Totem V), 1983**

Metaal, versneden autoband, ijzer, gevonden voorwerpen, pluim, draad, elektrische motor (h) 1230 mm; diameter : 630 mm

#### Herkomst

Roger Nellens, Knokke

#### Tentoonstelling

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1983, *Jean Tinguely*  
Düsseldorf, Galerie Schmela, 1984, *Jean Tinguely*, nr. II

Bern, Galerie Kornfeld, 1984, *Jean Tinguely*,

cat. nr.3

Venetië, Palazzo Grassi, 1987, *Jean Tinguely*

### **Michelin (Totem V), 1983**

Metal, shredded car tire, iron, found objects, feather, wire, electric motor

(h) 1230 mm; diameter 630 mm

#### Provenance

Roger Nellens, Knocke

#### Exhibition

Amsterdam, Stedelijk Museum, 1983, *Jean Tinguely*  
Düsseldorf, Galerie Schmela, 1984, *Jean Tinguely*, no. II

Bern, Galerie Kornfeld, 1984, *Jean Tinguely*,

cat. no.3

Venice, Palazzo Grassi, 1987, *Jean Tinguely*

#### Literatuur

*Jean Tinguely*. Bern: Galerie Kornfeld, 1984, nr.3

Pontus Hulten, *Jean Tinguely: une magie plus*

*forte que la mort*. Milaan: Bompiani, 1987, p. 307

*Tinguely par Tinguely*. Paris: Centre Georges

Pompidou, 1988.

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures*

*and reliefs, Vol II*. Zürich: Galerie Bruno

Bischofberger, 1990, nr. 616, ill.

#### Literature

*Jean Tinguely*. Bern: Galerie Kornfeld, 1984, no.3

Pontus Hulten, *Jean Tinguely: une magie plus*

*forte que la mort*. Milano: Bompiani, 1987, p. 307

*Tinguely par Tinguely*. Paris: Centre Georges

Pompidou, 1988.

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures*

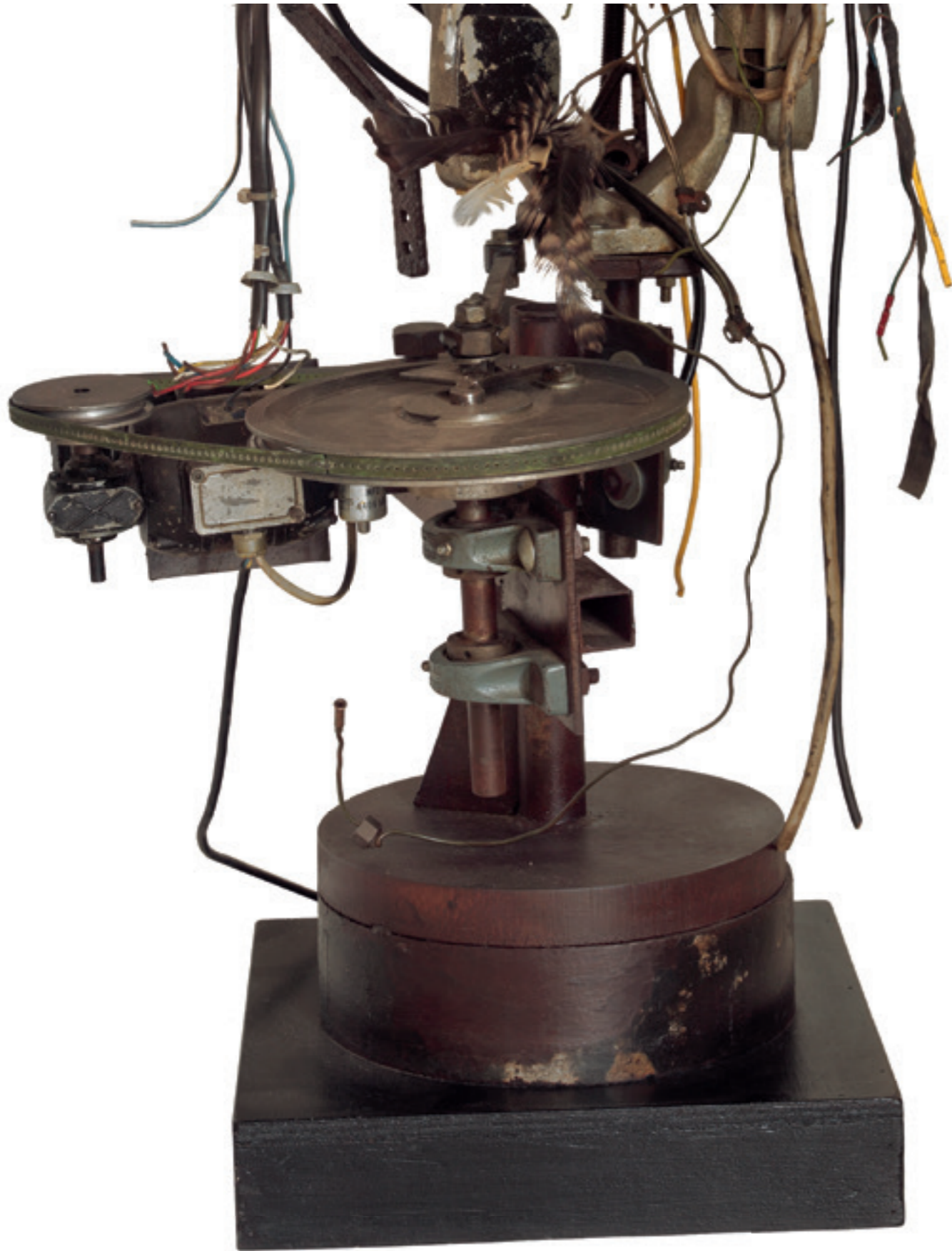
*and reliefs, Vol II*. Zürich: Galerie Bruno

Bischofberger, 1990, no. 616, ill.



Jean Tinguely (1925-1991)





**Jean TINGUELY** (1925 - 1991)  
**Niki DE SAINT-PHALLE** (1930 - 2002)

**Zonder titel, 1988**

IJzer, pauwenveren, beschilderd hout,  
beschilderde sculptuur van Niki De Saint-Phalle,  
lamp en elektrische motor  
Hoogte: circa 2000 mm

Herkomst

Roger Nellens, Knokke

Literatuur

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures  
and reliefs, Vol II.* Zürich: Galerie Bruno  
Bischofberger, Zürich, 1990, nr. 798, ill.

**Untitled, 1988**

Iron, peacock feathers, painted wood, painted  
sculpture by Niki De Saint-Phalle, lamp and  
electric motor.  
Height ca. 2000 mm

Provenance

Roger Nellens, Knokke

Literature

*Jean Tinguely Catalogue raisonné, Sculptures  
and reliefs, Vol II.* Zürich: Galerie Bruno  
Bischofberger, Zürich, 1990, no. 798, ill.



Jean Tinguely and Niki De Saint Phalle





**Ben VAUTIER**  
(b. 1935)

**Trou portatif, 1960**

Beschilderd hout en metaal  
180 x 300 x 75 mm  
Gesigneerd en getiteld

Herkomst

Claude Gilli, Paris  
Veiling verzameling Claude Gilli, Parijs, 2014

Tentoonstelling

Gilli& C°, Musée des Beaux-Arts  
de la Ville de Bordeaux, 2014

**Trou portatif, 1960**

Painted wood and metal  
180 x 300 x 75 mm  
Signed and titled

Provenance

Claude Gilli, Paris  
Sale collection Claude Gilli, Paris, 2014

Exhibition

Gilli & Co, Musée des Beaux-Arts  
de la Ville de Bordeaux, 2014



Ben Vautier (b. 1935)  
Regardez moi cela suffit, 1960

# Andy WARHOL

(1928 - 1987)

## **Kiss, 1966**

Zeefdruk op plexiglas, plexiglas voet

317 x 203 mm

Gesigneerd *Andy Warhol* op voet

Oplage

75 exemplaren

Uitgever

Tanglewood Press, Inc., New York

Literatuur

Feldman & Schellmann, *Andy Warhol Prints:*

*A Catalogue Raisonné 1962-1987.* New York, 2003,

nr. II 8, p. 61 ill.

Door de verpakkingen van de Amerikaanse droom – sterren uit de ontspanningsindustrie, massaproducten en de *basic dollar* zelf – bijna ongewijzigd als kunst te presenteren wordt Warhol begin jaren zestig heel snel een succesrijke pop artist. De empathie met de corporate business van de voormalige reclameman leidt als vanzelf tot een ‘onpersoonlijke’ techniek als zeefdruk en de eindeloze herhaling van motieven. Niet zonder enige ironie noemt

## **Kiss, 1966**

Screenprint on plexiglas, plexiglas base

317 x 203 mm

Signed *Andy Warhol* on base

Edition

75 copies

Publisher

Tanglewood Press, Inc., New York

Literature

Feldman & Schellmann, *Andy Warhol Prints:*

*A Catalogue Raisonné 1962-1987.* New York, 2003,

no. II 8, p. 61 ill.



de toekomstige kunstondernemer zijn atelier de Factory. Een ongewone fabriek waar drop-outs, bohemians en verlopen rijkelui's kinderen rondhangen en beroemdheden zoals Bob Dylan en andere kunstenaars langskomen. Als hij vanaf 1963 ook films gaat maken wordt de Factory een underground versie van de Hollywoodstudio, een plek waar iedereen even een ster kan zijn. Tussen 1963 en 1968 maakt hij honderden ‘screen tests’ en tientallen langspeelfilms, van minimalistisch tot commerciële *sexploitation*. De eerste films sluiten nauw aan bij de repetitieve beeldaccumulaties van zijn popart werk. Het zijn geen echte films, de camera loopt, maar de actie is minimaal, zonder enige dramatische ontwikkeling. De korrelige zwart wit beelden, niet echt goed gekadreed, en afwezigheid van klank maken het er niet beter op. *Kiss* (1963) brengt gedurende 50 minuten close ups van koppels – man en vrouw, vrouw en vrouw, man en man – die elk gedurende 3 ½ minuut kussen. In hetzelfde genre maakt hij onder meer *Eat* (1964) waarin Robert Indiana gedurende 45 minuten op een paddestoel kauwt; en *Empire* (1964), acht

By presenting as art the nearly-unaltered packaging of the American Dream – stars from the entertainment industry, products of mass consumption and even the basic ‘greenback’ itself – at the start of the 1960s Andy Warhol very rapidly becomes a successful pop artist. An empathy with corporate business on the part of this former ad man leads, quite naturally, to an ‘impersonal’ technique like silkscreen printing and the endless repetition of motifs. It was not without irony that the future art entrepreneur named his workshop the Factory. And a quite particular factory at that, with drop-outs, bohemians and rich-kid runaways all hanging out there, along with celebrities like Bob Dylan and other artists dropping by. When Warhol also starts making films, in 1963, the Factory becomes an underground version of the Hollywood studio, a place where everyone could be a star. Between 1963 and 1968 he shoots hundreds of screen tests and dozens of feature-length films, from minimalist to commercial sexploitation. The first films are closely akin to the repetitive image-accumulations of his pop art work. These are not ‘real’ films in the usual sense; the camera runs, but the action is minimal, without a whiff of dramatic development. The grainy black-and-white images, not too well framed, plus the absence of sound make matters no better. *Kiss* (1963) presents 50 minutes of couples in close-up – man and woman, woman and

uur hetzelfde beeld van de Empire State Building. – Warhol is een meester van de recyclage. Drie jaar na de film maakt hij van tweeënhalve beeld uit *Kiss* een kunstwerk dat weer aansluit bij de schilderijen met hun eindeloze herhalingen van motieven die herleid zijn tot hun propagandistische essentie. Als laatste beeld bezegelt de kus de goede afloop van de klassieke Hollywoodfilm. Het publiek gaat naar huis in de overtuiging dat het ook buiten de bioscoop hoe dan ook altijd weer goed komt. De meeste fans geloofden niet dat Warhols beelden en uitspraken letterlijk bedoeld waren, ze wilden graag kritische intenties zien achter zijn publicitaire ‘provocaties’. Voor de brave bewonderaars komt het dan ook als een verrassing wanneer de geslaagde zakenman in 1970 al zijn vroege films uit circulatie neemt. *Kiss* illustreert – op een nog dubbelzinnige manier, want niet helemaal *feelgood* – Warhols ambitie om de artistieke beeldtaal laten samenvallen met die van de massamedia. In dat perspectief moet het als zijn grote verdienste worden beschouwd dat hij komaf heeft gemaakt met de laatste illusies over artistieke vrijheid in *deze* maatschappij.

woman, man and man – each kissing for 3 ½ minutes. In the same genre, he makes others including: *Eat* (1964), where Robert Indiana chews on a mushroom for 45 minutes; and *Empire* (1964), eight hours of the same image of the Empire State Building. – Warhol is a master of recycling. Three years after the film, he makes an artwork from two-and-a-half images from *Kiss* that once again links to his paintings with their endless repetitions of motifs reduced to their propagandist essence. As final image, the kiss puts a seal to the classic happy Hollywood ending. The public goes home convinced that in the world outside endings would also be equally providential. Most fans don't believe that Warhol's images and statements were intended to be taken literally; they would like to think that there are critical intentions lurking behind his publicity-prone ‘provocations’. For these acolytes it must have come as something of a surprise when, in 1970, the successful businessman pulls all his films from circulation. *Kiss* illustrates – still with some ambiguity; not completely ‘feelgood’ – Warhol's ambition of having artistic visual language meld with that of the mass-media. In this perspective, it must be considered to Warhol's great credit that he eliminated any lingering illusions of artistic freedom in *this* society.

Andy Warhol (1928-1987)  
KISS, 1963



## Daniel SPOERRI

(b. 1930)

### Spiegelobject, 1964

Assemblage van voorwerpen op twee spiegels, gemonteerd op twee scharnierende houten panelen  
500 x 1005 x 75 mm

Gesigneerd en genummerd *Daniel Spoerri 35/100 édition MAT collection 64*

#### Oplage

100 exemplaren

#### Uitgever

Edition MAT, Parijs

#### Tentoonstelling

Parijs, Jeu de Paume, *Restaurant Spoerri au Jeu de Paume*, 2002 (ander exemplaar)

Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi

Pecci, *Daniel Spoerri – non per caso*, 2007, cat. nr.

40 (ander exemplaar)

### Mirror-object, 1964

Assemblage of objects on mirror mounted on two hinged wooden panels

500 x 1005 x 75 mm

Signed and numbered *Daniel Spoerri 35/100 édition MAT collection 64*

#### Edition

100 copies

#### Publisher

Edition MAT, Paris

#### Exhibited

Paris, Jeu de Paume, *Restaurant Spoerri au Jeu de Paume*, 2002 (other copy)

Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi

Pecci, *Daniel Spoerri – non per caso*,

2007, cat. no. 40 (other copy)

Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck,

*Daniel Spoerri, weist du, schwarz du*, 2010 (ander exemplaar)

#### Literatuur

*Daniel Spoerri: beschreibt 54 Werke*. Basel: Museum Jean Tinguely, 2001, nr. 3 (ander exemplaar)

Als Daniel Spoerri einde jaren vijftig opduikt in de wereld van de nieuwe kunst, heeft hij al een carrière in het theater achter de rug. Hij is sterdanser geweest, heeft decors ontworpen en stukken geregisseerd. Ook in de kunstscène is hij meer dan kunstenaar, hij geeft een tijdschrift uit waar concrete poëzie en beeldende kunst elkaar ontmoeten, organiseert tentoonstellingen en geeft multiples van zijn vrienden-kunstenaars uit onder het label MAT (Multiplication d'Art Transformable).

Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck,

*Daniel Spoerri Weist du, schwarz du*, 2010 (other copy)

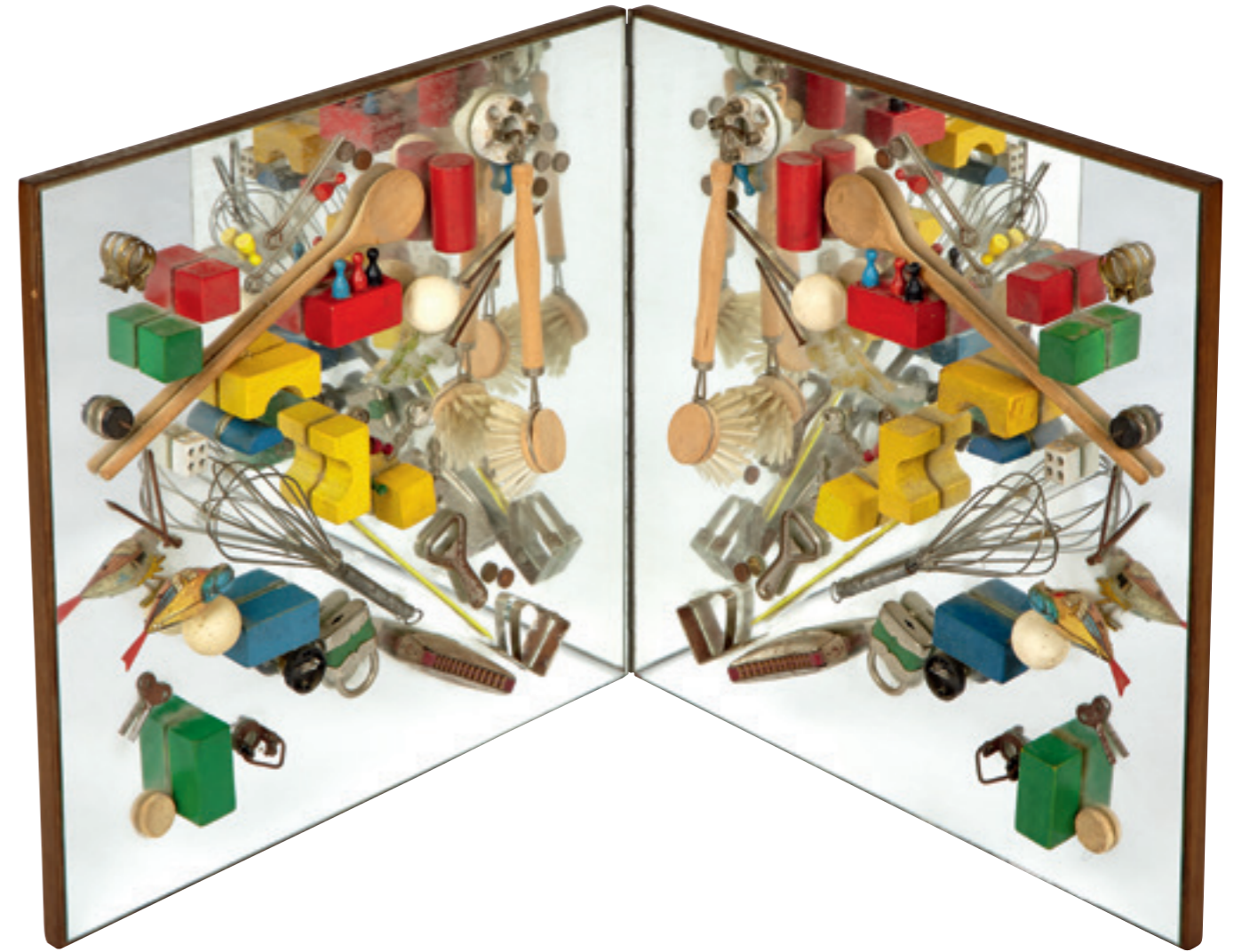
#### Literature

*Daniel Spoerri: beschreibt 54 Werke*. Basel: Museum Jean Tinguely, 2001, no. 3 (other copy)

When Daniel Spoerri emerges in the world of the new art in the late 1950s, he already had a career in the theatre behind him. He had been a star dancer, had designed décors and directed plays. In the art scene, as well, he is more than an artist. He publishes a review where concrete poetry and visual art rub shoulders, organizes exhibitions, and produces multiples of his artist-friends under the label MAT (Multiplication d'Art Transformable). In 1960 he co-founds the group

In 1960 richt hij mee de groep van nouveaux réalistes op en maakt hij zijn eerste *tableau piège* (valstrikschilderij). Hij lijmt objecten zoals ze toevallig zijn aangetroffen op een drager en presenteert het resultaat als een schilderij aan de muur. De *tableaux pièges* gaan van hele tafels met restanten van een uitgebreid ontbijt tot de inhoud van een keukenkast. Spoerri verwijst met zijn *objets trouvés* en hun toevallige ordening naar dada, maar hij gaat nog een stap verder en zet het publiek op het verkeerde been door met de zwaartekracht te spelen. Zoals in het theater veronderstelt de kunst van Spoerri bij de toeschouwer *suspension of disbelief*. De oneindige perspectieven die het dubbele, gespiegelde *tableau piège* hier opent, staan wellicht voor de onuitputtelijke, alledaagse werkelijkheid waar Spoerri met zoveel plezier mee aan de slag gaat.

of *nouveaux réalistes* and makes his first *tableau piège* (trap picture). He glues objects found by chance to a supporting backing and presents the result hung on a wall like a painting. The *tableaux pièges* range from entire tables with leftovers from an expansive breakfast to the contents of a kitchen cabinet. With his *objets trouvés* and their accidental arrangement Spoerri casts a wink towards Dada, but he goes a step further and wrong-foots the public by playing with gravity. As in the theatre, Spoerri's art presupposes that the viewer suspends disbelief. The endless perspectives that the double, mirrored *tableau piège* opens here, perhaps stand for the inexhaustible, everyday reality used by Spoerri with such relish as his raw material.



Daniel Spoerri (b. 1930)  
Mirror-object

## Peter SEDGLEY

(b. 1930)

### **Video Disques, 1969-70**

Volledige set van zes kinetische schijven, in fluorescerende kleuren gezeefdrukt op gesponnen aluminium.

Elke schijf 760 mm diameter; de volledige set in originele zwarte houten kist (800 x 840 x 235 mm) met titels op bovenkant.

Handtekening, titel en datum 1970 en nummer 12/100 gegraveerd op keerzijde van elke schijf

Oplage  
100 exemplaren en 10 AP (vermoedelijk werd maar de helft van de oplage geproduceerd)

Uitgever

Alecto Editions, London

### **Video Disques, 1969-70**

Complete set of six kinetic discs, screenprinted in fluorescent colours on spun aluminium,

Each disc 760 mm diameter; the complete set contained in original black wooden box (800 x 840 x 235 mm) with titles on the top

Signed, titled, dated 1970 and numbered 12/100 on the reverse of each disc with an electric engraving tool

Edition

100 copies and 10 AP (only half the edition is thought to have been produced)

Publisher

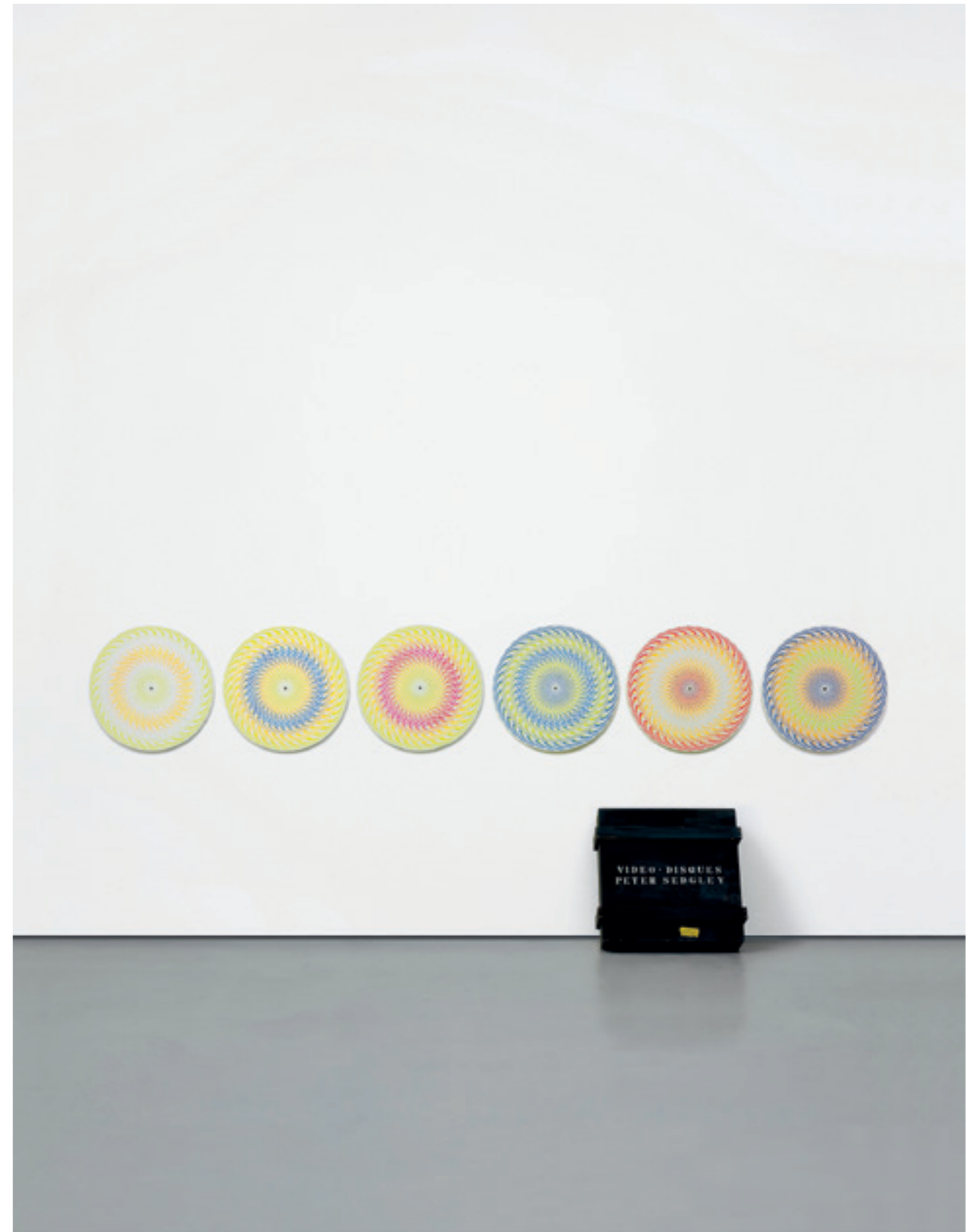
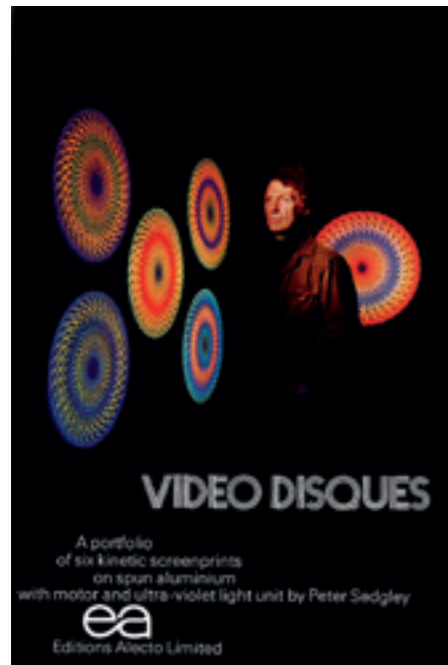
Alecto Editions, London

Voor hij als autodidact fulltime kunstenaar werd had Peter Sedgley als assistent van architecten gewerkt. Onder invloed van Bridget Riley – de *grande dame* van de Britse op art – gaat hij zich toeleggen op het maken van optische illusies met een rijk palet aan kleuren. Experimenten met licht en beweging resulteren in 'video-rotors' waarop elektronisch geprogrammeerde lichtpatronen worden afgespeeld. Vanaf 1970 combineert hij kleur en geluid en gaat hij ook op grotere schaal werken. Zijn architecturale achtergrond speelt zeker een rol in de manier waarop hij de omgeving wil vorm geven, ver buiten de beperkte omvang van het kunstwerk. Onder meer met environments waarin bewegingen van

Prior to becoming a full time (self-taught) visual artist, Peter Sedgley trained as an architect. Under the influence of Bridget Riley – the *grande dame* of British op-art – he will devote himself to the making of optical illusions with a rich palette of colors. Experiments with light and movement result in 'video-rotors' where electronically programmed patterns of light are played on. From 1970 onwards he combines color and light in his works, and also starts on larger-scale projects. His architectural background certainly plays a role in the manner by which he wishes to bring form to the environment, far beyond the limited scope of the work of art. He does do, amongst other things, with environments where

de toeschouwers foto-elektrische cellen sturen die kleuren doen veranderen. Uiteraard kan men Sedgley's werk associëren met het Londen van de swinging sixties en het interpreteren als een geslaagde artistieke vertaling van de *culture of cool*, maar zelf ziet de kunstenaar zich in een meer historisch perspectief: 'Artistieke bewegingen en kunstismen interesseren me heel weinig want ze zijn meestal van korte duur. Men rekent mijn werk tot de constructivistische stroming in de kunst en daar ik heb niet echt een probleem mee want ik kan me wel vinden in de geest die daar aan de grondslag van ligt. "Is-heid" is een benaming die het beste aansluit bij mijn ambitie.'

spectator movement triggers photoelectric cells, causing colors to change. Of course, we can associate Sedgley's work with the London of the swinging sixties, and interpret it as a successful translation of the *culture of cool*. The artist himself, however, places his oeuvre within a more historic perspective: 'Movements and -isms in art interest me little since they tend to be short lived affairs. My own work has been identified with constructivist tendencies and I have no serious objections to this since I respect the spirit in which it is made. "Isness" is a designation coming closest to my aspirations.'



## Francois MORELLET

(b. 1926)

### *Trois cubes imbriqués, 1975*

Metaal

ca. 320 x 350 x 220 mm

Gesigneerd op het certificaat

Oplage

50 exemplaren, met certificaat van de kunstenaar

Herkomst

Privéverzameling

### *Trois cubes imbriqués, 1975*

Steel sculpture

Ca. 320 x 350 x 220 mm

Signed on certificate by the artist

Edition

50 copies

Provenance

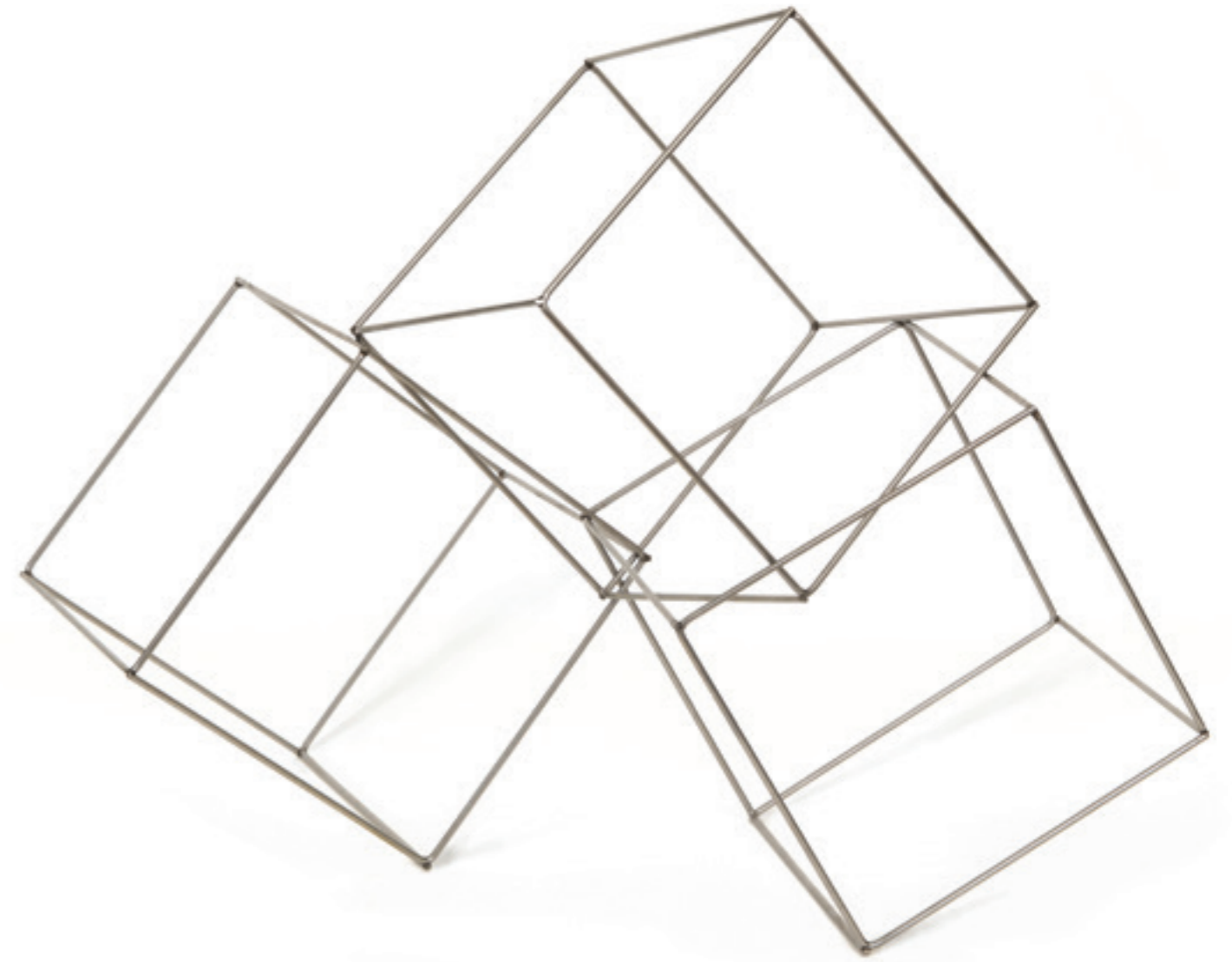
Private collection

Wordt door sommige waarnemers een postmodernist avant la lettre genoemd. In elk geval onderscheidt hij zich door zijn humor van de meeste naoorlogse geometrisch abstracte kunstenaars. Zijn systematisch ironische benadering van wat artistiek mogelijk en onmogelijk is kan ook als kritiek van bepaalde orthodoxe tendensen worden begrepen. Morellet slaagt er altijd opnieuw in de toeschouwer in verwarring te brengen, door zijn schilderijen en objecten de beperkingen die hun zijn

Some have described him as a postmodernist *avant la lettre*. In any case, by virtue of his humor he stands out from the pack of the majority of post-war geometric abstract artists. His consistently ironical approach to what was artistically possible and impossible, can also be understood as a critique of certain orthodox tendencies. Morellet always succeeds anew in setting confusion alight in the viewer, and this by having

toegewezen te laten overstijgen. Niet met baldadige, neodadaïstische ingrepen, maar door minimale – geen minimalistische – verschuivingen die het hele beeld op losse schroeven zetten. Tegelijk verwijst het efficiënte karakter van zijn ontregelende werk naar de grote traditie van de abstracte kunst zonder in de val te trappen van eindeloze herhaling van decoratieve sjablonen.

his paintings and objects supersede their apparent inherent limitations. Not with wanton, neo-dadaistic interventions, but via minimal – not minimalist – shifts that undermine the entire image. Equally, the efficient character of his disruptive work refers to the grand tradition of abstract art without falling into the trap of endless repetition of decorative templates.



