

ELINE VANSTEENKISTE





ELINE VANSTEENKISTE

10 April - 17 May 2025



ELINE VANSTEENKISTE

in gesprek met Tim Van Laere

TVL : Wat een prachtig moment om jouw werken hier samen gepresenteerd te zien in de galerie. Dit is niet alleen jouw eerste solotentoonstelling bij ons in de galerie, maar ook echt de eerste keer dat je naar buiten komt met jouw werk.

EVS: Ja, het is een heel speciaal moment voor mij. De voorbije jaren heb ik zowat elke dag in mijn atelier doorgebracht en gezocht naar mijn eigen beeldtaal. Ik heb veel geëxperimenteerd met verschillende manieren van werken om langzaam een eigen wereld te creëren. Ik heb het gevoel dat de voorbije drie jaar alles voor mij is samengekomen.

TVL : Je spreekt hier van het creëren van een wereld en dat is iets wat je als toeschouwer ook meteen gewaar wordt wanneer je deze tentoonstelling binnenwandelt. In een eerste aanschouwing zie je allemaal utopische landschappen die de realiteit lijken voorbij te streven.

EVS: Ik ben steeds op zoek naar verhalen die mij een wereld doen verbeelden. Tijdens het schilderen laat ik me onder meer beïnvloeden door wat ik lees. De laatste jaren waren dat vaak reisverslagen of beschrijvingen van het landschap in literatuur doorheen de geschiedenis. Zoals John Mandeville's *The book of Marvels and Travels* (1357-1371) een verhaal over een ridder die een reisverslag maakt over de plaatsen die hij heeft bezocht, waarbij sommige plekken volledig uitgevonden zijn. Zo beschrijft hij bijvoorbeeld het land van Chaldea, dat bewoond wordt door goed geklede mannen, en vrouwen die er schurftig uitzien en lange, lelijke witte jassen dragen en op blote voeten rondlopen.

Gelijkaardige verhalen komen ook voor in de kunstgeschiedenis. Jan Mostaert beeldde zich in hoe Amerika eruit zou zien met het werk *Landschap met een episode uit de verovering van Amerika* (1535). We zien in dat werk door zijn ogen een plek die hij zelf nooit bezocht heeft. Hij heeft zich aan de hand van verhalen proberen voor te stellen hoe het landschap er zou uitzien. Ook Jan Van Eyck deed iets gelijkaardigs met *het Lam Gods* (1432). Het landschap lijkt wel een encyclopedische, botanische verzameling van verschillende soorten planten en bomen die zowel in onze streken als ver daarbuiten voorkomen. Zo creëert hij een eigen paradijselijk landschap. Na een reis die hij hoogstwaarschijnlijk maakte naar het Iberisch schiereiland, zou Van Eyck enkele inheemse bomen aangepast hebben naar mediterrane citrusbomen wat zorgde voor een unieke combinatie van verschillende boomsoorten die het schilderij een fabelachtige sfeer geven.

TVL: De kunstgeschiedenis is heel merkbaar aanwezig in jouw werken. Dat is volgens mij ook iets waardoor grote kunstenaars zich onderscheiden: ze stappen mee in de dialoog van de kunstgeschiedenis, maar doen dat vanuit hun eigen wereld en met hun eigen taal en eigen regels.

EVS: De werken in de tentoonstelling verwijzen constant naar kunstenaars waar ik op dat moment gefascineerd door was. Er zijn enkele schilderijen waar ik al jaren enorm door aangetrokken ben en telkens naar terugkeer. Het werk van Jan Mostaert is daar één van, maar je vindt evenzeer verwijzingen naar Michelangelo, de vliegende geiten van Dürer, de luchten van Turner en de vallende verdoemden van Rubens. Tijdens mijn schilderproces zijn er ook een aantal schilderijen die altijd aanwezig zijn voor mij. Ik kijk elke dag naar het schilderij *Landschap met Charon die de Styx oversteeft* (1520-1524) van Joachim Patinir. Er hangt ook een prent van *de Piëta* (1441) van Rogier van der Weyden in mijn atelier. Het zijn werken die mij blijven achtervolgen. Er zijn ook bepaalde werken die ik minstens één keer per jaar wil zien zoals *het Sint-Jorisretabel* (1493) van Jan II Borman in Brussel.

TVL: Ik herken ook een grote affiniteit met James Ensor.

EVS: Ensor is een constante in mijn leven. Het werk *Oude dame met maskers* (1889) is één van mijn eerste herinneringen van een schilderij. In enkele van mijn werken voel ik ook de invloed van Ensor zoals in het werk *The Ships Flew Through the Deep Blue Water* door de kleuren en de manier waarop de zonnestralen de lucht en het water doorboren. Ook de humor in zijn werk spreekt mij aan. Ensor haalde veel plezier uit zijn kritiek op de wereld en hij wist die om te zetten naar beelden die niet alleen spreken over de tijd van toen maar zelfs tot op de dag van vandaag relevant blijven. Ze spreken over onze menselijke gebreken.

TVL: Die menselijke gebreken zijn ook een herkenbaar motief in jouw werken. Waar we op het eerste zicht utopische landschappen zien, openen die zich tot een schouwtoneel van geweld wanneer we dichterbij komen. Vanaf het moment dat we inzoomen op deze landschappen vinden we verschillende personages die elkaar opjagen, de kop inslaan, neersteken, neerschieten, voederen aan monsters, enzovoorts. Toch roept de manier waarop jij dit geweld verbeeldt geen gevoel van afschuw op, het straalt eerder een bepaalde kracht uit.

EVS: In de *Ilias* van Homeros worden lange beschrijvingen van een rustige natuur onderbroken door bloedige gevechten van emotionele soldaten. Natuur en cultuur zijn met elkaar verbonden. Die dualiteit is een belangrijk deel van wie we zijn als mensen: soms wandelen we samen hand in hand een mooie zonsopgang tegemoet, een andere keer vechten we tegen reusachtige spinnen in een postapocalyptisch landschap. Ook het verhaal van Medea is een grote inspiratiebron geweest. Het zit vol met afschuwelijke, gewelddadige slachtpartijen. Aan de ene kant is het heel afstotelijk maar er hangt ook iets bevrijdend en menselijk aan vast. Het geweld is een vorm van angstbezwering. De mens in verschillende gedaanten. Als ik Medea schilder met een pijl die net haar buik heeft doorboort dan staat die naast een cowboy uit een spaghettiwestern, een neanderthaler die een kampvuur aan het maken is en een wit paard dat vrolijk door het landschap huppelt.

TVL: Je kan inderdaad eindeloos blijven kijken naar jouw werken en steeds nieuwe personages ontdekken. Eén van de meest prominente protagonisten in jouw werken zijn een groep vrouwen met lange, wilde haren. Wie zijn deze figuren?

EVS: Je zou kunnen zeggen dat het gezichtsloze zelfportretten zijn. Ze rennen in volle vaart door de velden of ze haken zich onbevreesd vast aan een zeemonster,

ze zijn woest of worden zelf in mootjes gehakt. Ze onderscheiden zich enkel door attributen en kostuums maar het figuur zelf blijft altijd hetzelfde.

TVL: Ik merk ook dat je op verschillende manieren speelt met het idee van het zelfportret. We vinden nooit een zelfportret van jou in de traditionele zin, de vrouwenfiguren vertonen zeker gelijkenissen met jou door het lange bruine haar dat veel terugkeert, maar door ze in een veelheid weer te geven distantieer je jezelf daar ook tegelijkertijd van. In sommige werken maak je hier zelfs een spel van, zoals in *Self-portrait as a Tiger*. Daarin zien we dezelfde groep vrouwen, alleen wijst de titel ons erop dat het zelfportret niet in de vrouwen vervat zit maar in dat van de gewonde tijger.

EVS: Als ik iets lees of schilder, projecteer ik altijd een beetje van mezelf in alle personages. Ik speel met de personages alsof het speelgoedfiguurtjes zijn. Hun emoties en karakter zitten niet in hun gezicht maar in hun handelingen, hun beweging doorheen de ruimte en hun acties.

TVL: Een ander belangrijk personage dat regelmatig in veelvoud terugkeert in jouw werk is het skelet. Ze doen me denken aan het motief van de dodendans, zoals de verloren gegane Berner Totentanz (ca.1516). Jouw figuren van de dood lijken mee op te gaan in het gewelddadige spel tussen de mensen, dieren en hybride monsters in jouw landschappen. Waar komen deze figuren vandaan bij jou?

EVS: Doorheen heel de kunstgeschiedenis komt het thema van de dood en onze angst daarvoor aan bod. Het is voor mij één van de meest interessante thema's. De skeletten die ik schilder zijn een personificatie van onze sterfelijkheid, maar ik probeer dat tegelijkertijd ook niet te serieus te nemen. Door ze al dansend een mens te laten opeten zie ik daar ook een vorm van humor in. In het werk *Crack of Dawn* heb ik de skeletten in de marge geplaatst van een idyllisch tafereel waarbij ze langs de kantlijn proberen het beeld van het landschap in te dringen en de levende personages te vangen. Het zorgt voor een speelse dynamiek in het werk, die op een manier het zware gewicht van de thematiek ondermijnt op een gelijkaardige manier als hoe Ingmar Bergman dat deed in zijn film *Het zevende zegel* (1958). Daarin zit een prachtige scène waarbij mensen hand in hand dansend over een heuvel de *Danse Macabre* uitvoeren. Die scène is me altijd bijgebleven.

TVL: Ik voel ook een sterke affiniteit met het cinematografische in jouw werk. Enerzijds door de slagvelden, maar ook in de manier waarop je jouw landschappen uitwerkt. Iets dat heel duidelijk is in het werk *Underneath the Green Pine Trees*. In dat werk wordt je als toeschouwer gedwongen om met je ogen mee te bewegen met het landschap, het herinnert aan de manier waarop regisseurs het landschap in beeld brengen in films.

