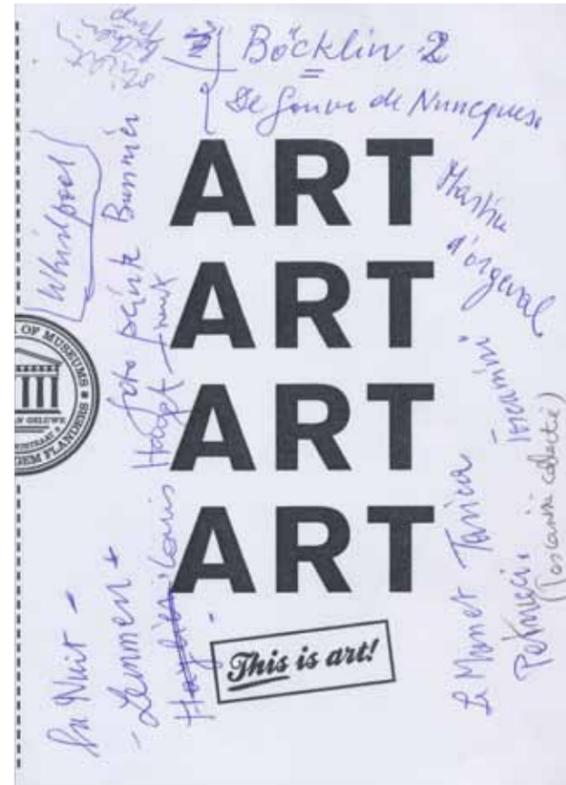
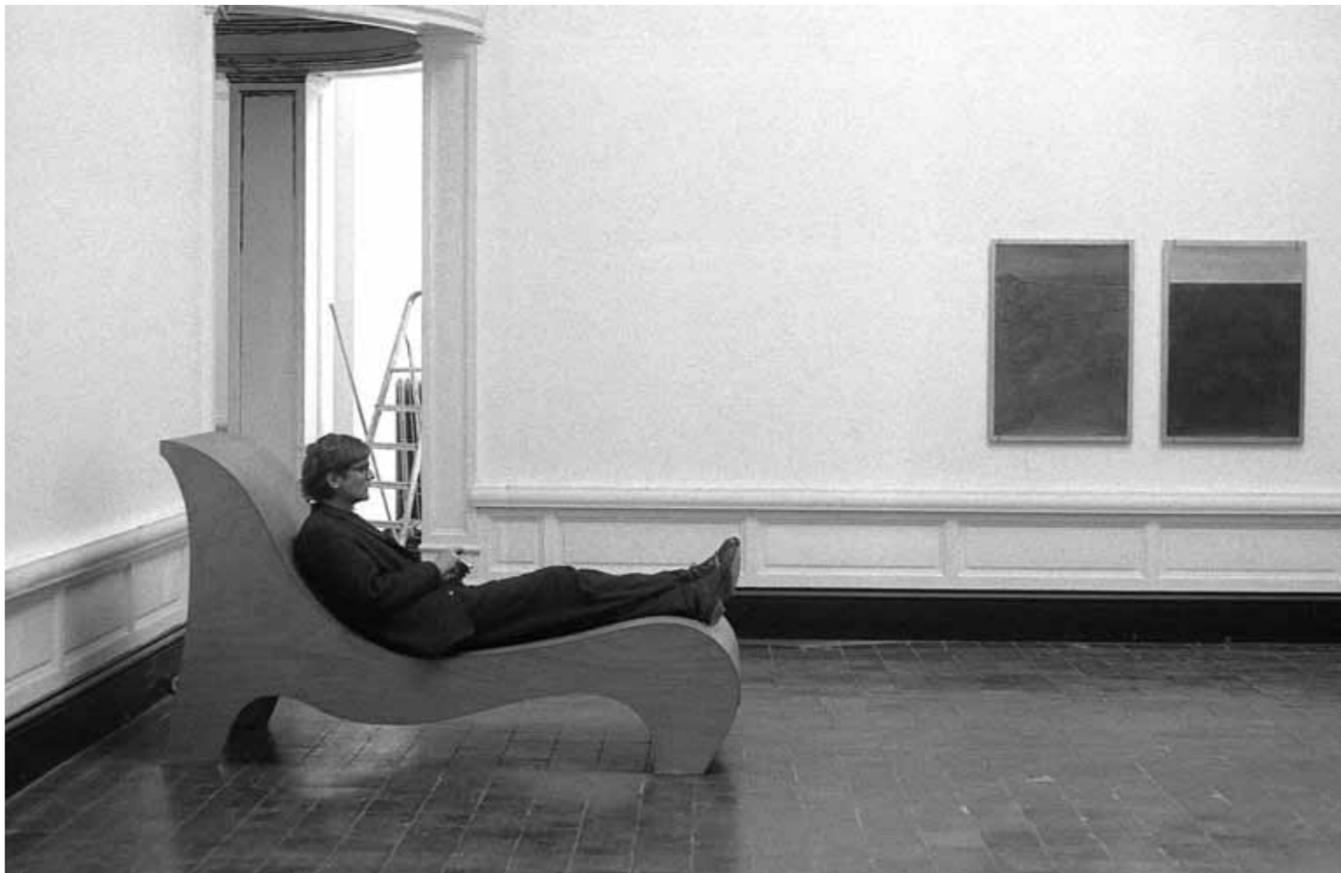
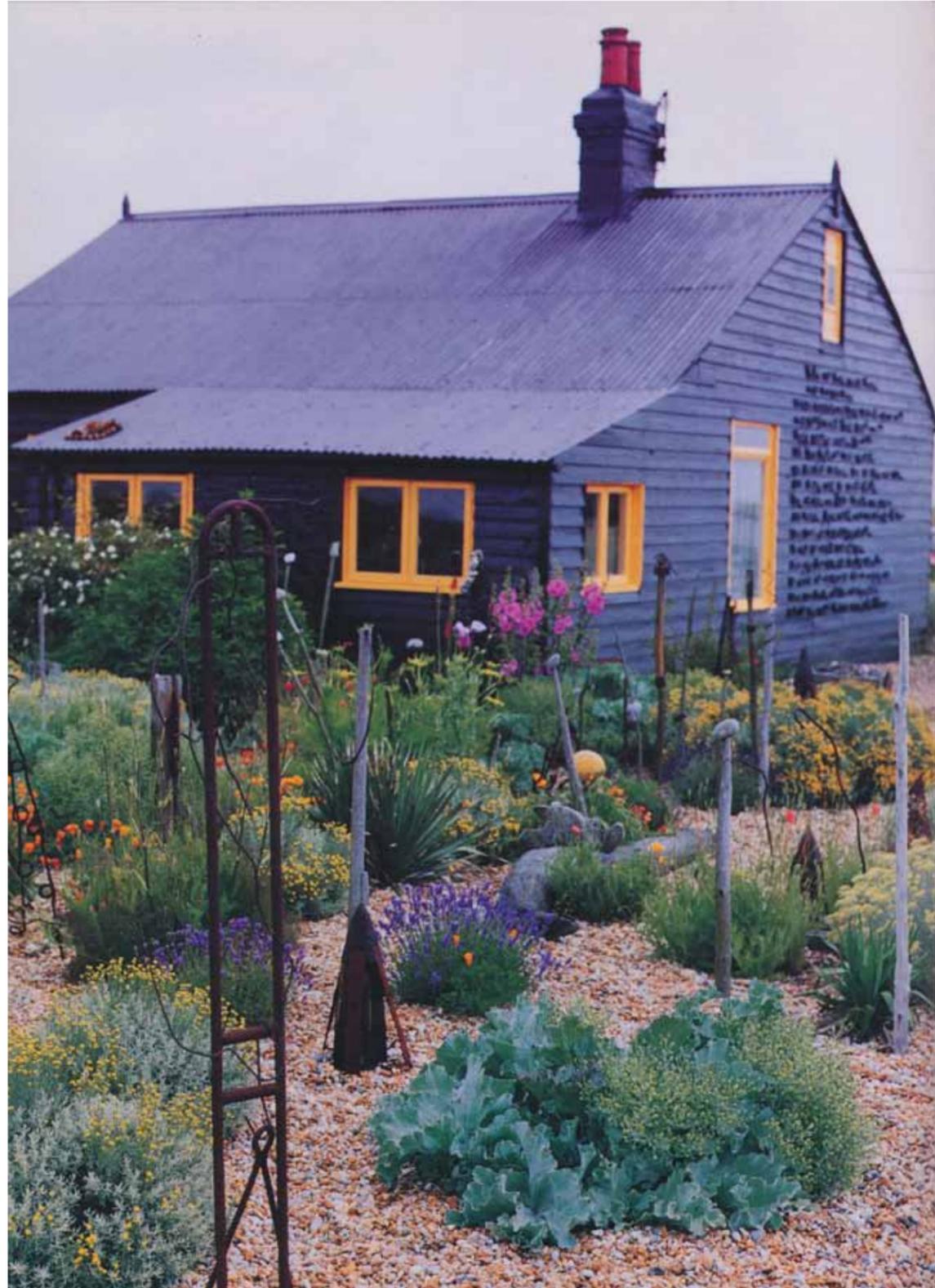


