

## **2 Inleiding / Introduction**

3 Nederlands

4 Français

5 English

## **7 Verdieping / Niveau / Level 1**

8 Nederlands

12 Français

16 English

## **20 Verdieping / Niveau / Level 2**

22 Nederlands

23 Français

24 English

## **25 Verdieping / Niveau / Level 3**

26 Nederlands

28 Français

30 English

33 Eindnoten

34 Notes

35 Endnotes

37 Biografie

38 Biographie

39 Biography

40 Info

# **Inleiding**

# **Introduction**

Rita McBride kan goed overweg met woorden. *Explorer* [Verkenner], de titel van de tentoonstelling, is zowel geestig als precies. In combinatie met de naam van de kunstenaar suggereert het dat McBride zelf een verkenner is, wat voor alle goede kunstenaars geldt. Met haar droge humor stelt ze echter de heldhaftige connotatie van deze term in perspectief. Het begon allemaal toen ze het glanzende logo op de achterkant van een Ford Explorer opmerkte, waarschijnlijk vanwege de ironie van branding: een auto die de belofte van de open weg biedt, zit vast in een verkeersopstopping.<sup>1</sup>

Citeren is een kenmerk van McBrides methode, of het nu in tekst of beeld is. Ze heeft een bijzonder scherp oog voor vormen en structuren in onze stedelijke omgeving die gewoonlijk onopgemerkt blijven: airconditioners, ventilatiegaten, leidingen, dakramen, telecomkasten. McBride transformeert hun typische materialen of verandert hun schaal om sculpturen te creëren die de spanningen tussen functionalisme en formalisme onderzoeken. Het gaat bij dit citeren van bestaande bronnen niet alleen om “een gegeven van de ene context naar de andere te verplaatsen; in haar handen werd het een vorm van vertaling met inbegrip van alle vervormingen en misverstanden die ermee gepaard gaan”.<sup>2</sup> Deze werken zijn geen readymades: zelfs als ze de schaal van het origineel behoudt, verandert ze de materialen, waardoor zijn vorm nieuwe eigenschappen krijgt. Zoals ze ooit zelf verklaarde: “Materialen zijn niet louter adjectieven. Het zijn actoren.”

Alle tentoongestelde werken in *Explorer* zijn ‘dingen’. Zelfs als ze beelden bevatten – wat slechts voor twee van de dertig werken het geval is – ligt de nadruk op

hun objectkarakter, zoals lichamelijke en materialiteit die essentieel is voor hun betekenis. Hoewel McBride zonder twijfel een beeldhouwer is, beperkt haar werk zich echter nooit tot één discipline. Ze heeft een reeks belangrijke werken voor de publieke ruimte gemaakt, waarin ze verder thema’s als openbaarheid, sociale interactie en maatschappij verkent. Ze heeft ook fictieverhalen geschreven in een toonaangevende reeks van collectief geschreven boeken (mede onder haar redactie). Zij bedrijven een sexy, radicale kunstkritiek en bieden een humoristische benadering van de kunstwereld en zijn structuren.

Als er enige constante lijn bestaat in McBrides uiteenlopende praktijk van de afgelopen dertig jaar, is het wel haar streven naar een structurele vraagstelling. Bepaalde projecten zouden gezien kunnen worden als institutionele kritiek, waarbij het onderwerp in kwestie niet zomaar een individuele kunstinstelling of zijn specifieke architectuur is, maar ook de bredere context van de kunstinstelling gezien vanuit het gedachtegoed van het modernisme. McBride vindt het belangrijk dat een kunstenaar haar eigen middelen kan ontleden. Ze verwijst in deze context naar het bekende doe-het-zelfmotto: “Als je het niet kan openen, bezit je het niet.” Ze licht toe: “Dit zou kunnen betekenen dat je je mobiele telefoon opent en het mechanisme ervan begrijpt. Of het zou kunnen betekenen dat wij als kunstenaars de institutionele mechanismen die we bewonen en die ons ondersteunen volledig onderzoeken.”

Rita McBride a le don de trouver les mots justes. *Explorer* [Explorateur], le titre de l'exposition, est à la fois ironique et pertinent. Immédiatement après le nom de l'artiste, il suggère que McBride est elle-même une exploratrice, ce qui est vrai pour tout bon artiste. Néanmoins, McBride transperce la bravoure du terme de son humour pince-sans-rire. Elle a repéré le logo rutilant à l'arrière d'une Ford Explorer, peut-être frappée par l'ironie de la marque : une automobile qui offre la promesse d'une route déserte coincée dans un embouteillage<sup>1</sup>.

La citation est typique de l'approche de McBride, que ce soit à travers les mots ou les formes. Elle a d'ailleurs l'œil particulièrement affûté pour les formes et structures de notre environnement urbain qui passent le plus souvent inaperçues : des tuyaux d'air conditionné, des auvents et autres marquises, des conduits, des lucarnes, des modules de télécommunication... McBride transforme leurs matériaux typiques ou modifie leur taille pour créer des sculptures qui explorent les tensions entre le fonctionnalisme et le formalisme. Toutefois, le fait de citer d'autres sources ne concerne pas seulement le « déplacement d'un objet d'un contexte à un autre, mais devient une forme de traduction entre ses mains, avec toutes les distorsions et les malentendus que cela implique<sup>2</sup>. » Ces œuvres ne sont pas des ready-mades : même quand elle respecte la dimension originale, elle change le matériau, donnant de la sorte de nouvelles connotations à la forme. Comme elle l'a un jour déclaré : « Les matériaux ne sont pas juste des adjectifs. Ce sont des opérateurs. »

Toutes les œuvres que McBride présente dans l'exposition *Explorer* sont

des « choses ». Même lorsqu'elles incluent des images – ce qui n'est le cas que pour deux des trente œuvres présentées ici –, leur qualité d'objet est soulignée avec une physicalité et une matérialité essentielle pour leur signification. Cependant, et alors que McBride est indubitablement une sculptrice, son œuvre ne s'est jamais limitée à une seule discipline. Elle a conçu une série importante d'œuvres dans l'espace public qui prolonge son exploration de la publicité (au sens de caractère public), de l'interaction sociale et de la société. Elle a également écrit de la fiction pour une série pionnière de livres de collectifs d'auteurs (qu'elle a en outre co-édités). Ces ouvrages adoptent une approche sexy et radicale de la critique d'art et offrent un point de vue humoristique sur le monde de l'art et ses structures.

S'il y a en effet un élément constant dans la pratique diverse de McBride au cours des trente dernières années, c'est sa poursuite d'une ligne d'analyse structurelle. Certains projets pourraient être considérés comme de la critique institutionnelle, où le sujet de sa recherche ne se limite pas simplement à une institution d'art individuelle ou à son architecture particulière, mais à son contexte plus large tel que conçu dans le trope du modernisme. McBride croit à l'importance d'être capable de démonter son propre outil. Évoquant le cri de ralliement du bricoleur qui veut que « si on ne peut pas ouvrir un objet, on ne le possède pas », elle explique : « cela pourrait signifier ouvrir son téléphone portable et en comprendre le mécanisme, ou cela pourrait vouloir dire que nous, en notre qualité d'artistes, explorons les mécanismes institutionnels que nous habitons et qui nous soutiennent. »

Rita McBride has a way with words. *Explorer*, the exhibition's title, is at once tongue-in-cheek and accurate. Immediately following the artist's name, it suggests that McBride is herself an explorer, which is true of all good artists. However, she punctures the term's bravura with her dry humour. She spotted the shiny logo on the back of a Ford Explorer, struck perhaps by the irony of branding: a car that offers the promise of the open road, stuck in a traffic jam.<sup>1</sup>

Quotation is typical of McBride's approach, whether in words or forms. She has a particularly sharp eye for shapes and structures in our urban environment that usually go unnoticed: air conditioning units, vents, pipes, skylights, telecommunications boxes. McBride transforms their typical materials or shifts their scale to create sculptures that explore the tensions between functionalism and formalism. However, quoting other sources is not simply about "shifting an item from one context to another; in her hands it became a form of translation with all the distortions and misunderstandings that this implies."<sup>2</sup> These works are not readymades: even when she maintains the scale of the original, she alters its material, bringing new connotations to the form. As she once declared: "Materials are not just adjectives. They're operatives."

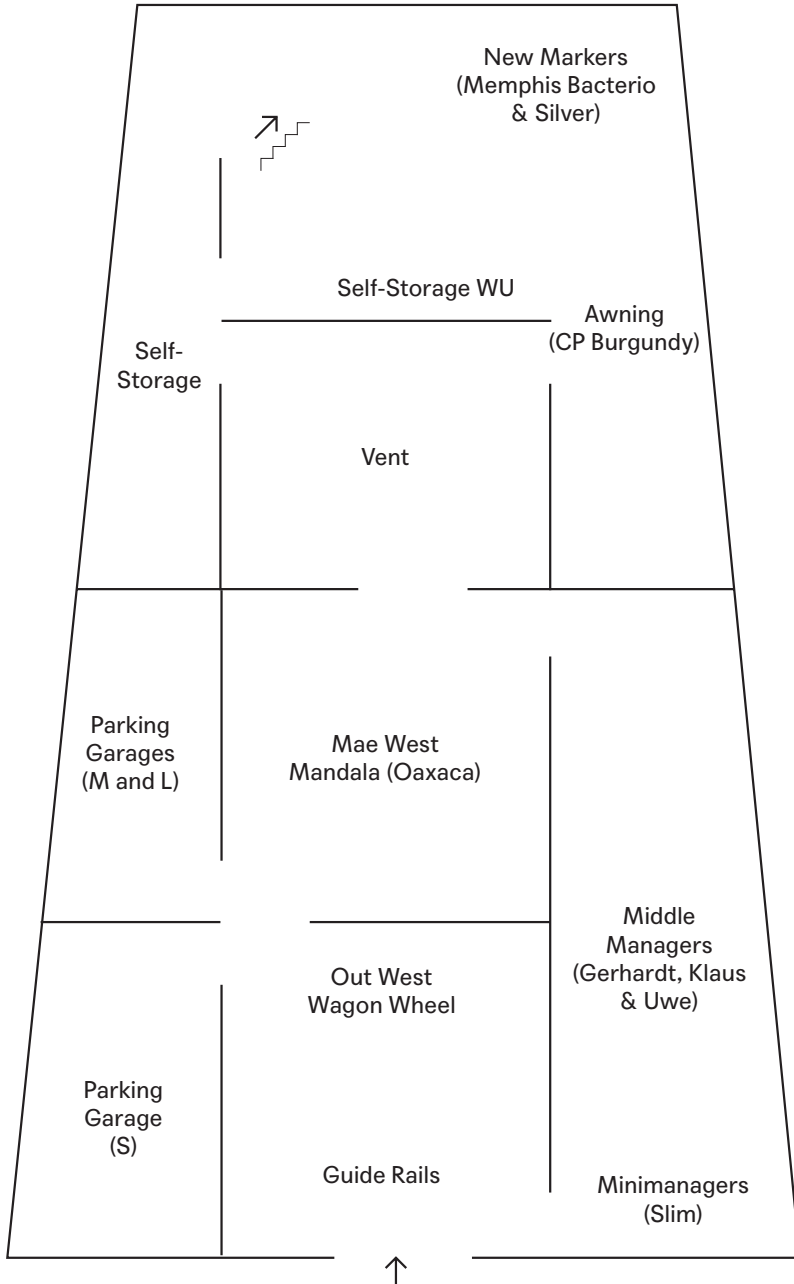
All of McBride's works presented in *Explorer* are 'things'. Even when they include images – which only two of the thirty works presented here do – their objecthood is stressed, with a physicality and materiality that is key to their meaning. Yet, while McBride is undoubtedly a sculptor, her work has never been limited to one discipline. She has developed a series of important works in public

space, which continue her exploration of publicness, social interaction and society. She has written fiction in a pioneering series of collectively authored books (that she also co-edited). They adopt a sexy, radical approach to art criticism and provide a humorous take on the art world and its structures.