EVS: Als we het landschap vanop een heuvel aanschouwen dan kijken we traag van links naar rechts in de diepte van het landschap. Deze ervaring tracht ik ook te schilderen. Door de lange vorm van de panelen dwing ik de kijker om dichterbij te komen en traag de tijd te nemen om de ogen over het landschap te laten rollen en zo de verschillende lagen van betekenis en het verhaal te ontdekken. Alsof je een uitgestrekt tafereel aftast. Je zou het kunnen vergelijken met de manier waarop we het *Tapijt van Bayeux* (ca.1077) ervaren. Dit voel je ook bij films van Herzog zoals *Aguirre, the Wrath of God* (1972). Hij neemt je traag

mee door het oerwoud. Je daalt langzaam een heuvel mee af en zo ontvouwt zich een lange stoet van mensen die door het landschap wandelen. Langzaam ontvouwt het verhaal zich. Op een gelijkaardige manier worden de slagvelden in de film *Oorlog en vrede* (1967) van Bondartsjoek in beeld gebracht, je zweeft over eindeloze velden tussen sneuvelende soldaten.

TVL: Zelf ben ik ook een grote fan van de films van Werner Herzog. Hij heeft altijd zijn eigen pad gekozen, vaak tegen de stroming in, en blijft trouw aan zijn ideeën, zelfs als dat betekent dat hij extreme risico's moet nemen – zoals een stoomschip letterlijk over een berg trekken in *Fitzcarraldo* (1982). Zijn stijl overstijgt ook alle genres: hij zoekt naar wat hij noemt “*die Ekstatische Wahrheit*” – niet alleen feiten, maar een diepere, poëtische waarheid. Naar mijn gevoel is dat ook de essentie van jouw werken: ze stellen existentiële vragen over de mens, de natuur en het universum.

EVS: Het werk van Herzog overstijgt zijn thema's. Als er een boot naar boven wordt gesleept of pinguïns worden gevolgd voel je dat er ergens nog iets wordt verteld wat je enkel begrijpt door de ervaring van de film zelf en door de ogen van Herzog. Zo zie ik het schilderen ook. Je kan uitleggen waar het schilderij over gaat maar het is de ervaring van het kijken die telt. Het medium wordt interessant door de maker.

Schilderkunst raakt doorheen de geschiedenis altijd dezelfde thema's aan portretten, stillevens, landschappen... het zijn thema's die door verschillende kunstenaars een andere ervaring opwekken. Ze zeggen iets over onszelf.

TVL: Ondanks het gewicht van de thema's die jij verkent, de veelheid van personages en de weidse landschappen die je weergeeft, kies je heel bewust om kleinschalig te werken. Vanwaar deze keuze?

EVS: Ik heb geprobeerd om werk te maken op groot formaat, maar naar mijn gevoel kan ik juist meer vertellen op hele kleine formaten. Op enkele millimeter kan je een groot bos schilderen. Het heeft een soort omgekeerd effect: als grotere personages het doek innemen, is er een afstand nodig om ze in hun volledigheid te zien. Bij mij onthullen de scènes en personages zich pas wanneer je dichterbij komt. Mijn werelden worden groter als je dichterbij komt.

TVL: Een ander opvallend kenmerk aan jouw werken is dat ze allemaal op houten panelen zijn geschilderd in ongelijke formaten.

EVS: Tijdens mijn studies had ik al op hout geschilderd, maar pas later heb ik het doek volledig losgelaten. Ondertussen begint het voor mij bij de houthandelaar waar ik een boom uitkies die dan in ruwe panelen worden verzaagd. Door de onregelmatige vormen ontstaan er vanzelf sculpturale elementen die ik behoud en die het schilderij beïnvloeden. Soms zijn de vormen spontaan ontstaan en soms beslis ik pas na het schilderen om de vormen uit een paneel te zagen zoals bij *Eeeeeeeeyaaah!* en *The Elephant Had Reappeared in the Town*. Hout kan je constant aanpassen, bij een doek is dat veel complexer.

TVL: Er zit ook enorm veel variatie in de texturen van de panelen. Is dat iets waar je bewust mee speelt?

EVS: Ja, elk stuk hout bekijk en selecteer ik nauwkeurig. Daarna bepaal ik op

welke manier ik het oppervlak zal bewerken. Soms laat ik het oppervlak veel ruwer zoals in het werk *Mermaids* of *A Dreadfully Hideous-Looking Head* waardoor de nerven en de onregelmatigheden van het hout erg zichtbaar blijven. Soms schuur ik het hout zodanig op zodat het oppervlak erg egaal en glad is zoals in het werk *The Sun! of Lonely Sea-Girt Island*. Ook de borstellijnen van de grondlaag hebben invloed op de ondergrond en de daaropvolgende verflagen. De verschillende lagen creëren diepte en bepalen zo mee de sfeer van het schilderij.

TVL: Ook in jouw kleurgebruik is veel variatie op te merken. De landschappen zijn geschilderd in verschillende tonen van groen en bruin en ook de lucht is telkens in andere kleuren weergegeven. Ik vind het opmerkelijk dat je nergens dezelfde weergave zal terugvinden van de lucht.

EVS: Ik schilder met olieverf. Die manier van schilderen geeft me de vrijheid om zowel dekkend als heel transparant te schilderen. Waardoor de verflagen die boven elkaar liggen diepte creëren en waardoor er heel veel verschillende kleurnuances kunnen ontstaan zoals in het werk *A Fair Wind* waar de kleuren van de lucht geleidelijk in elkaar overgaan. In een landschap kunnen de bomen groen zijn, de lucht blauw en de aarde bruin. Maar als je wat langer kijkt naar de bomen of naar de lucht dan zie je een diversiteit aan kleuren. Die ook nog eens doorheen de dag en het seizoen veranderen. Het zijn de kleine variaties die het interessant maken, zoals de verschillende tinten groen in de bladeren of de verschillende tinten blauw in de lucht. Wanneer de avond valt ga ik vaak naar buiten om naar de lucht kijken. Soms is de lucht gevuld met tinten van geel en wit die overgaan in een diep blauw. Soms zijn de wolken fel roze of oranje. Ik speel met die verschillende variaties aan kleuren om een bepaalde sfeer in het schilderij te brengen. Sommige werken hebben felle, heldere kleuren zoals in het werk *A Stuffy Morning* of *The Attack of The Giant Spiders*, terwijl andere werken zoals *Seamonsters!* of *The Abyss* eerder een dramatische sfeer krijgen door het donker kleurgebruik.





ELINE VANSTEENKISTE

in conversation with Tim Van Laere

TVL: What a beautiful moment to see your works presented together here in the gallery. This is not just your first solo exhibition with us but really the first time you're presenting your work to the public.

EVS: Yes, it's a very special moment for me. These past years, I've spent almost every day in my studio searching for my own visual language. I experimented a lot with different ways of working in order to gradually create my own world. I feel like everything has come together for me over the past three years.

TVL: You speak of creating a world, and that is something every viewer immediately senses when walking into this exhibition. At first glance, we see all these utopian landscapes that seem to transcend reality.

EVS: I'm always looking for stories that help me to imagine a world. While painting, I'm influenced among other things by what I read. In recent years, this has often been travelogues or descriptions of landscapes in literature throughout history. Like John Mandeville's *The Book of Marvels and Travels* (1357-1371), a story about a knight recounting the places he visited – some entirely fictional. For instance, he describes the land of Chaldea, inhabited by well-dressed men and women who look mangy, wear long, ugly white robes, and walk around barefoot.

Similar stories appear in art history too. Jan Mostaert imagined what America might look like in his painting *Landscape with an Episode from the Conquest of America* (1535). We see a place through his eyes that he never visited, only imagined based on stories. Jan Van Eyck did something similar with *The Ghent Altarpiece (the Adoration of the Mystic Lamb)* (1432). The landscape looks like an encyclopedic, botanical collection of various plants and trees found both locally and far away. He created his own paradisiacal landscape. After a probable journey to the Iberian Peninsula, Van Eyck is believed to have replaced native trees with Mediterranean citrus trees, resulting in a unique mix that gives the painting a mythical atmosphere.

TVL: Art history is very evidently present in your work. I strongly believe this is something that distinguishes great artists: they engage in the dialogue of art history, but from their own world, using their own language and rules.

EVS: The works in this exhibition constantly reference artists I was fascinated with at the time. There are a few paintings I've felt deeply drawn to for years and always return to. Jan Mostaert's work is one of them, but you'll also find references to Michelangelo, Dürer's flying goats, Turner's skies, and Rubens' *The Fall of the Damned* (ca.1620). Some paintings are always with me during the process. I look daily at Joachim Patinir's *Landscape with Charon Crossing the Styx* (1520-1524). There's also a print of Rogier van der Weyden's *Pietà* (1441) in my studio. These works haunt me. There are even pieces I want to see at least once a year, like the *St. George Altarpiece* (1493) by Jan II Borman in Brussels.

TVL: I also recognize a strong affinity with James Ensor.

EVS: Ensor is a constant in my life. His *Old Lady with Masks* (1889) is one of my first memories of a painting. In some of my works, I also feel Ensor's influence – like in *The Ships Flew Through the Deep Blue Water* – through the colors and how the sunlight pierces the sky and water. I'm also drawn to the humor in his work. He took great pleasure in criticizing the world and turned it into imagery that still resonates today. It speaks to our human flaws.

TVL: Those human flaws are a recognizable motif in your work too. While we first see utopian landscapes, they reveal themselves as spectacles of violence when we look closer. As we zoom in, we see characters chasing, bashing, stabbing, shooting each other, feeding others to monsters, and so on. Yet, the way you depict this violence doesn't evoke horror – rather, it radiates a kind of power.

EVS: In Homer's *Iliad*, long descriptions of peaceful nature are interrupted by bloody battles between emotional soldiers. Nature and culture are intertwined. That duality is an essential part of who we are as people: sometimes we walk hand in hand into a beautiful sunrise, other times we fight giant spiders in a post-apocalyptic landscape. The story of Medea was also a major inspiration. It's a story full of horrific, violent massacres. On the one hand, it's repulsive, but there's also something very liberating and deeply human about it. The violence becomes a way to ward off fear. Humankind in its countless veils and visages. When I paint Medea pierced in the belly by an arrow, she stands beside a cowboy from a spaghetti western, a Neanderthal making a fire, and a white horse happily trotting through the landscape.

TVL: Indeed, you can look endlessly at your work and keep discovering new characters. One of the most prominent figures are the women with long, wild hair. Who are they?

EVS: You could say they're faceless self-portraits. They run at full speed through fields, fearlessly latch onto sea monsters, rage or get chopped into pieces. They're distinguished only by their props and costumes, but the figure itself always remains the same.