For Jan









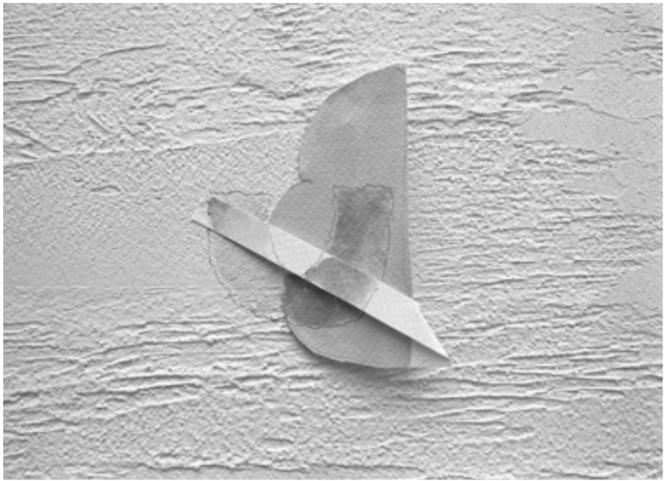
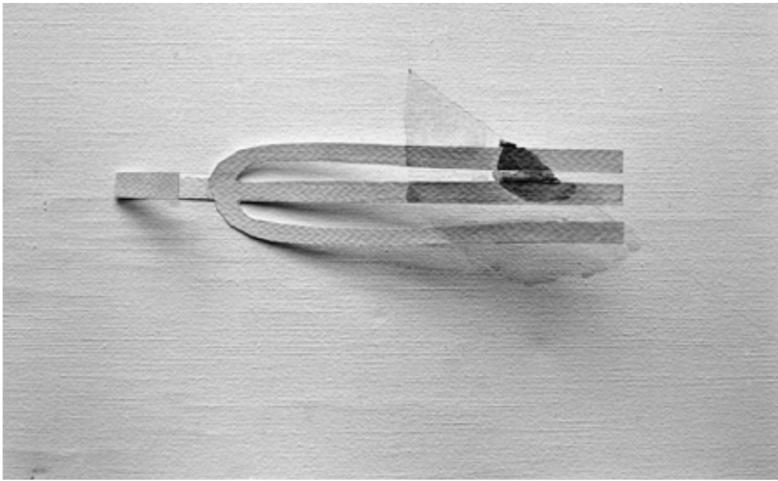
















DAS MEER
THE SEA
LA MER
DE ZEE

HOMMAGE À
JAN HOET

an exhibition by / eine Ausstellung von
Jan Hoet & Phillip Van den Bossche

HATJE
CANTZ


Mu.
ZEE

Contents / **Inhalt**

30	Acknowledgements /
31	Danksagung <i>Phillip Van den Bossche</i>
35	A Collection of Shells /
37	Eine Muschelsammlung <i>Phillip Van den Bossche</i>
45	Foam on Canvas. Marcel Broodthaers and the Voyage across the Sea /
47	Schaum auf Leinwand. Marcel Broodthaers und die Reise übers Meer <i>Frank Maes</i>
83	Escape from the Horrific World of Art On Working with Panamarenko /
85	Der Schreckenswelt der Kunst entflohen Einige Worte über meine Zusammenarbeit mit Panamarenko <i>Hans Theys</i>
99	Courbet, <i>The Wave</i> , and the horizon /
101	Courbet, <i>Die Welle</i> und der Horizont <i>Céline Flécheux</i>
114	Of Ebb and Flood – a Selection from <i>De Zee</i> /
115	Von Ebbe und Flut – Eine Auswahl aus <i>De Zee</i> <i>Melanie Deboutte</i>
137	Catalogue / Katalog
298	Picture essay captions / Bildessay – Titel
301	List of works / Liste der Werke

Acknowledgements

On May 20 and 21, 1927, Charles Lindbergh flew his plane *Spirit of St. Louis* across the Atlantic. He left from New York and landed in Paris after a nonstop flight of 33 hours, 30 minutes, and 29.8 seconds. It was a very daring undertaking and the pilot immediately became world-famous. In the following days, Lindbergh began a triumphal European tour to mark the achievement. He first flew from Paris to Brussels and thereafter navigated his *Spirit of St. Louis* via Ostend to London on May 29.

We now make a jump in time to the late eighties, when Jan Hoet visited a studio and three young artists. One of them had produced a small painting of Lindbergh's famous plane. His name? Luc Tuymans. It was the beginning of a friendship; Jan Hoet purchased the painting, entitled *The Spirit of St. Louis*, then and there. The rest is history.

The Sea has become an exceptional exhibition project. During the preparations, the initiator and driving force of this "mythical" homage to the sea, Jan Hoet, passed away. We have as far as possible remained true to his vision, to his involvement with and utmost commitment to artists and contemporary art. The exhibition and catalogue *The Sea – salut d'honneur Jan Hoet* have been produced in a short period of time with the cooperation and support of a large group of people. We dedicate this exhibition and the catalogue, as a collective tribute, to Jan Hoet.

In February, Hans Martens joined the curating team, which already consisted of Melanie Deboutte and Mieke Mels, under the approving eye of Jan Hoet. Their passion and enthusiasm have made all the difference. As a group we wish to extend our heartfelt thanks to Liliane, Jan's wife, and his children Marianne, Martine, Jan Junior, and their partners for their confidence in the continuation of the exhibition.

The artistic research, the contacting of artists for a tribute, and the further exploration of loan options could only be achieved thanks to the support of many colleagues. Firstly, our thanks go to Bart de Baere, Director of M HKA in Antwerp, for his supportive advice and to Philippe Van Cauteren, Director of S.M.A.K., Dirk Pauwels of S.M.A.K., and the entire team of the Ghent museum. The exceptional loans from the S.M.A.K. collection form the basis of the exhibition *The Sea*. I would also like to thank Chris Dercon, Director of Tate Modern in London, for his pivotal advice, and for the way the tribute to Jan Hoet acquired its final structure.

Nadia El Mahi has developed the business management of the *The Sea* (the nonprofit association behind the exhibition), together with financial manager and Director of Tourism Peter Craeymeersch, into an important cornerstone. Communication rests in the experienced hands of Colette Castermans from Mu.ZEE and Pieter Hens of the Department of Tourism. The ambition of the City of Ostend council, chaired by alderman Niko Geldhof, was demonstrated in particular by their desire to attract Jan Hoet from the outset, thereby giving an important and positive signal to the local arts partners. It demonstrates confidence in the possibilities and the social significance of contemporary art and culture for the City of Ostend.

The board of the museum and in particular Jan Denolf, Director of the Department of Culture in the Province of West Flanders, have contributed to the successful outcome of this exhibition with their advice and guidance. Thanks to Myriam Vanlerberghe, delegate of the Province of West Flanders and chairman of Mu.ZEE, the Province is playing a pioneering role in the promotion of *The Sea – salut d'honneur Jan Hoet*.