Francois Morellet (b. 1926)  
Cavalanche, 1996  
Installation with 36 neons, blue and white

**Francois MORELLET**  
(b. 1926)

***Au profit des structures dans l'espace, 1970***

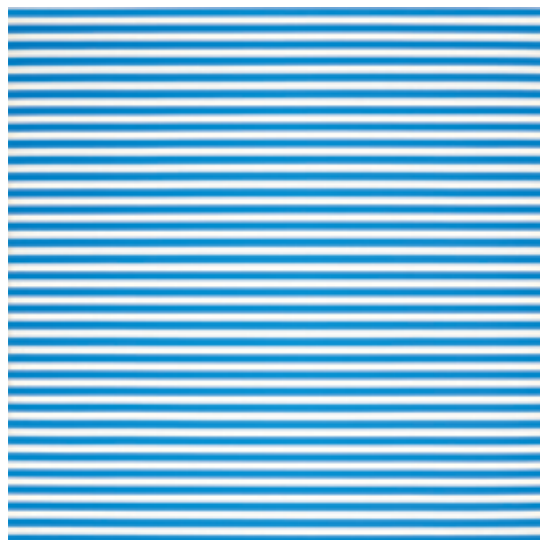
Complete serie van 10 kleurenzeefdrukken op  
Velin papier  
690 x 690 mm  
Elk gesigneerd, gedateerd en genummerd 24/90

Oplage  
90 exemplaren  
Herkomst  
Privéverzameling

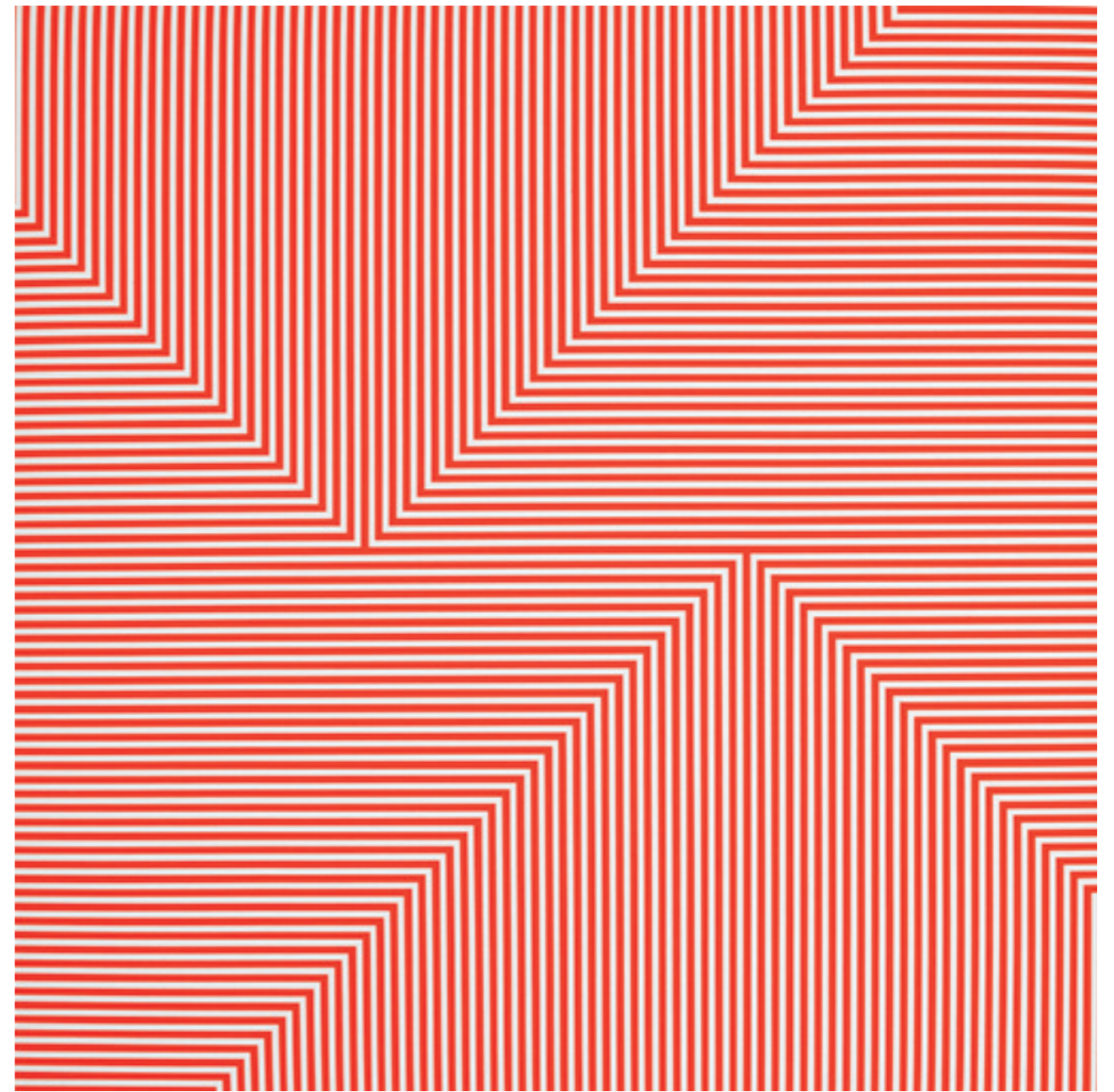
***Au profit des structures dans l'espace, 1970***

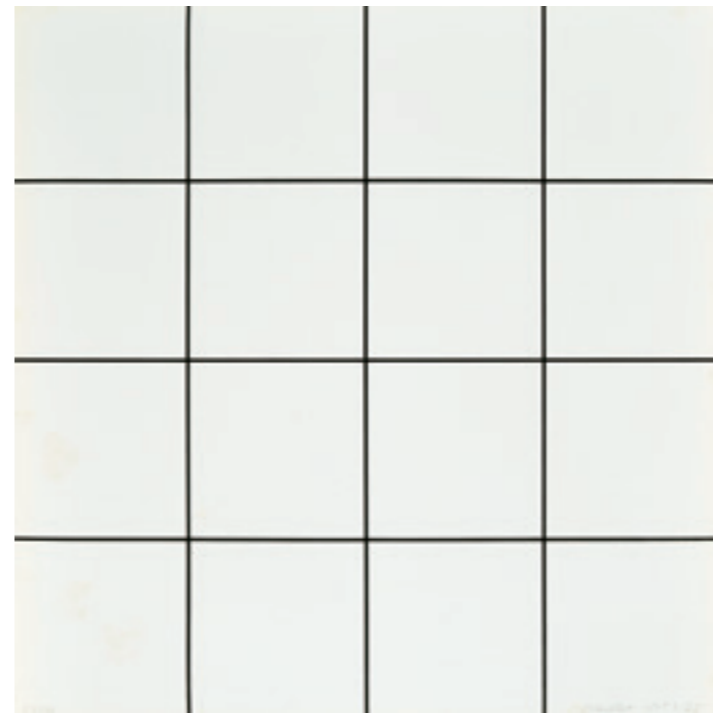
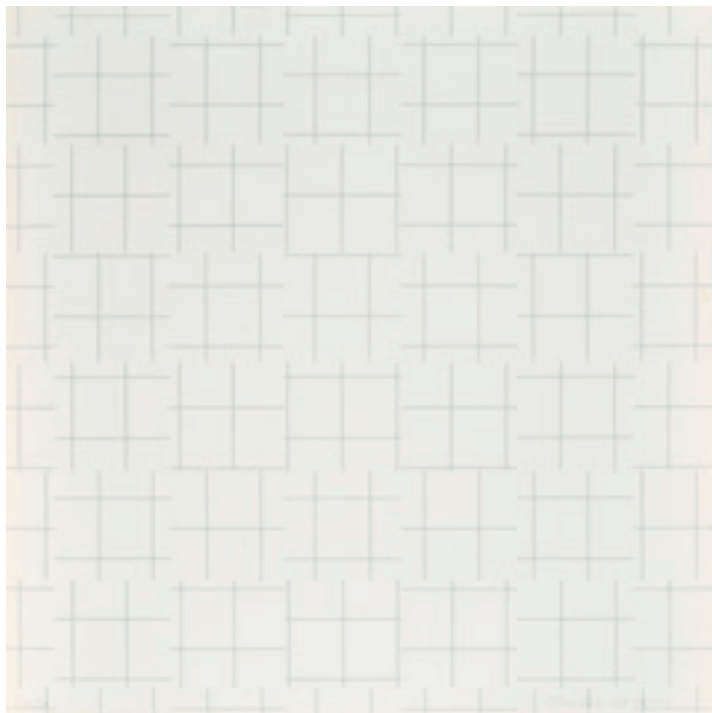
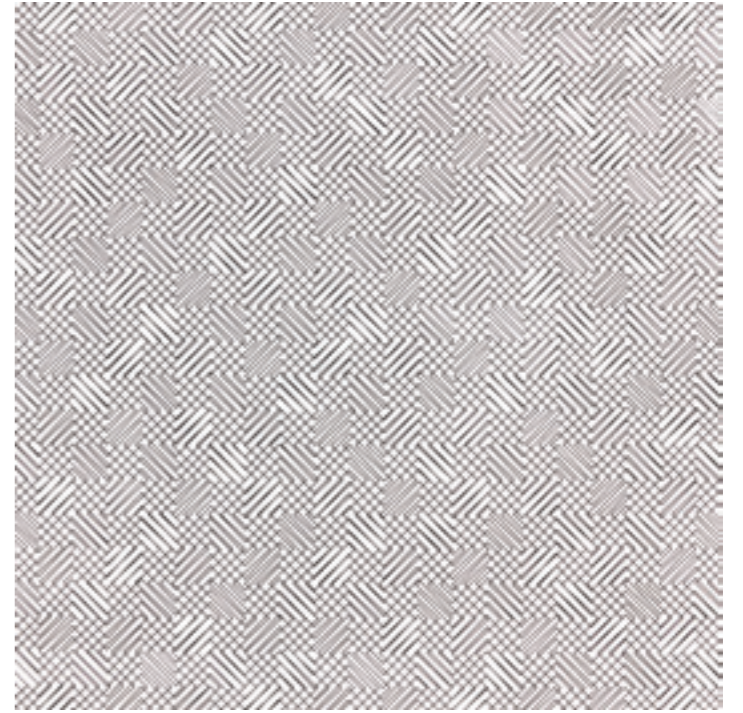
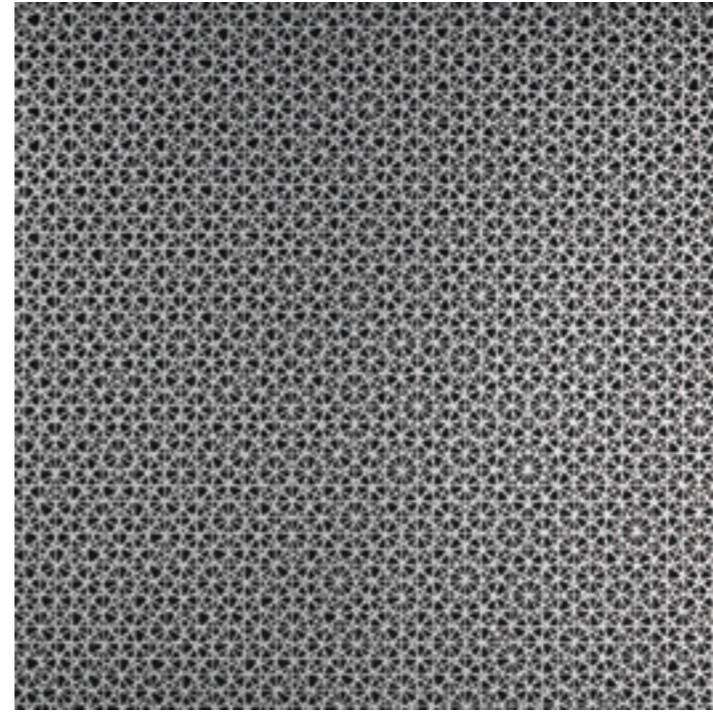
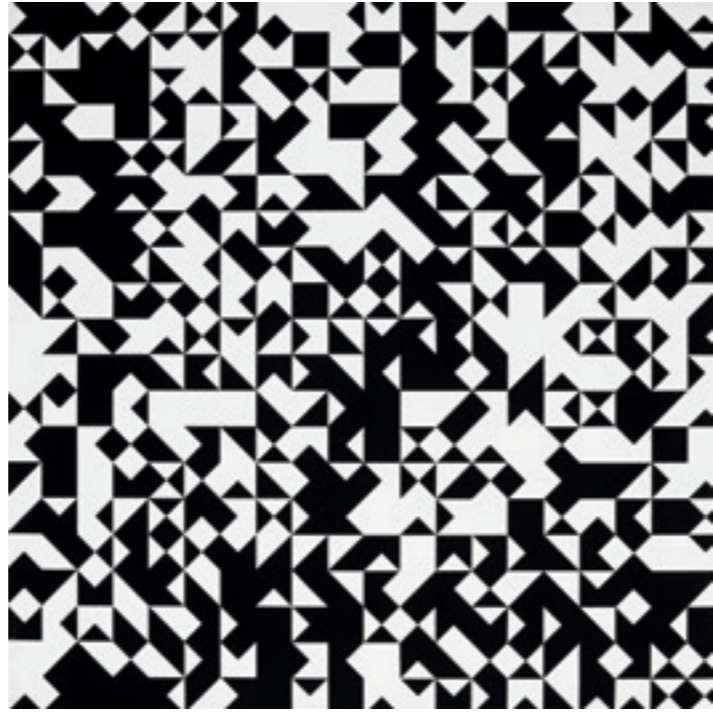
Complete set of 10 serigraphs on Velin paper  
690 x 690 mm  
Each signed, dated and numbered 24/90

Edition  
90 copies  
Provenance  
Private collection



Francois Morellet (b. 1926)







# Marcel BROODTHAERS

(1924 - 1976)

## Ein Eisenbahnüberfall, 1972

Zwart-wit offsetdruk

630 x 440 mm

Genummerd, gedateerd 72 en gesigneerd M. B. op de horizontale zwarte strook.

Uitgever

Galerie Heiner Friedrich, München

Oplage

100 exemplaren

De handgeschreven toevoegingen in de lege beelden – fig. 0, fig. 1, fig. 2 enz. – verschillen van het ene exemplaar tot het andere; elk exemplaar is uniek

Literatuur

Marcel Broodthaers. *The Complete Prints and Books*. Knokke: Galerie Ronny Van de Velde, nr.11, p. 30-31

Niet met *Pense-Bête* (1964), de beroemde accumulatie in gips van onverkochte exemplaren van zijn laatste dichtbundel, start de artistieke carrière van de dichter Marcel Broodthaers, maar met zijn minder bekende eerste film, *La Clef de l'Horloge* (*Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters*) uit 1957. Misschien moet heel zijn artistieke werk, niet alleen de films en diamontages, als een logisch vervolg van die eerste artistieke daad worden beschouwd. En wordt in dat perspectief de verhouding tussen woord

## Ein Eisenbahnüberfall, 1972

Offset print in black-and-white

840 x 560 mm

Numbered, dated 72 and signed M.B. on the horizontal black strip. The annotations in the blank frames – fig. 0, fig. 1, fig. 2 etc. – vary from one copy to another.

Publisher

Galerie Heiner Friedrich, Munich

Edition

100 copies

Literature

Marcel Broodthaers. *The Complete Prints and Books*. Knokke: Galerie Ronny Van de Velde, no.11, p. 30-31

It was not with *Pense-Bête* (1964), the famous accumulation in plaster of unsold copies of his last volume of poetry, that the artistic career of the poet Marcel Broodthaers commenced, but with his less well-known first film *La Clef de l'Horloge* (*Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters*), from 1957. Perhaps his entire artistic output, not only the films and slide-montages, must be seen as a logical continuation of this initial artistic deed. And it is in this perspective that the relationship between word and image in his work also becomes less puzzling. In the catalogue of the festival *Filmexpressmutfilm*

en beeld in zijn werk ook minder raadselachtig. In de catalogus van het festival *Filmexpressmutfilm* (Brussel, 1958) waar de film zijn première beleefde, noteerde de cineast: 'Ik heb een fictiefilm willen maken met fragmenten uit het Merzwerk van Schwitters, een film die ook een documentair karakter zou krijgen door de geest van de tijd waarin hij dat werk behandelt.' Hij schrijft nog dat hij er in is geslaagd de film te voltooien door een liefdesgedicht als traditioneel neventhema te gebruiken. – Wanneer de ex-dichter Marcel Broodthaers kunstenaar wordt zal hij een unieke status verwerven door de belangrijke rol die hij aan taal toekent. Vooral in zijn films lijkt die rol ingevuld op een manier die het medium doeltreffend in vraag stelt.