Indeed if there is one continuous element in McBride's diverse practice over the past 30 years, it is her pursuit of a line of structural inquiry. Certain projects could be classed as institutional critique, where the subject of her inquiry is not simply an individual art institution or its particular architecture, but the wider context of the art institution as conceived within the trope of Modernism. McBride believes in the importance of being able to take apart one's own tools. Evoking the rallying cry of DIY "If you can't open it, you don't own it", she explains: "That could mean opening your mobile phone and understanding it as a mechanism. Or it could mean that we as artists explore fully the institutional mechanisms that we inhabit and that support us."



# Verdieping / Niveau / Level 1



---

*Guide Rails* [Geleiderails], 2017

*Guide Rails* is een grootschalige, nieuwe installatie die zich uitstrekt over alle drie de verdiepingen van WIELS. Net als bij veel van McBrides werken komt het voort uit een idee waarop ze al een tijdje had zitten broeden. Vormelijk gezien citeert ze stedelijke structuren uit haar buurt in Santa Monica (Los Angeles), die de weg omheinden die leidde naar de ranch van de komische acteur en gevierde cowboy Will Rogers.<sup>3</sup> Ze werden ontworpen om een rijbaan zichtbaar aan te geven, om de veiligheid van chauffeurs te garanderen en hun koplampen te weerkaatsen in de nacht. Ze zijn behulpzaam en genereus, en bakenen tegelijk ook een gebied en zijn grenzen af.

De aanleiding voor de realisatie van *Guide Rails* was de huidige tentoonstellingsarchitectuur van WIELS, die een radicale impact had op de ruimten waarin McBride haar werk zou tonen. Aangezien ze WIELS al sinds zijn oprichting kent – tijdens haar eerste bezoek was het gebouw zelfs nog een ruïne – veronderstelde McBride dat haar tentoonstelling zou plaatsvinden in een postindustriële, open ruimte. Deze context is echter veranderd door de interventie van Richard Venlet in het kader van de voorgaande tentoonstelling, *Het afwezige museum*, die in totaal bestaat uit 200 meter witte muren. McBride besloot om te reageren op deze contextuele verschuiving door een gelijke lengte van witte, houten geleidende structuren voor te stellen (zij zijn meer *Mulholland Drive* dan een institutioneel organisatorisch instrument).

McBride onthult dus de structuren van WIELS, zowel van de architectuur en als kunstinstelling, maar ook de

modernistische praktijk om kunst te tonen in een zogenaamd ‘neutrale’ witte kubus, die vandaag nog steeds dominant blijft. De architect Catherine Ingraham belicht dit aspect van McBrides praktijk in verwijzing naar haar baanbrekende installatie *Arena*, dat ze 20 jaar geleden maakte: “Het modernisme benadrukt rechtheid – rechte muren, rechtstreekse betekenissen –, deels door een theoretische positie die rommelige, grillig gebogene, decoratieve vormen afwees. Deze rechtheid in de architectuur moest dienstdoen als standaardstructuur, als een essentialisme waartegen het leven zou plaatsvinden. [...] Als we nauwlettend naar onszelf kijken – naar onze verhalen en onze claims – richten we ons in feite nog steeds naar het modernistische Utopia van rechtstreekse (witte) betekenis en rechte (witte) muren, met name in de domeinen van de architectuur en het maken van tentoonstellingen.”<sup>4</sup>

Hoewel het werk van McBride nooit uitgesproken politiek is, is dit werk zonder twijfel beïnvloed door de huidige overheersende retoriek van de wereldpolitiek, met nadruk op uitsluiting, isolationisme en het bouwen van muren en hekken.

---

*Out West Wagon Wheels* [Out West Karrewielen], 2010

McBride is opgegroeid en opgeleid in Noord-Amerika, woonde voor een groot deel van haar leven in Europa, en verdeelt momenteel haar tijd tussen Düsseldorf en Los Angeles. De biografie van een kunstenaar verklaart het werk niet, maar de dubbele cultuur van McBride is zichtbaar aanwezig in haar werk. De titel *Out West Wagon Wheels* omvat drie werken, die elk



op een verschillende verdieping worden tentoongesteld, en verwijst naar de oorsprongsmythe van het Wilde Westen door de uitvinding van het karrenwiel, een terugkerend attribuut in deze decoratieve fantasie.<sup>5</sup> Het viel McBride op dat dit artefact blijft voortleven als rekwisiet in restaurants, bars, benzinstations en winkelatalages. In deze reïncarnatie wordt de eenvoudige houten vorm van het wiel bedekt met een iconisch postmodernistisch patroon dat werd ontworpen door Ettore Sottsass en vervaardigd door het Italiaanse bedrijf Abet Laminati in de jaren tachtig.<sup>6</sup>

---

*Mae West Mandala (Oaxaca)*, 2009

De cirkelvorm van het karrenwiel wordt herhaald in de patronen van dit wandtapijt, dat deel uitmaakt van een reeks. Hoewel Le Corbusier een artistieke appreciatie had voor wandtapijten, zorgde de decoratieve eigenschappen van deze kunstvorm vaak voor controverse tussen modernistische architecten. Tot op heden werden wandtapijten vaak gemarginaliseerd in de geschiedenis van architectuur en design. McBrides wandtapijten beelden specifieke silhouetten af tegen een achtergrond van gekleurde strepen. Ze doen denken aan abstracte composities uit de modernistische schilderkunst, maar verwijzen ook naar testbeelden die aantoonde of een televisietoestel een signaal ontving – nu grotendeels overbodig. In dit geval is de centrale cirkelvorm een schematisch vogelvluchtperspectief van *Mae West*, een openbaar beeldhouwwerk van 52 meter hoog op een verkeerseiland in München dat McBride in 2011 realiseerde. De vorm is omgevormd tot een mandala, een symbool voor meditatieve contemplatie.

---

*Middle Managers (Klaus, Gerhardt, Uwe and VII)* [Middenmanagers (Klaus, Gerhardt, Uwe en VII)], 2003-04

*Minimanagers (Slim)* [Minimanagers (small)], 2004

De telecomkasten die als inspiratiebron dienden voor dit werk zijn grotendeels onzichtbaar, zelden onschuldig en verbergen hun kernactiviteit door een onopvallende buitenkant – net als het type managers waar de titel naar verwijst. Dergelijke kastjes worden doorheen de stad geplaatst door nutsbedrijven, lokale overheden of particuliere eigenaars. Wat betreft hun plaatsing bestaat er schijnbaar weinig regelgeving: sommige schragen onopgemerkt de gevels van gebouwen, terwijl andere schaamteloos opduiken in het midden van een trottoir, onverstoord door de stroom van voetgangers. In Brussel worden ze vaak gebruikt als reclameoppervlakken – hetzij commercieel of illegaal – of bedekt met graffiti, maar meestal is het alleen hun ‘versiering’ die hen zichtbaar maakt. McBrides *Managers* zijn in de afgelopen jaren groter geworden, “ogenschijnlijk gebouwd om tegemoet te komen aan een komende explosieve toename in communicatie”.<sup>7</sup>

---

*Parking Garages (S,M,L)* [Parkeergarages], 2011

McBride maakte voor het eerst bronzen schaalmodellen van parkeergarages aan het einde van de jaren 80 en herbekijkt dit idee regelmatig, de laatste keer in 2011 toen ze er drie nieuwe maakte. Net als *Self-Storage* (ook te zien op deze verdieping)

zijn ze gebaseerd op een architectuur die meestal over het hoofd gezien wordt, of zelfs volledig genegeerd wordt. “Ik zie parkeergarages als een puur verschijnsel van een kapitalistische structuur”, aldus McBride, “een eenvoudige constructie die een gegeerde functie heeft – van het modernisme, de auto, de behoefte aan een parkeerplaats – en een manier om geld te verdienen aan het aanbieden van deze functie”. Jean-Marc Huitorel schrijft over deze reeks werken dat hun vorm “doet denken aan het minimalisme, maar geen enkel element behoort ertoe, zoals het gebruikte materiaal, brons, dat zo nauw verbonden is met de klassieke beeldhouwkunst [...]. Bovendien gaat het hier om een gereduceerde architectuur, vergelijkbaar met de metallische Eiffeltorens die men in souvenirwinkels ziet.”<sup>8</sup> Ze hebben een sterk psychologische lading, ondanks hun kleine afmetingen, en een filmische kwaliteit, die grotendeels het gevolg is van het veelvuldig gebruik van parkeergarages als locatie van intimidatie en intriges in Hollywoodfilms.

---

#### *Vent* [Luchtafvoer], 2010

*Vent* is een levensgrote replica van een stedelijk ontwerp dat McBride opmerkte vanwege zijn uitgesproken esthetische vormgeving. De oorspronkelijke vorm was een luchtafvoer op straathoogte, die verbonden was met een brutalistische ondergrondse parkeergarage in Manhattan. McBride heeft al de complexiteiten van het oorspronkelijke ontwerp behouden, maar verandert onze lezing ervan door het werk in witlaminaat te bedekken. Ze beschrijft het als “een eerbetoon aan een onbekende

en vergeten subcategorie van vroegmodernistische architectuur, de ventilatietoren. Het markeert de komst van de auto en het modernisme”.<sup>9</sup>

---

#### *Self-Storage* [Persoonlijke opslag], 2004 *Self-Storage WU* [Persoonlijke opslag WU], 2005

*Self-Storage* heeft, net als de parkeergarages, de dubbelzinnige status van architecturaal schaalmodel en sculptuur. McBride zag deze ‘tilt-up’ constructies voor het eerst opduiken aan de rand van de stad toen ze in Italië woonde, waar ze fungeerden als tijdelijke, lichte industriële gebouwen.<sup>10</sup> Later zag ze soortgelijke structuren in Los Angeles, maar met oranje lijnen die ze identificeren als opslageenheden voor mensen die geen plaats meer hebben voor hun eigendommen (een direct gevolg van een eeuw van consumentisme). Zij vond de tegenstelling van dergelijke anonieme gebouwen vol met persoonlijke voorwerpen en verhalen interessant. McBride koos keramiek als materiaal om het werk te verbinden met huishoudelijk aardewerk, het soort erfstukken die geen commerciële waarde hebben, maar voldoende sentimentele waarde om ze ergens veilig te bewaren. De twee werken onthullen McBrides ambivalente houding tegenover objecten en ons verlangen om ze te behouden.

---

#### *Awning (CP Burgundy)* [Markies (CP bordeauxrood)], 2005

De modulaire eenheden van *Self-Storage WU* worden onderbroken door een parasitaire bezoeker: een markies (soort

luifel). Dit is de kleinste van verschillende markiezen die McBride reeds maakte, in de Noord-Amerikaanse variant van felgekleurd vinyl waar ze op de gevels van winkels worden aangebracht.<sup>11</sup> McBride was geïntrigeerd hoe een wijk verandert met elke immigratiegolf, die nieuwe behoeften, nieuwe producten en nieuwe diensten aan de man brengt. Aangezien de architectuur de snelle bevolkingsverschuivingen niet kan bijhouden, wordt signalisatie steeds belangrijker. Een nieuwe luifel kan het uiterlijk en de functie van een gebouw volledig veranderen, wat de tijdelijke aard ervan benadrukt. McBride keek ook naar de manieren waarop dergelijke luifels een commerciële ruimte aangeven, potentiële klanten verwelkomen (en beschermen tegen onweer) en een stukje openbare ruimte bezetten.

---

*New Markers (Silver & Memphis Bacterio)*  
[Nieuwe Markers (Zilver & Memphis Bacterio)], 2008

Deze *New Markers* – twee uit een grotere reeks van zes – zijn ongewoon in deze tentoonstelling, omdat ze als enige direct geïnspireerd zijn door een werk van een andere kunstenaar. Ook hier verkent McBride nog steeds begrippen als publiekheid, grenzen en de symbolische afbakening van een grondgebied. Zij verwijzen naar het *7000 Eikebomen*-project van Joseph Beuys, dat in 1982 op *documenta 7* werd voorgesteld. Het plan van Beuys bestond erin om 7000 bomen te planten in Kassel, die elk vergezeld zijn van een basalten markeersteen. Zestien van deze paren zijn ook te vinden in New York City op West 22nd Street, dicht bij DIA

Chelsea (waar McBride in de herfst van dit jaar een nieuwe creatieopdracht zal tonen). De *New Markers* van McBride zijn bedekt in laminaat, een emblematisch materiaal van het postmodernistische design van de jaren tachtig, en in het bijzonder het beroemde patroon genaamd 'Bacterio', geproduceerd door Abet Laminati en ontworpen door Ettore Sottsass samen met de Memphis Group.