Danksagung

Am 20. und 21. Mai 1927 überquerte Charles Lindbergh mit seinem Flugzeug »Spirit of St. Louis« den Atlantik. Er startete in New York und landete nach einem 33 Stunden, 30 Minuten und 29,8 Sekunden dauernden Nonstop-Flug in Paris. Es war ein extremes Unternehmen, das den Piloten mit einem Schlag weltberühmt machte. In den darauffolgenden Tagen begann Lindberghs Siegeszug durch Europa. Er flog zuerst von Paris nach Brüssel und navigierte dann am 29. Mai seine »Spirit of St. Louis« über Ostende nach London.

Wir machen einen zeitlichen Sprung zum Ende der 1980er-Jahre, zu einer Ateliervisite Jan Hoets. Er besuchte damals drei junge Künstler. Einer von ihnen hatte ein kleines Bild von Lindberghs berühmtem Flugzeug gemalt. Sein Name? Luc Tuymans. Es war der Beginn einer Freundschaft. Jan Hoet kaufte das Gemälde *The Spirit of St. Louis* sofort. Der Rest ist Geschichte.

Das Meer ist ein außergewöhnliches Ausstellungsprojekt geworden. Während der Vorbereitungen verstarb Jan Hoet, der Initiator dieser »mythischen« Hommage an das Meer. Wir haben im Maß des Möglichen seinen Blick, sein Engagement und seinen extremen Einsatz für die Künstler und die zeitgenössische Kunst fortgesetzt. Die Ausstellung und der Katalog »*Das Meer – salut d'honneur Jan Hoet*« sind in Zusammenarbeit und mit der Unterstützung einer großen Gruppe von Menschen in kurzer Zeit zustande gekommen. Mit der Ausstellung und dem Katalog erweisen wir alle gemeinsam Jan Hoet die Ehre.

Hans Martens ist im Februar unter dem beifälligen Blick Jan Hoets dem aus Melanie Deboutte und Mieke Mels bestehenden Kuratorenteam beigetreten. Die

Begeisterung und Leidenschaft der drei haben den Unterschied gemacht. Wir danken Jans Ehefrau Liliane und seinen Kindern Marianne, Martine und Jan Junior sowie ihren Partnern von ganzem Herzen für ihr Vertrauen in die in die Fortführung der Ausstellung.

Die kunstwissenschaftliche Forschung, das Kontaktieren der Künstler für eine Hommage und das weitere Auskundschaften von Möglichkeiten einer Leihgabe haben wir nur dank der Unterstützung vieler Kolleginnen und Kollegen verwirklichen können. An erster Stelle gilt unser Dank Bart de Baere, dem Direktor des M HKA in Antwerpen, der uns mit seinem Rat zur Seite stand, Philippe Van Cauteren, dem Direktor des S.M.A.K., sowie Dirk Pauwels vom S.M.A.K. und dem gesamten Team des Genter Museums. Die außergewöhnlichen Leihgaben aus der Sammlung des S.M.A.K. bilden die Grundlage der Ausstellung *Das Meer*. Danken möchte ich auch Chris Dercon, dem Direktor des Tate Modern in London, für seine entscheidenden Ratschläge und die Art und Weise, wie die Hommage an Jan Hoet ihre definitive Form erhalten hat.

Nadia El Mahi hat die Geschäftsführung des VZW De Zee – der Organisation hinter der Ausstellung – zusammen mit dem Verantwortlichen für die Finanzen und Tourismusedirektor Peter Craeymeersch zu einem wichtigen Pfeiler ausgebaut. Die Kommunikation liegt in den erfahrenen Händen von Colette Castermans vom Mu.ZEE und Pieter Hens vom Amt für Tourismus. Der Ehrgeiz der Stadtverwaltung von Ostende unter dem Vorsitz des Stadtverordneten Niko Geldhof, insbesondere ihr Ansatz, Jan Hoet als Kurator zu engagieren, ist ein wichtiges und positives Signal

Behind the scenes, dozens of employees and volunteers make it possible for an exhibition on this scale to be realized, taking care of the works of art and ensuring that art lovers are hospitably received on a daily basis. Their role cannot be overemphasized.

We are especially grateful for the generous collaboration of numerous museums and private collectors from both home and abroad. Their fellowship and flexible attitude toward approving, at such short notice, extraordinary loans in support of the tribute to Jan Hoet warrant our special attention and appreciation.

This exhibition is a joint project created by a large number of people in the art world; thanks to their cooperation there will be a unique meeting of artworks in Ostend for a period of six months.

The Sea – salut d'honneur Jan Hoet starts with the artist. Therefore, our wholehearted gratitude is extended to them, the artists.

Phillip Van den Bossche
Mu.ZEE Director
Curator *The Sea*

an die lokalen Kunstpartner. Dies zeugt von Vertrauen in die Potenz und gesellschaftliche Bedeutung der Gegenwartskunst und -kultur für die Stadt Oostende.

Die Museumsleitung und insbesondere Jan Denolf, Direktor der Kulturabteilung der Provinz Westflandern, haben mit Rat und Hilfe zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen. Der Abgeordneten der Provinz Westflandern und Vorsitzenden des Mu.ZEE Myriam Vanlerberghe haben wir zu verdanken, dass die Provinz eine Vorreiterrolle bei der Werbung für *Das Meer – salut d'honneur Jan Hoet* übernommen hat.

Hinter den Kulissen sorgen Dutzende von Mitarbeitern und ehrenamtlichen Helfern dafür, dass eine Ausstellung dieser Größe eingerichtet werden kann, dass die Kunstwerke gut betreut und die Kunstliebhaber jeden Tag gastfreundlich empfangen werden. Ihr Einsatz kann nicht ausreichend genug gewürdigt werden.

Unser besonderer Dank gilt der großzügigen Mitarbeit zahlreicher Museen und Privatsammler im In- und Ausland. Ihre Kollegialität und Flexibilität, in kürzester Zeit und zu Ehren Jan Hoets außergewöhnliche Leihgaben zu genehmigen, verdient besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung. Diese Ausstellung ist ein Gemeinschaftsprojekt einer großen Anzahl von Menschen aus der Kunstszene. Dank ihrer Mitarbeit gibt es sechs Monate lang eine Begegnung einzigartiger Kunstwerke in Oostende.

Das Meer – salut d'honneur Jan Hoet nimmt den Künstler zum Ausgangspunkt. Deshalb gilt unser bedingungsloser Dank besonders ihnen, den Künstlern.