TVL: I also notice how you play with the idea of self-portraiture in different ways. We never see a self-portrait in the traditional sense. The female figures certainly resemble you in a way – the long brown hair, for example – but by portraying them in multiplicity, you also distance yourself from them. In some works you even play with this idea, like in *Self-portrait as a Tiger*. We see the same group of women, but the title indicates that the self-portrait isn't to be



Jan Mostaert
Landscape with an Episode from the
Conquest of America, 1535.
Oil on panel, 86,5 x 152,5 cm

found in the women, but in the wounded tiger.

EVS: Whenever I read or paint, I project a little of myself into all the characters. I play with them like toy figures. Their emotions and character aren't in their faces but in their actions, how they move through space.

TVL: Another recurring figure in your work is the skeleton. They remind me of the *Danse Macabre* motif, like the lost *Berner Totentanz* (ca.1516). Your skeletons seem to participate in the violent play among people, animals, and hybrid monsters. Where do these figures come from in your work?

EVS: The theme of death and our fear of it runs throughout art history. For me, it's one of the most fascinating themes. The skeletons I paint personify our mortality – but I also try not to take it too seriously. By having them dance while eating someone, there's a touch of humor. In *Crack of Dawn*, I placed skeletons on the fringes of an idyllic scene, trying to invade the landscape and capture the living characters. This creates a playful dynamic that undermines the gravity of the subject, similar to the way Ingmar Bergman visualized this theme in his movie *The Seventh Seal* (1958). There's a beautiful scene where people dance hand-in-hand over a hill in a *Danse Macabre*. That scene has always stayed with me.

TVL: I also feel a strong connection to the cinematic in your work. Not only through the battlefields but also in the way you construct your landscapes. This is very evident in *Underneath the Green Pine Trees*. That work forces the viewer's eyes to move across the landscape like in film.

EVS: When we view a landscape from a hill, we slowly scan from left to right into the depth. I try to paint that experience. The long format of the panels forces the viewer to come closer, to take their time, to let their eyes roll across the

landscape, and discover the different layers of meaning and narrative. As if you're scanning an expansive scene. You could compare it to how we experience the *Bayeux Tapestry* (ca.1077). You can find the same experience when you watch Herzog's films, like *Aguirre, the Wrath of God* (1972), where he slowly takes you through the jungle. You descend a hill gradually and a long procession of people unfolds. The same happens in Bondarchuk's *War and Peace* (1967), where you find yourself floating over endless fields of dying soldiers.

TVL: I'm a big fan of Werner Herzog's films too. He has always followed his own path, often against the current, staying true to his ideas – even dragging a steamship over a mountain in *Fitzcarraldo* (1982). His style transcends genres. He looks for what he calls "*die Ekstatische Wahrheit*" – not just facts, but a deeper, poetic truth. I think that's also the essence of your work: it raises existential questions about humanity, nature, and the universe.

EVS: Herzog's work goes beyond its themes. Whether he's pulling a boat up a hill or following a penguin, you instantly feel something greater is being told which you can only grasp through the experience of the film and by seeing through Herzog's eyes. That's how I see painting too. You can explain what a painting is about, but it's the experience of looking that matters. The medium becomes interesting through the maker. Painting has always dealt with the same themes throughout history – portraits, still lifes, landscapes... but each artist gives them a new experience. They say something about ourselves.

TVL: Despite the weight of the themes you explore, the multitude of characters, and the vastness of your landscapes, you consciously choose to work on a small scale. Why?

EVS: I've tried working on large formats, but I feel I can tell more on a very small scale. On a few millimeters, you can paint an entire forest. It has a reverse effect: when large figures dominate the canvas, you need distance to see them. In my work, the scenes and characters only reveal themselves when you get close. My worlds grow as you come closer.

TVL: Another striking feature of your work is that everything is painted on wooden panels in irregular shapes.

EVS: I already painted on wood during my studies, but only later did I completely abandon canvas. Now it starts at the lumberyard where I choose a tree that's sawn into raw panels. The irregular shapes naturally create sculptural elements that I keep and that influence the painting. Sometimes the shapes arise spontaneously, and other times I decide after painting to saw shapes out of the panel – like in *Eeeeeeeeyaaah!* and *The Elephant Had Reappeared in the Town*. Wood can always be adjusted, which is much more complex with canvas.

TVL: There's also great variation in the panel textures – is that something you do deliberately?

EVS: Yes, I carefully examine and select each piece of wood. Then I decide how to treat the surface. Sometimes I leave it very rough, like in *Mermaids* or *A Dreadfully Hideous-Looking Head*, so the wood grain and irregularities remain visible. Sometimes I sand it until it's very smooth, like in *The Sun!* or *Lonely Sea-Girt Island*. Even the brushstrokes of the ground layer affect the texture and

later paint layers. The layers create depth and influence the atmosphere of the painting.

TVL: There is also a great variety in your use of color. The landscapes are in various shades of green and brown, and the sky is always different. I find it remarkable that each depiction of the sky is painted in different hues and colors.

EVS: I paint with oil paint. It gives me the freedom to work opaquely or very transparently, so the layered paints create depth and allow for many color nuances – like in *A Fair Wind*, where the sky colors gradually blend. In a landscape, trees can be green, the sky blue, the earth brown. But if you look longer at the trees or sky, you see a diversity of colors, changing throughout the day and seasons. The small variations make it interesting – like the different greens in leaves or blues in the sky. When evening falls, I often go outside to watch the sky. Sometimes it's filled with yellow and white shades blending into deep blue. Sometimes the clouds are bright pink or orange. I play with those color variations to bring a certain mood into the painting. Some works use bright, vivid colors, like *A Stuffy Morning* or *The Attack of the Giant Spiders*, while others, like *Seamonsters!* or *The Abyss*, are more dramatic through darker tones.



ELINE VANSTEENKISTE

échange avec Tim Van Laere

TVL : C’est merveilleux de voir vos œuvres présentées ici dans la galerie. Il s’agit non seulement de votre première exposition individuelle chez nous, mais c’est aussi la toute première fois que vous exposez vos œuvres.

EVS : Oui, c’est un moment vraiment particulier pour moi. Ces dernières années, j’ai passé presque tous les jours dans mon studio, à la recherche de mon propre langage visuel. J’ai beaucoup expérimenté différentes méthodes de travail pour créer petit à petit mon propre univers. J’ai l’impression que ces trois dernières années, tout s’est mis en place pour moi.

TVL : Vous parlez ici de créer un univers, et c’est un aspect qui marque immédiatement toute personne qui entre dans cette exposition. Au premier regard, on découvre tous les paysages utopiques qui semblent dépasser la réalité.

EVS : Je suis toujours à la recherche d’histoires qui me font imaginer un monde. En peignant, je suis notamment influencée par ce que je lis. Ces dernières années, il s’agissait souvent de récits de voyage ou de descriptions de paysages dans la littérature à travers l’histoire. *Le Livre des merveilles du monde* (1357-1371) de John Mandeville, par exemple, raconte l’histoire d’un chevalier qui rédige un carnet de voyage sur les endroits qu’il a visités, dont certains sont totalement inventés. Par exemple, il décrit le pays de Chaldée, habité par des hommes bien habillés et des femmes à l’aspect galeux, portant de longs et affreux manteaux blancs et marchant pieds nus.

Des histoires similaires se retrouvent également dans l’histoire de l’art. Dans *Paysage avec un épisode de la conquête de l’Amérique* (1535), Jan Mostaert a imaginé à quoi ressemblerait l’Amérique. Cette œuvre dévoile le propre regard qu’il porte sur un endroit qu’il n’a jamais visité lui-même. Il s’est servi d’histoires pour essayer d’imaginer à quoi ressemblerait le paysage. Jan Van Eyck a également opté pour une approche similaire dans *l’Agneau mystique* (1432). Son paysage ressemble à une collection encyclopédique et botanique de différents types de plantes et d’arbres que l’on trouve dans notre région et bien au-delà. Il crée ainsi son propre paysage paradisiaque. À la suite d’un voyage qu’il a probablement effectué dans la péninsule ibérique, Van Eyck aurait adapté certains arbres indigènes à des agrumes méditerranéens, créant ainsi une combinaison unique de différentes espèces d’arbres qui confèrent à la peinture une atmosphère fabuleuse.

TVL : L’histoire de l’art est très présente dans vos œuvres. Je pense que c’est aussi un élément avec lequel les grands artistes parviennent à se distinguer : ils entrent dans le dialogue de l’histoire de l’art, mais le font à partir de leur propre univers, avec leur propre langage et leurs propres règles.

EVS : Les œuvres de l'exposition font constamment référence à des artistes qui me fascinaient à ce moment-là. Il y a des tableaux qui m'attirent énormément depuis des années et auxquels je reviens sans cesse. L'œuvre de Jan Mostaert en fait partie, mais vous trouverez également des références à Michel-Ange, aux chèvres volantes de Dürer, aux ciels de Turner et à la chute des damnés de Rubens. Au cours de mon processus de peinture, certains tableaux sont omniprésents pour moi. Je regarde tous les jours le tableau *Charon traversant le Styx* (1520-1524) de Joachim Patinir. Une reproduction de la *Pietà* (1441) de Rogier van der Weyden est également accrochée dans mon atelier. Ce sont des œuvres qui ne cessent de me hanter. Il y a aussi des œuvres que je veux voir au moins une fois par an, comme *le Retable de Saint-Georges* (1493) de Jan II Borman à Bruxelles.

TVL : Je vois également une grande affinité avec James Ensor.

EVS : Ensor est une constante dans ma vie. *La Vieille Dame aux masques* (1889) est l'un de mes premiers souvenirs de peinture. Dans certaines de mes œuvres, je ressens également son influence, comme dans *The Ships Flew Through the Deep Blue Water*, en raison des couleurs et de la façon dont les rayons du soleil transpercent le ciel et l'eau. J'aime aussi l'humour dans son œuvre. Ensor prenait beaucoup de plaisir à critiquer le monde et il a réussi à en faire des images qui ne parlent pas seulement de cette époque-là, mais qui restent pertinentes aujourd'hui. Elles parlent de nos défauts humains.

TVL : Ces failles humaines sont également un motif reconnaissable dans vos œuvres. Les paysages utopiques que nous voyons au premier abord s'ouvrent sur un spectacle de violence au fur et à mesure que nous nous en approchons. Dès que l'on zoome sur ces paysages, on voit divers personnages se poursuivre, se frapper la tête, se poignarder, se tirer dessus, donner à manger à des monstres, etc. Pourtant, la manière dont vous dépeignez cette violence n'évoque pas un sentiment d'horreur. Elle dégage plutôt une certaine force.