---

*Guide Rails* [Rambardes], 2017

*Guide Rails* est une nouvelle installation majeure qui s'étend sur les trois étages du WIELS. À l'instar de nombreuses œuvres de McBride, l'œuvre découle d'une idée qui germait depuis quelque temps dans l'esprit de l'artiste avant de trouver l'élément déclencheur qui allait permettre sa réalisation. Sur le plan formel, *Guide Rails* fait référence aux structures qui traversent le quartier de Santa Monica (Los Angeles) le long de la route menant autrefois au ranch du célèbre humoriste et cow-boy Will Rogers<sup>3</sup>. Conçues pour tracer un chemin, pour être éclairées par des phares de voiture la nuit et permettre aux chauffeurs de suivre la route en toute sécurité, elles sont utiles et généreuses, tout en délimitant aussi un territoire et ses frontières.

L'élément spécifique ayant déclenché la réalisation de *Guide Rails* est l'architecture provisoire actuelle du WIELS qui change radicalement les espaces dans lesquels McBride pensait exposer ses œuvres. Ayant connu WIELS depuis le tout début – elle a visité le lieu quand il était encore en ruine –, elle a d'emblée imaginé exposer dans ces plate-formes post-industrielles ouvertes. Ce contexte a toutefois été modifié par l'insertion de 200 mètres de murs blancs que Richard Venlet a installés pour l'exposition précédente, *Le musée absent*. McBride a décidé de répondre à ce décalage de contexte en proposant une longueur équivalente de barrières en bois brut blanc (qui évoquent plus *Mulholland Drive* qu'un dispositif organisationnel d'une institution).

Ainsi, McBride révèle les structures du WIELS, à la fois en tant qu'espace architectural et institution d'art, mais aussi

l'approche moderniste qui consiste à exposer l'art dans un « white cube » censé être neutre – un environnement qui demeure dominant à ce jour. L'architecte Catherine Ingraham a succinctement évoqué cet aspect de l'œuvre de McBride dans son texte à propos de la pièce *Arena*, créée il y a vingt ans : « Le modernisme, en partie par une position théorique qui refuse la courbe capricieuse, désordonnée et décorative, insiste sur la rectitude – murs droits, signification claire et nette – et en architecture, cette rectitude était censée agir en tant que structure par défaut, un essentialisme sur lequel s'appuierait le déroulement de la vie. [...] Si nous nous observons attentivement – nos récits et nos déclarations –, nous souscrivons quasi tous encore à l'utopie moderniste de la signification (blanche) directe et des murs (blancs) droits, surtout ceux d'entre nous qui sont actifs dans le domaine de l'architecture et de l'exposition d'art aussi<sup>4</sup>. »

Enfin, et alors que l'œuvre de McBride n'est jamais explicitement politique, cette pièce est de toute évidence influencée – et son caractère poignant intensifié – par la rhétorique dominante actuelle du monde politique qui accentue l'exclusion, l'isolement et l'érection de murs et de barrières.

---

*Out West Wagon Wheels* [Roues de chariot du Far West], 2010

McBride est née et a grandi aux États-Unis, mais elle a vécu une grande partie de sa vie en Europe. Aujourd'hui, elle partage son temps entre Düsseldorf et Los Angeles. Une biographie d'artiste ne peut pas expliquer son œuvre, mais on discerne la double culture de McBride dans son travail. Les

trois pièces intitulées *Out West Wagon Wheels* – que l’on retrouve à chaque étage du WIELS – évoquent le mythe fondamental du Far West, simplement en introduisant une roue de chariot, un élément récurrent dans un imaginaire décoratif persistant<sup>5</sup>. McBride a observé la ténacité de la relique en tant qu’accessoire scénographique dans des restaurants, des bars, des stations-service, des vitrines de magasins... Dans cette réincarnation, la simple forme en bois est couverte du motif iconique post-moderne conçu par Ettore Sottsass et produit par l’entreprise italienne Abet Laminati dans les années 80<sup>6</sup>.

---

*Mae West Mandala (Oaxaca), 2009*

La forme circulaire de la roue de chariot est évoquée dans les motifs de cette tapisserie, qui fait partie d’une série dans l’œuvre de McBride. Bien qu’appréciée par Le Corbusier comme un moyen d’exprimer ses impulsions artistiques, la tapisserie est restée une source de controverse parmi les architectes modernistes en raison de son caractère décoratif et jusqu’à récemment elle n’a constitué qu’un élément marginalisé dans l’histoire de l’architecture et du design. La tapisserie de McBride représente des silhouettes spécifiques sur fond de rayures colorées. Celles-ci renvoient aux compositions abstraites de la peinture moderniste, mais tout aussi bien aux mires de la télévision, aujourd’hui obsolètes, qui permettaient de vérifier si le poste recevait le signal et la qualité de la transmission. Ici, la forme centrale circulaire est une vue panoramique schématisée de *Mae West* (2011), la sculpture de 52 mètres de haut érigée par McBride sur un terre-plein à Munich.

La forme a été transformée en mandala, une représentation symbolique servant de support à la méditation.

---

*Middle Managers* [Managers moyens] (Klaus, Gerhardt, Uwe & VIII)], 2003-04  
*Minimanagers (Slim)* [Minimanagers (fins)], 2004

À l’instar de la classe de cadres auxquels le titre fait référence, les boîtes de télécommunication qui ont inspiré ces œuvres sont en général plutôt invisibles, rarement innocentes et présentent un aspect extérieur anonyme dissimulant une myriade d’activités intérieures. De telles boîtes jonchent le tissu urbain, installées par des entreprises d’utilité publique, des autorités locales, des entreprises ou des propriétaires privés. Il semble que bien peu de régulation ne contrôle leur dissémination : bon nombre sont tapies contre des façades d’immeubles dans une tentative de les faire passer inaperçues, tandis que d’autres se dressent effrontément au milieu du trottoir, impassibles entraves au flot de passants. À Bruxelles, elles servent souvent de supports à des publicités – commerciales ou sauvages – tandis que d’autres sont recouvertes de graffiti. Mais quelle que soit leur « décoration », c’est d’ordinaire la seule chose qui les rende visibles. Les *Managers* de McBride tendent à s’élargir depuis qu’elle a commencé à produire ces pièces, « apparemment construites à l’avance pour abriter une future explosion de communications<sup>7</sup>. »

---

*Parking Garages (S,M,L)* [Parkings], 2011

À la fin des années 80, McBride a réalisé ses premières maquettes de parking en bronze. Elle continue à périodiquement revisiter cette idée. Ainsi, sa dernière réalisation en date remonte à 2011, lorsqu'elle a produit les trois pièces qui sont exposées ici. Tout comme *Self-Storage* [Garde-meubles], également exposé à cet étage, elles s'inspirent d'une architecture à laquelle on n'accorde aucune attention. « Je vois les parkings comme de pures manifestations d'une structure capitaliste », explique McBride, « une simple construction fournissant une fonction convoitée du modernisme – la voiture et la nécessité de pouvoir la garer – et un moyen de gagner de l'argent en procurant cette fonctionnalité. » À propos de cette série, Jean-Marc Huitorel écrit que si la forme « évoque, une fois encore, le minimalisme, tout, dans ces objets, les en éloigne, à commencer par le matériau, ce bronze tellement associé à la sculpture classique [...]. Et puis on a affaire ici à une réduction d'architecture, à quelque chose qui n'est pas si éloigné de ces tours Eiffel métalliques que l'on trouve dans les boutiques de souvenirs<sup>8</sup>. » Elles ont une charge psychologique prégnante malgré leur taille réduite et une qualité cinématographique, due – en grande partie – à l'utilisation fréquente de parkings comme lieux d'intrigues et d'intimidations dans les films hollywoodiens.

---

*Vent* [Aération], 2010

*Vent* est une reproduction grandeur nature d'un élément de l'aménagement urbain qui a frappé McBride par son articulation hautement esthétisée. La forme originale était une tour d'aération en fonction, aperçue au niveau de la rue et reliée à un parking souterrain brutaliste à Manhattan. McBride a conservé toutes les complexités du design original tout en changeant totalement notre lecture de la pièce en la couvrant de stratifié blanc. L'artiste décrit l'œuvre comme « un hommage à une sous-catégorie peu connue et négligée du début de l'architecture moderniste, la tour d'aération, qui parle de l'avènement de l'automobile et du modernisme<sup>9</sup>. »

---

*Self-Storage* [Garde-meubles], 2004

*Self-Storage WU* [Garde-meubles WU], 2005

De même que *Parking Garages*, *Self-Storage* occupe un statut indéfini entre maquette architecturale et sculpture. Vivant à l'époque en Italie, McBride a d'abord remarqué les constructions préfabriquées érigées aux abords des villes faisant office de bâtiments industriels légers et provisoires<sup>10</sup>. Elle a ensuite aperçu des structures analogues à LA, mais cette fois dotées de lignes orange qui les identifient comme des unités d'entreposage pour ceux qui n'ont plus de place pour tous leurs effets personnels (le résultat direct d'un siècle de société de consommation). Le paradoxe de ces constructions anonymes contenant tant d'objets hautement personnels, porteurs de récits de vie a

interpellé McBride qui a choisi de réaliser l'œuvre en céramique pour la relier à la poterie domestique, le type d'héritage familiale sans valeur commerciale, uniquement sentimentale, qu'on décide d'entreposer quelque part en sécurité, dans un garde-meubles par exemple. Les deux œuvres révèlent l'ambivalence de McBride face aux objets et à notre désir de les garder.

---

*Awning (CP Burgundy)* [Marquise], 2005

Les unités modulaires de *Self-Storage WU* sont interrompues par un visiteur parasite : une marquise. Cette pièce est la plus petite des marquises réalisées par McBride. Elles adoptent la forme nord-américaine en vinyle tendu de couleur vive telles qu'on peut les voir montées au-dessus des devantures<sup>41</sup>. McBride était intriguée par la manière dont un quartier change à chaque nouvelle vague d'immigration, amenant des personnes avec de nouveaux besoins, de nouveaux produits et nouveaux services. Comme l'architecture ne peut pas suivre le rythme des fréquents changements de population, l'importance de la signalétique augmente. Une nouvelle marquise peut totalement modifier l'apparence et la fonction d'un immeuble et en souligner la nature temporaire. McBride a également été interpellée par la façon dont ces marquises annoncent un espace commercial et offrent l'hospitalité (en abritant les clients potentiels en cas de *météo peu clémente*) tout en occupant une partie de l'espace public.

---

*New Markers (Silver & Memphis Bacterio)* [Nouveaux marqueurs (argent & Memphis Bacterio)], 2008

Ces *Nouveaux Marqueurs* – deux d'une série qui en compte six – diffèrent quelque peu des autres pièces de cette exposition en étant les seules à être directement inspirées d'une œuvre d'un autre artiste. Elles s'inscrivent néanmoins dans le prolongement de l'exploration de l'espace public, des frontières et de la démarcation symbolique du territoire propre à McBride. Les œuvres font référence au projet *7 000 chênes* de Joseph Beuys, inauguré en 1982 à la *documenta 7*. L'idée de Beuys était de planter 7 000 arbres à Kassel, chacun accompagné d'un marqueur en basalte. À New York on trouve également seize de ces combinaisons arbre/marqueur dans la West 22<sup>e</sup> Street, à proximité de DIA Chelsea, où McBride expose cet automne une nouvelle œuvre commandée par l'institution. Avec leur forme inspirée des totems de basalte, les *New Markers* de McBride sont revêtus de stratifié, un matériau emblématique du design post-moderne des années 80, dont le motif le plus connu est *Bacterio*, dessiné par Ettore Sottsass avec le Memphis Group et produit par l'entreprise Abet Laminati.