Phillip Van den Bossche
Direktor Mu.ZEE
Kurator *Das Meer*



A COLLECTION OF SHELLS

salut d'honneur
Jan Hoet

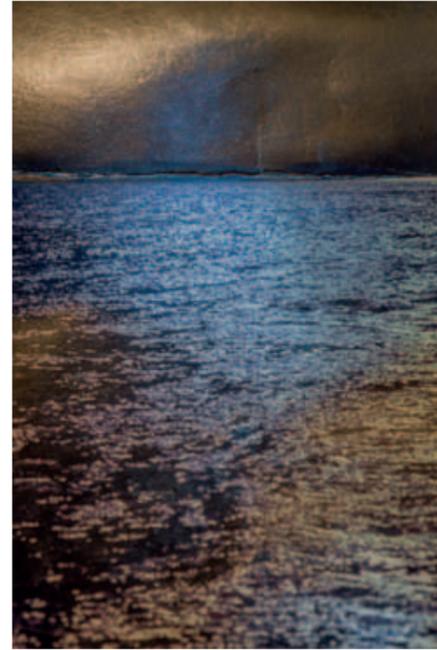
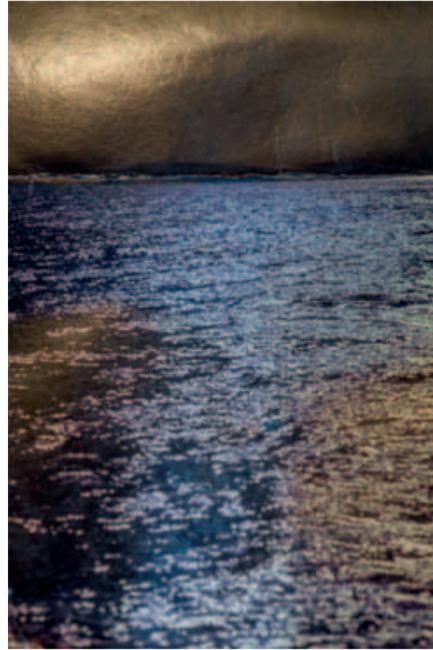
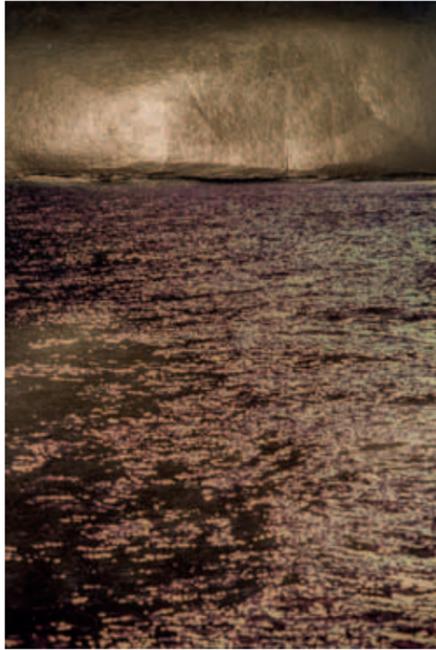
*"I need the sea because it teaches me,
I don't know if I learn music or awareness,
if it's a single wave or its vast existence,
or only its harsh voice or its shining
suggestion of fishes and ships.
The fact is that until I fall asleep,
in some magnetic way I move in
the university of the waves. (...)"*

— Pablo Neruda

Jan Hoet (1936–2014) was constantly searching for a museum without walls, for exhibitions without boundaries. The dialogue with the artist was something he made public. For him, an exhibition was a way of thinking aloud about contemporary art. He created a new horizon for art, time and again, with every new exhibition.

In a 1999 interview, Jan Hoet said: "A museum has the opportunity to broach confrontations which often work against each other, so you get contrasts. Of course, that is exactly what I hope for. You make a lucid exhibition and afterwards, perhaps, you engender chaos. So that everything is questioned, once again. In order to decode, otherwise everything is just celebrated. A museum should not be there to celebrate; a museum must be there to keep on questioning things." It is important to keep these words in mind and not take the easy route of following the market. Jan Hoet spent his entire life searching the public arena, challenging artists and audiences alike with his passion for art. Time and again he did just the opposite of what those involved expected of him.

In the summer of 2013, the City of Ostend invited Jan Hoet to create an exhibition about "the sea." From September of that year, I had a number of conversations with him. His first ideas were toward works of art and not metaphors or reflections about the sea. The first artwork he had in mind was a painting of a wave, and not just any wave, but *La Vague* by the French painter Gustave Courbet (1819–1877). Jan Hoet looked at the



EINE MUSCHEL- SAMMLUNG

salut d'honneur
Jan Hoet

*“I need the sea because it teaches me,
I don't know if I learn music or awareness,
if it's a single wave or its vast existence,
or only its harsh voice or its shining
suggestion of fishes and ships.
The fact is that until I fall asleep,
in some magnetic way I move in
the university of the waves. (...)”*

— Pablo Neruda

Jan Hoet (1936–2014) war immer auf der Suche nach einem Museum ohne Mauern, nach Ausstellungen ohne Grenzen. Er machte den Dialog mit dem Künstler öffentlich. Eine Ausstellung bot ihm die Gelegenheit, laut über die zeitgenössische Kunst nachzudenken. Bei jeder Ausstellung schuf er immer wieder neue Horizonte für die Kunst.

1999 erzählte er in einem Interview: »Ein Museum hat die Möglichkeit, sich auf Konfrontationen einzulassen, die oft gegeneinander arbeiten, sodass Gegensätze entstehen. Das wünsche ich mir natürlich. Dass man eine klare und deutliche Ausstellung macht und dann danach eventuell Chaos erzeugt. Um alles erneut in Frage zu stellen. Um zu dekodieren, denn sonst wird alles nur zelebriert. Ein Museum ist nicht dazu da, zu zelebrieren, ein Museum muss die Dinge permanent in Frage stellen.« Es ist wichtig, dass man diese Worte im Hinterkopf behält und nicht den einfachsten Weg wählt, den der Markt vorgibt. Jan Hoet hat sein Leben lang die öffentliche Arena gesucht und Künstler wie Publikum mit seiner Kunstleidenschaft herausgefordert. Er tat immer wieder das genaue Gegenteil von dem, was Interessenten von ihm erwarteten.

Im Sommer 2013 lud die Stadt Oostende Jan Hoet dazu ein, eine Ausstellung über »das Meer« zu machen. Ab September desselben Jahres habe ich mit ihm Gespräche

painting without considering its background, at the wave in all its organic quality, and in so doing worked out the historical aspect of the exhibition. Each time he was searching for “moments of crisis” and “masterpieces,” from the light in the *Grote Marine* by James Ensor (1860–1949), to *Océanie, la mer* by Henri Matisse (1869–1954), to *De Mosselpot* by Marcel Broodthaers (1924–1976). The museum would and should be the major location, but not the exclusive one, for “historic” masterpieces. At Mu.ZEE we had conceived the idea of bringing artists together to link with or confront each other and, via this interaction, also search out other locations in the city: to allow the artworks to surge out through Ostend. Once more, his museum would not be bound by walls, but this time the exhibition would (have to) relate to one boundary, to a boundary which sometimes clashes and sometimes creeps, a boundary which does not allow itself to be pinned down as finite, which constantly adapts itself and assumes new manifestations: the high-water mark. It would be a “sea museum” of and about mankind, of and about all people.

Jan Hoet was unable to finish this exhibition, unable to set it up or present it to the world at large. In February, shortly before his passing, he agreed that *The Sea* would be continued, that we would invite contemporary artists, and that we would ask artists who had worked with him to participate in the brainstorming in order to continue his “thinking aloud in exhibitions.”

It has become a gift. Jan Hoet has indirectly pointed us toward a treasure-house: a contemporary art tradition which, since the latter half of the twentieth century, has the entire (art) world continually looking up in surprise. In this part of Western Europe we do not boast any world-renowned public or modern art collections; neither are we stumbling through contemporary art history in prestigious museum corridors. But what we do have, by contrast, is an exhibition history, a constantly expanding and trendsetting historic treasury of “exhibitions.”

Independent of chronology, the forthcoming and recent exhibition titles coincide with an intrinsic practice and specific expertise: *Laboratorium* (1999), *This is the show and the show is many things* (1994), *Chambres d’amis* (1986), *Het sublieme gemis* (1993), *Kunst in Europa na ’68* (1980), and more. This brief summary is limited to a small geographical area but is amplified by *Sonsbeek buiten de perken* (1972), *Inside the visible* (1996), *Watt* (1994), and many other exhibitions. Perhaps, by way of analogy with an art collection, we ought to research and archive this collection of exhibitions.