*Une seconde d'éternité* – een animatiefilm van één seconde – gaat op een verbluffend simpele manier over de status van kunstenaar en kunstwerk in de samenleving, de grote thema's van Marcel Broodthaers. Niet toevallig herneemt hij meer dan eens – onder meer in zijn grafisch werk – zijn initialen als motief. Herleid tot een handelsmerk herinnert M.B. eraan dat de kunstenaar, na Duchamp, met zijn handtekening om het even wat tot verhandelbaar kunstwerk kan maken. In een interview uit 1971 met Freddy De Vree zegt M.B.: '(...) ik denk dat de artistieke creatie op een narcistische fundering rust. (...) Volgens mij is de handtekening van de maker – kunstenaar of cineast of

(Brussels, 1958), where the film had its première, Broodthaers the film maker notes: 'I wanted to make a fiction film whose elements are provided by fragments of Schwitters' *Merz* oeuvre and which would be allied to the documentary through the spirit of the age treated there.' Further, he writes that he was able to accomplish his film by making use of a love poem for a traditional subplot. – When the ex-poet takes on the mantle of artist, he comes to acquire a unique status by grace of the important role he assigns to language. And it is mainly in his films that that role seems to be filled in a way effectively calling the very medium into question.

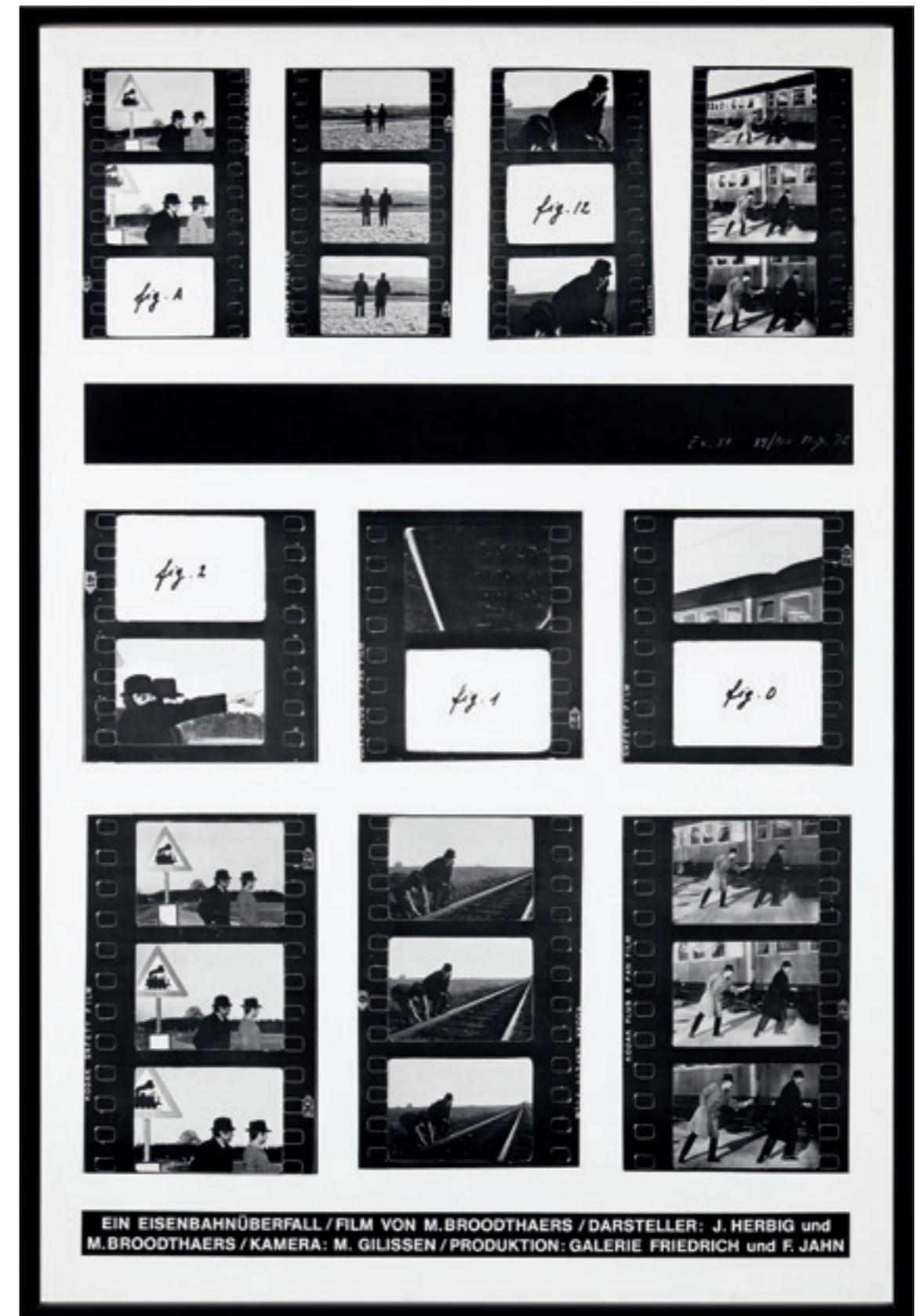
*Une seconde d'éternité* – an animation film of a single second's duration – examines in an astonishing simple manner the status of the artist and the work of art in society, the grand themes running throughout Marcel Broodthaers' entire body of work. Not accidentally he more than once employs his own initials as a motif, among other instances in his graphic work. Standardized to a trademark, with M.B. we hark back to the notion that, after Duchamp, the artist's signature alone is sufficient to elevate anything to a (marketable) work of art. In an interview from 1971 with Freddy De Vree, M.B. says: '(...) I think that the foundation of artistic creation rests on a narcissistic background. (...) It seems to me that the very signature of the author, be it an artist or film-maker or poet, no

dichter – de hoeksteen van een leugenachtig systeem dat alle dichters, alle kunstenaars proberen uit te werken om zich te verdedigen, al is mij niet duidelijk tegen wie.' Een uitspraak die als een bekentenis klinkt, want zoals zijn handtekening in deze film die in lus wordt vertoond, was M.B. uit het niets tevoorschijn gekomen en zou hij de kunst van zijn tijd van een stempel voorzien.

Broodthaers' films zijn niet alleen bedoeld als een kritische commentaar over de kunstwereld; ze tonen ook hoe de beeldende kunst naar inhoud en naar vorm schatplichtig is geworden aan de narratieve film en haar derivaten, op een diepgaander niveau dan bij voorbeeld het verband tussen pop art en Hollywood 'iconen'. *Ein Eisenbahnüberfall* (1972) herneemt enkele scènes uit *The Great Train Robbery*, de allereerste Amerikaanse actiefilm uit 1903, maar als *tableau vivant*. Broodthaers zinspeelt vaak op de cultuur van de 19<sup>de</sup> eeuw, zoals in zijn fictief Musée d'Art Moderne. Hier draait hij de klok terug naar toen er nog geen film bestond, toen beeld per beeld werd gemaakt en gezien.

matter, strikes me as the beginning of a system of lies that all poets, all artists, establish in order to defend themselves, against what exactly I don't really know.' A remark that has the air of a confession, for just like his signature shown in a loop in this film, M.B. had come out of nowhere to provide a definitive stamp to the art of his era.

Broodthaers' films are not only intended as a critical commentary on the art world; they also demonstrate how visual art had become (in terms of both content and form) beholden to the narrative film and its derivatives, and on a more profound level than with, for instance, the relationship between pop art and Hollywood 'icons'. *Ein Eisenbahnüberfall* (1972) recaptures some scenes from *The Great Train Robbery*, the very first American action film from 1903, but then as a *tableau vivant*. Broodthaers also frequently alludes to 19th-century culture, like with his fictive Musée d'Art Moderne. Here, he turns the clock back to the time before film even existed, when pictures where made and seen image-by-image.



# Marcel BROODTHAERS

(1924 - 1976)

## **M.B., 24 Images/Seconde, 1970**

35 mm zwart wit filmstrook en potlood op wit karton

500 x 650 mm

Linksonder gesigneerd *M.B.*, titel *24 images par seconde* bovenaan links; genummerd en gedateerd rechtsonder. De filmbeelden zijn genummerd in potlood van 1 tot 24, aan de rechterkant van de filmstrook.

Uitgegeven door Galerie Folker Skulima, Berlijn

## **M.B., 24 Images/Seconde, 1970**

35 mm black-and-white film strip and pencil on white cardboard,

500 x 650 mm

Signed lower-left *M.B.*, titled *24 images par seconde* upper-left, numbered and dated bottom-right. The film frames are numbered in pencil from 1 to 24, on the right side of the film strip.

Publisher Galerie Folker Skulima, Berlin

### Oplage

50 exemplaren (1-50) en 10 proefdrukken (I-X), alle genummerd en gesigneerd.

### Literatuur

*Marcel Broodthaers. The Complete Prints and Books.* Knokke: Galerie Ronny Van de Velde, nr.4, p. 16-17

### Edition

50 copies (1-50) and 10 artist's proofs (I-X), all numbered and signed.

### Literature

*Marcel Broodthaers. The Complete Prints and Books.* Knokke: Galerie Ronny Van de Velde, no.4, p. 16-17



Marcel Broodthaers (1924-1976)  
Projection *24 images par seconde*

# Marcel BROODTHAERS

(1924 - 1976)

## *La souris écrit rat* (À compte d'auteur), 1974

Hoogdruk in zwart  
Geannoteerd A compte d'auteur, genummerd,  
124/150 gedateerd 74 en gesigneerd  
M.Broodthaers in zwarte inkt rechtsonder  
763 x 565 mm

## *La souris écrit rat*, 1974

Black letterpress print  
Annotated 'A compte d'auteurs', 1974  
Numbered 124/150, dated 1974 and signed  
M.Broodthaers in black ink.  
763 x 565 mm

### Literatuur

Galerie Ronny Van de Velde, Knokke, Marcel  
Broodthaers. The Complete Prints and Books,  
no. 21, p. 50-51

### Literature

Galerie Ronny Van de Velde, Marcel  
Broodthaers, The complete Prints and Books,  
no. 21, p.50-51



# Hubert GROOTECLAES

(1927 - 1994)

## **Recherches graphiques- Photographismes, 1963-1973**

Een groot ensemble van oorspronkelijke foto's en unieke kunstenaarsboeken die een uitstekend beeld bieden van de experimenten van Hubert Grooteclaes op het grensgebied tussen kunst en fotografie. Deze verzameling zet hem ook meteen neer als de belangrijkste Belgische vertegenwoordiger van de opart.

### Foto's

15 vintage zwart wit foto's, circa 300 x 240 mm, stempel van fotograaf op verso, gerealiseerd tussen 1963 en 1973. – Verschillende manipulaties bij het afdrukken van de negatieven door middel van solarisatie, rasters, lijnafdruk, dekkende kleuren, enkele en dubbele spiegeling, enz. Een aantal portretten van zangers zijn als basis gebruikt – Leo Ferré, Sammy Davis jr, Ferre Grignard – ook een portret van mimekunstenaar Marcel Marceau.

10 vintage zwart wit foto's, (4x 400 x 280 mm; 2 x 295 x 195 mm; 4 x 240 x 180 mm). Handgekleurde abstracte motieven.

### Kunstenaarsboeken

8 unieke kunstenaarsboeken (7 x 290 x 230 mm; 1 x 290 x 210 mm), spiraalbanden, bestaande uit in totaal 84 op karton gemonteerde oorspronkelijke zwart wit foto's. Drie boeken getiteld *Cinétique*,

## **Recherches graphiques- Photographismes, 1963-1973**

A large ensemble of original photographs and unique artist's books offering an outstanding view of Hubert Grooteclaes's experiments on the borderland between art and photography. This collection also immediately establishes him as the most important Belgian representative of op-art.

### Photographs

15 vintage black-and-white photographs, circa 300 x 240 mm, stamp of the photographer on verso, produced between 1963 and 1973. – Various darkroom manipulations by means of solarizations, rasters, line-print, covering colors, single- and double mirroring, etc. A number of portraits of singers are used as the basis for these prints – Leo Ferré, Sammy Davis Jr., Ferre Grignard – with a portrait of mime artist Marcel Marceau, as well.

10 vintage black-and-white photographs, (4 x 400 x 280 mm; 2 x 295 x 195 mm; 4 x 240 x 180 mm). Hand-colored abstract motifs.

### Artist's books

8 unique artist's books (7 x 290 x 230 mm; 1 x 290 x 210 mm), spiral bound, in total consisting of 84 original black-and-white photographs mounted on cardboard. Three books titled *Cinétique*, one

één maquette getiteld *Ballet du XX Siècle*. Elke maquette bestaat uit een wisselend aantal oorspronkelijke zwart wit foto's die zoals de losse foto's bij het afdrukken werden gemanipuleerd op verschillende manieren. Ook hier vertrok Grooteclaes van portretten van zangers, dansers, naakten, stadszichten.

Het was de bedoeling dat de kijker actief zou meewerken. Een aantal boeken bevat rasters op plastic vellen en bij de verzameling horen ook 4 platen reliëfglas (circa 180 x 240 mm) met verschillende motieven, die toelaten om de optische effecten van de maquettes eindeloos te variëren. Een getypte nota op briefpapier *hubert grooteclaes, photo-graphisme* geeft meer uitleg over het gebruik van de rasters.

### Overzicht

*Graphic Research by H. Grooteclaes*. Embourg (B), circa 1973. 280 x 290 mm, spiraalband. 20 vel met telkens recto 9 reproducties in zeefdruk van *photographismes*, zwart wit en dekkende kleuren. Als inleiding een brief van Léo Ferré uit 1963 aan Hubert Grooteclaes; achteraan overzicht van publicaties en tentoonstellingen. – Een door de fotograaf zelf gepubliceerd overzicht van zijn experimenteel werk, vermoedelijk in kleine oplage. Een aantal van de foto's uit ons ensemble zijn in dit overzicht opgenomen.

maquette titled *Ballet du XX Siècle*. Each maquette consisting of a variable number of original black-and-white photographs which, like the single photographs, were manipulated using different techniques. Here as well, Grooteclaes takes the portraits of singers, dancers, nudes and cityscapes as his starting point.

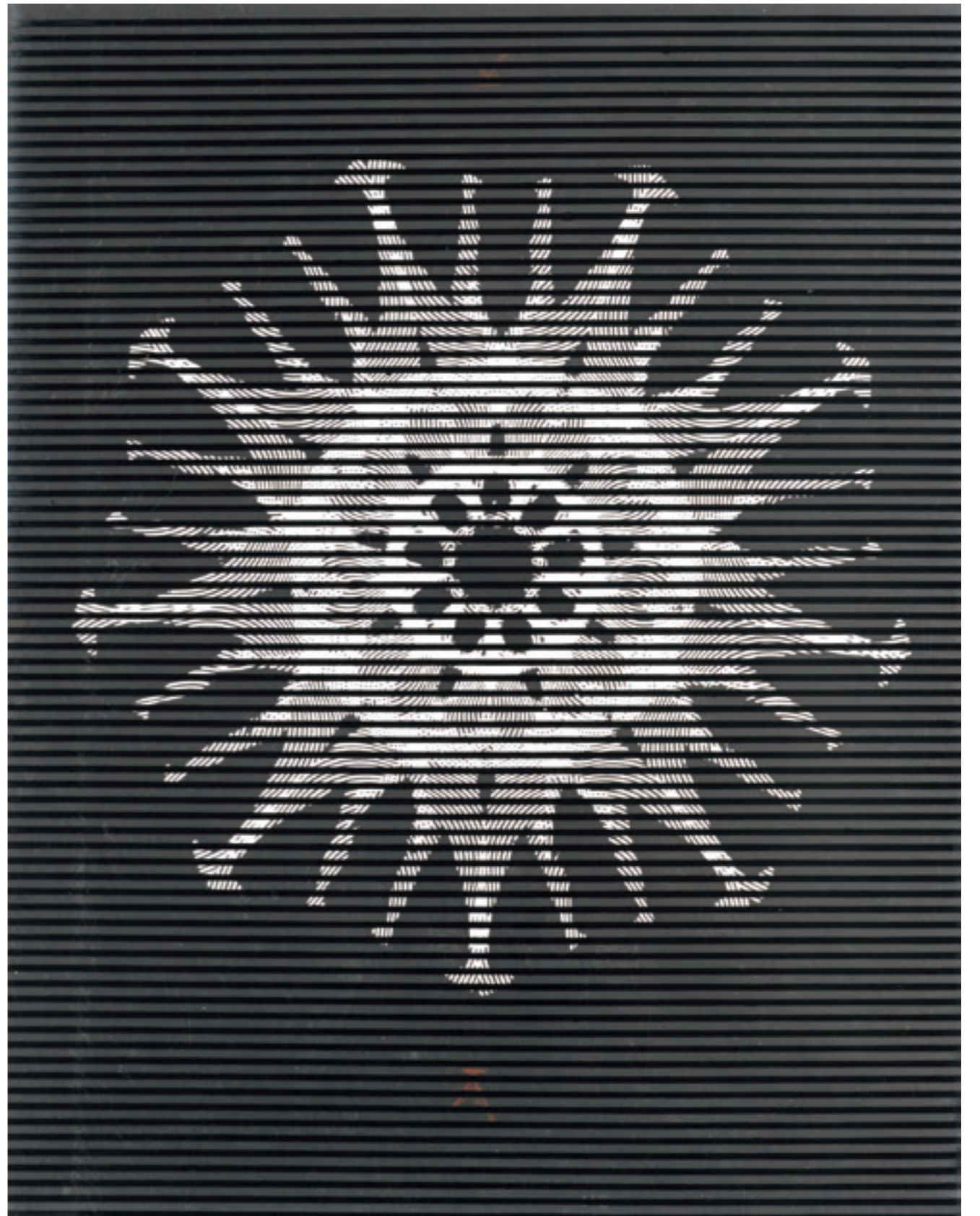
It was the intention that the viewer would actively participate. A number of books contain rasters on plastic sheets and with the collection also belong 4 relief-glass plates (circa 180 x 240 mm) with different motifs, allowing for endless variations in the maquettes' optical effects. A typed note on letterhead stationery *hubert grooteclaes, photo-graphisme* gives further explanation over use of the rasters.