---

*Guide Rails, 2017*

*Guide Rails* is a major, large-scale, new installation that spans all three floors of WIELS. As with many of McBride's works, it stems from an idea that was brewing for some time before she found the trigger for its realisation. Formally, it quotes urban structures that run through her neighbourhood in Santa Monica (Los Angeles), which trace the route that once led to the ranch of humourist and celebrated cowboy, Will Rogers.<sup>3</sup> They were designed to show a pathway, to be picked out by car headlights at night and keep drivers safely on the road. They are helpful and generous, while also demarcating territory and its boundaries.

The specific trigger for *Guide Rails*' realisation was the current exhibition architecture of WIELS, which radically changed the spaces in which McBride would show her work. Having known WIELS since its inception – she first visited when it was still a ruin – she imagined exhibiting on its post-industrial, open platforms. However, this context was changed by the insertion of 200 metres of white walls by Richard Venlet for the preceding exhibition, *The Absent Museum*. McBride decided to respond to this contextual shift by proposing an equal length of white-washed, rough wooden guiding structures (they are more *Mulholland Drive* than institutional organizational device).

McBride thus reveals the structures of WIELS as both architectural space and art institution, but also the Modernist approach to displaying art in the supposedly neutral 'white cube', which remains dominant even today. The architect Catherine Ingraham succinctly

evoked this aspect of McBride's work when writing of her seminal piece *Arena*, created 20 years ago: "Modernism, partly through a theoretical position that refused the messy, the capriciously curved, the decorative, insisted on straightness – straight walls, straight meanings – and this straightness in architecture was meant to act as a default structure, an essentialism, against which life would take place. [...] If we look closely at ourselves – at our narratives and our claims – we are almost still all acquiescing to the modernist Utopia of straight (white) meaning and straight (white) walls, especially those of us in the field of architecture and those too in the profession of displaying art."<sup>4</sup>

And finally, while McBride's work is never outspokenly political, this piece is doubtless influenced – and its poignancy sharpened – by the current rhetoric dominating world politics, emphasizing exclusion, isolationism and the building of walls and fences.

---

*Out West Wagon Wheels, 2010*

McBride was raised and educated in North America and has lived for a large part of her life in Europe, currently dividing her time between Düsseldorf and Los Angeles. An artist's work cannot be explained by their biography, but McBride's double culture is discernible in her work. The three pieces titled *Out West Wagon Wheels* – found on each floor of WIELS – evoke the foundational myth of the Wild West via the introduction of a wagon wheel, a recurrent feature in a persistent decorative fantasy.<sup>5</sup> McBride noticed the tenacity of the relic as a scenographic prop in restaurants, bars,



gas stations and window displays. In this reincarnation, the simple wooden form is surfaced with the iconic, Postmodern pattern designed by Ettore Sottsass and produced by the Italian company Abet Laminati in the 1980s.<sup>6</sup>

---

*Mae West Mandala (Oaxaca), 2009*

The circular form of the wagon wheel is echoed in the patterns of this tapestry, which is one of a series in McBride's *œuvre*. Although embraced by Le Corbusier as a place to express his artistic impulses, tapestries remained a source of controversy amongst Modernist architects due to their decorative character, and were marginalized until recently in the history of architecture and design. McBride's tapestries feature specific silhouettes against a background composed of coloured stripes. The latter evoke abstract compositions from Modernist painting, but are also citations of television test cards, now largely redundant, which showed whether a set was receiving a signal. Here the central, circular form is a schematised bird's eye view of *Mae West*, McBride's 52-metre-high public sculpture erected on a traffic island in Munich (2011). The shape has been transformed into a mandala, a symbol for meditative contemplation.

---

*Middle Managers (Klaus, Gerhardt, Uwe and VIII), 2003-04*  
*Minimanagers (Slim), 2004*

Like that class of manager that their title evokes, the telecommunication boxes that inspired these works are largely invisible,

seldom innocent, with anonymous exteriors that hide a hive of internal activity. Such boxes dot the urban fabric, installed by utility companies, local governments or private landlords. Little regulation appears to control their placement: many lurk against the facades of buildings in an attempt to go unnoticed, while others shamelessly rear up in the middle of a pavement, impervious to the flow of pedestrians. In Brussels, many are used as sites for advertising – commercial or illegal – while others are covered in graffiti, but usually it is only their 'decoration' that renders them visible. McBride's *Managers* have been growing larger since she first began making them, "apparently built in advance to shelter a coming communications explosion".

---

*Parking Garages (S,M,L), 2011*

McBride first made bronze scale models of parking garages in the late 1980s and continues to periodically revisit the idea, with the last realization in 2011, when these three were made. Like *Self-Storage* (also presented on this floor), they are based on architecture that is usually overlooked, if not ignored entirely. "I think of parking garages as a pure manifestation of a capitalist structure", she says, "a simple construction offering a coveted function – of modernism, the car, the need for some place to put it – and a way to gain money for providing this function". As Jean-Marc Huitorel writes of this series, their form "recalls minimalism, but everything about them is alien to it, starting with the material used, bronze, which is so closely associated with classical sculpture [...]. And one is dealing, here with a reduction of

architecture – something that is not totally dissimilar to the metallic Eiffel Towers one sees in souvenir shops.”<sup>8</sup> They have a strong psychological charge despite their diminutive size, and a filmic quality, due in large part to Hollywood’s frequent use of parking garages as the location for intimidation and intrigue.

---

*Vent*, 2010

*Vent* is the full-scale reproduction of an element of urban design that McBride noticed for its highly aestheticized articulation. The original form was a functioning air vent found at street level, connected to an underground Brutalist parking garage in Manhattan. McBride has retained all the complexities of the original design, while altering entirely our reading of it by covering the piece in white laminate. She describes the work as “a tribute to a little known and overlooked sub-category of early modernist architecture, the vent tower. It speaks to the advent of both the automobile and modernism”<sup>9</sup>.

---

*Self-Storage*, 2004

*Self-Storage WU*, 2005

Like the *Parking Garages*, *Self-Storage* has an uncertain status between architectural maquette and sculpture. While living in Italy, McBride first noticed the tilt-up constructions being erected on the edge of towns to serve as temporary, light industrial buildings<sup>10</sup>. She later noticed similar structures in LA but with orange lines identifying them as self-storage units

for people who had run out of room for all their belongings (a direct result of a century of consumerism). She liked the contradiction of such anonymous buildings full of highly personal objects and stories. McBride chose to use ceramic to connect the piece to domestic pottery, the type of family heirlooms that have no commercial value but enough sentimental value to need to be stored somewhere safe. The two works reveal McBride’s ambivalence towards objects and our desire to retain them.

---

*Awning (CP Burgundy)*, 2005

The modular units of *Self-Storage WU* are interrupted by a parasitic visitor: an awning. This is the smallest of several awnings made by McBride, which adopt the North American form of brightly coloured stretched vinyl, found mounted on storefront facades.<sup>11</sup> McBride was intrigued by how a neighbourhood changes with each wave of immigration, bringing people with new needs, new products, new services. As the architecture cannot keep pace with the rapid population shifts, signage becomes increasingly important. A new awning can totally alter the appearance and function of a building, underlining its temporary nature. McBride was also struck by the way such awnings declare a space of commerce, offer hospitality (sheltering potential clients from inclement weather) while also occupying a slice of public space.

---

*New Markers (Silver and Memphis Bacterio),*  
2008

These *New Markers* – two from a larger series of six – are unusual in this exhibition in that they are the only pieces directly inspired by an artwork by another artist. Nevertheless, they continue McBride’s exploration of publicness, boundaries and the symbolic demarcation of territory. They refer to Joseph Beuys’ *7000 Oaks* project, inaugurated in 1982 at documenta 7. Beuys’ plan called for the planting of 7000 trees in Kassel, each paired with a basalt marker. Sixteen of these tree/marker pairs can be found in New York City on West 22<sup>nd</sup> Street, close to DIA Chelsea (where McBride will present newly commissioned work this autumn). Deriving their shape from those basalt totems, McBride’s *New Markers* are clad in laminate, a material emblematic of post-modern design of the 1980s, and in particular the famous pattern called “Bacterio” produced by Abet Laminati and designed by Ettore Sottsass with the Memphis Group.

# SOMETHING STRONGER THAN ME\*

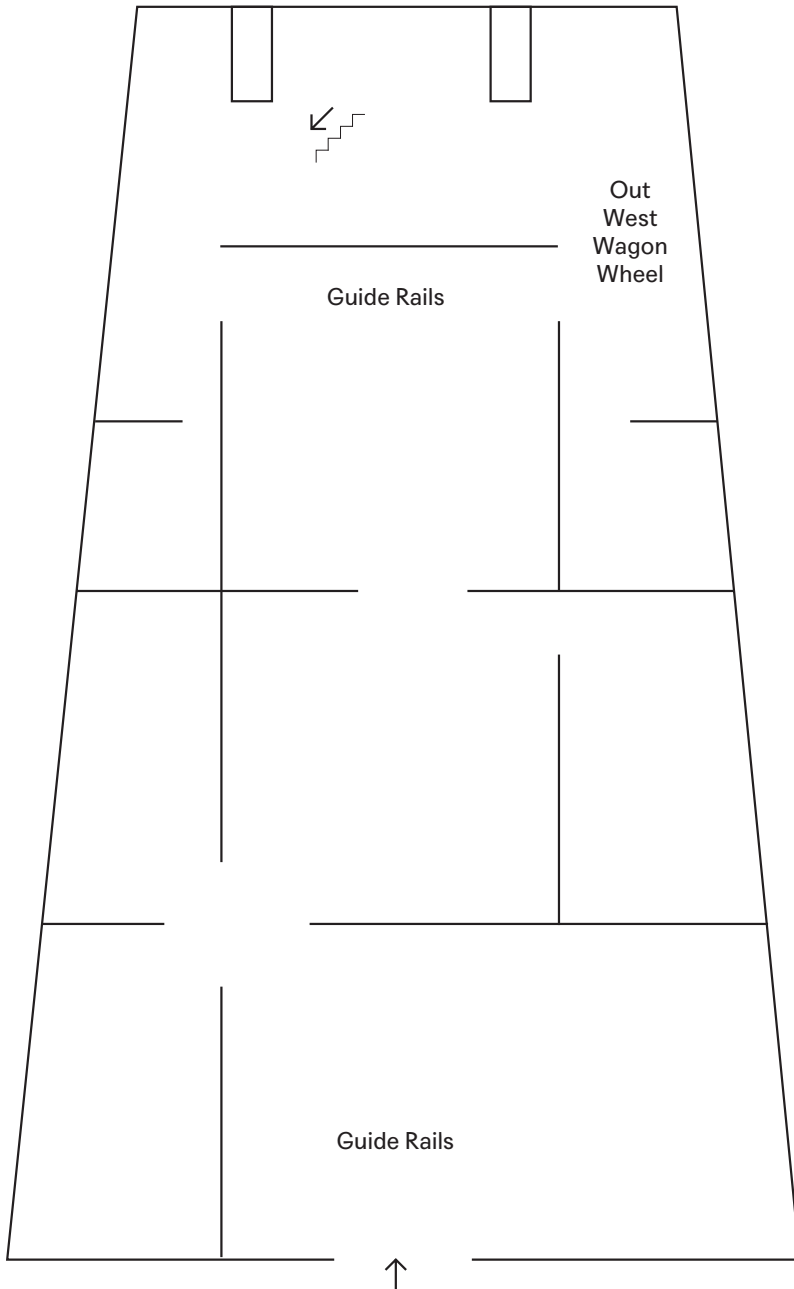
Extension, Fake Calligraphy, Melissa Gordon, Tonio Kröner, Ghislaine Leung, lonelyfingers, Lucia Nimcova, NUANS, Christophe de Rohan Chabot, Lázara Rosell Albear, Jannis Schroeder, Sparta, Axelle Stiefel, Monika Stricker, Suse Weber...

**NL** De deelnemende kunstenaars werden uitgenodigd door kunstenaars Rita McBride en Willem Oorebeek en WIELS-curator Devrim Bayar.

**FR** Les contributions des artistes ont été livrées à l'initiative des artistes Rita McBride et Willem Oorebeek, le commissariat de la présentation est assuré par Devrim Bayar.