Did Jan Hoet – with the exhibitions *Sint-Jan* (2012) in the St. Bavo’s Cathedral in Ghent, *Middlegate* (2013) in Geel, and *The Sea* (2014–15) – want to bring together a trilogy with various aspects of the “intellect”? It is one of the many questions which arose during the last months of preparation for this exhibition. At an early stage we often talked about *Der Mönch am Meer* (1809) by Caspar David Friedrich (1774–1840). The human figure and the sea represent ambiguity and ambivalence. Joseph Beuys (1921–1986), with whom Jan Hoet built up a unique relationship from the early seventies, came to Ostend from 1963 on a number of occasions (and perhaps even earlier, too). Beuys located the end of *Projekt West-Mensch* in “Ostende.” Together with Fluxus sound artist Henning Christiansen (1932–2008), Beuys drew up plans to realize a bunker beneath the sea.

darüber geführt. Seine ersten Ideen zielten auf Kunstwerke und nicht auf Metaphern oder Betrachtungen über das Meer. Das erste Kunstwerk, das ihm vorschwebte, war das Gemälde einer Welle, aber nicht irgendeine gemalte Welle, sondern *La Vague* des französischen Malers Gustave Courbet (1819–1877). Jan Hoet betrachtete das Bild ohne Umschweife, die Welle in ihrer ganzen Radikalität, und erarbeitete auf diese Weise den gesamten historischen Teil der Ausstellung. Immer wieder machte er sich auf die Suche nach »Krisenmomenten« und »Meisterwerken«: vom Licht in *Grote Marine* von James Ensor (1860–1949) über *Océanie: la mer* von Henri Matisse (1869–1954) bis hin zu *De Mosselpot* von Marcel Broodthaers (1924–1976). Das Museum sollte und würde der Hauptveranstaltungs-ort werden, aber nicht ausschließlich für »historische« Kunstwerke. Wir im Mu.ZEE hatten uns vorgenommen, Künstler miteinander zu verbinden oder zu konfrontieren und davon ausgehend auch andere Veranstaltungsorte in der Stadt zu suchen: die Kunstwerke also über Ostende ausschwärmen zu lassen. Sein Museum sollte wieder keine Mauern haben, aber die Ausstellung würde sich diesmal doch zu einer Grenze verhalten (müssen), zu einer Grenze, die manchmal aufprallt und sich manchmal anschleicht, eine Grenze, die sich nicht als Grenze festnageln lässt, sondern sich immer wieder anpasst und neue Erscheinungsformen annimmt: die Strandlinie. Es sollte ein »Meeresmuseum« vom und über den Menschen, von allen und über alle Menschen werden.

Jan Hoet hat diese Ausstellung nicht vollenden, nicht einrichten und nicht an die Öffentlichkeit bringen können. Im Februar, kurz vor seinem Tod, war er damit einverstanden, dass *Das Meer* fortgesetzt wird und wir zeitgenössische Künstler einladen würden, dass wir Künstler, mit denen er zusammengearbeitet hatte, zum Mitdenken auffordern würden, um seiner Art des »lauten Denkens in Ausstellungen« eine Fortsetzung zu geben.

Es ist ein Geschenk geworden. Jan Hoet hat uns indirekt auf eine Schatzkammer hingewiesen, eine zeitgenössische Kunsttradition, die die gesamte (Kunst-)Welt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder überrascht. Wir haben in diesem Teil Westeuropas keine weltberühmten öffentlichen, modernen Kunstsammlungen, wir stolpern nicht über die aktuelle Kunstgeschichte in prestigeträchtigen Museumsfluren, aber wir haben dafür eine Ausstellungsgeschichte, eine beständig wachsende und eigensinnige historische »Ausstellungssammlung«. Ohne Berücksichtigung der Chronologie decken sich unter anderem die folgenden jüngeren Ausstellungstitel mit einer inhaltlichen Praxis und einer spezifischen Expertise: »Laboratorium« (1999), »This is the show and the show is many things« (1994), »Chambres d’amis« (1986), »Het sublieme gemis« (1993), »Kunst in Europa na ’68« (1980). Diese kurze Aufzählung bezieht sich nur auf ein kleines geografisches Gebiet, ließe sich aber um »Sonsbeek buit de perken« (1972), »Inside the visible« (1996), »Watt« (1994) und noch viele andere Ausstellungen erweitern. Vielleicht sollten wir diese Ausstellungssammlung analog zu einer Kunstsammlung erforschen und archivieren.

Hatte Jan Hoet mit den Ausstellungen »Sint-Jan« (2012) in der Genter Kathedrale St. Bavo, mit »Middlegate« (2013) in Geel sowie mit *Das Meer* (2014–2015) etwa vor,

In that bunker, *Das Samurai-Schwert ist eine Blutwurst* would be found on a plinth. On the roof of the bunker Beuys drew an aerial, to broadcast the program *ö – ö programm*.

Throughout his life, Joseph Beuys was fascinated by the Irish writer James Joyce (1882–1941). In August 1926, Joyce walked along the beach at Ostend. He sat on a rock close to the lighthouse and, as Geert Lernout writes: “A girl of about four climbed up onto the promenade and started taking shells out of her apron and putting them into Joyce’s pockets. Although he told her in Flemish that he did not need any shells, she continued to do so until he gave her a coin.” Joyce wrote to Sylvia Beach, who published *Ulysses*, a few days later that only at that moment did he realize that the father of St. Patrick, the patron saint of Ireland, was a lighthouse keeper in Boulogne and that Caligula had given his troops the order to collect shells.

Shells, ships, soldiers – perhaps we could compile a lexicon of sea-related components from the selected works of art? How impracticable or infinite would an encyclopedia of the sea become? “Salut d’honneur” can be added under the letter “S.” In the past, Jan Hoet once suggested the expression as an exhibition title. We have adopted it now as a tribute and as a subtitle. It does, indeed, have something militaristic, but it also refers indirectly to Marcel Broodthaers’s atlas, a very small book with silhouettes of countries. The complete title is: *La conquête de l’espace: Atlas à l’usage des artistes et des militaires*.

The Chilean writer, communist, diplomat, poet, and surrealist Pablo Neruda (1904–1973) collected shells. For him they were a metaphor for life’s diversity. Readers throughout the world collect his words. “When I close a book, I open life,” he wrote in a poem and ode to the book. Living and thinking about life go together. Neruda ensured that his art was part of life. That world vision is also visible in his many poems about the sea. The image of the sea as a university of waves, and how without distinction we move through that university of waves is a way of approaching the exhibition. Higher, lower, and equal are part of such a universal movement.

A significant number of artists have created or presented new work as a homage to Jan Hoet: John Baldessari, Guillaume Bijl, Michaël Borremans, Vaast Colson, Leo Copers, Patrick Corillon, Honoré d’O, Martin d’Orgeval, Thierry De Cordier, Wim Delvoye, Franky DC, Kris Martin, Matthieu Ronsse, Joe Scanlan, Pascale Marthine Tayou, Richard Tuttle, and Lawrence Weiner. Other artists considered with us the selection of one or several works. In the exhibition, together with the historic selection, artworks by more than 125 artists have been assembled. The number of “classic” seascapes is limited – James Ensor’s *Grote Marine* is an abstract study of color and light and could be described as anything but classic. A large number of loans, including *Belgian Blues* by Thomas Schütte (b. 1954) and *Il Viaggio* by Luciano Fabro (1936–2007), come from S.M.A.K. and indirectly bear testimony to Jan Hoet’s collection development. Further works come from Hoet’s documenta IX in 1992. It includes probably both the largest and the smallest works in the exhibition in terms of format, namely, *Il faut toujours commencer à nouveau / You have always to start anew* by Belu-Simion Fainaru (b. 1959) and *Arc of Ascent* by Bill Viola (b. 1951).

“William Blake composed a poem in which he wrote that you can see the world in a grain of sand, but in Ostend you can see the world in the window of an old shell

eine Trilogie aus verschiedenen Aspekten des »Geistigen« zusammenzutragen? Das ist eine der vielen Fragen, die in den letzten Monaten zur Vorbereitung der Ausstellung aufkamen. In einem frühen Stadium haben wir oft über den *Mönch am Meer* (1809) von Caspar David Friedrich (1774–1840) gesprochen. Die menschliche Figur und das Meer sind Ausdruck einer Zweideutigkeit und Ambivalenz. Joseph Beuys (1921–1986), mit dem Jan Hoet ab Anfang der 1970er Jahre eine ganz besondere Beziehung aufbaute, ist ab 1963 (vielleicht auch schon früher) mehrmals nach Oostende gekommen. Beuys wollte in »Oostende« das Ende des »Projekts West-Mensch« ansiedeln. Zusammen mit dem Fluxus-Tonkünstler Henning Christiansen (1932–2008) entwickelte er Pläne, um in Oostende einen Bunker unter dem Meeresspiegel zu bauen. In diesem Bunker sollte sich auf einem Sockel *Das Samurai-Schwert ist eine Blutwurst* befinden. Auf das Dach des Bunkers zeichnet Beuys eine Antenne, um das *ö – ö – programm* zu senden.