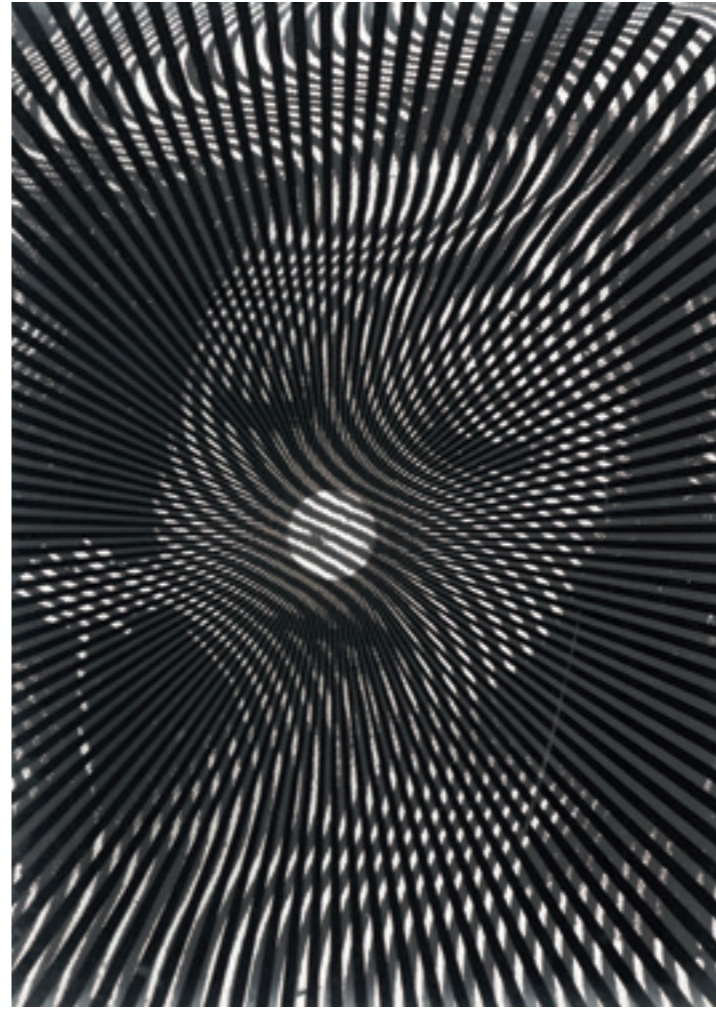
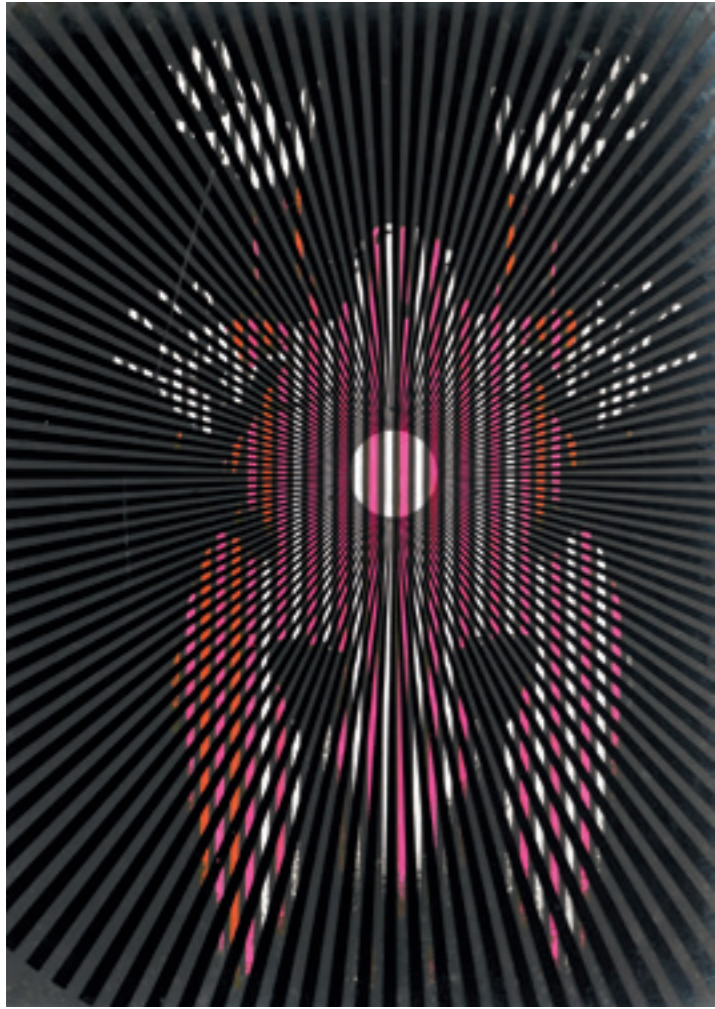
### Overview

*Graphic Research by H. Grooteclaes*. Embourg (B), circa 1973. 280 x 290 mm, spiral bound. 20 sheets, each recto with 9 silkscreen reproductions from *photographismes*, black-and-white with covering colors. As introduction, a 1963 letter from Léo Ferré to Hubert Grooteclaes; at the back, a summary of publications and exhibitions. – A book published by the photographer himself featuring a survey of his experimental work, probably in a quite limited edition.

De Belgische fotograaf Hubert Grooteclaes is vooral bekend voor zijn foto's van zangers en muzikanten – Leo Ferré, Jacques Brel, Charles Aznavour, Françoise Hardy, Sammy Davis Junior – die hun bestemming vonden op platenhoezen, affiches en omslagen van tijdschriften. Misschien belangrijker zijn de 'recherches graphiques', experimenten waarmee hij een brug wilde slaan tussen kunst en fotografie. In 1963 maakt hij zijn eerste 'photographismes'. Over wat hem tot een heel persoonlijke variant van de opart bracht, zegt hij zelf: 'Als je experimenteert blijf je werken. Je probeert te tonen wat nog niet zichtbaar was, wat de anderen niet tonen. Daar houd ik van, juist omdat het zo moeilijk is.' Tot 1973 verwerkt hij negatieven tot zeefdrukken en lijntekeningen, de resultaten worden vervormd en gespiegeld, en afgewerkt in zuivere, dekkende kleuren. Wat vandaag digitaal banaal is, was nog een spannend ambacht. Nogmaals de kunstenaar zelf: 'Ik was dus schilder geworden, ik had mijn geheime weddenschap gewonnen want ik was er in gelukt om de fotografie binnen te loodsen in kunstgaleries.' – Dit unieke ensemble toont niet alleen alle facetten van die experimentele activiteit, de bewaarde platen in reliëfglas die de beelden doen bewegen maken van de toeschouwer ook een echte medespeler.

The Belgian photographer Hubert Grooteclaes is principally known for his pictures of singers and musicians – Leo Ferré, Jacques Brel, Charles Aznavour, Françoise Hardy, Sammy Davis Junior – which were destined to grace record sleeves, posters and magazines covers. Maybe more important are his 'recherches graphiques', experiments he undertook that aimed to build a bridge between art and photography. In 1963 he makes his first 'photographismes'. Over what led him to his own very personal variant on Op art, he says: "To research is to continue to work. To try to arrive at showing what one doesn't see, what the others don't show. That's what I like, because of its very difficulty". Up until 1973 he re-worked his negatives into silkscreen images and line drawings, the results becoming distorted and mirrored, and finished in pure covering colors. What today is a banal digital process, was then an exciting craft. As the artist himself put it: "And so, I became a painter, I won my secret bet to have photography enter galleries usually devoted to painting." – This unique ensemble not only shows all facets of these experimental activities; the preserved plates in embossed glass that make the images move, also induce the viewer to become a real participant.





# PANAMARENKO

(b. 1940)

## **Aeromodeller, 1972**

Photo-litho-collage, met de hand gekleurd door de kunstenaar

990 x 830mm

Gesigneerd en genummerd

Oplage

75 exemplaren en enkele AP

Uitgever

Galerie Seriaal, Amsterdam

Herkomst

Panamarenko, Antwerpen (rechtstreeks van de kunstenaar)

Literatuur

*Panamarenko Multiples 1966-1994*. Antwerpen:

Galerie Jamar, nr. 8, p. 16-17, ill.

*The Aeromodeller – Luchtschip* is een van Panamarenko's meest spectaculaire werken. De eerste ideeën van zijn zeppelin - een doorzichtige ballon met een rieten gondel – dateren van 1968-69. In 1970 wordt in Antwerpen de alternatieve kunstruimte A379089 omgevormd tot atelier van Panamarenko dat de naam 'Antwerpse Luchtschipbouw' krijgt. De plannen voor een luchtschip worden nu concreter uitgewerkt. In catalogi en tijdschriften verschijnen 'communiqués' die met tekeningen en soms tegenstrijdige technische details verslag doen van de vorderingen. De eerste

## **Aeromodeller, 1972**

Photo-litho-collage, hand-colored by the artist

990 x 830 mm

Signed and numbered

Edition

75 copies

Publisher

Galerie Seriaal, Amsterdam

Provenance

Panamarenko, Antwerp (acquired directly from the artist)

Literature

*Panamarenko Multiples 1966-1994*. Antwerpen:

Galerie Jamar, no. 8, p. 16-17, ill.

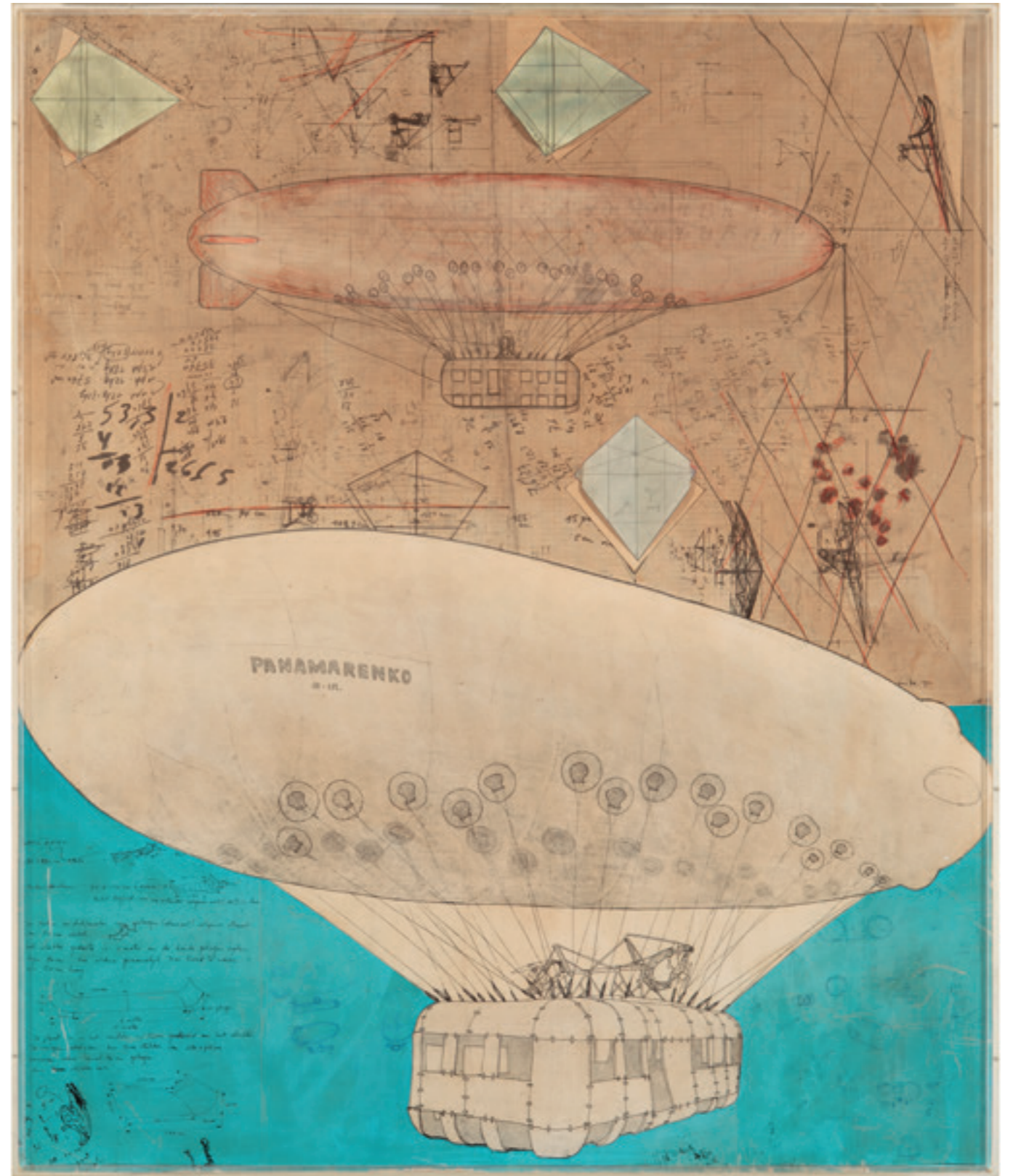
*The Aeromodeller – Luchtschip* is one of Panamarenko's most spectacular works. The first musings of zeppelins – a transparent balloon with a wicker gondola – date from 1968-69. In Antwerp in 1970, the alternative art-space A379089 was transformed into the studio christened by Panamarenko as the 'Antwerpse Luchtschipbouw'. The plans for an airship could now be elaborated in a more concrete fashion. In catalogues and magazines there appear press releases that describe the project's progress, with drawings and sometimes-contradictory technical details. The maiden flight is planned for June 1971, to take off in Middelheim Park in Antwerp and intending to land in Sonsbeek

vlucht is voorzien in juni 1971 van Park Middelheim in Antwerpen naar Park Sonsbeek in Arnhem voor de opening van de grote tentoonstelling *Sonsbeek buiten de perken*. Uiteraard wordt die vlucht niet toegestaan door de luchtvaartautoriteiten – onder meer omdat de ballon zou gevuld worden met uiterst brandbaar waterstofgas – maar toch probeert Panamarenko met zijn luchtschip op te stijgen van een weide in Balen, zowat 50 km van Antwerpen, achter het huis van collega-kunstenaar Jef Geys. Uiteindelijk moeten de heroïsche pogingen – gelukkig op film vastgelegd voor televisie – worden gestaakt omwille van te hevige wind. Paradoxaal genoeg maakt die mislukking de *Aeromodeller* lange tijd tot Panamarenko's bekendste werk. In 1972 krijgt het luchtschip een centrale plek op de Documenta 5 van Harald Szeemann, en de jaren daarna wordt het ook in grote musea getoond, al blijken die niet echt groot genoeg voor het megalomane object. Het epos van de *Aeromodeller* vat heel goed samen waar het Panamarenko om te doen is. Hij is bekend als ontwerper van tuigen die zich over land, ter zee en in de lucht moeten kunnen voortbewegen. Dat hij een aantal van die tuigen ook heeft gebouwd, en dat sommige ook functioneren is belangrijk, maar nog belangrijker is de manier van uitvoering zelf. Beweging is voor Panamarenko vooral *artistieke* beweging. Ondanks de technisch-wetenschappelijke look is zijn werk te situeren

Park in Arnhem (NL) for the inauguration of the large exhibition 'Sonsbeek buiten de perken'. Of course, the civil aviation authorities refused permission for the flight – one reason being that the balloon would be filled with highly flammable hydrogen gas – but Panamarenko nonetheless tries to launch his airship from a meadow in Balen, some 50 km outside Antwerp, behind the house of fellow-artist Jef Geys. In the end, this heroic attempt – happily recorded on film for television – would have to be called off due to blustery wind conditions. Paradoxically enough, this 'flop' would for long make the *Aeromodeller* Panamarenko's best-known work. In 1972, the airship would have pride-of-place at Documenta 5 curated by Harald Szeemann, and in the years to follow it would also be shown in large museums, though apparently not really large enough for the megalomaniacal object. The epic of the *Aeromodeller* rightly summarizes what Panamarenko is about. He is famous as a designer of vehicles capable of conquering land, sea and air. The fact that he also has himself constructed a number of these vehicles, and that some of them have proved functional, is important. But more important still is the very manner of their elaboration. For Panamarenko, movement is first and foremost *artistic* movement. Despite the technical/scientific look, his work can indeed be situated within the history of sculpture. The intuitive looking, but

in de geschiedenis van de beeldhouwkunst. De intuïtief lijkende, maar eigenlijk heel doordachte combinaties van machine-esthetica met pop art, niet zonder een dosis art brut die een ironische reserve waarborgt, vinden hun verlengstuk en/of vertrekpunt in zijn werktekeningen. Zoals voor een beeldhouwer zijn die tekeningen niet alleen belangrijk voor een goed begrip van de genese van het oeuvre, ze zijn integraal bestanddeel van dat oeuvre. Ze lijken op de neerslag van technisch of wetenschappelijk onderzoek, maar gaan alleen pro forma de concurrentie aan met echte techniek en wetenschap. Panamarenko is geen technicus of wetenschapper, zijn tekeningen zijn onnodig complex, hij draait graag rond het probleem en bewaart al zijn pogingen, alsof het resultaat hem niet echt interesseert, maar wel het spel dat onderweg wordt gespeeld. Hij behandelt fysica en wiskunde als artistieke materialen. Hij verandert de 'grootste verwezenlijkingen van de techniek' in artistieke motieven, op een manier die herinnert aan de faux naïf schilderijen van schepen voor directiekantoren van rederijen. Met veel gevoel voor dubbelzinnigheid zet Panamarenko bij de meeste toeschouwers hun zekerheden over wetenschap en techniek, en vooral over kunst, op losse schroeven. Bij voorbeeld met zijn titels die vaak voluit tegenspraak cultiveren. *Flying Wing* uit 1977 heette oorspronkelijk *Propellerless Pedal Driven Pure Jet Aircraft. Type Anti-Induction*.

in fact extremely well thought-out combinations of machine-aesthetics with pop art, not without a dose of *art brut* that guarantees an ironic reserve, find their extension-piece or point-of-departure in his work drawings. Just like with the sculptor, these drawings are not only important for a thorough understanding of the piece's genesis, they are an integral component of that piece. They look like the precipitate of technical or scientific research, but then only in a pro-forma way as compared to the real professional disciplines. Panamarenko is neither scientist nor engineer, his drawings are unduly complex, he happily turns round the problem and preserves all his trials, as though it was not so much the result that interests him but rather the game that's played along the way. He handles physics and mathematics like artistic materials. He transforms the 'greatest achievements of engineering' into artistic motifs, and in a way has us think back to the *faux naïf* paintings of ships destined for the offices of shipping magnates. With a bent for the ambiguous, Panamarenko off-foots viewers' certainties with regards to science, and even more so to art. An illustration of this can often be seen in his contradiction-cultivating titles. *Flying Wing* from 1977 was originally called *Propellerless Pedal Driven Pure Jet Aircraft. Type Anti-Induction*.