EVS : Dans *l'Illiade* d'Homère, de longues descriptions de la nature paisible sont interrompues par des batailles sanglantes de soldats émotifs. La nature et la culture sont liées. Cette dualité est une part importante de notre identité humaine : parfois nous marchons main dans la main vers un magnifique lever de soleil, parfois nous combattons des araignées géantes dans un paysage post-apocalyptique. L'histoire de Médée a également été une grande source d'inspiration. Elle est pleine de massacres horribles et violents. D'un côté, c'est répugnant, d'un autre, on y trouve quelque chose de libérateur et d'humain. La violence est une forme d'incitation à la peur. L'homme prend différentes formes. Lorsque je peins Médée avec une flèche qui vient de lui transpercer le ventre, elle se trouve à côté d'un cow-boy sorti tout droit d'un western spaghetti, d'un néandertalien faisant un feu de camp et d'un cheval blanc sautillant joyeusement dans le paysage.

TVL : En effet, on peut regarder vos œuvres à l'infini, en y découvrant sans cesse de nouveaux personnages. L'un des protagonistes les plus importants de vos œuvres est un groupe de femmes aux cheveux longs et sauvages. Qui sont-elles ?

EVS : On pourrait dire que ce sont des autoportraits sans visage. Elles courent à toute vitesse à travers les champs ou s'accrochent sans crainte à un monstre

marin, elles sont féroces ou se font elles-mêmes découper en morceaux. Elles ne se distinguent que par leurs attributs et leurs costumes, mais le personnage lui-même reste toujours le même.

TVL : Je remarque également que vous jouez avec l'idée de l'autoportrait de différentes manières. On ne trouve jamais d'autoportrait de vous dans le sens traditionnel du terme, les figures féminines présentent certes des similitudes avec vous à travers les longs cheveux bruns qui reviennent souvent, mais en les représentant dans une multitude, vous vous en distanciez en même temps. Dans certaines œuvres, vous en faites même un jeu, comme dans *Self-Portrait as a Tiger*. On y voit le même groupe de femmes, mais le titre indique que l'autoportrait ne se trouve pas dans les femmes, mais dans le tigre blessé.

EVS : Lorsque je lis ou peins quelque chose, je projette toujours un peu de moi dans tous les personnages. Je joue avec eux comme s'il s'agissait de figurines. Leurs émotions et leur caractère ne sont pas dans leurs visages, mais dans leurs actions, leurs mouvements dans l'espace, leurs comportements.

TVL : Les squelettes sont un autre personnage important qui revient régulièrement dans votre travail. Ils me rappellent le motif de la danse macabre, comme dans la *Totentanz bernoise* (ca.1516) qui a été perdue. Vos personnages de la mort semblent se fondre dans le jeu violent entre les hommes, les animaux et les monstres hybrides de vos paysages. D'où vous viennent-ils ?

EVS : Tout au long de l'histoire de l'art, on retrouve le thème de la mort et de la peur qu'elle nous inspire. Selon moi, c'est d'ailleurs l'un des thèmes les plus intéressants. Les squelettes que je peins sont une personnification de notre mortalité, mais en même temps, j'essaie de ne pas la prendre trop au sérieux. En les faisant manger un être humain tout en dansant, j'y vois aussi une forme d'humour. Dans *Crack of Dawn*, j'ai placé les squelettes dans les marges d'une scène idyllique dans laquelle ils tentent de pénétrer pour capturer le personnage vivant. Cela crée une dynamique ludique dans l'œuvre qui, d'une certaine manière, sape la lourdeur du sujet, comme l'a fait Ingmar Bergman dans son



Joachim Patinir
Landscape with Charon Crossing the
Styx, ca.1515-1524
Oil on wood, 64 x 103 cm

film *Le Septième Sceau* (1958). Dans ce film, il y a une scène magnifique où des gens dansent main dans la main sur une colline en exécutant *la Danse macabre*. Cette scène est restée gravée dans ma mémoire.

TVL : Je ressens également une forte affinité avec le cinéma dans votre travail. D’une part, à cause des champs de bataille, mais aussi dans la manière dont vous élaborez vos paysages. Cela apparaît très clairement dans *Underneath the Green Pine Trees*. Dans cette œuvre, le spectateur est obligé de suivre le paysage des yeux, ce qui rappelle la manière dont les réalisateurs filment les paysages.

EVS : Lorsque nous contemplons un paysage depuis une colline, nous regardons lentement de gauche à droite dans les profondeurs du paysage. C’est aussi cette expérience que je tente de peindre. Grâce à la forme allongée des panneaux, j’oblige le spectateur à s’approcher et à prendre lentement le temps de parcourir le paysage des yeux pour découvrir les différentes couches de signification et d’histoire. C’est comme si l’on balayait du regard une vaste scène. On pourrait comparer cela à la manière dont on découvre la *Tapisserie de Bayeux* (ca.1077). Ou encore aux films de Herzog, comme *Aguirre, la colère de Dieu* (1972), qui nous emmène lentement à travers la jungle. On descend petit à petit une colline et on découvre une longue procession de personnes qui se déploie dans le paysage. Progressivement, l’histoire se déroule. Les champs de bataille, dans le film *Guerre et Paix* (1967) de Bondarchuk, sont représentés selon une approche similaire : on flotte à travers des champs sans fin parmi les soldats qui tombent au combat.

TVL : Personnellement, je suis également un grand fan des films de Werner Herzog. Il a toujours choisi sa propre voie, souvent à contre-courant, et reste fidèle à ses idées, même si cela implique des risques extrêmes, comme tirer littéralement un bateau à vapeur au-dessus d’une montagne dans *Fitzcarraldo* (1982). Son style transcende également tous les genres : il recherche ce qu’il appelle « *die Ekstatische Wahrheit* » (la vérité extatique), c’est-à-dire non seulement des faits, mais aussi une vérité plus profonde et poétique. À mon avis, c’est aussi là que se trouve l’essence de vos œuvres : elles posent des questions existentielles sur l’homme, la nature et l’univers.

EVS : L’œuvre de Herzog transcende ses thèmes. Lorsqu’un bateau est remorqué vers le haut ou que l’on suit des pingouins, on sent qu’il y a toujours quelque chose de raconté quelque part, que l’on ne comprend qu’à travers l’expérience du film lui-même et à travers les yeux d’Herzog. C’est également ainsi que je vois la peinture. On peut expliquer le sujet du tableau, mais c’est l’expérience du regard qui compte. Le médium devient intéressant grâce à son créateur.

La peinture à travers l’histoire aborde toujours les mêmes thèmes : portraits, natures mortes, paysages... Ce sont des thèmes qui génèrent une expérience différente selon les artistes. Ils nous disent quelque chose de nous-mêmes.

TVL : Malgré le poids des thèmes que vous explorez, la multitude de personnages et les vastes paysages que vous dépeignez, vous choisissez très consciemment de travailler à petite échelle. Pourquoi ce choix ?

EVS : J’ai essayé de faire des travaux en grand format, mais j’ai l’impression de pouvoir raconter plus de choses sur de très petits formats. Sur quelques

millimètres, on peut peindre une grande forêt. Il y a une sorte d’effet inverse : lorsque des personnages plus importants occupent la toile, il faut une certaine distance pour les voir dans leur intégralité. Chez moi, les scènes et les personnages ne se révèlent qu’en s’approchant. Mes mondes s’agrandissent quand on s’en approche.

TVL : Une autre caractéristique frappante de vos œuvres est qu’elles sont toutes peintes sur des panneaux de bois de formats inégaux.

EVS : Pendant mes études, j’avais déjà peint sur du bois, mais ce n’est que plus tard que j’ai abandonné complètement la toile. Pour moi, tout commence chez le marchand de bois où je choisis un arbre qui est ensuite scié en panneaux bruts. Les formes irrégulières créent automatiquement des éléments sculpturaux que je retiens et qui influencent la peinture. Parfois, les formes apparaissent spontanément, et parfois, je ne scie les formes d’un panneau qu’après avoir peint, comme dans *Eeeeeeeeyaaah!* et *The Elephant Had Reappeared in the Town*. On peut ajuster le bois en permanence, alors qu’avec une toile, c’est beaucoup plus complexe.

TVL : Les textures des panneaux varient énormément, est-ce un élément avec lequel vous jouez consciemment ?

EVS : Oui, j’examine et je sélectionne soigneusement chaque pièce de bois. Je décide ensuite de la manière dont je vais travailler la surface. Parfois, je la laisse beaucoup plus rugueuse, comme dans *Mermaids* ou *A Dreadfully Hideous-Looking Head*, laissant le grain et les irrégularités du bois très visibles. Parfois, je ponce le bois pour que la surface soit très uniforme et lisse, comme dans *The Sun!* ou *Lonely Sea-Girt Island*. Les lignes de pinceau de l’apprêt influencent également la surface et les couches de peinture suivantes. Les différentes couches créent de la profondeur et contribuent ainsi à déterminer l’atmosphère du tableau.

TVL : L’utilisation des couleurs est également très variée. Les paysages sont peints dans différents tons de vert et de brun et le ciel est lui aussi rendu dans des couleurs différentes à chaque fois. Je trouve remarquable que le ciel ne soit jamais le même.

EVS : J’utilise de la peinture à l’huile. Cette façon de peindre me donne la liberté de travailler à la fois de manière opaque et très transparente. Cela permet aux couches de peinture superposées de créer de la profondeur et de nombreuses nuances de couleurs, comme dans *A Fair Wind*, où les couleurs du ciel se fondent progressivement les unes dans les autres. Dans un paysage, les arbres peuvent être verts, le ciel bleu et la terre brune. Mais si l’on regarde plus longuement les arbres ou le ciel, on voit une diversité de couleurs. Celles-ci changent également au cours de la journée et de la saison. Ce sont les petites variations qui rendent les choses intéressantes, comme les différentes nuances de vert dans les feuilles ou de bleu dans le ciel. Le soir venu, je sors souvent pour regarder le ciel. Parfois, il est rempli de nuances de jaune et de blanc qui se transforment en un bleu profond. Parfois, les nuages sont rose vif ou orange. Je joue avec ces différentes variations de couleurs pour donner une certaine ambiance à la peinture. Certaines œuvres présentent des couleurs vives et éclatantes, comme *A Stuffy Morning* ou *The Attack of The Giant Spiders*, tandis que d’autres, comme *Seamonsters!* ou *The Abyss*, reçoivent une atmosphère plus dramatique grâce à l’utilisation de couleurs sombres.