Der irische Schriftsteller James Joyce (1882–1941) hat Joseph Beuys ein Leben lang fasziniert. Joyce ging im August 1926 am Strand von Oostende spazieren. Er setzte sich auf einen Stein in der Nähe des Leuchtturms und, so schreibt Geert Lernout: »Ein ungefähr vierjähriges Mädchen kletterte auf den Deich und begann, kleine Muscheln aus ihrer Schürze in Joyces’ Taschen zu stecken. Obwohl er ihr auf Flämisch sagte, er brauche keine Muscheln, machte sie damit weiter, bis er ihr ein Geldstück gab.« Ein paar Tage später schrieb Joyce seiner *Ulysses*-Verlegerin Sylvia Beach, erst in diesem Augenblick sei ihm klar geworden, dass der Vater des irischen Schutzpatrons St. Patrick Leuchtturmwärter in Boulogne gewesen war und dass Caligula seine Truppen beauftragt hatte, Muscheln zu sammeln.

Muscheln, Schiffe, Soldaten: Vielleicht können wir ein Lexikon der meeresbezogenen Elemente in den ausgewählten Kunstwerken erstellen? Wie undurchführbar oder endlos würde eine Meereszyklopädie werden? »Salut d’honneur« könnte unter dem Buchstaben »S« hinzugefügt werden. Jan Hoet hat diesen Ausdruck in der Vergangenheit einmal als Ausstellungstitel vorgeschlagen. Wir haben ihn jetzt als Ehrenbezeichnung im Untertitel übernommen. Er hat zwar etwas Militärisches, aber er verweist auch indirekt auf Marcel Broodthaers’ Atlas, ein winzig kleines Büchlein mit Silhouetten von Ländern. Der vollständige Titel lautet: *La conquête de l’espace. Atlas à l’usage des artistes et des militaires*.

Der chilenische Schriftsteller, Kommunist, Diplomat, Dichter und Surrealist Pablo Neruda (1904–1973) sammelte Muscheln. Sie waren für ihn eine Metapher für die Diversität des Lebens. Jeden Tag sammeln Leser auf der ganzen Welt seine Worte: »*When I close a book, I open life*«, schrieb er einmal in einem Gedicht und einer Ode an das Buch. Leben und über das Leben nachdenken gehören zusammen. Neruda hat dafür gesorgt, dass seine Kunst mitten im Leben steht. Diese Weltauffassung lässt sich auch in seinen zahlreichen Meeresgedichten wiederfinden. Das Bild vom Meer als einer Universität der Wellen, und wie wir uns unterschiedslos durch diese Universität der Wellen bewegen, ist eine Möglichkeit, sich der Ausstellung zu nähern. Höher, tiefer und gleich sind Teile ein und derselben universalen Bewegung.

shop,” writes Ann De Craemer. Hopefully that collection will continue to exist at the Groentenmarkt. For that matter, everyone collects shells, everyone listens to the sea occasionally and finds themselves in a university of waves where past and present flow together. In the autumn of 2013, Jan Hoet sent an invitation to Dirk Braeckman (b. 1958) asking if he would like to take a photo for the exhibition, an image that embodied everything and nothing. Braeckman’s *Jewel of Light* is the opposite of Courbet’s *La Vague*, and yet they share the same conditions: silence, solitude, and slowness.

From Bas Jan Ader, Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Hanne Darboven, Pablo Picasso, William Turner, Luc Tuymans through to Katharina Wulff, *The Sea* brings together works of art by more than 125 artists. From October 25, 2014 to April 19, 2015, they will unfurl like a university of waves and as a homage to Jan Hoet throughout Ostend.

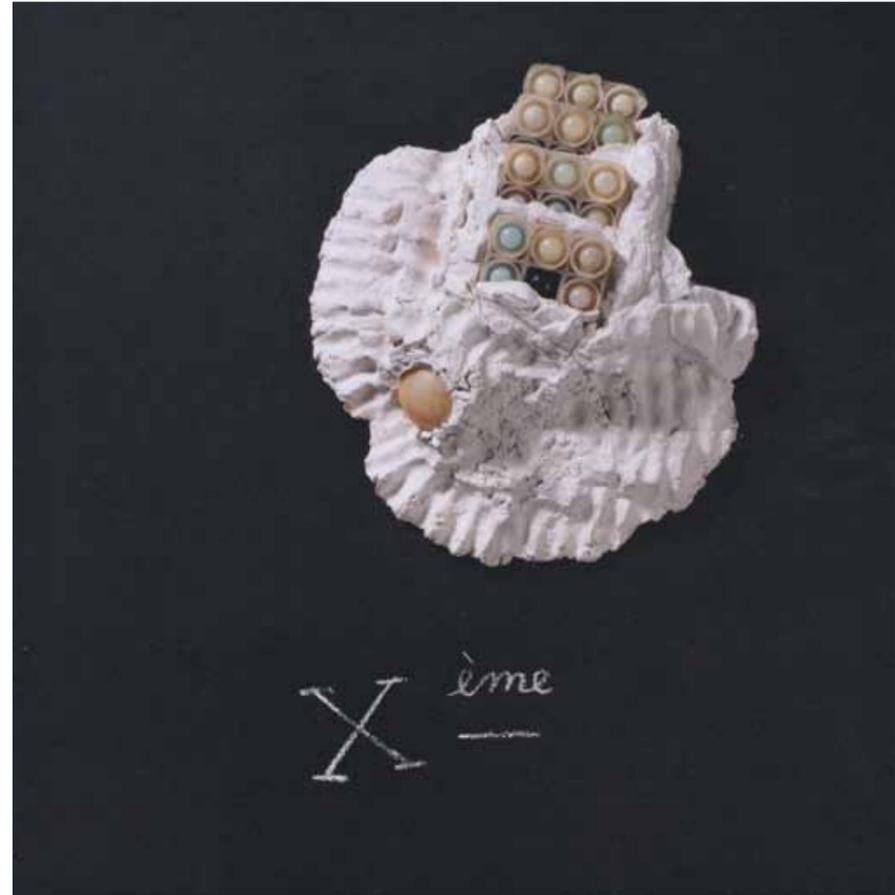
Phillip Van den Bossche
Director Mu.ZEE
Curator of *The Sea*

Viele Künstler haben als Hommage an Jan Hoet neue Arbeiten geschaffen oder vorgestellt: John Baldessari, Guillaume Bijl, Michael Borremans, Vaast Colson, Leo Copers, Patrick Corillon, Honoré d’O, Martin d’Orgeval, Thierry De Cordier, Wim Delvoye, Franky de, Kris Martin, Matthieu Ronsse, Joe Scanlan, Pascale Marthine Tayou, Richard Tuttle und Lawrence Weiner. Andere Künstler haben aktiv mit uns über die Auswahl eines oder mehrerer Werke nachgedacht. In der Ausstellung werden jetzt zusammen mit der historischen Auswahl Kunstwerke von über 125 Künstlern zusammengebracht. Die Anzahl »klassischer« Seestücke ist begrenzt – James Ensors *Grote Marine* ist eine abstrakte Studie aus Farbe und Licht, die man sicher nicht als klassisch bezeichnen kann. Eine Vielzahl von Leihgaben – darunter auch *Belgian Blues* von Thomas Schütte (1954) und *Il Viaggio* von Luciano Fabro (1936–2007) – kommen aus dem S.M.A.K. und zeugen indirekt vom Sammlungs- und Aufbau Jan Hoets. Wieder andere Werke stammen von Jan Hoets Documenta 9 aus dem Jahr 1992. Vom Format her handelt es sich dabei sowohl um das größte als auch um das beinahe kleinste Kunstwerk der Ausstellung, nämlich um *Il faut toujours commencer à nouveau/ You have always to start anew* von Belu-Simion Fainaru (1959) und *Arc of Ascent* von Bill Viola (1951).