**EN** The contributions by the artists have been initiated by artists Rita McBride and Willem Oorebeek and are curated by Devrim Bayar.

# Verdieping / Niveau / Level 2



---

*Something Stronger Than Me\**  
[iets sterker dan mezelf\*]

McBride is sinds lang docent en was daarin belangrijk voor meerdere generaties van kunstenaars. Ze heeft vaak gesprekken en samenwerkingen met voormalige studenten die zich over verschillende jaren uitstrekken. *Something Stronger Than Me\** is een oefening die dit centrale aspect van McBrides praktijk voortzet. Het weer spiegelt ook de onderlinge dialoog tussen kunstenaars die aan de basis ligt van het WIELS-residentieprogramma sinds zijn oprichting negen jaar geleden.

*Something Stronger Than Me\** breidt de notie van residentie uit naar de publieke sfeer, op het terrein van een tentoonstellingsplatform. Het is een gezamenlijke oefening die meer dan 20 kunstenaarsbijdragen omvat, gaande van video's en sculpturen, over workshops en radio-programma's, tot performances en reizende materialen. Het programma zal zich ontplooiën in de loop van vier maanden. Zie wandteksten voor meer details over alle bijdragen.

---

*Guide Rails* [Geleiderails], 2017

*Guide Rails* is een installatie die zich uitstrekt over de gehele tentoonstelling en op alle drie verdiepingen van WIELS. Hier, op de tweede verdieping, fungeert het als een verschuivende matrix in en rond de bijdragen van *Something Stronger Than Me\**. Op deze manier herinneren de *Guide Rails* aan McBrides bekendste werk: *Arena* (1997). Beide werken verkennen en spelen met ideeën van gastvrijheid, presentatie, omkadering en samenleven. Zoals Dirk Snauwaert over *Arena* schreef, "creëerde het een potentiële ruimte, waarbij de instelling als het ware spektakel wordt opgevoerd, in plaats van toe te geven aan de toenemende institutionele wens om evenementen te creëren, om tentoonstellingen spectaculair te maken in plaats van zich te concentreren op de artistieke praktijk. De witte muren en de grijze vloer waren automatisch het middelpunt van de aandacht, de institutionele ruimte werd de hoofdrolspeler in een daad van zelfopenbaring."<sup>12</sup>

---

*Something Stronger Than Me\**

[Quelque chose de plus fort que moi\*]

McBride enseigne depuis longtemps et est une figure importante pour différentes générations d'artistes. Elle poursuit souvent ses conversations et ses collaborations avec d'anciens étudiants pendant de longues années. *Something Stronger Than Me\** est un exercice qui fait appel à cet aspect essentiel de la pratique de McBride et fait aussi écho à la priorité du programme de résidence au WIELS depuis sa création il y a neuf ans : le dialogue entre artistes.

*Something Stronger Than Me\** étend la notion de résidence au domaine public, sur le territoire d'une plate-forme d'exposition. Il s'agit d'un exercice de cohabitation de pratiques artistiques incluant plus de vingt contributions d'artistes, allant de vidéos à des ateliers, de sculptures à des studios de radio, de performances à des matériaux migrants, le tout dans le cadre d'un programme *évolutif* qui se déroule sur quatre mois. Veuillez consulter les cartels pour plus de détails sur les contributions.

---

*Guide Rails* [Rambardes], 2017

*Guide Rails* est une installation qui s'étend sur l'ensemble de l'exposition, elle-même répartie sur les trois étages du WIELS. Ici, au deuxième étage, elle fait office de matrice variable autour de laquelle se déroulent les contributions de *Something Stronger Than Me\**. En ce sens, *Guide Rails* rappelle ce qui est peut-être l'œuvre la plus connue de McBride : *Arena* (1997). Les deux pièces explorent et jouent avec la notion d'hospitalité, de présentation, d'encadrement et de cohabitation et font fonction de dispositif génératif. Comme l'a écrit Dirk Snauwaert à propos d'*Arena* : « cela a créé un espace de potentialités, mettant l'institution en scène comme un véritable spectacle, plutôt que d'accéder au souhait institutionnel croissant de créer des événements, de donner aux expositions un caractère spectaculaire au lieu de se concentrer sur la pratique artistique. Les murs blancs et le sol gris étaient automatiquement au centre de l'attention et l'espace institutionnel est devenu l'acteur principal d'un acte d'autorévéléation.<sup>12</sup> »

---

*Something Stronger Than Me\**

McBride is a long-time teacher and is important to several generations of artists. She often continues conversations and collaborations with former students over many years. *Something Stronger Than Me\** is an exercise that draws upon this central aspect of McBride's practice. It also echoes the primary approach of the WIELS residency programme since its inception nine years ago: artists in dialogue with artists.

*Something Stronger Than Me\** expands the notion of residency into the public domain, on the territory of an exhibition platform. It is an exercise in co-habitation and the site of artist practice that includes more than 20 artist contributions ranging from videos to workshops, sculptures to radio platforms, performances to migrating materials, in a growing programme that unfolds over the course of four months. Please see wall labels for details of the various contributions.

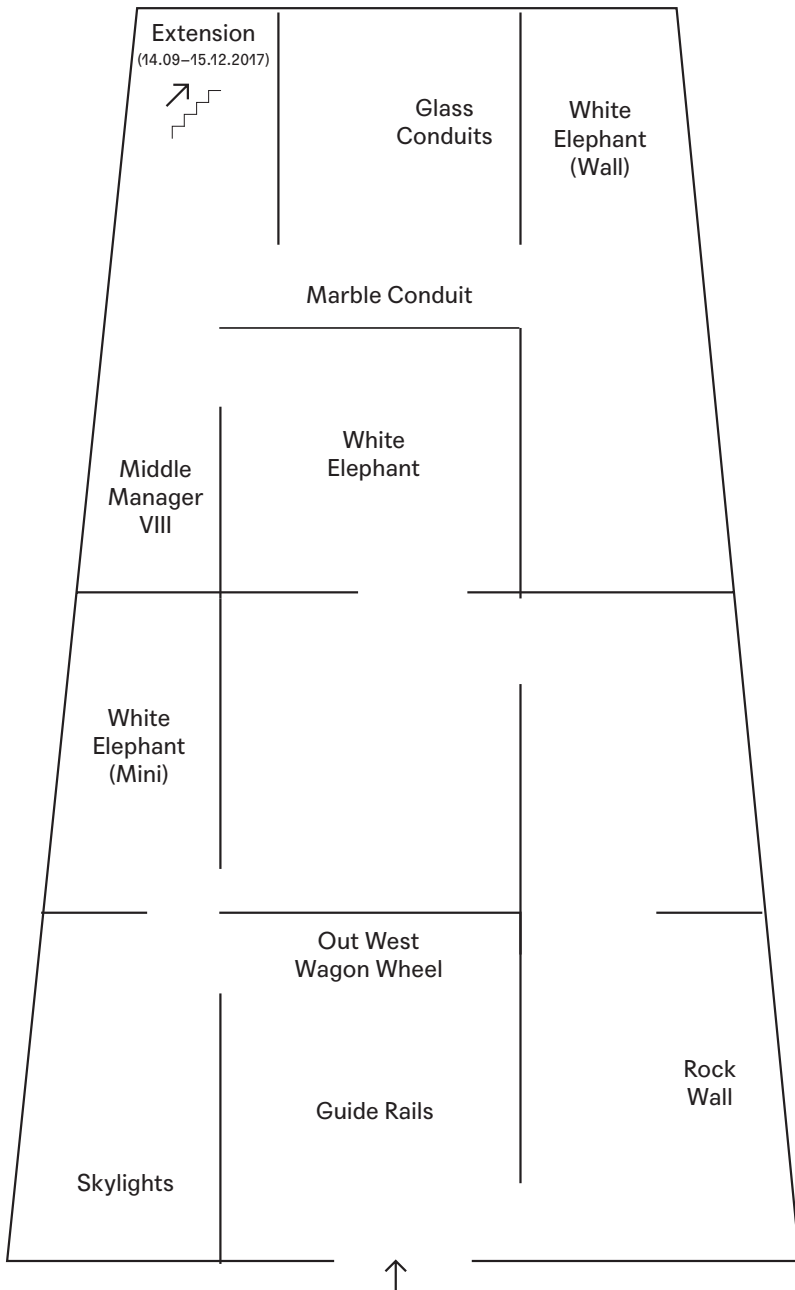
---

*Guide Rails, 2017*

*Guide Rails* is an installation that permeates the entire exhibition and appears on all three floors of WIELS. Here, on the second floor, it functions as a shifting matrix in and around which the contributions of *Something Stronger Than Me\** take place. In this way, the *Guide Rails* recall what is possibly McBride's best know work: *Arena* (1997). Both pieces explore and play with notions of hospitality, presentation, framing and co-habitation and function as generative devices. As Dirk Snauwaert wrote of *Arena*, it "created a space for potentiality, staging the institution as the true spectacle, rather than acceding to the increasing institutional wish to create events, to spectacularize exhibitions instead of concentrating on artistic practice. The white walls and grey floor were automatically the centre of attention, the institutional space became the principal actor in an act of self-revelation."<sup>12</sup>



# Verdieping / Niveau / Level 3



---

*Rock Wall* [Rotswand], 2009

Dit weinig getoonde werk is enigszins een buitenbeetje in de tentoonstelling. Het is het enige werk in de tentoonstelling dat fotografie gebruikt, weliswaar op een zeer materiële manier. *Rock Wall* is een gemanipuleerd, gespiegeld beeld van een stapelmuur in Ierland, gedrukt op levensgroot formaat. McBride maakte dit werk toen digitale druk op groot formaat voor het eerst ruim toegankelijk werd. Ze gebruikt het beeld als een facsimile voor het echte object. Net als de *Guide Rails* bakent de afgebeelde muur een grondgebied af. Dergelijke muren doorkruisen het Ierse landschap en verdelen het land in vreemde, schijnbaar onlogische percelen. Ze werden gebouwd met wat voorhanden was, nadat de boeren alle stenen uit hun velden hadden verwijderd. McBride was aangetrokken tot hun zuiver gebruik van materiaal: deze muren van droog gestapelde stenen, zonder gebruik van mortel, gaan al eeuwenlang mee.

---

*Skylights* [Dakramen], 1998

Voor dit werk nam McBride de vorm van een dakraam – dat we zelden van bovenaf beschouwen, aangezien we ons er doorgaans onder bevinden – en goot het in aluminium en brons. Ze veranderde hun materiaal van doorschijnend naar ondoorzichtig: de matte oppervlakken van het brons en het aluminium lijken het licht te absorberen in plaats van het licht in de ruimte te laten. De seriële productie en presentatie, rechtstreeks op de vloer, is een duidelijke verwijzing naar het minimalisme. Maar zoals

Dirk Snauwaert opmerkte: “de keuze en ambachtelijke eigenschappen van materialen duiden op een duidelijke afwijzing van een lineaire traditie van een – grotendeels mannelijke – Noord-Amerikaanse beeldhouwkunst.”<sup>13</sup> Criticus Jean-Marc Huitorel vervolgt deze gedachte met het argument: “Men kan het minimalisme beschouwen als de belangrijkste historische referentie van McBride, althans omdat ze er bijna altijd in tegenstrijd mee is, op een manier die doet denken aan een Trojaans paard, eerder dan aan een frontale strategie. Wat betreft haar vormtaal bestaat er geen twijfel dat McBrides beeldhouwkunst minimalistisch is: eenvoudige vormen, industriële materialen en productieprocessen, relatieve neutraliteit, enz. Maar [...] haar verhouding tot de industrie is precies waar het verschil ligt. McBrides sculpturen maken niet enkel gebruik van een industriële esthetiek, ze gebruiken ook industriële objecten.”<sup>14</sup>