ELINE VANSTEENKISTE

in conversazione con Tim Van Laere

TVL: Che meraviglia vedere le tue opere presentate tutte insieme qui in galleria. Questa non è solo la tua prima mostra personale nella nostra galleria, ma anche il tuo vero primo debutto con le tue opere.

EVS: Sì, è un momento molto speciale per me. Negli ultimi anni ho trascorso quasi ogni giorno nel mio studio, alla ricerca del mio linguaggio visivo. Ho sperimentato molti e diversi modi di lavorare per creare lentamente il mio mondo. Negli ultimi tre anni, sento di essere davvero giunta alla conclusione che volevo.

TVL: Qui parli di creare un mondo, ed è un qualcosa di cui anche lo spettatore si rende immediatamente conto quando visita questa mostra. A prima vista, tutti i paesaggi utopici che appaiono sembrano oltrepassare la realtà.

EVS: Sono sempre alla ricerca di storie che mi facciano immaginare un mondo. Mentre dipingo sono influenzata, anche da ciò che leggo. Negli ultimi anni, si trattava spesso di diari di viaggio o di descrizioni del paesaggio nella letteratura storica. Come *I viaggi di Mandeville* (1357-1371) di Jehan de Mandeville, storia di un cavaliere che scrive un diario di viaggio sui luoghi che ha visitato, tra cui alcuni luoghi sono completamente inventati. Ad esempio, descrive la terra di Caldea, abitata da uomini ben vestiti e da donne dall'aspetto rognoso che indossano lunghi e brutti mantelli bianchi e vanno in giro a piedi nudi.

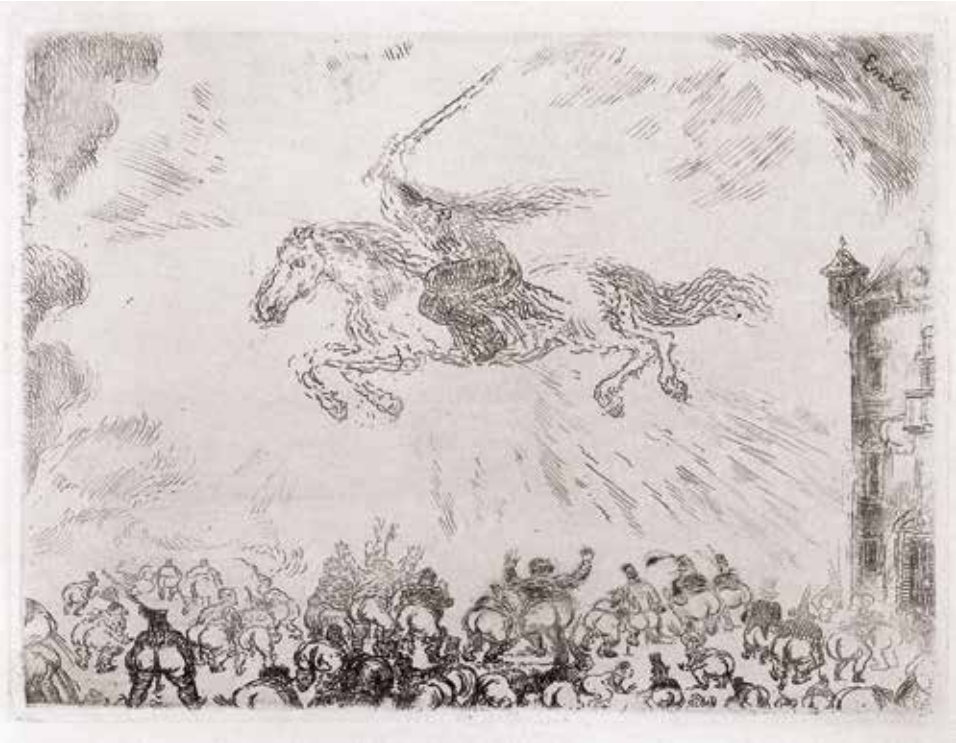
Storie simili si trovano anche nella storia dell'arte. Jan Mostaert ha immaginato uno scorcio di America agli albori della conquista in *Paesaggio delle Indie Occidentali* (1535). In quell'opera, vediamo attraverso i suoi occhi un luogo che lui stesso non ha mai visitato. Ha cercato di immaginare come sarebbe stato il paesaggio basandosi su dei racconti. Anche Jan Van Eyck ha fatto qualcosa di simile con il *Polittico dell'Agnello Mistico* (1432). Il paesaggio sembra una collezione botanica enciclopedica di diversi tipi di piante e alberi presenti sia nella nostra regione che in altre regioni, creando così il proprio paesaggio paradisiaco. Dopo un viaggio che probabilmente fece nella penisola iberica, si dice che Van Eyck abbia adattato alcuni alberi autoctoni agli agrumi mediterranei, creando una combinazione unica di specie arboree diverse che conferiscono al dipinto un'atmosfera favolosa.

TVL: La storia dell’arte è molto presente nelle tue opere. Credo che anche questo sia un aspetto in cui i grandi artisti riescono a distinguersi: entrano nel dialogo della storia dell’arte, ma lo fanno dal loro mondo, con il loro linguaggio e le loro regole.

EVS: Le opere in mostra fanno costantemente riferimento ad artisti da cui sono stata affascinata in quel momento. Ci sono alcuni dipinti che mi attraggono immensamente da anni e a cui continuo a tornare. L’opera di Jan Mostaert è una di queste, ma ci sono anche riferimenti a Michelangelo, alle capre volanti di Dürer, ai cieli di Turner e alla Caduta dei Dannati di Rubens. Durante il mio processo pittorico, ci sono anche dipinti di cui mi cirondo e che sono sempre lì con me. Li guardo ogni giorno come il *Passaggio agli Inferi* (1520-1524) di Joachim Patinir, o nel mio studio c’è una stampa della *Pietà* (1441) di Rogier Van der Weyden. Sono opere che continuano a perseguitarmi. Ce ne sono poi alcune che voglio vedere almeno una volta all’anno, come il *Martirio di San Giorgio* (1493) di Jan Il Borman a Bruxelles.

TVL: Riconosco anche una grande affinità con James Ensor.

EVS: Ensor è una costante nella mia vita. Il quadro *Vecchia signora con maschere* (1889) è uno dei miei primi ricordi di un dipinto. Sento l’influenza di Ensor anche in alcune mie opere, come in *The Ships Flew Through the Deep Blue Water*, attraverso i colori e il modo in cui i raggi del sole trafiggono il cielo e l’acqua. Mi piace anche l’umorismo del suo lavoro. Ensor provava un grande piacere nella sua critica del mondo e riusciva a trasformarla in immagini che non solo parlavano dei tempi dell’epoca, ma che rimangono attuali ancora oggi. Parlano dei nostri difetti umani.



James Ensor
De engel des verderfs, 1889
Collectie Museum voor
Schone kunsten Gent
Ets op papier. 112 x 152 mm

TVL: I difetti umani sono un motivo riconoscibile anche nelle tue opere. Dove a prima vista vediamo paesaggi utopici che si aprono in uno spettacolo di violenza quando ci avviciniamo. Dal momento in cui zoomiamo su questi paesaggi, troviamo vari personaggi che si danno la caccia l’un l’altro, si prendono a testate, si accoltellano, sparano, nutrono i mostri e così via. Tuttavia, il modo in cui ritrai questa violenza non evoca un senso di orrore, piuttosto emana un certo potere.

EVS: Nell’*Iliade* di Omero, lunghe descrizioni della natura pacifica sono interrotte da sanguinose battaglie di soldati motivati da grandi emozioni. Natura e cultura si uniscono in questo connubio. Una tale dualità è parte importante di ciò che siamo come esseri umani: a volte camminiamo insieme mano nella mano in una splendida alba, un’altra volta combattiamo ragni giganti in un paesaggio post-apocalittico. Anche la storia di Medea è stata di grande ispirazione. È un racconto pieno di massacri orribili e violenti, con un lato molto ripugnante, ma allo stesso tempo con qualcosa di liberatorio e umano. La violenza diventa un modo per scacciare la paura. L’umanità nei suoi innumerevoli veli e volti. Se dipingo Medea con una freccia che le ha appena trapassato lo stomaco, sarà accanto a un cowboy di uno spaghetti western, a un uomo di Neanderthal che accende un fuoco e a un cavallo bianco che saltella felicemente nel paesaggio.

TVL: In effetti, è possibile guardare il tuo lavoro all’infinito, scoprendo sempre nuovi personaggi e infatti, è un gruppo di donne dai capelli lunghi e selvaggi a diventare protagonista in una delle tue opere. Chi sono questi personaggi?

EVS: Si potrebbero identificare come autoritratti senza volto. Corrono a tutta velocità per i campi o si agganciano senza paura a un mostro marino, sono feroci o vengono fatti a pezzi loro stessi. Si distinguono solo per gli attributi e i costumi, ma la figura in sé rimane sempre la stessa.

TVL: Ho notato anche che giochi con l’idea dell’autoritratto in modi diversi. Non troviamo mai un tuo autoritratto in senso tradizionale, le figure femminili mostrano certamente delle somiglianze con te attraverso i lunghi capelli castani che ricorrono spesso, ma raffigurandole in una moltitudine, al contempo te ne distanzi. In alcune opere, ti trasformi addirittura in un gioco, come in *Self-portrait as a Tiger*. In esso vediamo lo stesso gruppo di donne, solo che il titolo ci ricorda che l’autoritratto non è contenuto nelle donne ma in quello della tigre ferita.

EVS: Quando leggo o dipingo qualcosa, proietto sempre un po’ di me stessa in tutti i personaggi. Gioco con i personaggi come se fossero pupazzetti giocattolo. I loro volti non fanno trapelare emozioni e carattere, ma sono i loro comportamenti, i loro movimenti nello spazio e le loro azioni che ce lo dicono.

TVL: Un altro personaggio importante che ricorre regolarmente nel tuo lavoro sono gli scheletri. Mi ricordano il motivo della Danza Macabra, come il perduto *Berner Totentanz* (ca.1516). Le tue figure della morte sembrano fondersi nel gioco violento tra gli esseri umani, gli animali e i mostri ibridi dei tuoi paesaggi. Ma da dove vengono?