»William Blake dichtete, man könne die Welt in einem Sandkorn sehen, aber in Ostende könne man die Welt im Schaufenster eines alten Muschelgeschäfts betrachten«, schreibt Ann De Craemer. Hoffentlich bleibt die Sammlung auf dem Groentemarkt weiter erhalten. Jeder sammelt nämlich Muscheln, jeder lauscht mitunter dem Meer und befindet sich in einer Universität von Wellen, wodurch Früher und Jetzt zusammenfließen. Im Herbst 2013 schickte Jan Hoet Dirk Braeckman (1958) eine Einladung und bat ihn, ein Foto für die Ausstellung zu machen, ein Bild, in dem alles und nichts enthalten sein sollte. Braeckmans *Jewels of Light* ist der Gegenpol zu Courbets *La Vague*, und doch teilen sie dieselben drei Voraussetzungen: Stille, Einsamkeit und Langsamkeit.

Die Ausstellung *Das Meer*: Angefangen bei Bas Jan Ader, Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Hanne Darboven, Pablo Picasso, William Turner, Luc Tuymans bis hin zu Katharina Wulff – die Ausstellung *Das Meer* bringt Kunstwerke von über 125 Künstlern zusammen. Diese ergießen sich vom 25. Oktober 2014 bis zum 19. April 2015 wie eine Universität der Wellen und als Hommage an Jan Hoet über Ostende.

Phillip Van den Bossche
Direktor Mu.zee
Kurator *Das Meer*



Frank Maes

FOAM ON CANVAS

Marcel Broodthaers and the Voyage across the Sea

A L'AVENTURE

*“Si tu te regardes trop dans la glace, disait
ma mère, tu verras le diable et tu deviendras
comme lui.”*

*Sur les bords biseautés du miroir, je voyais
deux fois deux yeux allongés en partance sur
un radeau de verre.*

*Ma mère est au loin maintenant. Assise sur
les petits et les grands bancs de sable, le bleu
de son tablier et le grenat de ses bas se
confondent avec les couleurs de l'eau.*

*Sur les vagues brillantes, je traverse le miroir
d'aujourd'hui vers le monde du matin.*

Je songe. Je voyage.

In the oeuvre of Marcel Broodthaers (1924–1976), the sea plays a distinctively major part. In 1963 the Brussels poet started constructing art objects and became a visual artist. In this way he managed to expand his collection of characters and his linguistic palette. He considered the printed or written word as an object and each object as a *mot zéro*, a word pared away from its content leaving just an empty husk or shell. The poet-artist explored and questioned the hardened, apparently axiomatic relationships between words, images, and things, between culture and nature, between art and society.



Frank Maes

SCHAUM AUF LEINWAND

Marcel Broodthaers und die Reise übers Meer

AN DAS ABENTEUER

*»Wenn du zu oft ins Spiegelglas schaust, sagte
meine Mutter, dann siebst du den Teufel und wirst wie er.«*

*Auf den abgeschrägten Rändern des Spiegels sah ich
zweimal zwei längliche, abfabrbereite Augen auf
einem Floß aus Glas.*

*Meine Mutter ist mittlerweile dahin. Sitzend auf
den kleinen und großen Sandbänken, das Blau
ihrer Schürze und das Granat ihrer unteren Hälfte, die
sich mit den Farben des Wassers vermischen.*

Auf schimmernden Wellen überquere ich den heutigen Spiegel zur morgigen Welt.

Ich träume. Ich reise.

Im Werk von Marcel Broodthaers (1924–1976) spielt das Meer eine auffallend prominente Rolle. Der Brüsseler Dichter begann 1963 mit der Konstruktion von Objekten und wurde bildender Künstler. Dadurch konnte er seine Sammlung von Zeichen und den Aktionsradius seines Sprachspiels deutlich erweitern. Er betrachtete das gedruckte oder geschriebene Wort als ein Objekt und jedes Objekt als ein »mot zéro«: Ein Wort, das seines Inhalts entledigt wurde und nichts als leere Außenseite oder Muschel geworden ist. Der Dichter und Künstler untersuchte und hinterfragte die oft versteinerten, scheinbar selbstverständlichen Beziehungen zwischen Worten, Bildern und Dingen, zwischen Kultur und Natur, zwischen Kunst und Gesellschaft.



Broodthaers proved to be a talented beachcomber. Over time he managed to glean a rich arsenal of images, thrown up onto the shore by the rolling and receding foam of the surf. What follows is an attempt to present a detailed inventory, based on diverse perspectives. This takes no account of chronological sequence.

Brussels-on-Sea

The poem above opens Marcel Broodthaers's first anthology, *Mon livre d'ogre*, which was published in 1957.¹ The publisher: à l'Enseigne de l'Arquebuse du Silence. Publishing location: Ostend. In addition, the following poem from 1947 is included:

Broodthaers erwies sich als begnadeter Strandräuber. Ein reiches Arsenal an Bildern, an Land geworfen von dem heranrollenden und sich zurückziehenden Schaum der Brandung, hat er im Lauf der Zeit zusammengetragen. Es folgt der Versuch eines ziemlich umständlichen, aus unterschiedlichen Standpunkten heraus erstellten Inventars. Die chronologische Reihenfolge wird dabei in gar keiner Weise berücksichtigt.

Bad Brüssel

Das obige Gedicht eröffnet den ersten Gedichtband von Marcel Broodthaers, *Mon livre d'ogre*, erschienen 1957.¹ Der Verleger: à l'Enseigne de l'Arquebuse du Silence. Ort der Ausgabe: Ostende. Auch das folgende Gedicht von 1947 stammt aus diesem Gedichtband:

*O Trauer, Aufflug der Wildgänse
Frevel an Vögeln im Speicher der Wälder
O Schwermut, bittere Festung der Adler*

»O Schwermut, bittere Festung der Adler« – dieser Vers zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Œuvre des Dichters und Künstlers.

1945 veröffentlichte Broodthaers ein erstes symbolistisches Gedicht in *Le ciel bleu*, einem Lyrikmagazin mit surrealistischer Note. Der Titel des Gedichts lautet »L'île sonnante«². Von 1957 bis 1963 erschienen vier Bände mit Lyrik.³ Viele Gedichte spielen sich im Wald, im Schloss, am Sternenhimmel oder im Meer ab. Sie sind von vielerlei Tieren bevölkert. Wie Fabeln, Märchen oder der Tierkreis fungieren seine Verse nicht als Fenster, das uns einen eindeutigen Blick auf »die« Wirklichkeit, »die« Welt oder »die« Natur verspricht oder zu verschaffen behauptet, sondern als ein Spiegel unserer eigenen Sehnsüchte und Versuche, der Welt Form und Bedeutung zu verleihen. Die Natur ist (fast) vergessen, die Tiere gehen unbemerkt in Zeichen über, die keine Bindung mehr zu ihrem ursprünglichen Inhalt besitzen. Die übrig bleibenden Formen und Zeichen fungieren als leere Modellen – auf Französisch »moules« –, die sich fortwährend mit neuen Bedeutungen füllen lassen.

Im Gegensatz zu vielen seiner künstlerischen Vorbilder und Zeitgenossen hat Marcel Broodthaers keine besondere Beziehung zu diesem oder jenem in- oder ausländischen Badeort entwickelt, jedenfalls nicht insoweit, als er dort längere Zeit gewohnt oder gearbeitet hätte. Broodthaers, ein in Sint-Gillis geborener frankophoner Brüsseler mit flämischem Namen, war ein Kosmopolit. Er wohnte für kürzere oder längere Zeit in Paris, Düsseldorf, Köln, Berlin und London. Er liebte die nie ganz zu beherrschenden oder aufzuhebenden Widersprüche, die man nur in Städten einer gewissen Größenordnung vorfindet.

Broodthaers hat sich nur zu einigen ganz bestimmten Anlässen an der belgischen Küste aufgehalten. 1967 wurde sein Film *Le corbeau et le Renard* beim Experimentalfilmfestival *Exprmntl 4* in Knokke gezeigt.⁴ Broodthaers notierte auch einige Anmerkungen zu Filmen, die er dort gesehen hatte.⁵

Im Sommer 1969 wurde er nach De Haan eingeladen. Auf dem Strand konstruierte er mit Hilfe seines Freundes Herman Daled die *Section documentaire* seines *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*.⁶

*O Tristesse envol de canards sauvages
Viol d'oiseaux au grenier des forêts
O Mélancolie aigre château des aigles*

The third line – “O Melancholy bitter stronghold of the eagles” – runs as a motif through the poet-artist’s entire oeuvre.