# PANAMARENKO

(b. 1940)

## Drawing of Flying Wing, 1977

Potlood en inkt op papier  
1120 x 1950 mm  
Gesigneerd en gedateerd

## Drawing of Flying Wing, 1977

Pencil and ink on paper  
1120 x 1950 mm  
Signed and dated

### Herkomst

Privéverzameling

### Tentoonstelling

Reizende tentoonstelling: *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art.*, Chicago, The Art Institute of Chicago, Washington D.C., The Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, San Francisco, the San Francisco Museum of Modern Art, Fort

### Provenance

Private collection

### Exhibited

Travelling exhibition: *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, Chicago, The Art Institute of Chicago, Washington D.C., The Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, San Francisco,

Worth, Texas, The Fort Worth Art Museum, Cincinnati, Ohio, The Contemporary Arts Center, 1977 - 1979

Antwerpen, M HKA,

*Panamarenko Universum*, 2014

### Literatuur

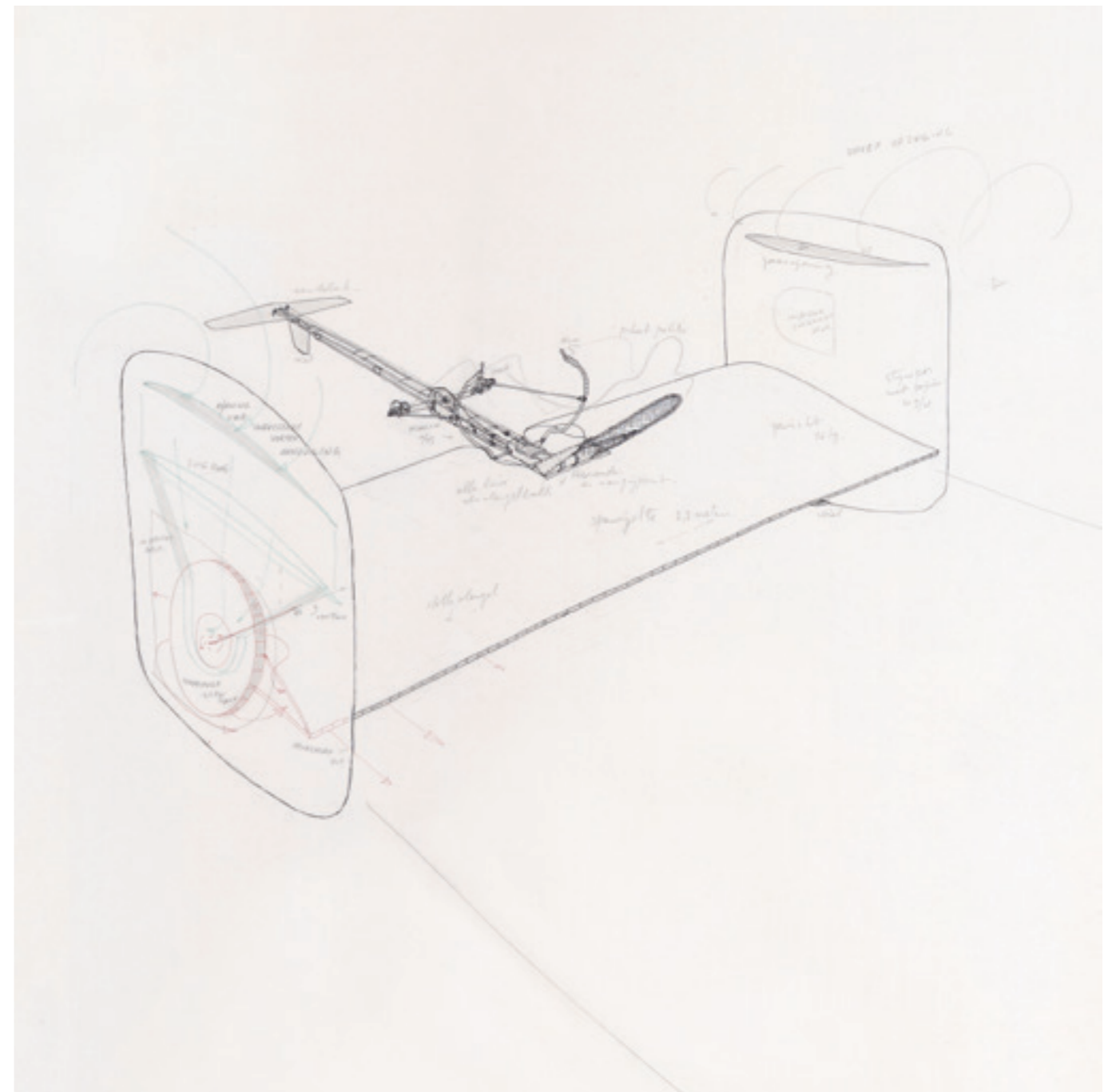
Theys Hans, *Panamarenko*, 1992, p. 180, nr. 217

the San Francisco Museum of Modern Art, Fort Worth, Texas, The Fort Worth Art Museum, Cincinnati, Ohio, The Contemporary Arts Center, 1977-1979

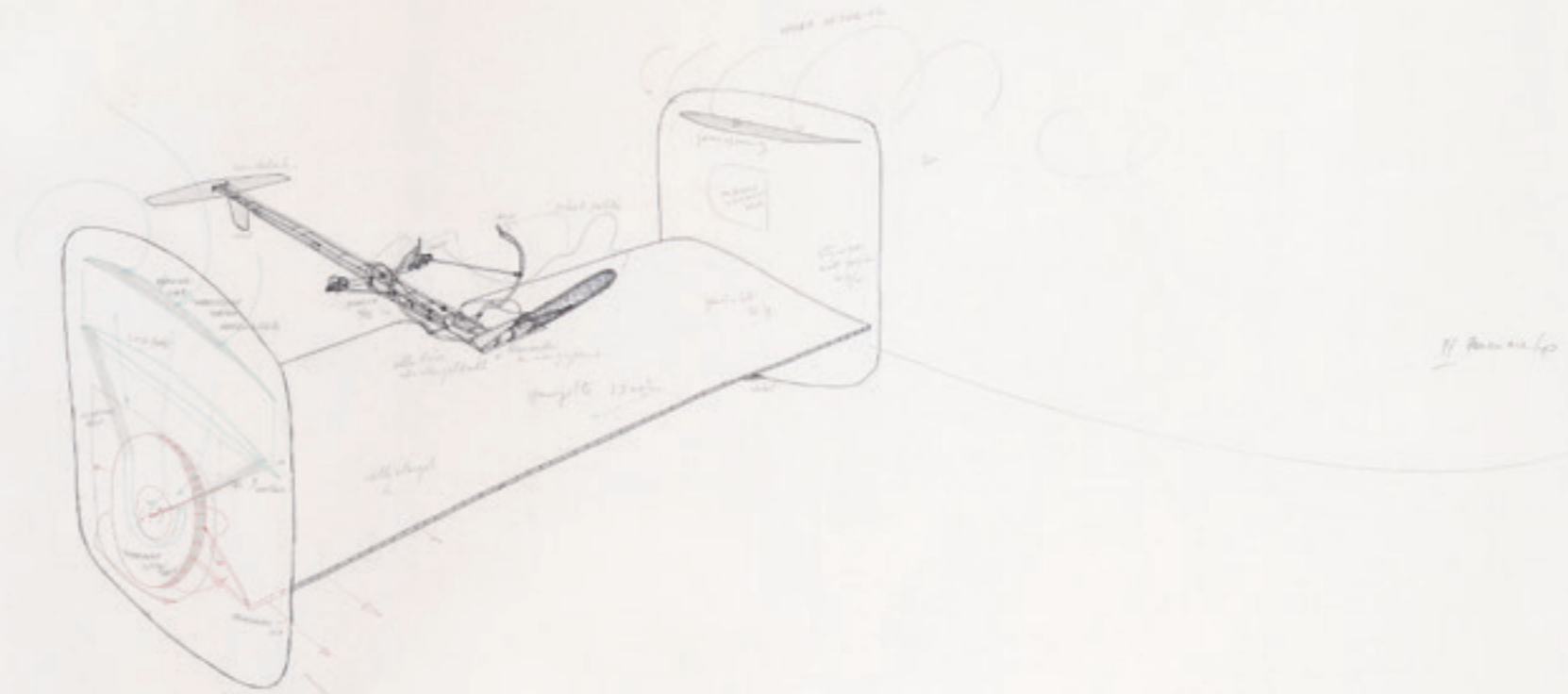
Antwerp, M HKA, *Panamarenko Universum*, 2014

### Literature

Theys Hans, *Panamarenko*, 1992, p. 180, no. 217



Panamarenko  
Flying Wing, 1977  
Collection SMAK, Ghent  
Photo: Dirk Pauwels



— SCHROEFLOOS MET PEDALEN  
 AAN BEDREVEN QUIVER JET VIEKIVIL  
 TYPE "ANTI INDUCTIE" —

H. P. ...



# Bruce NAUMAN

(b. 1941)

## Zonder titel, 1969

Zeefdruk  
616 x 508 mm  
Gesigneerd  
Oplage onbekend

### Uitgever

Leo Castelli Gallery, New York

### Literatuur

*Bruce Nauman Prints 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, ed. Christopher Cordes. New York: Castelli Graphics, 1989, p. 130 ill.

## Caned Dance, 1974

Kleurenlithografie op Arches  
559 x 762 mm  
Gesigneerd, gedateerd en genummerd 22/100 in potlood  
Oplage  
100 exemplaren

### Uitgever

Multiples, Inc. en Castelli Graphics, New York

## Untitled, 1969

Screenprint  
616 x 508 mm  
Signed  
Edition size unknown

### Publisher

Leo Castelli Gallery, New York

### Literature

*Bruce Nauman Prints 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, ed. Christopher Cordes. New York: Castelli Graphics, 1989, p. 130 ill.

## Caned Dance, 1974

Lithograph printed in color on Arches paper  
559 x 762 mm  
Signed, dated and numbered 22/100 in pencil  
Edition  
100 copies  
Publisher

Multiples, Inc. and Castelli Graphics, New York

### Literatuur

*Bruce Nauman Prints 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, ed. Christopher Cordes. New York: Castelli Graphics, 1989, nr. 27, ill.

Het veelzijdige werk van Bruce Nauman wordt gekenmerkt door lichamelijkheid. Zijn tekeningen, sculpturen, neons, fotowerken, video's en environments zijn nauw verbonden met echte of mogelijke performances. Met vaak op zijn eigen lichaam betrokken werken verkent hij de grenzen van de media en de rol van de kunstenaar. Het bijzondere van zijn benadering lijkt makkelijker te omschrijven met begrippen die meestal voor taaluitingen worden gebruikt: geestig, laconiek, brutaal. In Naumans handen wordt taal ook een artistiek medium, bron van woordspelingen die niet zelden doen twijfelen aan wat in het dagelijkse taalgebruik zo vanzelfsprekend lijkt. – *Untitled* (1969) is *not done* als zelfportret. Op de negatieve gesolariseerde foto, zesmaal herhaald zonder enige variatie, kijkt de kunstenaar de toeschouwer half om half aan, de helft van zijn blik

### Literature

*Bruce Nauman Prints 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, ed. Christopher Cordes. New York: Castelli Graphics, 1989, no. 27, ill.

The many-faceted work of Bruce Nauman is marked by corporality. His drawings, sculptures, neons, photographic works, videos and environments are closely tied to actual or potential performances. With works often using his own body, he explores the borders of art and the role of the artist. The particularity of his approach seems easier to define with terms usually applied to acts of speech: witty, laconic, raw... In Nauman's hands language, too, is used as an artistic medium, source of plays-on-words that often pull us up short and get us thinking about the everyday use of language that we normally take for granted. – *Untitled* (1969) is *not done* as self-portrait. On the negative solarized photograph, six-times repeated and without any variation, the artist looks out at the viewer, his face

half verborgen achter een rechthoek van doorschijnend materiaal die de klassieke omlijsting van een schilderij oproept. – *Caned Dance* (1974), letterlijk 'afgeranselde dans', is zoals veel van zijn woordspelingen een anagram met fysieke connotatie. Niet alleen door de suggestie van geweld, maar ook door de nadruk die de klanken leggen op het fysieke aspect van taal. Zoals een criticus opmerkte over Naumans talige werk: 'Zelfs in druk hoor je zijn stem.' Nog een laag: vanaf de jaren zestig spelen dans en herhaling van eenvoudige bewegingen een belangrijke rol in Naumans performances en video's. Nauman maakt in 1964 zijn laatste schilderij, maar kleur blijft van groot belang in zijn werk. Zoals het verwarrende gebruik van de postimpressionistische schildertechniek in *Caned Dance* of hoe hij met *Untitled* het effect van opart oproept door het beeld te herhalen, het strepenmotief en de contrasterende kleuren uit te spelen. – Misschien moet de conclusie luiden dat Naumans werk, ondanks biografische verwijzingen, niet echt te doorgronden is en daarom blijft intrigeren.

half-obscured behind the corner of a translucent screen, something that evokes a painting's classical framing. – *Caned Dance* (1974) is, like so many of his play-on-words, an anagram with physical connotations. Not only in the suggestion of violence (caning!), but also in the emphasis that the sounds themselves place on the physical aspect of language. As one critic remarked concerning Nauman's linguistic work: 'Even on the page you *hear* him.' A further layer: starting in the 1960s, dance and repetition of simple movements play an important part in Nauman's performances and videos. Nauman makes his last painting in 1964, but color remains of central relevance to his work. Like with the perplexing use of the post-impressionist painting technique in *Caned Dance*, or how in *Untitled* he evokes the op-art effect by repeating the image, further played out in the striped motif and the contrasting colors. – Perhaps the conclusion should run that Nauman's work, despite biographical references, is not easily penetrable – and so remains all the more intriguing.



Bruce Nauman (b. 1941)  
CANED DANCE, 1974



## Elaine STURTEVANT

(1924 - 2014)

### ***Duchamp Triptych, 1998***

Set van 3 prenten

a & b grano-lithografie op Rives katoenpapier

c zeefdruk op Rives katoenpapier

Elk 500 x 400 mm

Elk gesigneerd en genummerd

Oplage

60 exemplaren

Elaine Sturtevant is de pionier van appropriation art. Ze begint in 1965 werk na te schilderen van Lichtenstein, Johns, Warhol. Eind jaren zestig legt ze zich toe op Beuys en Duchamp. Gevraagd naar haar intenties heeft ze altijd ontkend dat ze het oorspronkelijke karakter van de werken die ze kopieert wil ondergraven. Zoals bepaalde literaire pastiches getuigen haar werken van een diepgaande kennis van het origineel, en kunnen ze als 'toegepaste kunstcritiek' worden begrepen. In een gesprek uit 2005 met de bevriende kunstenaar Peter Halley zegt Sturtevant hoe ze midden jaren zestig besliste om het soort werk te maken waar ze bekend mee is geworden: 'Dat werk was het resultaat van een heel lang denkproces. Het was zeker geen idee dat

plotseling bij me opkwam. Weet je, de jaren zestig stond helemaal in het teken van pop art. Maar in pop art ging het alleen over het oppervlak. Ik begon me af te vragen wat er onder het oppervlak lag. Wat is de onderliggende structuur van kunst? Wat is de stille kracht van kunst?' – Het is geen toeval dat Sturtevant einde jaren zestig het oeuvre van Marcel Duchamp als onderwerp neemt van een hele reeks werken, van objecten tot een video waarin ze als naakt de trap afkomt. Duchamp is dan van een kunsthistorische *Geheimtip* uitgegroeid tot de artist's artist bij uitstek van de twintigste eeuw, en voor Sturtevant dubbel interessant omdat hij de pionier van alle appropriation art is. In *Duchamp Triptych* grijpt ze terug naar haar eigen werk rond Duchamp door foto's van haar kopieën uit te snijden op een manier die *not done* is. Niet alleen verdwijnt op die manier alle historische context of patina, de werken zelf lijken geamputeerd. Via die omweg weet Sturtevant de aandacht te hernieuwen voor werken die ons zo vertrouwd leken. – Waar ze aanvankelijk in het atelier nauwgezet werk van anderen opnieuw had gemaakt, gaat ze met Beuys op een andere manier aan de slag. Aangezien performances een essentieel onderdeel van

zijn oeuvre vormen en veel 'sculpturen' een rol spelen als rekwisieten of restanten van die optredens zijn, gaat Sturtevant de performances zelf overdoen om door te dringen tot de kern van dat werk. In 1971 maakt ze bij voorbeeld de film *Study for Various Beuys Actions* uit 1971. Met *Dillinger Running Series* herneemt ze de video *Dillinger (He Was the Gangster's Gangster)* die Beuys in 1974 had gemaakt tijdens zijn eerste reis naar de Verenigde Staten in 1974. In die video 'performt' Beuys de laatste minuten van de beruchte John Dillinger op de plek waar hij in 1934 in Chicago werd afgemaakt door de politie. In zijn typische outfit – lange bontjas en vilten hoed – komt hij de bioscoop uit, begint te lopen en stort een paar meter verder neer alsof hij door kogels is getroffen. Sturtevant herhaalt Beuys maar legt een andere nadruk. Waar het de Europeaan Beuys gaat om de plaats van die legendarische gangster in de Amerikaanse geschiedenis, houdt Sturtevant van het drama alleen de fysieke beweging over. Misschien benadrukt ze met haar titel dat Dillinger blijft lopen net zoals zij zelf de reenactment van zijn laatste minuten door Beuys nog eens herhaalt.