EVS: In tutta la storia dell’arte emerge il tema della morte e la nostra paura nei suoi confronti. Per me è uno dei temi più interessanti. Gli scheletri che dipingo sono una personificazione della nostra mortalità, ma allo stesso tempo cerco

di non prenderla troppo sul serio. Il fatto di fargli mangiare un essere umano mentre balla mi sembra una forma di umorismo. Nell’opera *Crack of Dawn*, ho collocato gli scheletri ai margini di una scena idilliaca, in cui cercano di penetrare l’immagine del paesaggio e catturare il personaggio vivente. Crea una dinamica ludica nell’opera, che in un certo senso mina la pesantezza del soggetto, come fece Ingmar Bergman nel suo film *Il settimo sigillo* (1958). C’è una scena meravigliosa in cui le persone danzano mano nella mano su una collina eseguendo la *Danse Macabre*. Quella scena mi è sempre rimasta impressa.

TVL: Sento anche una forte affinità con il cinema nel tuo lavoro. Da un lato per i campi di battaglia, dall’altro per il modo in cui elabori i paesaggi. Qualcosa che è molto chiaro nell’opera *Underneath the Green Pine Trees*. In quell’opera, come spettatore, si è costretti a muoversi con gli occhi insieme al paesaggio; ricorda il modo in cui i registi rappresentano il paesaggio nei film.

EVS: Quando contempliamo il paesaggio da una collina, guardiamo lentamente da sinistra a destra nelle profondità del paesaggio. Cerco anche di dipingere questa esperienza. A causa della forma allungata dei pannelli, costringo l’osservatore ad avvicinarsi e a prendere il tempo necessario per scorrere gli occhi sul paesaggio e scoprire i diversi strati di significato e la storia. Come la scansione di una vasta scena. Si potrebbe paragonare al modo in cui viviamo *l’Arazzo di Bayeux* (ca.1077). Lo si sente anche con i film di Herzog come *Aguirre, furore di Dio* (1972). Ti porta lentamente attraverso la giungla. Scendi lentamente lungo una collina e si forma una lunga processione di persone che camminano nel paesaggio. La storia si svolge lentamente. In modo simile, i campi di battaglia sono rappresentati nel film *Guerra e pace* (1967) di Bondarchuk: si fluttua su campi infiniti tra i soldati caduti.

TVL: lo stesso sono un grande fan dei film di Werner Herzog. Ha sempre scelto la sua strada, spesso controcorrente, e rimane fedele alle sue idee, anche se ciò significa correre rischi estremi come quello di trainare letteralmente un piroscabo sopra una montagna in *Fitzcarraldo* (1982). Il suo stile trascende anche tutti i generi: cerca ciò che definisce “*die Ekstatische Wahrheit*”, non solo fatti, ma una verità più profonda e poetica. A mio avviso, questa è anche l’essenza delle tue opere: pongono domande esistenziali sull’uomo, sulla natura e sull’universo.

EVS: Il lavoro di Herzog trascende i suoi temi. Quando una barca viene trainata verso l’alto o il pinguino viene seguito, si ha la sensazione che ci sia ancora qualcosa da raccontare da qualche parte, che si capisce solo attraverso l’esperienza del film stesso e attraverso gli occhi di Herzog. Anch’io vedo la pittura in questo modo. Puoi spiegare il significato del dipinto, ma guardare è l’esperienza che conta. Il mezzo diventa interessante per il suo creatore. La pittura, nel corso della storia, tocca sempre gli stessi temi: ritratti, nature morte, paesaggi... sono temi che i diversi artisti vivono in modo diverso. Dicono qualcosa di noi stessi.

TVL: Nonostante il peso dei temi che esplori, la moltitudine di personaggi e i vasti paesaggi che ritrai, scegli consapevolmente di lavorare su piccola scala. Perché questa scelta?

EVS: Ho provato a realizzare lavori in grande formato, ma sento di poter raccontare di più su formati molto piccoli. In pochi millimetri si può dipingere

una grande foresta. Ha una sorta di effetto inverso: quando i personaggi più grandi occupano la tela, è necessaria una certa distanza per vederli nella loro completezza. Per me, le scene e il personaggio si rivelano solo con uno sguardo ravvicinato. I miei mondi diventano più grandi quando ti avvicini.

TVL: Un’altra caratteristica che colpisce delle tue opere è che sono tutte dipinte su pannelli di legno in formati non uniformi.

EVS: Durante i miei studi ho dipinto su legno, ma solo in seguito ho abbandonato completamente la tela. Ormai, il mio processo di creazione inizia dal rivenditore di legname dove scelgo un albero che verrà segato in pannelli grezzi. Le forme irregolari creano automaticamente elementi scultorei che conservo e influenzano la pittura. A volte le forme sono state create spontaneamente e a volte ho deciso di segare le forme da un pannello solo dopo aver dipinto, come nel caso di *Eeeeeeyaaaah!* e *The Elephant Had Reappeared in the Town*. Il legno si può regolare costantemente, mentre con una tela è molto più complesso.

TVL: C’è anche un’enorme variazione nelle texture dei pannelli, è qualcosa con cui giochi consapevolmente?

EVS: Sì, ogni pezzo di legno lo guardo e lo seleziono con cura. Poi decido come lavorare la superficie. A volte lascio la superficie molto più ruvida, come nell’opera *Mermaids* o *A Dreadfully Hideous-Looking Head*, lasciando molto visibili le venature e le irregolarità del legno. A volte carteggio il legno in modo che la superficie sia molto uniforme e liscia, come nell’opera *The Sun!* o in *Lonely Sea-Girt Island*. Le pennellate del primer influenzano anche il substrato e gli strati di vernice successivi. I diversi strati creano profondità e contribuiscono a definire l’atmosfera del dipinto.

TVL: Anche l’uso del colore è molto vario. I paesaggi sono dipinti in diverse tonalità di verde e marrone e anche il cielo è reso ogni volta con colori diversi. Trovo notevole che non si trovi la stessa resa del cielo da nessuna parte.

EVS: Dipingo con colori a olio. Questo modo di dipingere mi dà la libertà di dipingere sia in modo opaco che molto trasparente. In questo modo gli strati di pittura sovrapposti creano profondità e possono emergere diverse sfumature di colore, come in *A Fair Wind*, dove i colori del cielo si fondono gradualmente l’uno con l’altro. In un paesaggio, gli alberi possono essere verdi, il cielo blu e la terra marrone. Ma se guardi un po’ più a lungo gli alberi o il cielo, vedrai una diversità di colori, che cambiano anche nel corso della giornata e della stagione. Sono le piccole variazioni a renderlo interessante, come le diverse sfumature di verde nelle foglie o le diverse sfumature di blu nel cielo. Quando cala la sera, esco spesso a guardare il cielo. A volte è pieno di sfumature gialle e bianche che sfumano in un blu intenso. A volte le nuvole sono rosa o arancioni. Gioco con queste diverse variazioni di colore per conferire una certa atmosfera al dipinto. Alcune opere presentano colori vivaci e brillanti, come nel caso di *A Stuffy Morning* o *The Attack of the Giant Spiders*, mentre altre, come *Seamonsters!* o *The Abyss*, assumono un’atmosfera più drammatica grazie all’uso di colori più cupi.





Landscape, 2023 - 2024
43 x 88,5 cm - oil on wooden panel



The Elephant Had Reappeared in the Town, 2024
23 x 52 cm - oil on wooden panel



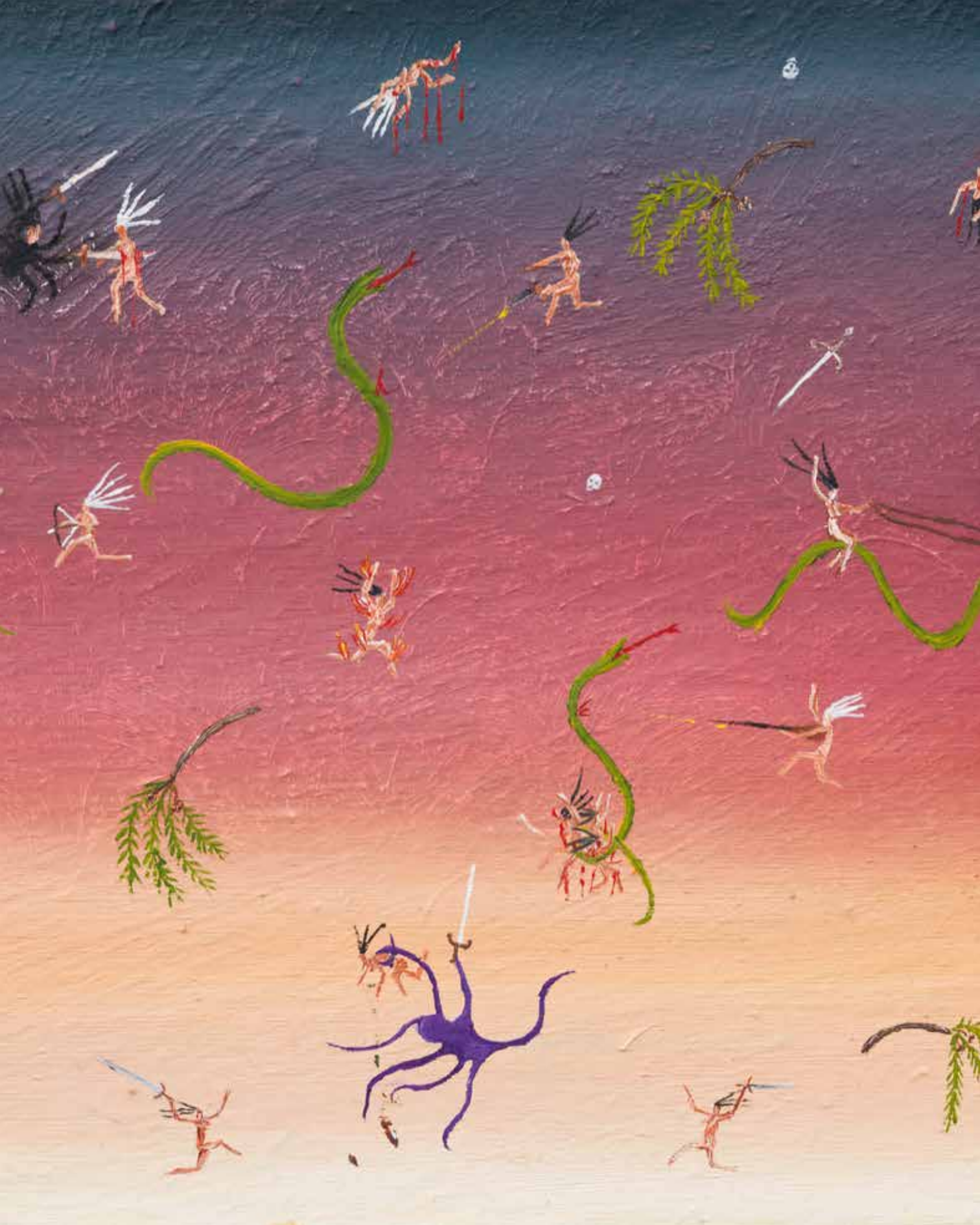
Lonely Sea-Girt Island, 2024
53,5 x 32,5 cm - oil on wooden panel