---

*White Elephant* [Witte Olifant], 1999

*White Elephant (Mini)* [Witte Olifant (mini)], 2005

*White Elephant (Wall)* [Witte Olifant (wand)], 2003

Een ‘witte olifant’ is een term voor een bezit dat lastig is door zijn grootte, duur om te onderhouden of moeilijk om je van te ontdoen.<sup>15</sup> McBride gebruikt de titel op een ironische manier, namelijk voor haar meest juweelachtige sculpturen, waarvan de breekbare koperen oppervlakken speciale zorg en aandacht vereisen. Het zijn replica’s van luchtafvoerpipen, die doorgaans bestaan uit bescheiden materialen en uit het zicht worden geplaatst (bij WIELS zijn ze zichtbaar vanaf het dakterras). In

de tentoonstelling worden drie versies gepresenteerd: de eerste, levensgrote versie; een kleinere versie aan de wand en een 'mini'versie, een soort schaalmodel dat naderhand werd gemaakt. Met deze werken verkent McBride wat Sugitra Gantner beschrijft als "de relatie tussen 'dienst' en 'bediende' ruimte in de architectuur. De donkere en lichte ruimten van een gebouw: het donker is het domein van machines en de ingenieurs die hen ontwerpen en bedienen, en het licht is het domein van formele esthetische problemen, architecten, kunstenaars en hun klanten".<sup>16</sup> Hij vervolgt: "Het is algemeen aanvaard dat machines zoals deze vies zijn: een noodzakelijk maar inherent lelijk kwaad, dus hun verhulling is een must voor het ontwerp. Er worden veel inspanningen gedaan om ze te verbergen voor de toevallige waarnemer. Maar McBride plaatste haar *White Elephant* in de tentoonstellingsruimte, als een object dat waardering voor zijn schoonheid verdient. Het doet denken aan de beroemde *Galerie des Machines* op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1889, waar duizenden mensen alleen maar naar de uiterlijke vormen van de nieuwe technologie keken. *White Elephant* is een fysiek aandenken aan de problematische relatie tussen technologie en modernisme. Aanvankelijk bewonderd, dan verstoten, dan weer bewonderd; een eindeloze cyclus."<sup>17</sup>

---

*Marble Conduit* [Marmeren leiding], 1992

Dit werk, het oudste in de tentoonstelling, is ook het meest onderschatte. Het is gemaakt uit kostbaar Carrara-marmer, maar verwijst naar een soort leiding die vaak onopgemerkt door een gebouw loopt. In

WIELS plaatst het werk subtiel de aandacht op de leidingen en kabelbanen die van het plafond hangen. Dergelijke elementen worden vaak bedekt, omdat ze gezien worden als indringers in de ongerepte witte kubus van kunstruimten. In hun ontwerp voor het Centre Pompidou in Parijs hebben architecten Richard Rogers en Renzo Piano de underdogstatus van dergelijke leidingen uitgedaagd door ze op de buitenkant van het gebouw te plaatsen en in heldere kleuren te schilderen. Een dergelijk gebaar is interessant voor McBride, die in de loop van de jaren een reeks interventies heeft gemaakt met leidingen die doorheen ruimten lopen. Het recentste voorbeeld is een in-situ werk uit messing met de titel *Bells and Whistles* (2009-2014) in The New School, New York.

---

*Glass Conduits* [Glazen leidingen], 1999

Deze buizen verwijzen eveneens naar het idee van circulatie binnen architectuur, in dit geval het stromen van water doorheen een gebouw. Ze zijn gemaakt van Muranoglas door ambachtslieden die zorgvuldig eeuwenoude technieken toepassen; de antithese van de industrieel geproduceerde en efficiënte materialen die gewoonlijk worden gebruikt in sanitair. Naast de visuele spanning die door deze materiële vertaling wordt gecreëerd, roept het werk voor McBride ook de faseovergang van vloeibaar naar vast op, wat inherent is aan de productie van glas, het alchemische proces waarin vormen vorm krijgen.

---

*Rock Wall* [Mur de pierres], 2009

Cette œuvre rarement exposée pourrait sembler une sorte d'anomalie dans l'exposition, étant la seule présentée ici qui se sert de la photographie, et ce, de manière hautement matérielle. *Rock Wall* est une image manipulée, en miroir, d'un mur de pierres sèches dans la campagne irlandaise, imprimée en grandeur nature aussitôt que l'impression numérique en grand format est devenue largement accessible. Ici, McBride se sert de l'image comme d'un fac-similé du véritable objet. À l'instar de *Guide Rails*, le mur représenté délimite un territoire. De tels murs sillonnent le paysage irlandais, divisant le territoire en étranges parcelles, sans logique apparente. Construits avec le matériau local disponible, à savoir des pierres que les fermiers retirent de leurs champs, ces murs ont exercé un attrait sur McBride en raison de l'usage naturel fait du matériau : des pierres entassées, sans mortier pour les fixer, qui ont résisté au passage des siècles.

---

*Skylights* [Fenêtres de toit], 1998

Pour cette œuvre, McBride a repris la forme des fenêtres de toit, que nous observons rarement d'en haut étant donné qu'on se situe en général sous elles, et les a coulées en aluminium et en bronze. Elle a changé leur matériau translucide en matériau opaque : au lieu de laisser filtrer la lumière dans l'espace, les surfaces mates du bronze et de l'aluminium l'absorbent. Sa production en série et sa présentation à même le sol de l'espace d'exposition font clairement référence au minimalisme.

Cependant, comme l'a fait remarquer Dirk Snauwaert : « le choix et les qualités artisanales des matériaux marquent clairement le refus de s'inscrire dans une tradition linéaire de l'héritage sculptural nord-américain, principalement masculin<sup>13</sup>. » Le critique d'art Jean-Marc Huitorel poursuit cette ligne de pensée, soutenant que : « Si l'on peut considérer le minimalisme comme la principale référence historique de Rita McBride, c'est bien parce qu'elle en prend le contre-pied quasi systématique, mais d'une manière qui fait songer au cheval de Troie plutôt qu'à une stratégie frontale. Sur le plan des apparences formelles, nul doute que cette sculpture évoque le minimalisme : formes simples, matériaux et façonnages industriels, relative neutralité, etc. [...] Mais c'est précisément dans le rapport à l'industrie, et malgré les apparentes similitudes, que se situe toute la différence. Les sculptures de McBride, en effet, ne se contentent pas d'emprunter à l'industrie son esthétique, elles lui empruntent aussi ses objets<sup>14</sup>. »

---

*White Elephant* [Éléphant blanc], 1999

*White Elephant (Mini)* [Éléphant blanc (mini)], 2005

*White Elephant (Wall)* [Éléphant blanc (mur)], 2003

Un éléphant blanc est une expression utilisée pour désigner une possession encombrante par sa taille, coûteuse à entretenir ou dont il est difficile de se débarrasser<sup>15</sup>. McBride se sert de l'expression avec ironie et l'applique à ses sculptures les plus précieuses et fragiles, dans la mesure où la surface en cuivre requiert une manipulation et une attention particulières. Il s'agit

de répliques de bouches d'aérations, le plus souvent produites dans un matériau modeste et soustraites à la vue (au WIELS, on peut les voir de la terrasse sur le toit). Trois versions sont présentées dans l'exposition : la première, une version grandeur nature ; une plus petite fixée au mur ; et une version « mini », une maquette réalisée après-coup. Avec ces trois œuvres, McBride explore ce que Sugitra Gantner décrit comme : « les liens entre les espaces architecturaux “servants” et “servis”. Les espaces sombres et lumineux d'un bâtiment : le sombre est le domaine des machines et des ingénieurs qui les servent et les conçoivent ; le lumineux est le domaine des questions de l'esthétique formelle, des architectes, des artistes et de leurs clients<sup>16</sup>. » Et il continue : « Les gens ont tendance à penser que ces machines ne sont pas esthétiques : un mal nécessaire mais plutôt laid ; il est donc important qu'on ne les voie pas. On s'efforce de les dissimuler aux regards des passants. Cependant, McBride pose son *White Elephant* dans une galerie, où il devient un bel objet qui peut être admiré. Il fait penser à la célèbre Galerie des Machines de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, que des milliers de personnes sont allées visiter simplement pour voir les formes qu'adoptait la nouvelle technologie. *White Elephant* est un rappel physique des liens problématiques entre la technologie et le modernisme. D'abord admirée, puis écartée, puis de nouveau admirée ; un cycle sans fin<sup>17</sup>. »

---

*Marble Conduit* [Tuyau en marbre], 1992

Cette œuvre – la plus ancienne incluse dans l'exposition – est aussi la plus discrète.

Réalisée en marbre de Carrare, elle reproduit le type de tuyaux utilitaires qui passent le plus souvent inaperçus. Au WIELS, l'œuvre attire doucement l'attention sur les tuyaux et le matériel électrique du bâtiment, suspendus au plafond. Dans les espaces d'art, ces éléments sont souvent dissimulés, considérés comme des intrusions indésirables dans le « white cube » immaculé. Néanmoins, dans leur projet du Centre Georges Pompidou à Paris, les architectes Richard Rogers et Renzo Piano ont défié le statut de ces tuyaux et conduits et les ont installés à l'extérieur de l'édifice, peints dans des couleurs vives. Une telle manœuvre intéresse McBride qui a développé au fil des années une série d'interventions utilisant des tuyaux qui serpentent à travers les espaces. L'exemple le plus récent est celui d'une pièce en laiton intitulée *Bells and Whistles* (2009-2014) [Cloches et sifflets] qui sillonne The New School à New York.

---

*Glass Conduits* [Tuyaux en verre], 1999

Ces tuyaux font également référence à la notion de circulation en architecture, en l'occurrence à la circulation de l'eau à travers le bâtiment. Produits en verre de Murano, méticuleusement manufacturés par des artisans qualifiés selon des techniques séculaires, ils sont l'antithèse absolue du matériau efficace produit industriellement qu'on utilise en plomberie. Pour McBride, outre la tension visuelle créée par cette transposition de matériau, l'œuvre évoque aussi la transition du liquide vers le solide inhérente à la production du verre, le processus alchimique lors duquel on façonne la forme.

---

*Rock Wall*, 2009

This rarely-exhibited work might appear somewhat of an anomaly in this exhibition. It is the only work presented here to use photography, and yet it does so in a very material fashion. *Rock Wall* is a manipulated, mirrored image of a dry-stone wall in rural Ireland, printed at full-scale. It was made when digital printing on a large format first became widely accessible. Here McBride uses the image as a facsimile for the real object. Like the *Guide Rails*, the depicted wall delineates territory. Such walls criss-cross the Irish landscape, dividing the land into strange, seemingly illogical parcels. They were built with the material at hand, as farmers cleared their fields of stones. McBride was drawn to them for their unadulterated use of material: stone piled upon stone, with no mortar holding them together, these walls have withstood the passing of centuries.

---

*Skylights*, 1998

For this work, McBride took the form of a skylight – which we seldom consider from above, as we are usually underneath them – and cast it in aluminium and bronze. She exchanged their material from a translucent one to an opaque one; indeed instead of allowing light into a space, the matt surfaces of the bronze and aluminium seem to absorb light. In its serial production and presentation directly on the gallery floor, minimalism is a clear reference. However, as Dirk Snauwaert has noted “the choice and craftsman-like qualities of materials mark a clear refusal

to be put in a linear tradition of a – mostly male – North American sculptural legacy.”