### ***Duchamp Triptych, 1998***

Set of 3 prints

a.b: two grano lithographs on Rives rag paper

c: silkscreen on Rives rag paper

Each 500 x 400 mm

Each signed and numbered

Edition

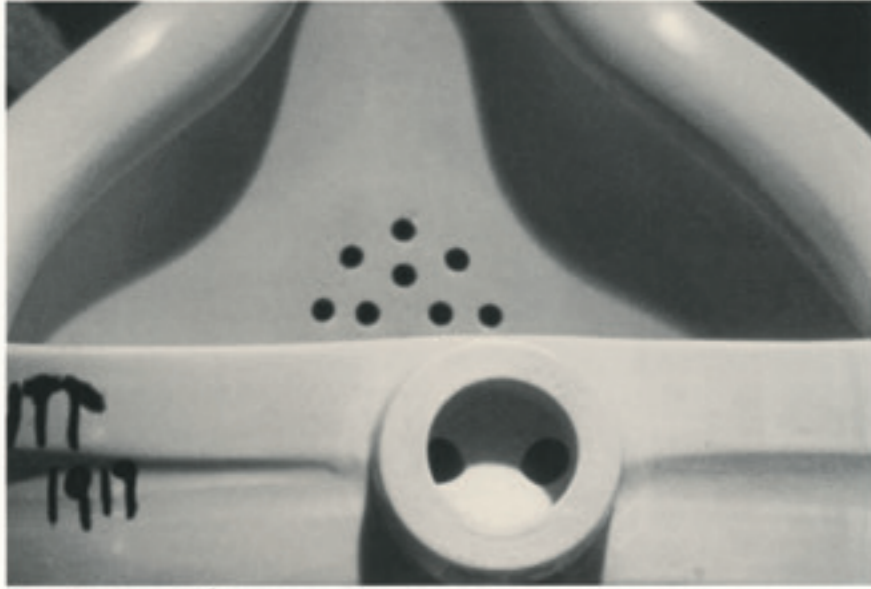
60 copies

she always denied wishing to undermine the original character of the works she copied. Like with certain literary pastiches, her works testifies to a deep-seated knowledge of the original, and can be considered as 'applied art-criticism'. In a 2005 conversation with artist-friend Peter Halley, Sturtevant recounts how in the mid-1960s she decided to make the kind of work that was to make her famous: 'Well, that work was a result of very long-term thinking. It was not something that just popped in my head, that's for sure. See, in the '60s, there was the big bang of pop art. But pop only dealt with the surface. I started asking questions about what lay beneath the surface. What is the understructure of art? What is the silent power of art?' – It is no accident that at the end of the 1960s Sturtevant takes the oeuvre of Marcel Duchamp as subject for a whole series of works, from objects to a video wherein she herself is the nude descending a staircase. Duchamp had by then grown from an art-historical 'insider's tip' to the status of being the 20th-century's artist's artist par excellence, and was doubly interesting for Sturtevant because he was the originator of all appropriation art. In *Duchamp Triptych* she reverts to her own work around Duchamp by cropping photographs of her copies in a manner that is just 'not done'. Not only does this entail the disappearance of all historical context or patina, the works themselves come over as amputated. By way of this detour, Sturtevant

succeeds in renewing interest for works that seem to us so familiar. – While originally she meticulously made anew the work of others in her studio, with the case of Beuys her approach was completely different. Given that performances comprised an essential component of Beuys's oeuvre and that many of his 'sculptures' play a role as requisites or remainders of these spectacles, Sturtevant would herself repeat these performances as a way to penetrate to the very core of that work. In 1971, for instance, she makes the film *Study for Various Beuys Actions*. With her *Dillinger Running Series* she takes up the thread of the video *Dillinger (He Was the Gangster's Gangster)* that Beuys made in 1974 during his first trip to the United States. In this video Beuys 'performs' the final minutes in the life of the notorious John Dillinger, right at the spot where he had been gunned down by the Chicago police in 1934. In his typical outfit – long overcoat and felt fedora – he exits the movie theatre, starts to run down the street and collapses a few meters further as though shot. Sturtevant repeats Beuys, but varies the emphasis. Whereas with the European Beuys it was about the place of this legendary gangster in American history, in her version Sturtevant retains only the physical movement of this drama. Perhaps her title underscores that Dillinger keeps running, just as she herself does in her re-enactment of the gangster's last minutes as first portrayed by Beuys.



Elaine Sturtevant (1924-2014)  
Duchamp Wanted, 1941



*Stentorant*

11/11



*Stentorant*

11/11



*Stentorant*

11/11

**Elaine STURTEVANT**  
(1924 - 2014)

**Dillinger Running Series, 2000**

Fotogravure op velin papier.  
45 x 160 mm (beeld) 205 x 240 mm (blad)  
Gesigneerd, gedateerd en genummerd

Oplage  
50 exemplaren  
Uitgever  
Texte zur Kunst, Berlijn

**Dillinger Running Series, 2000**

Photogravure on Velin paper.  
45 x 160 mm (image) sheet (205 x 240 mm)  
Signed, dated and numbered

Edition  
50 copies  
Publisher  
Texte zur Kunst, Berlin



Elaine Sturtevant (1924-2014)  
Stills from the Video  
Dillinger Running Series, 2000

## William KENTRIDGE

(b. 1955)

### **Black Box /Chambre noire, 2005-2006**

Doos met stereoscoop en 8 stereoscopische foto's

Genummerd 11/100, in originele doos

Doos: 205 mm x 390 mm x 120 mm

Kaarten: elk 88 mm x 178 mm

Uitgever

Deutsche Guggenheim, 2005-2006

William Kentridge is thuis in veel media. Hij is bekend voor zijn expressieve tekeningen en zijn eigenzinnige animatiefilms, ontwerpt ook wandtapijten en sculpturen, regisseert opera's. Zijn thema's komen als vanzelf voort uit de Zuid-Afrikaanse samenleving waar hij midden in staat, maar de vormen die hij ervoor ontwikkelt gaan verder dan sociale reportage. Zijn thematiek is bovendien vervlochten met zijn opvattingen over welke impact artistieke media vandaag nog kunnen hebben. Te midden van de voortdurende 'vooruitgang' grijpt hij opzettelijk terug naar traditionele uitdrukkingvormen, van houtskooltekeningen tot technieken uit de voorgeschiedenis van de film zoals de phenakistoscoop, flip Books of anamorfose tekeningen. Zijn nadrukkelijk gelaagde werken reveleren hoe ze tot stand zijn gekomen en dat ze nooit echt voltooid kunnen worden. Het gaat hier niet om een of andere modieuze

themativering van de artistieke media die niet verder komt dan navelstaarderij, maar om betrokkenheid bij hoe de wereld er aan toe is. Kentridge wil de toeschouwer tot een onrechtstreekse blik brengen die ingaat tegen de frontale voorstelling van zaken door de massamedia, die de toeschouwer confronteert met de cruciale vraag naar hoe onze gewone manier van kijken tot stand komt. Over de mogelijke politieke relevantie zegt hij dat his art presents ambiguity, contradiction, uncompleted movements and uncertain endings. – In deze reeks stereofoto's komt veel samen: hergebruik van oude technieken om de macht van de nieuwste media te relativiseren, de illusoire ruimtewerking van de stereoscopie, de foto's van ensceneringen in het atelier die hij ook als 'projections for drawings' gebruikt, en vooral zijn ongepolijste, geknutselde beelden met hun ontluisterende kracht.

### **Black Box /Chambre noire, 2005-2006**

Box with stereoscope and 8 stereoscopic photos

Numbered 11/100 in original box

Box: 205 mm x 390 mm x 120 mm

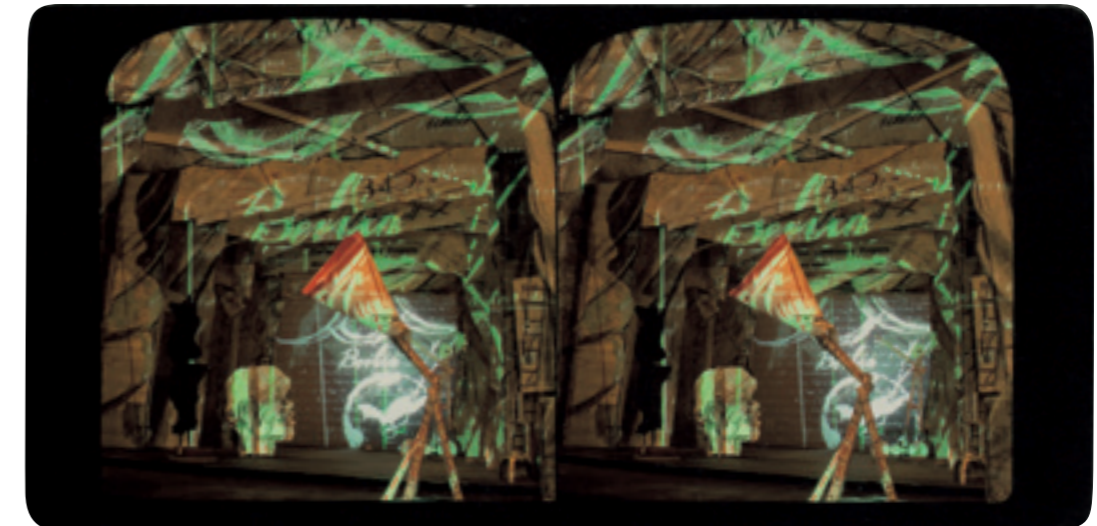
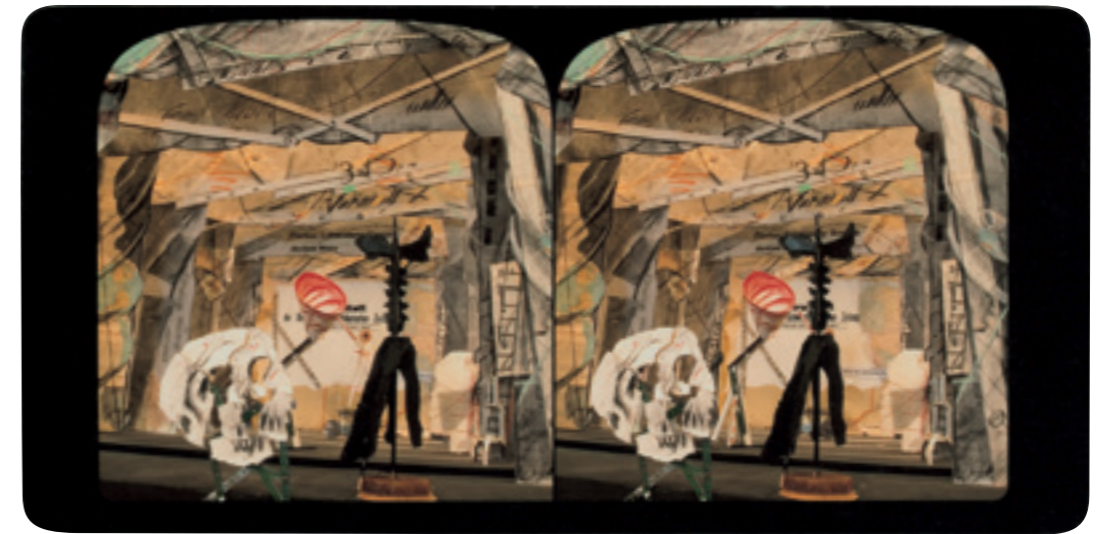
Cards: each 88 mm x 178 mm

Publisher

Deutsche Guggenheim, 2005-2006

William Kentridge is at home in many media. He is known for his expressive drawings and quirky animation films, and also designs tapestries and sculptures, while directing operas as well. His themes grow naturally from out of the South African society of which he is very much a part, but the forms that he creates from these roots go well beyond mere social reportage. Moreover, his subject matter is interwoven with his reflections on the impact that artistic media can still have in the world of today. In the midst of hurtling 'progress', he intentionally harks back to traditional means of expression, from charcoal drawings to techniques from the prehistory of film like the phenakistoscope, flip books or anamorphic drawings. His emphatically layered works reveal how they came into being, and that they can never really be regarded as 'completed'. Here, the concern is not one manner or other of stylish thematising of the artistic media that

specialize in navel-gazing, but rather involvement in reflecting on where the world is going. Kentridge wants the viewer to gain an oblique way of looking to counter the mass-media's method of presentation of things via frontal presentation, and to confront him/her with the crucial question of how our habitual ways of seeing come to be so. As to the matter of political relevance, he says that his art presents ambiguity, contradiction, uncompleted movements and uncertain endings. – In this series of stereo-photographs, there is a grand confluence: re-use of old techniques in order to put the power of the latest media into some perspective, the illusory handling of space by stereoscopy, the photographs of set-scenes in the studio that he also uses as 'projections for drawings', and foremost his unpolished, slapdashed images with their disconcerting power.



William Kentridge (b. 1955)  
Escaping One's Fate,  
Commenting on the Refusal of Time



## Ann Veronica JANSSENS

(b. 1956)

### Ax, 2006

Witte LED Ring Lite, regeleenheid  
Diameter: 520 mm  
Nummer 1 van 3 met certificaat van de kunstenaar

#### Herkomst

Galerie Micheline Szwajcer, Brussel  
Privéverzameling, Basel

### Ax, 2006

White LED Ring-Lite, control unit  
Diameter 520 mm  
This work is number 1 of 3, with artist's certificate

#### Provenance

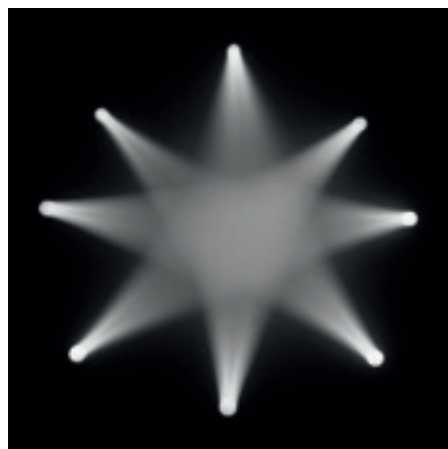
Galerie Micheline Szwajcer, Brussels  
Private collection, Basel

De kunstenaar zegt over haar eigen werk: 'Ik experimenteer altijd met mogelijkheden om materie of architectuur die ik beschouw als obstakels voor beweging en sculptuur op een vloeiender manier waar te nemen. Ik laat licht in materie en architectuur binnendringen om zintuiglijke ervaringen op te wekken die de materie in beweging brengen en de weerstand ervan oplossen.' En ze vervolgt: 'Mijn projecten vertrekken vaak van een bepaalde techniek of van wetenschappelijke feiten. In die zin is het plastische resultaat verwant aan een laboratorium waarin ontdekkingen zichtbaar worden.' Het gebied tussen de media waar Ann Veronica Janssens zich beweegt herinnert aan de barok die van de schilderkunst tot de architectuur, met theatrale lichteffecten – vooral het clair obscur – een sterke impact beoogde op de emoties van de gebruikers. Haar experimenten kunnen niet worden herleid tot simpele formele effecten zoals in de op-art, het zijn ruimte-tijd ervaringen die een niet-