Hill, 2024
28,5 x 50,3 cm - oil on wooden panel



The Birth, 2024 - 2025
43,3 x 47,5 cm - oil on wooden panel



A Dreadfully Hideous-Looking Head, 2024 - 2025
14,5 x 33 cm - oil on wooden panel





Underneath the Green Pine Trees, 2024
28,5 x 25,2 cm - oil on wooden panel













Fight! Fight! Fight! , 2024
 24 x 48 cm - oil on wooden panel



A Stuffy Morning, 2024
 61 x 37 cm - oil on wooden panel



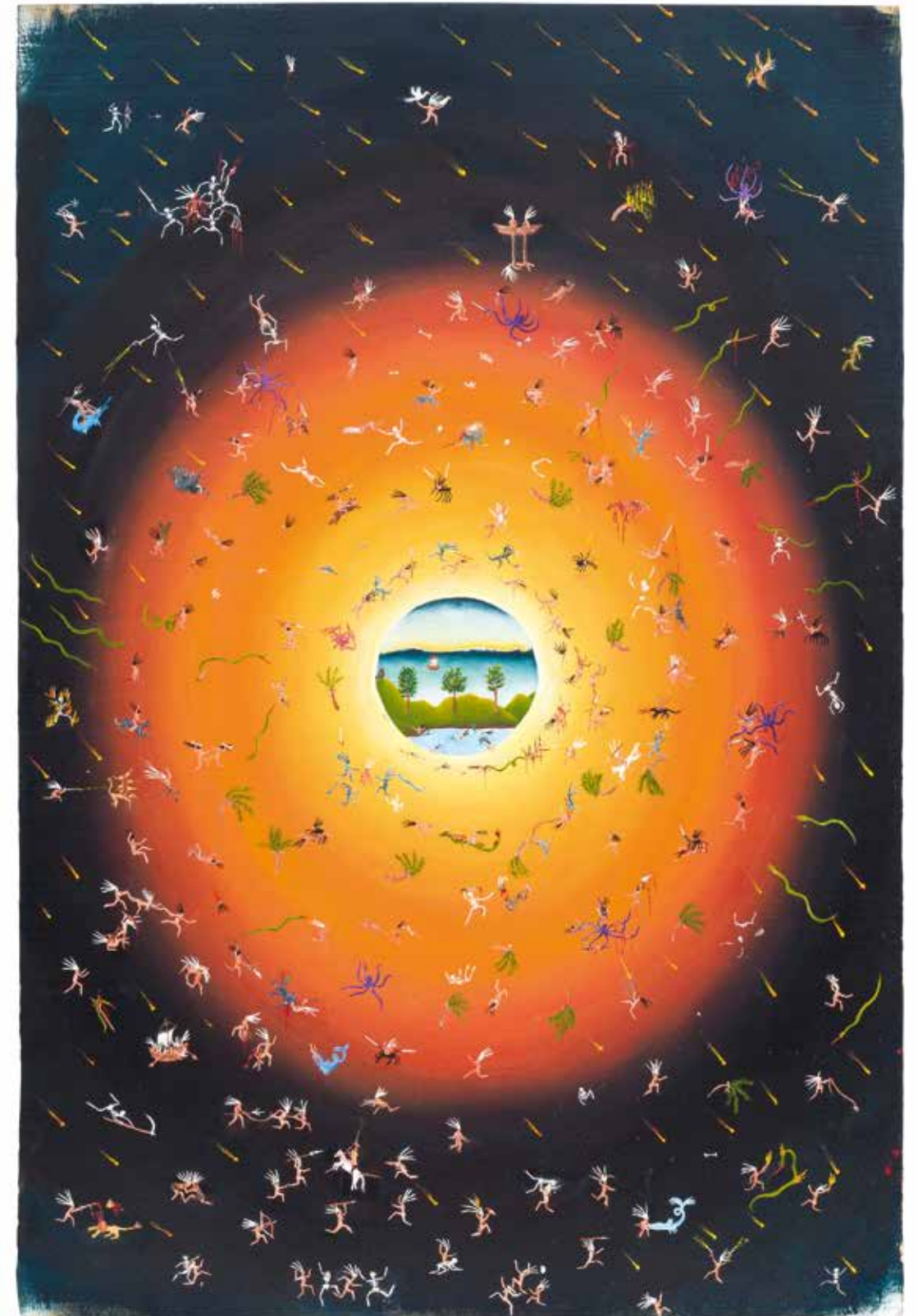
Hair Rippling in the Wind, 2024
12 x 37 cm - oil on wooden panel