<sup>13</sup> Critic Jean-Marc Huitorel continues this line of thinking, arguing: “One may consider minimalism as McBride’s main historical reference, if only because she almost invariably runs counter to it, and in a way that recalls the Trojan Horse rather than a frontal strategy. On the level of formal appearances, there is no doubt that McBride’s sculpture is evocative of minimalism: simple forms, industrial materials and processes, relative neutrality, etc. [...] But its relationship to industry is precisely where the entire difference lies. McBride’s sculptures do not just borrow the aesthetics of industry, they also borrow its objects.”<sup>14</sup>

---

*White Elephant*, 1999

*White Elephant (Mini)*, 2005

*White Elephant (Wall)*, 2003

A ‘white elephant’ is a term for a possession that is troublesome by its size, expensive to maintain or difficult to dispose of.<sup>15</sup> McBride uses the title in a tongue-in-cheek fashion, applying it to her most jewel-like sculptures, whose fragile copper surface demands particular care and attention. They are replicas of air vents, usually made in more modest materials and hidden from view (at WIELS, they are visible from the roof terrace). In the exhibition, three versions are presented: the first, full-scale version; a smaller, wall-mounted version and a ‘mini’ version, a maquette made after the fact. With these works, McBride explores what Sugitra Gantner describes as “the relationship between ‘service’ and ‘served’ space in

architecture. The dark and the light spaces of a building: the dark being the domain of machines and the engineers that design and service them; and the light, the domain of formal aesthetic issues, architects, artists and their clients”<sup>16</sup>. He continues: “It is generally accepted that machines such as this are unsightly: a necessary but inherently ugly evil; thus their concealment is a design imperative. Considerable effort is made to disguise them from the casual observer. However McBride placed her *White Elephant* in the gallery, as an object of beauty deserving veneration. It recalls the famed *Galerie des Machines* at the 1889 World Exhibition in Paris, where thousands of people would come just to look at the exterior forms of the new technology. *White Elephant* is a physical reminder of the problematic relationship between technology and modernism. First admired, then shunned, then admired again; an endless cycle.”<sup>17</sup>

---

*Marble Conduit, 1992*

This work – the oldest included in the exhibition – is also its most understated. Made from precious Carrara marble, it replicates the type of service pipe that often runs, largely unnoticed, through a building. Installed at WIELS, it quietly draws attention to the pipes and electricity rig suspended from the ceiling. Such elements are often hidden in art spaces, considered as interlopers in the pristine white cube. However, in their design for the Centre Pompidou (Paris), architects Richard Rogers and Renzo Piano challenged the underdog status of such conduits by placing them on the outside of the building

and painting them in bright colours. Such a manoeuvre is interesting to McBride, who has developed over the years a series of interventions using conduits that snake through spaces, most recently a site-specific brass piece titled *Bells and Whistles* (2009-14) that runs throughout The New School, New York.

---

*Glass Conduits, 1999*

These tubes also reference notions of circulation within architecture, in this case the flow of water through a building. They are made from Murano glass, painstakingly created by craftsmen following age-old techniques, the antithesis of the industrially produced and efficient material usually used in plumbing. For McBride, in addition to the visual tension created by this material translation, the work also evokes the transition of liquid to solid that is inherent in the production of glass, the alchemical process in which forms take shape.





- 1 McBride is zeer bewust van de zeggingskracht van de Amerikaanse populaire taalcultuur, afkomstig uit advertenties, tv-shows, winkelatalages en reclameborden. *Previously* [Eerder] – een veelvoorkomend openingswoord van een nieuwe aflevering in een soapserie – was de titel van een overzichtstentoonstelling in 2010.
- 2 Dieter Schwarz, “Here, There, and Everywhere: Knowledge, Reference, and Irony in the Work of Rita McBride”, in *Previously*, tent. cat. Kunsthalle Winterthur, 2010, p. 19.
- 3 Will Rogers (1879-1935) was een van de beroemdste acteurs van Noord-Amerika in de jaren 1920 en 1930, die met zijn volkse persoonlijkheid altijd met beide voeten op de grond is gebleven. Naast zijn filmrollen was hij ook een scherpe columnist en sociale commentator. Kort na zijn dood in 1935 werd de boerderij van Rogers eigendom van de Californische staat. Vandaag is het ‘Will Rogers Historic State Park’ nog steeds open voor het publiek.
- 4 Catherine Ingraham, “In the Arena of Curved and the Straight”, in *Witte de With Cahier*, nr. 7 (1998), p. 161-162.
- 5 McBride heeft eerder titels gebruikt zoals *Pioneers* (2007), refererend aan de mensen die Amerika hebben ‘gesticht’, en ze noemde haar grootste openbare beeldhouwwerk tot op heden *Mae West* (2011), verwijzend naar een seksymbool van Klassiek Hollywood, wat velen van de aanvankelijke sceptici kon bekoren.
- 6 In 1981 richtte Ettore Sottsass (1917-2007) de Memphisgroep op tijdens de meubelbeurs van Milaan. De losse groep architecten en ontwerpers staat bekend om zijn kleurrijke meubels en stoffen, met overdreven vormen en patronen. Hun voorkeur voor laminaat geeft aan dat ze hun inspiratie halen uit art deco, popart en kitsch van de jaren 50. Met hun speelse ontwerpen daagde de Memphisgroep de modernistische doctrines van het functionalisme uit – zoals ‘vorm volgt functie’ of ‘minder is meer’ – en bepaalde in wezen ons begrip van een postmodernistische esthetiek.
- 7 Gina Ashcraft, “Managers and Minimanagers”, in *Rita McBride, Public Works 1988-2015*, Keulen, 2016, p. 146.
- 8 Jean-Marc Huitorel, “Constructing”, in *Croissance générale/General Growth*, tent. cat. IAC Villeurbanne, 2002, p. 29.
- 9 Gina Ashcraft, op. cit., p. 242.
- 10 ‘Tilt-up’ is een soort gebouw en een snelle, kosteneffectieve bouwtechniek. Betonmuren, kolommen en structurele steenelementen worden horizontaal gevormd, waarna ze in een verticale positie worden gekanteld en samengespannen totdat de overige structurele componenten (daken, tussenliggende vloeren en muren) bevestigd zijn. De oranje lijn die voorkomt op het keramische werk en op de wandenheid is een direct citaat van het bedrijf Public Storage.
- 11 McBride maakte haar allereerste luifel, getiteld *Hooters*, voor de openlucht tentoonstelling *Over the Edges: de hoeken van Gent* (2000). Via het trefwoord ‘Blockbuster awning’ kan je met de Google-zoekmachine een goed voorbeeld vinden van een merk dat luifels centraal stelt in hun signalisatie en architectuur.
- 12 Dirk Snauwaert, “Double Bypasses”, in *Rita McBride: Werkshow*, tent. cat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden en Neuer Aachener Kunstverein, 2000, p. 19.
- 13 Ibid., p. 15-16.
- 14 Jean-Marc Huitorel, op. cit., p. 12-13.
- 15 Blijkbaar komt de term ‘witte olifant’ van een verhaal over de koningen van Siam die dergelijke dieren als cadeau gaven aan hovelingen die ze niet apprecieerden, om de ontvanger op te zadelen met de grote kosten die gepaard gingen met de verzorging van het dier. Vandaag wordt de uitdrukking vaak gebruikt in verband met publieke projecten die ver over budget gaan en beschouwd worden als geldverspilling van de belastingbetalers.
- 16 Sugitra Gantner, “Rita McBride: In the Service Penthouse”, in *Croissance générale/General Growth*, tent. cat. IAC Villeurbanne, 2002, p. 39.
- 17 Ibid., p. 45.

- 1 McBride est particulièrement attentive et sensible au pouvoir évocateur du langage de la culture populaire états-unienne, que ce soit dans les publicités, les émissions de télé, sur les devantures de magasins ou les panneaux d'affichage. *Previously [Précédemment]* – si souvent le mot par lequel commence le compte-rendu de l'épisode précédent au début du nouvel épisode d'une série télévisée – était le titre tellement approprié d'une rétrospective en 2010.
- 2 Traduction libre de : Dieter Schwarz, « Here, There, and Everywhere: Knowledge, Reference, and Irony in the Work of Rita McBride », *Previously*, cat. ex. Kunsthalle Winterthur, 2010, p. 19.
- 3 Sa personnalité populaire et pleine de bon sens a fait de Will Rogers (1879-1935) un des acteurs les plus célèbres des États-Unis entre 1920 et 1930. Outre ses performances cinématographiques, il était aussi un fin chroniqueur et commentateur social. Peu de temps après la mort de Rogers, son ranch est devenu la propriété de l'État de Californie. Aujourd'hui, le Parc historique Will Rogers est toujours ouvert au public.
- 4 Traduction libre de : Catherine Ingraham, « In the Arena of Curved and the Straight », *Witte de With Cahier*, no. 7 (1998), p. 161.
- 5 McBride a précédemment utilisé des titres comme *Pioneers* [Pionniers] (2007), évoquant les « fondateurs » des États-Unis, et a intitulé sa plus grande sculpture dans l'espace public *Mae West* (2011), un nom qui a permis de convaincre de nombreux sceptiques quant à cette œuvre.
- 6 En 1981 Ettore Sottsass (1917-2007) a cofondé le Memphis Group à la Foire du Meuble de Milan. Le groupe d'architectes et de designers indépendants est surtout connu pour ses meubles et ses tissus colorés, aux formes et motifs extravagants. S'inspirant de l'art déco, du pop art et du kitsch des années 50, ils ont souvent utilisé des stratifiés de plastique. Avec ses designs ludiques, le Memphis Group a défié les doctrines (modernistes) dominantes du fonctionnalisme – telles que « La forme suit la fonction » ou « Moins, c'est plus » – et a joué un rôle essentiel dans le façonnement de notre compréhension de l'esthétique post-moderne.
- 7 Traduction libre de : Gina Ashcraft, « Managers and Minimanagers », *Rita McBride, Public Works 1988-2015*, Cologne, 2016, p. 146.
- 8 Jean-Marc Huitorel, « Construire », *Rita McBride : Croissance générale*, cat. ex. IAC Villeurbanne, 2002, p. 28-29.
- 9 Gina Ashcraft, op. cit., p. 242
- 10 Le type de bâtiment « Tilt-up » correspond à une technique de construction rapide et rentable. Des murs, colonnes et structures de support en béton sont formés horizontalement puis relevés en position verticale et assemblés jusqu'à ce que les composants structurels restants (toit, étages intermédiaires et murs) soient fixés. La ligne orange sur la pièce en céramique et la pièce murale est une citation directe de la société Public Storage.
- 11 La première marquise qu'a réalisée McBride, *Hooters* [klaxon] (2000) a été présentée en plein air, en Belgique, dans l'exposition *Over the Edges* (2000) à Gand. Pour des exemples d'usage de marquise par une marque comme part essentielle de sa signalétique et de son architecture, tapez *Blockbuster awning* sur Google.
- 12 Traduction libre de : Dirk Snauwaert, « Double Bypasses », *Rita McBride: Werkshow*, cat. ex. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden et Neuer Aachener Kunstverein, 2000, p. 19.
- 13 Ibid., p. 15-16.
- 14 Jean-Marc Huitorel, op. cit., p. 12-13.
- 15 Apparemment, la notion d'éléphant blanc tire son origine d'une légende qui veut que le roi du Siam offrit de tels animaux en cadeau aux courtisans qu'il n'aimait pas afin de ruiner les bénéficiaires par les dépenses inconsidérées qu'entraînait l'entretien de l'animal. Aujourd'hui, l'expression est souvent utilisée en référence à des projets publics au budget bien plus coûteux que bénéfique, qui sont vus comme une gabegie aux frais du contribuable.
- 16 Sugitra Gantner, « Le luxe de l'escalier de service », *Rita McBride : Croissance générale*, cat. ex. IAC Villeurbanne, 2002, p. 39.
- 17 Ibid., p. 45.