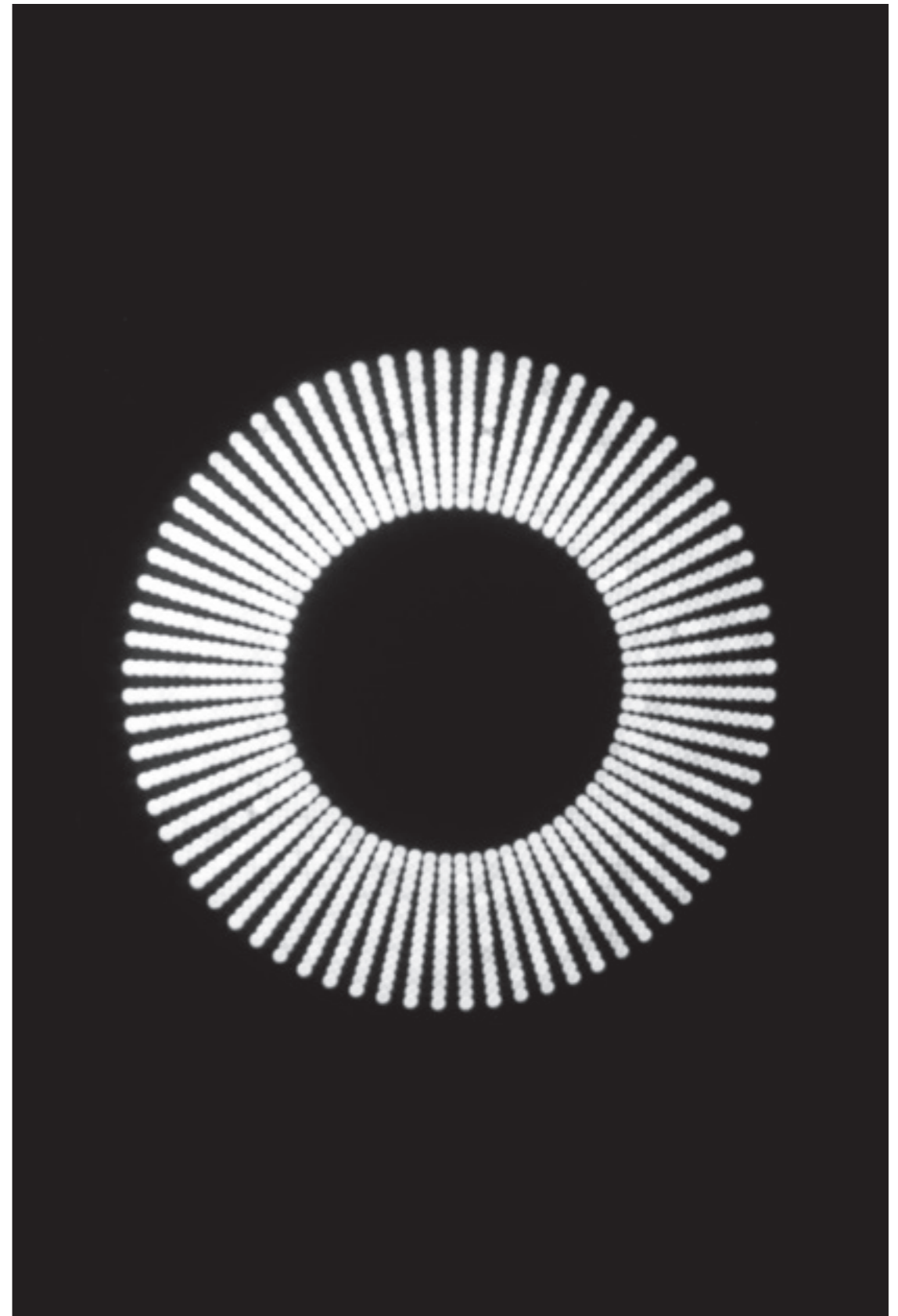
The artist on her own work: 'I always experiment with the possibilities of rendering fluid the perception of matter or architecture, which I see as some kind of obstacle to movement and sculpture. My use of light to infiltrate matter and architecture is undertaken with a view to provoking a perceptual experience wherein this materiality is made unstable, its resistance dissolved.' And further: 'My projects are often based on technical or scientific facts. The resulting plastic proposition is then akin to a laboratory revealing its discoveries.' The inter-media terrain wherein Ann Veronica Janssens operates harks back to the baroque when, from painting to architecture, the employ of theatrical effects of light – mainly the strong contrasts between light and dark – aimed at making a powerful impact on viewers' emotions. Her experiments cannot be reduced to simple formal effects like in op-art; these are space-

dwingend karakter hebben en die nauw verbonden zijn met de publieke context. De toeschouwers die ingaan op haar 'voorstellen' treden binnen in een twilight zone waar vluchtigheid de toon aangeeft. Een zone die hallucinatoire ervaringen teweegbrengt, die de waarneming op losse schroeven zet, met alle grensoverschrijdende gevolgen vandien. Nogmaals de kunstenaar: 'Situaties waarin onze blik wordt verblind of nawerkt, situaties waarin we ons duizelig of overweldigd voelen, snelheid of uitputting ervaren, die situaties interesseren me in zoverre dat ze ons toelaten om onze plaats te bepalen op de drempel van visuele, tijdelijke, fysieke en psychologische instabiliteit. (...) Eigenlijk onderzoek ik het doordringbare karakter van verschillende (architecturale, sociale, culturele, politieke) contexten en creëer ik vormen die deconstrueren, die onze waarneming van die contexten fragmenteren.'

time experiences of a non-coercive character, closely linked to the public context. Viewers who take up her 'propositions,' enter into a twilight zone where transience sets the tone. A zone that brings about hallucinatory experiences, undermining our perception, and as a consequence entraining all manner of border-crossing consequences. Again we cite the artist: 'Situations of dazzlement, continuance or the persistence of vision, vertigo, saturation, speed, and exhaustion interest me in as much as they allow us to structure ourselves around a threshold of visual/temporal/physical/psychological instability. (...) In effect, I investigate the permeability of contexts (architectural/social/cultural/political) even as I propose a form of deconstruction that fragments our perception of these contexts.'



Ann Veronica Janssens (b. 1956)  
Freak Star, 2004  
Light Installation



## Rebecca HORN

(b. 1944)

### ***Soupirs entre lumière et ombre, 2001***

Viool, metalen staven, motor, twee flacons in geblazen glas, pigment en zand  
(h) 600 x (b) 760 x (d) 375 mm

#### Herkomst

Galerie de France, Parijs

### ***Soupirs entre lumière et ombre, 2001***

Violin, metal rods, engine, two elements blown glass, pigment and sand  
(h) 600 x (w) 760 x (d) 375 mm  
Signed and dated on the reverse

#### Provenance

Galerie de France, Paris

Van haar vroege lichaamssculpturen, 'nutteloze' prothesen die een belangrijke rol speelden in performances, evolueerde Rebecca Horn naar kinetische objecten die even fysieke en intense ervaringen willen oproepen. 'De objecten die ze gebruikt en diegene die ze speciaal maakt voor haar installaties, zoals violen, koffers, stokken, piano's, veren waaiers, metronomen, kleine metalen hamers, zwarte waterbassins, machines die spiralen tekenen en enorme trechters, vormen samen de basis van kinetische sculpturen die losgezongen zijn van hun specifieke materiële vorm en die voortdurend omgezet worden in onophoudelijk veranderende metaforen die verwijzen naar mythische, historische, literaire en spirituele beelden.'

From her early body-sculptures, 'useless' prostheses that played a major role in her performances, Rebecca Horn evolved towards kinetic objects that aimed to evoke experiences, physical and intense. 'The objects used and specially made for her installations such as violins, suitcases, batons, ladders, pianos, feather fans, metronomes, small metal hammers, black water basins, spiral drawing machines and huge funnels together build the elements for kinetic sculptures that are liberated from their defined materiality and continuously transposed into ever-changing metaphors touching on mythical, historical, literary and spiritual imagery.' She makes large installations

Ze maakt grote installaties op plekken van politiek en historisch belang. Zoals *Tower of the Nameless* (1994), in Wenen, een toren met mechanische violen, als monument voor de vluchtelingen uit de Balkan. Ook *Soupirs entre lumière et ombre* verbeeldt de tijd als noodlot en als bron van mogelijkheden, met dubbelzinnige symbolen die naar lang geleden verwijzen - het zand van zandlopers, het pigment van de opgaande zon - maar met elkaar worden verbonden door moderne mechanische muziek.

on sites of political and historical importance. As with her *Tower of the Nameless* (1994), in Vienna, a tower with mechanically playing violins, conceived as a monument to refugees from the Balkans. Also, *Soupirs entre lumière et ombre* (Sighs between light and shadow) portrays Time as destiny and as source of possibilities, with ambiguous symbols that refer to long ago - the sand of hourglasses, the pigment of the rising sun - but then connected with each other by way of modern mechanical music.



Rebecca Horn (b. 1944)  
*Singers of the winds, 2009*



## Germaine KRUIP

(b. 1970)

### Counter Movement, 2013

Glasvezel met zwarte coating, motor

800 x 800 x 800 mm

Editie van 3 ex. + AP. Met certificaat van de kunstenaar.

Herkomst

Galerie G262, Antwerpen

*A Possibility of an Abstraction*, een uitdrukking die Germaine Kruij gebruikt voor sommige installaties en performances, vat haar intenties goed samen. Begin jaren 2000 stapte ze over van theater naar beeldende kunst. En neemt ze een aantal essentiële elementen van de theaterpraktijk mee. Haar beeldende werk – onderzoek naar verschillende betekenissen die aan geometrische vormen worden toegekend in wijsbegeerte, religie en kunst – leidt niet naar vaste conclusies. Zoals in een theateropvoering is er geen letterlijke herhaling en ligt de nadruk op het vluchtige karakter van het gebeuren. Kruij scheidt met haar werk de voorwaarden van onvoorziene momenten. Licht en beweging creëren een wisselend decor dat deels ontsnapt aan controle. In haar *Counter Compositions* vertrekt ze van een schilderij van

### Counter Movement, 2013

Mechanics, glass-fiber coated in black

800 x 800 x 800 mm

Edition: 3 and artist's proofs. With artist's certificate

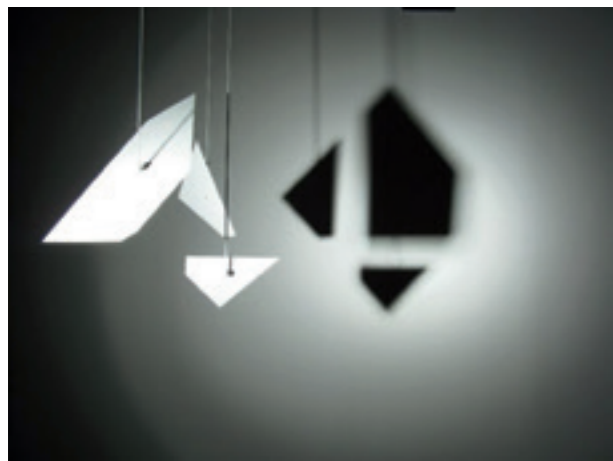
Provenance

Galerie G262, Antwerpen

*A Possibility of an Abstraction*, an expression that Germaine Kruij uses for some of her installations and performances, provides a good summary of her intentions. At the beginning of this millennium she made the transition from theatre to the visual arts, and taking along with her a number of essential elements from theatrical practice. Her sculptural work – investigations into different significances applied to geometric forms in philosophy, religion and art – do not lead to firm conclusions. Like with a theatre piece, there is no literal repetition; emphasis lies on the fleeting nature of events. In her work, Kruij creates the conditions of unforeseen moments. Light and movement produce a changeable décor that partially escapes control. In *Counter Compositions*, she takes a painting by Van

Van Doesburg dat ze omzet in een constructie van vrij zwevende geometrische vormen die door de belichting op de muur andere abstracte 'schilderijen' voortbrengen. *Counter Movement* confronteert de toeschouwer nog indringender met hoe onzeker waarneming kan zijn. De draaiende spiegels brengen slechts flitsen van abstracte patronen voort die net zo snel weer verdwijnen. – Wellicht beoogt Kruij nog diepgaander twijfel op te wekken: 'Kruij gebruikt eenvoudige geometrische vormen om met repetitieve gebaren onze waarneming subtiel te veranderen en tegelijk de relatie tussen kunst en ritueel te onderzoeken. Door de gestuele en fysieke oorsprong van abstracties te benadrukken stelt ze de vraag of absolute abstractie überhaupt mogelijk is.' (Annick Kleizen)

Doesburg as her starting point, and transforms it into a construction of freely swaying geometric forms that via particular lighting begets other abstract 'paintings' on the wall. *Counter Movement* confronts the viewer still more penetratingly with how uncertain perception can be. The turning mirrors only bring forth flashes of abstract patterns that disappear as quickly as they arise. – No doubt Kruij seeks to arouse even more profound doubt: 'Kruij employs these shapes (simple geometric forms) in order to explore the relationship between art and ritual in repetitive gestures that aim to subtly alter perception. By emphasizing the gestural and physical origins of the abstractions, she questions whether an absolute abstraction could ever be possible at all.' (Annick Kleizen)



Germaine Kruij  
Counter Shadow, 2012





# COLOFON

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling **Vision and Motion** in Galerie Ronny Van de Velde, Knokke en Oostende van 8 augustus tot en met 21 september 2015

Concept: Ronny en Jessy Van de Velde  
Coördinatie: Jessy Van de Velde  
Lay-out: Ronny Van de Velde  
Tekst: Jan Ceuleers  
Vertaling: Pia Nkoduga  
Fotografie: Pat Verbruggen, Luc De Corte (Steurs nv Graphic Solutions),  
Ad/Art (Guy Braeckman), Dirk Pauwels (SMAK)  
Prepress en vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs nv Graphic Solutions)  
Druk: Geers, Gent  
Illustratie omslag: Man Ray: Les heures heureuses, 1971  
Frontispice: Leonardo da Vinci (1452-1519) Studie voor vallend water in stilstaand water, c.1508-9

Dank aan Bernard Baschet, Catherine Baschet-Sueur, Jan Ceuleers, Bob en Hélène Coppens, Maria Gilissen, Fanny Goethals, Charly Herscovici, Ann Veronica Janssens, Germaine Kruip, Sébastien Munck, Denis Ozanne, Guy en Linda Pieters, Olivier Sueur, Emmanuel Van de Putte, Sofie Van de Velde, Jean Van der Sanden

## Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (hoek Golvenstraat)  
B-8300 Knokke-Zoute  
T +32 (0)50 60 13 50, +32(0) 477 55 10 28  
Vrijdag: 14:00-18:00; zaterdag - zondag: 11:00 – 18:00;  
maandag: 14:00-18:00  
Van 8 tot en met 17 augustus dagelijks 11:00-18:00

Romestraat 6, 8400 Oostende  
T + 32 (0)59 33 21 15, www.ronnyvandelde.com  
Zaterdag - zondag: 11:00-18:00 en na afspraak

Cogels-Osylei 34  
B-2600 Berchem  
T +32 (0)3 216 93 90  
Alleen na afspraak  
ronnyvandelde@skynet.be  
www.ronnyvandelde.com

*Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop.*

This publication accompanies the exhibition **Vision and Motion** at Galerie Ronny Van de Velde, Knokke and Ostend, on view from 8th August to 21st September 2015

Concept: Ronny and Jessy Van de Velde  
Coordination: Jessy Van de Velde  
Lay-out: Ronny Van de Velde  
Text: Jan Ceuleers  
Translation: Pia Nkoduga  
Photography: Pat Verbruggen, Luc De Corte (Steurs nv Graphic Solutions),  
Ad/Art (Guy Braeckman), Dirk Pauwels (SMAK)  
Prepress & design: Fabienne Peeters (Steurs nv Graphic Solutions)  
Print: Geers, Ghent  
Cover illustration: Man Ray: Les heures heureuses, 1971  
Frontispice: Leonardo da Vinci (1452-1519) Study of water falling into still water, c.1508-9

With special thanks to Bernard Baschet, Catherine Baschet-Sueur, Jan Ceuleers, Bob and Hélène Coppens, Maria Gilissen, Fanny Goethals, Charly Herscovici, Ann Veronica Janssens, Germaine Kruip, Sébastien Munck, Denis Ozanne, Guy and Linda Pieters, Olivier Sueur, Emmanuel Van de Putte, Sofie Van de Velde, Jean Van der Sanden

## Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (corner Golvenstraat)  
B-8300 Knokke-Zoute  
T +32 (0) 50 60 13 50, +32 (0) 477 55 10 28  
Friday: 14:00-18:00; Saturday - Sunday: 11:00-18:00;  
Monday: 14:00-18:00  
From 8<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> August, daily 11:00-18:00

Romestraat 6, 8400 Ostend  
T + 32 (0) 59 33 21 15, www.ronnyvandelde.com  
Saturday - Sunday: 11:00- 18:00, and by appointment

Cogels-Osylei 34  
B-2600 Berchem  
T +32 (0) 3 216 93 90  
By appointment only  
ronnyvandelde@skynet.be  
www.ronnyvandelde.com

*This catalogue is offered free-of-charge and is not for sale.*

© 2015 Galerie Ronny Van de Velde, Knokke - Oostende (Ostend) - Antwerpen (Antwerp)  
© 2015 SABAM, Brussel (Brussels)  
© 2015 Jan Ceuleers

© 2015 Yaacov Agam  
© 2015 Les Frères Baschet  
© 2015 Harry Bertoia Estate  
© 2015 Val Bertoia  
© 2015 Marcel Broodthaers Estate  
© 2015 Pol Bury Estate  
© 2015 Carlo Carrà Estate  
© 2015 Salvador Dalí Estate  
© 2015 Felix De Boeck Estate  
© 2015 Marcel Duchamp Estate  
© 2015 Maurits Cornelis Escher Estate  
© 2015 Hermann Goepfert Estate  
© 2015 Hubert Grooteclaes Estate  
© 2015 Rebecca Horn  
© 2015 Ann Veronica Janssens  
© 2015 Germaine Kruip  
© 2015 Jaques-Henri Lartigue Estate  
© 2015 Julio Le Parc  
© 2015 Man Ray Estate  
© 2015 Voor de werken van René Magritte C.H./SABAM, Brussel (For the works by René Magritte C.H. / SABAM, Brussels)

© 2015 Marc Mendelson Estate  
© 2015 François Morellet  
© 2015 Bruce Nauman  
© 2015 Panamarenko  
© 2015 Jozef Peeters Estate  
© 2015 Francis Picabia Estate  
© 2015 Hans Richter Estate  
© 2015 Nicolas Schöffer Estate  
© 2015 Jesús Rafael Soto Estate  
© 2015 Daniel Spoerri  
© 2015 Elaine Sturtevant Estate  
© 2015 Takis  
© 2015 Jean Tinguely Estate  
© 2015 Andy Warhol Estate