Seascape, 2024
19 x 117,5 cm - oil on wooden panel



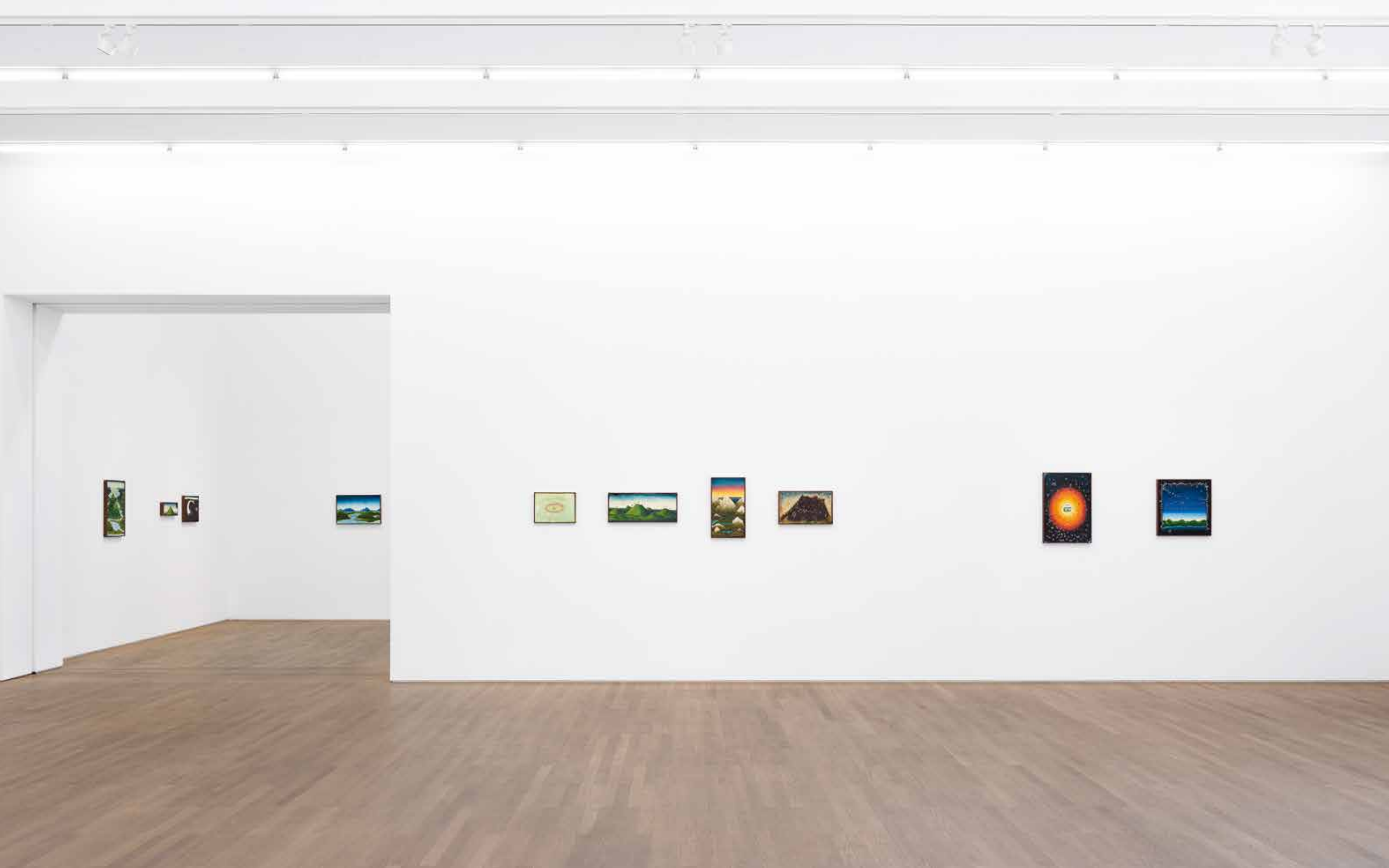


The Sun!, 2024 - 2025
62,5 x 41,5 cm - oil on wooden panel



Crack of Dawn, 2024 - 2025
50 x 47,5 cm - oil on wooden panel





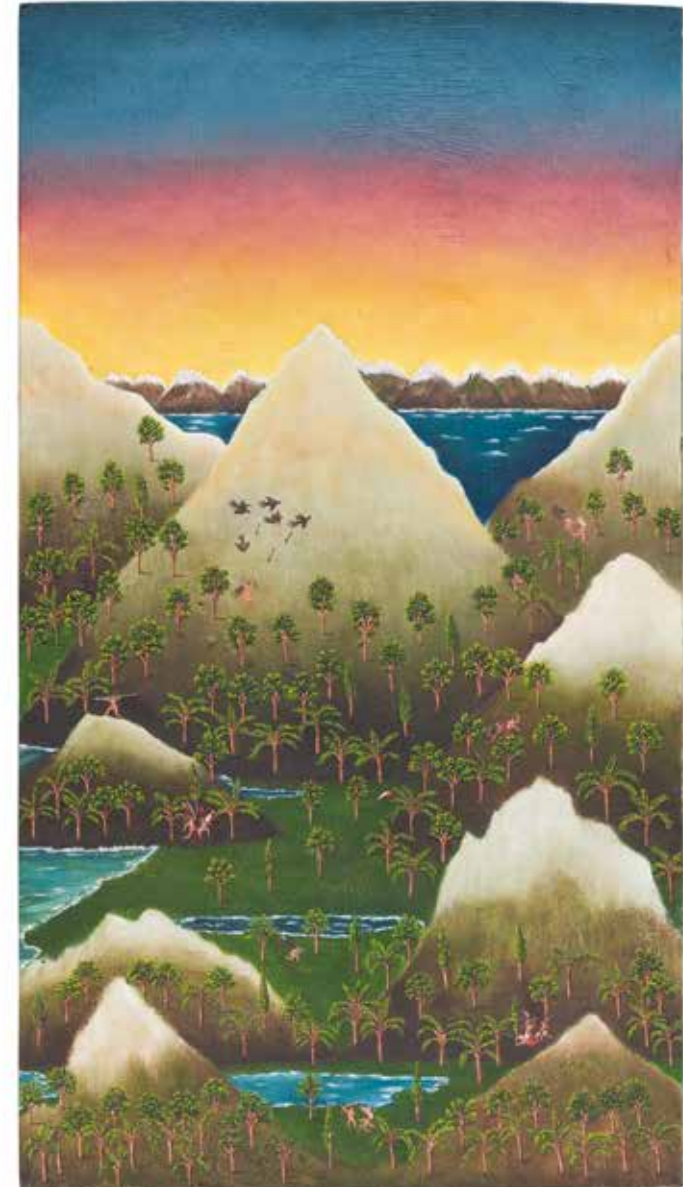


They Held Moist Sponges to Their Noses, 2024
26 x 36 cm - oil on wooden panel





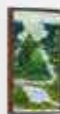
A Gilded Figure on a Horseback, 2023 - 2024
25,5 x 60,5 cm - oil on wooden panel



White Mountain, 2024
53 x 30 cm - oil on wooden panel



Smash Him! Crush Him! Again!, 2023 - 2024
28,5 x 48 cm - oil on wooden panel





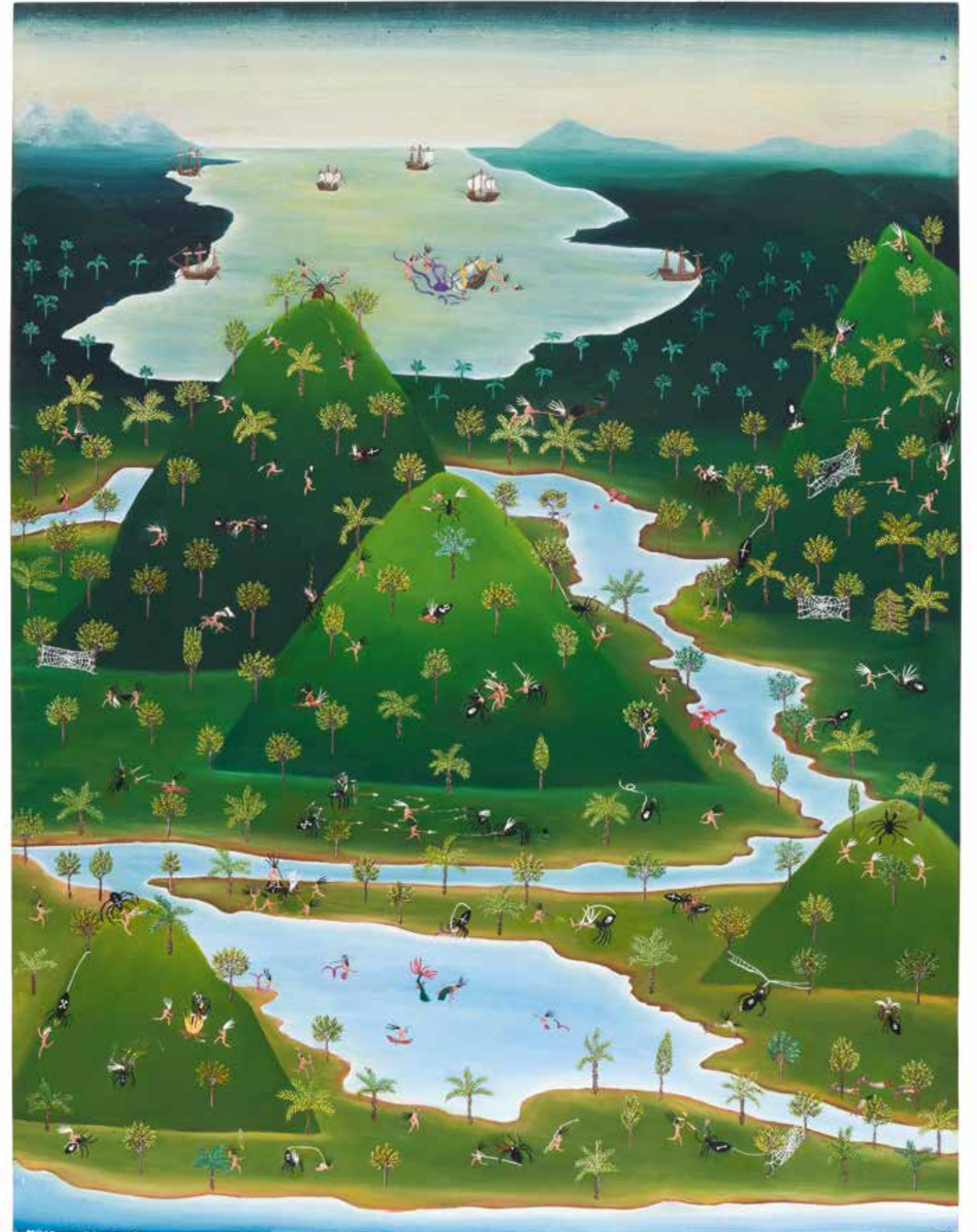
Sea Dogs, 2023 - 2025
69,8 x 105,5 cm - oil on wooden panel



Early Birds, 2024
44 x 57 cm - oil on wooden panel



The Attack of the Giant Spiders, 2024 - 2025
62 x 48,5 cm - oil on wooden panel







I Paint a White Horse, 2023 - 2024
15 x 46,5 cm - oil on wooden panel



The Big Fish, 2024
33 x 49,5 cm - oil on wooden panel



A Pleasant and Large Island, 2024
40 x 61 cm - oil on wooden panel





Stodgy Darkness, 2023 - 2024
32,5 x 130,5 cm - oil on wooden panel





Dame Blanche, 2023 - 2025
37,9 x 58,5 cm - oil on wooden panel

The Abyss, 2024
68 x 43 cm - oil on wooden panel





Roaming the Valleys, 2023 - 2024
24 x 48 cm - oil on wooden panel





The Little Boat, 2024
40 x 61,5 cm - oil on wooden panel



Seamonsters!, 2023 - 2025
11,5 x 110 cm - oil on wooden panel



A Lake of Fresh Water, 2024
29,5 x 50 cm - oil on wooden panel





The Battle, 2023 - 2024
33 x 88,5 cm - oil on wooden panel



Self-Portrait as a Tiger, 2023 - 2025
15,5 x 28 cm - oil on wooden panel



Palm Trees in the Sun, 2024
25,5 x 62,5 cm - oil on wooden panel





The Ships Flew Through the Deep Blue Water, 2023 - 2024
15 x 53,5 cm - oil on wooden panel



Mostaert Mountain, 2023 - 2025
43,4 x 106,6 cm - oil on wooden panel



Roving Outlaws, 2023 - 2024
9,5 x 26 cm - oil on wooden panel





Cowboys, Knights and Neanderthals, 2023 - 2024
20,5 x 47,5 cm - oil on wooden panel



The Squeaking Old Ship, 2023 - 2025
37 x 80 cm - oil on wooden panel



Mermaids, 2023 - 2024
20 x 54 cm - oil on wooden panel



Eeeeeeeeyaaah!, 2024
23 x 45,5 cm - oil on wooden panel



Self-Portrait as a Hunter, 2023 - 2024
46,5 x 110 cm - oil on wooden panel



A Fair Wind, 2024
12,5 x 39,5 cm - oil on wooden panel



Flesh and Bones, 2023 - 2024
33 x 47 cm - oil on wooden panel

ELINE VANSTEENKISTE

°1991 Ghent, Belgium
Lives and works in Kortrijk

Vansteenkiste's work exists at the crossroads of medieval world-building, cartographic imagination, fantastical storytelling, and cinematic landscape composition. Drawing from the intricate and surreal traditions of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel, she crafts densely populated, chaotic yet controlled scenes that reflect the perpetual struggle between order and disorder. Like Bosch's vivid moral allegories, her paintings teem with grotesque creatures and bright landscapes, serving as metaphors for the tensions within the human psyche—where forces of life and death, creation and destruction, continuously intersect. With her small scale oil paintings on wooden panel, Vansteenkiste captivates a world of fantastical landscapes. They are brightly colored, structured, surreal and exude a certain serenity. These landscapes are occupied by characters who roam the world, battling for survival, power and victory. It's about our inner instincts, the way we claim our position in the world, our fears and our battles.





ELINE VANSTEENKISTE

10 April - 17 May 2025

**TIM VAN LAERE GALLERY
ANTWERP**

ELINE VANSTEENKISTE

10 April - 17 May 2025

The gallery wishes to thank: Eline Vansteenkiste,
Bram Demunter, Tim Van Laere, Elke Segers,
Dimitri Boenkske Riemis, Katrien Loret, Johan De Meulder,
Aur lie Van Calenbergh, Thomas Soardi, Mathilde Ledent,
Pieter Huybrechts, Micha Pycke, Albane Paret,
Tom Van Camp, and Kristof Vande Walle

Artworks:   Eline Vansteenkiste, 2025

Photography: Tim Van Laere Gallery, Pieter Huybrechts

Print: Antilope De Bie, Duffel

Text: Eline Vansteenkiste in conversation with Tim Van Laere

Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp - Rome

  Tim Van Laere Gallery

 Tim Van Laere Books

ISBN: 978-9-46400-435-9

NUR: 644





TIM VAN LAERE GALLERY