- 1 McBride is keenly aware of the evocative power of the language of American popular culture, culled from adverts, TV shows, storefronts and billboards. *Previously* – so often the opening word of a new episode in a soap opera – was brilliantly used as the title of a 2010 retrospective.
- 2 Dieter Schwarz, “Here, There, and Everywhere: Knowledge, Reference, and Irony in the Work of Rita McBride”, in *Previously*, exh. cat. Kunsthalle Winterthur, 2010, p.19.
- 3 His folksy persona and down-to-earth attitude made Will Rogers (1879-1935) become one of America’s most famous actors in the 1920s and 1930s. Apart from his film performances, he was also an astute columnist and social commentator. Soon after his death in 1935, Rogers’ ranch became the property of the Californian state. Today, the “Will Rogers historic state park” is still open for the public.
- 4 Catherine Ingraham, “In the Arena of Curved and the Straight”, in *Witte de With Cahier*, no. 7 (1998), p.161.
- 5 McBride has previously used titles such as *Pioneers* (2007), evoking the people who “founded” America, and she named her largest public sculpture to date *Mae West* (2011), a label that helped to win over many of the work’s initial sceptics. Mae West (1893-1980) was a wisecracking actress, known for her wit and curvaceous figure.
- 6 In 1981, Ettore Sottsass (1917-2007) co-founded the Memphis Group at the Milan furniture fair. The loose group of architects and designers is best known for its colourful furniture and fabrics, with exaggerated forms and patterns. Drawing inspiration from Art Deco, Pop Art and 1950s Kitsch, they often employed laminate. With their playful designs, the Memphis group challenged dominate (modernist) doctrines of functionalism – such as form follows function or less is more – and essentially shaped our understanding of postmodernist aesthetics.
- 7 Gina Ashcraft, “Managers and Minimanagers”, in *Rita McBride, Public Works 1988-2015*, Cologne, 2016, p.146.
- 8 Jean-Marc Huitorel, “Constructing”, in *General Growth*, exh. cat. IAC Villeurbanne, 2002, p. 29.
- 9 Gina Ashcraft, op. cit., p.242
- 10 Tilt-up is a type of building and a fast, cost-effective construction technique. Concrete walls, columns, and structural supports are formed horizontally, after which they are tilted to the vertical position and braced together until the remaining structural components (roofs, intermediate floors and walls) are secured. The orange line that features on both the ceramic piece and the wall unit is a direct quotation from the company called Public Storage.
- 11 The first awning McBride made, titled *Hooters* (2000) was shown outdoors in Belgium, in the exhibition *Over the Edges: The Corners of Ghent* (2000). For an example of a brand’s use of the awning as a key part of its signage and architecture, google “Blockbuster awning”.
- 12 Dirk Snauwaert, “Double Bypasses”, in *Rita McBride: Werkshow*, exh. cat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden and Neuer Aachener Kunstverein, 2000, p.19.
- 13 *Ibid.*, pp.15-16.
- 14 Jean-Marc Huitorel, op. cit., pp. 12-13.
- 15 Apparently, the notion of the white elephant comes from the story that the kings of Siam gave such animals as a gift to courtiers they disliked, in order to ruin the recipient by the great expense incurred in maintaining the animal. Today the phrase is often used in relation to public projects that are vastly over budget and considered a waste of taxpayers’ money.
- 16 Sugitra Gantner, “Rita McBride: In the Service Penthouse”, in *General Growth*, exh. cat. IAC Villeurbanne, 2002, p. 39.
- 17 *Ibid.*, p. 45.



Rita McBride (1960, Des Moines, Iowa) woont en werkt tussen Düsseldorf, Duitsland en Los Angeles, Californië. Ze studeerde aan Bard College, New York, en behaalde later haar MFA van het California Institute of the Arts. Sinds 2003 is ze professor aan de Kunstakademie Düsseldorf, waar zij van 2013 tot 2017 rector was.

Haar solotentoonstellingen omvatten *Particulates*, Dia Art Foundation, New York (herfst 2017); *gesellschaft*, Kunsthalle Düsseldorf en kestnergesellschaft, Hannover (2015-16); *Public Tilt*, Museum of Contemporary Art, San Diego (2014-2015), *Public Transaction*, Museo Tamayo, Mexico-Stad (2013-14), *Public Tender*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], Spanje (2012); *Previously*, Kunstmuseum Winterthur, Zwitserland (2010); *Public Works*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Duitsland (2008); *Croissance Générale/ General Growth*, IAC Villeurbanne, Frankrijk (2002); *Arena*, Kunstverein München, Duitsland (1999); *Arena & National Chain*, Witte de With, Rotterdam, Nederland (1997).

Haar werk werd ook opgenomen in groepstentoonstellingen zoals *Liverpool Biennial* (2016); *Sculpture at the Düsseldorf Art Academy from 1945 to the Present*, K20 Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2013); *Common Objects: Pop Art from the Collection*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californië (2011); *Dystopia*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Frankrijk (2011); *Making Is Thinking*, Witte de With, Rotterdam, Nederland (2011); *The World as a Stage*, Tate Modern, Londen en Institute of Contemporary Art, Boston (2007); *What if: Art on the Verge of Architecture and Design*, Moderna Museet, Stockholm (2000).

Haar publieke opdrachten omvatten *Obelisk of Tutankhamun*, Keulen, Duitsland (2017); *Donkeys' Way*, Sonnenhausplatz, Mönchengladbach, Duitsland (2016); *Artifacts (C.W.D.)*, P.S. 315, Queens, New York (2014-15); *Bells and Whistles*, The New School, New York (2014); *Mae West*, München, Duitsland (2011); *Delicate Arch*, Kreuz Kaiserberg, Duisburg, Duitsland (2010); *Carbon Obelisk*, Emscherkunst, Ruhr, Duitsland (2010-15); en *Salford Arena*, Salford, Verenigd Koninkrijk (2002).

Rita McBride (°1960, Des Moines, Iowa) vit et travaille entre Düsseldorf, Allemagne, et Los Angeles, Californie. Elle a étudié au Bard College à New York et a ensuite obtenu son MFA au California Institute of the Arts. En 2003, elle a commencé à enseigner à la Kunstakademie Düsseldorf, dont elle était la rectrice entre 2013 et 2017.

Ses expositions individuelles incluent : *Particulates*, Dia Art Foundation, New York (à venir, automne 2017); *gesellschaft*, Kunsthalle Düsseldorf et *kestner-gesellschaft*, Hannover (2015-2016), Allemagne ; *Public Tilt*, Museum of Contemporary Art, San Diego, USA (2014-2015) ; *Public Transaction*, Museo Tamayo, Mexico City, Mexique (2013-14) ; *Public Tender*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], Espagne (2012) ; *Previously*, Kunstmuseum Winterthur, Suisse (2010) ; *Public Works*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Allemagne (2008) ; *Croissance Générale/General Growth*, IAC Villeurbanne, France (2002) ; *Arena*, Kunstverein München, Munich, Allemagne (1999) ; *Arena & National Chain*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Pays-Bas (1997).

Elle a participé à de très nombreuses expositions de groupe, telles que : *Liverpool Biennial* (2016), *Sculpture at the Düsseldorf Art Academy from 1945 to the Present*, K20 Grabbepplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Allemagne (2013) ; *Common Objects: Pop Art from the Collection*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA (2011) ; *Dystopia*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, France (2011) ; *Making Is Thinking*, Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas (2011) ; *The World as a Stage*, Tate Modern, Londres, Royaume-Uni et Institute

of Contemporary Art, Boston, USA (2007) ; *What If: Art on the Verge of Architecture and Design*, Moderna Museet, Stockholm, Suède, (2000) et bien d'autres.

Parmi les commandes pour l'espace public, on peut citer : *Obelisk of Tutankhamun*, Cologne, Allemagne (2017) ; *Donkeys' Way*, Sonnenhausplatz, Mönchengladbach, Allemagne (2016) ; *Artifacts (C.W.D.)*, P.S. 315, Queens, New York, USA (2014-15) ; *Bells and Whistles*, The New School, New York, USA (2014) ; *Mae West*, Munich, Allemagne (2011) ; *Delicate Arch*, Duisburg Kaiserberg, Allemagne (2010) ; *Obelisk*, Emscherkunst, Ruhr, Allemagne (2010-15) ; et *Salford Arena*, Salford, Royaume-Uni (2002).

Rita McBride (b. 1960, Des Moines, Iowa) lives and works between Düsseldorf, Germany, and Los Angeles, California. She studied at Bard College, New York, and later obtained her MFA from the California Institute of the Arts. Since 2003 she has been a professor at the Kunstakademie, Düsseldorf, where she was director from 2013 to 2017.

Her solo shows include *Particulates*, Dia Art Foundation, New York (upcoming autumn 2017); *gesellschaft*, Kunsthalle Düsseldorf and kestnergesellschaft, Hannover (2015-16); *Public Tilt*, Museum of Contemporary Art, San Diego (2014-2015), *Public Transaction*, Museo Tamayo, Mexico City (2013-14), *Public Tender*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], Spain (2012); *Previously*, Kunstmuseum Winterthur, Switzerland (2010); *Public Works*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany (2008); *Croissance Générale/General Growth*, IAC Villeurbanne, France (2002); *Arena*, Kunstverein München, Germany (1999); *Arena & National Chain*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, the Netherlands (1997).

Her work has also featured in group shows such as the *Liverpool Biennial* (2016), *Sculpture at the Düsseldorf Art Academy from 1945 to the Present*, K20 Grabbepplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2013); *Common Objects: Pop Art from the Collection*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California (2011); *Dystopia*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, France (2011); *Making Is Thinking*, Witte de With, Rotterdam, Netherlands (2011); *The World as a Stage*, Tate Modern, London and Institute of Contemporary Art, Boston

(2007); and *What If: Art on the Verge of Architecture and Design*, Moderna Museet, Stockholm (2000), among many others.

Her commissions for public spaces include *Obelisk of Tutankhamun*, Cologne, Germany (2017); *Donkeys' Way*, Sonnenhausplatz, Mönchengladbach, Germany (2016); *Artifacts (C.W.D.)*, P.S. 315, Queens, New York (2014-15); *Bells and Whistles*, The New School, New York (2014); *Mae West*, Munich, Germany (2011); *Delicate Arch*, Kreuz Kaiserberg, Duisburg, Germany (2010); *Carbon Obelisk*, Emscherkunst, Ruhr, Germany (2010-15); and *Salford Arena*, Salford, United Kingdom (2002).

## Events

24.09.2017, 16:00

**Look Who's Talking (Together):  
Valérie Mannaerts & Koenraad  
Dedobbeleer (FR)**

04.10.2017, 19:00

**Look Who's Talking (Together):  
Kersten Geers & Richard Venlet (NL)**

12.10.2017, 18:00 & 20:00

**Brussels Museums Nocturne**  
Open tot 22:00, gratis rondleidingen  
(NL/FR), reservering verplicht / Ouvert  
jusqu'à 22:00, visites guidées gratuites sur  
présentation du billet d'entrée, réservation  
nécessaire / Open until 22:00, free  
guided tours in NL/FR with a ticket to  
the exhibition, reservation required:  
welcome@wiels.org

10.12.2017, 16:00

**Look Who's Talking (Together):  
Aglaia Konrad & Suchan Kinoshita (EN)**

07.01.2018, 16:00

**Lezing/ lecture/ reading:  
Glen Rubsamen (EN)**  
Kunstenaar Glen Rubsamen leest uit  
*Futureways* (2005), gezamenlijk uitgegeven  
met Rita McBride. / L'artiste Glen Rubsamen  
lira des extraits de *Futureways* (2005), un  
ouvrage publié en collaboration avec Rita  
McBride. / Artist Glen Rubsamen reads  
from *Futureways* (2005), edited by him and  
Rita McBride.

01.10.2017, 05.11.2017, 03.12.2017, 07.01.2017  
**Family Fundays, 13:00 & 15:00**

## Info

**Rita McBride: Explorer**

15.09.2017 – 07.01.2018  
Curator: Zoë Gray

*WIELS en de kunstenaar bedanken /*  
WIELS et l'artiste remercient / **WIELS  
and the artist wish to thank: alle  
bruikleengevers van de tentoonstelling  
/ tout les prêteurs de l'exposition /  
all the lenders to the exhibition**  
(Alexander and Bonin, New York; De Pont  
museum, Tilburg NL; Konrad Fischer  
Galerie Berlin/Düsseldorf; Städtisches  
Museum Abteiberg, Mönchengladbach;  
verna&mai36.project, Zürich; Michael  
Sandler & Brenda R. Potter), Isabelle  
Bourne, Koenraad Dedobbeleer, Hildegard  
Findeisen, Jürgen Findeisen, Kersten  
Geers, Suchan Kinoshita, Aglaia Konrad,  
Valérie Mannaerts, Deborah Müller, Glen  
Rubsamen, Richard Venlet

*De tentoonstelling wordt ondersteund  
door / L'exposition est soutenue par /  
The exhibition is supported by:*  
BNP Paribas Fortis  
Alexander and Bonin, New York  
Galleria Alfonso Artiaco, Naples  
Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf  
Thalys  
verna&mai36.project, Zürich



WIELS  
Av Van Volxemln 354  
1190 Brussels



Vlaanderen  
verbeelding werkt



DeMorgen.