In 1945 Broodthaers published a first, symbolic poem in *Le ciel bleu*, a poetry magazine with a Surrealist slant. The title of the poem reads “L’île sonnante.”² From 1957 to 1963 four anthologies were published.³ A great many poems are set against the backdrop of the forest, a castle, the star-spangled sky, or the sea. They are populated by all kinds of creatures. Just like the fable, the fairy tale, or the zodiac, his verses do not function as a window to the world that would provide us with a direct and unequivocal view of “reality,” the “world,” or “nature,” but instead as a mirror of our own desires and attempts to give shape and meaning to the world. The landscape is (almost) forgotten. The animals slip unnoticed into characters that no longer have any link with their original content. The remaining shapes and characters function as empty templates or matrices – *moules* in French – which constantly become filled with new meanings.

Marcel Broodthaers, in contrast with many of his artistic predecessors and contemporaries, did not develop a special relationship with this or any coastal resort – at home or abroad – certainly not to the extent that he spent a long time living or working there. Broodthaers, born in Sint-Gillis, a French-speaking native of Brussels with a Flemish name, was a cosmopolitan. He lived both for short and long sojourns in Paris, Düsseldorf, Cologne, Berlin, and London. He loved the contradictions that could never be controlled or eliminated which one only encounters in towns of a certain size.

On some specific occasions Broodthaers stayed along the Belgian coast. In 1967 his film *Le Corbeau et le Renard* was shown during the Festival for Experimental Film *Exprmntl 4* in Knokke.⁴ Broodthaers also wrote some reviews about the films he saw there.⁵

He was invited to the town of De Haan in the summer of 1969. With the help of his friend Herman Daled, he constructed the *Section Documentaire* of his *Musée d’Art Moderne Département des Aigles* on the beach.⁶

In 1961 Marcel Broodthaers went to London several times. While there he wrote several articles for the *Journal des Beaux-Arts* entitled “Un poète en voyage... à Londres.” One of the articles starts as follows:

*Ostende. Les Anglais sont très intéressés par le sable.
Extraordinaire continent.*

*Mer du Nord. Miroir que la malle traverse. Voyager à bord d’une garde-robe en compagnie
de vêtements. Insupportable passagers, vous n’êtes ni des oiseaux, ni des poissons. Impression
maritime: nulle. Collection de vagues identiques. Monotone tableau.*⁷

1961 fuhr Marcel Broodthaers einige Male nach London. Darüber schrieb er für das *Journal des Beaux-Arts* einige Artikel mit dem Titel »Un poète en voyage... à Londres«. Einer beginnt wie folgt:

*Ostende. Die Engländer sind aufgrund des Sandes sehr interessiert.
Außergewöhnlicher Kontinent.*

*Nordsee. Spiegel, den die Fähre überquert. Reisen an Bord einer Garderobe in Begleitung
von Kleidungsstücken. Unerträgliche Passagiere, sind weder Vögel noch Fische. Maritimer
Eindruck: keiner. Sammlung identischer Wellen. Monotone Szenerie.*⁷

Broodthaers querte den Kanal mit einer Fähre, die man in Flandern bis vor kurzem gemeinhin als *maalboot* (»Mahlboot«) bezeichnete, eine Verballhornung des englischen »mail boat«. Auch im Französischen gab es eine solche Verballhornung, und so wurde »la malle« – was auch »Koffer« oder »Stamm«, »Stumpf« bedeutet – zu dem Wort für Fähre. In seinem Artikel machte der Dichter und Journalist dankbar von dieser doppelten Bedeutung Gebrauch – und auch von der Tatsache, dass das niederländische »malle« und das französische »moule« (deutsch: Model) die Mehrzahl ihrer Buchstaben miteinander gemein haben. In der jüngsten Ausgabe von *Marcel Broodthaers. Collected Writings*, in der die Originaltexte neben einer englischen Fassung abgedruckt wurden und der Kreis der Übersetzungen sich in dem ursprünglichen »mail boat« hätte schließen können, wird »la malle« jedoch wörtlich mit »the trunk« (in der Bedeutung von »Schrankkoffer« oder »Baumstamm«/»Baumstumpf«) übersetzt.⁸ Eine bewusste oder unbewusste Entscheidung. Broodthaers praktizierte mit spielerischem Ernst eine Poesie der Sprachverwirrung und liebte zweifellos die möglichen Missverständnisse sowie die unerwarteten Verbindungen, die jede Übersetzung mit sich bringt.⁹ 1961 kehrte er mit dem folgenden Bekenntnis aus London zurück:

*Ich verließ England sturzbetrunken. Ich habe dort gar nichts verstanden. Sollte ich
zurückkehren? Woanders binfabren? Oder auf meinem Stuhl sitzen bleiben?*

Woraufhin er drei Sommermonate in Paris verbrachte. Ab 1973 wohnte Broodthaers mit seiner Familie in London.¹⁰

Am 7. September 1968 wurde von Ostende aus ein offener Brief mit dem Briefkopf »cabinet des ministres de la culture« und dem Titel »ouverture« verschickt. Dieser stellte die Eröffnung des *Département des Aigles* des *Musée d’Art Moderne* in Brüssel in Aussicht. Den Brief »im Namen des Ministers« unterzeichnet hat Marcel Broodthaers.¹¹ Im Nachgang zur Besetzung des Brüsseler Palais des Beaux-Arts im Mai 1968 eröffnete Broodthaers am 28. September desselben Jahres die erste Abteilung seines eigenen Museums – *Section XIX^e siècle* –, in der er über die Gesetzmäßigkeiten dieser modernen Institution nachdachte: eine Model, in der Objekte geordnet, katalogisiert und auf diese Weise mit Bedeutungen versehen werden. Er verband die Modernität – und das Museum

Broodthaers crossed the Channel on what was until recently generally called the *maalboot* in Flanders, a bastardization of the English “mail boat.” That same bastardization also occurred in French and became *la malle* – the word for ferry – which also means “stump” or “trunk.” The poet-journalist gratefully used that double meaning – along with the fact that the words *malle* and *moule* have the majority of their letters in common. In the recent publication *Marcel Broodthaers: Collected Writings*, in which the original documents are printed alongside an English version and the round of translations could have been completed in the original “mail boat,” *la malle* is nevertheless literally translated as “the trunk”:⁸ a decision which may not have been a conscious one. Broodthaers pursued with lighthearted seriousness a poetry based on a confusion of tongues and was undoubtedly fond of the possible misunderstandings and the unexpected links which each translation introduces.⁹ Marcel Broodthaers returned from London in 1961 with the following confession:

*Je quittai l'Angleterre, ivre-mort. Je n'y ai rien compris. Faut-il y retourner? Aller ailleurs?
Ou rester sur ma chaise?*

After this, he spent two months in Paris during the summer. From 1973 onward, Marcel Broodthaers lived with his family in London.¹⁰

On September 7, 1968 an open letter was sent from Ostend, headed “cabinet des ministres de la culture” and entitled “ouverture.” In it the opening of the Département des Aigles of the Musée d'Art Moderne was anticipated. The letter is signed, “in the name of one of the Ministers,” by Marcel Broodthaers.¹¹ In the aftermath of the occupation of the Palais des Beaux-Arts in Brussels (now Bozar) during May 1968, Broodthaers opened, on September 28 of that same year, the first department – *Section XIX^e siècle* – of his own museum, in which he reflected on the regulations of the modern institution: a mold in which objects are ordered and catalogued and, in so doing, imbued with meaning. He identified modernity – and the museum as an archetypal modern machine – with the sharp melancholy look of the eagle, the creature that flies high in the air in order to acquire an overview. He named his museum, of which diverse sections were realized in various locations between 1968 and 1972, Musée d'Art Moderne Département des Aigles.¹²

In 1971, and again in 1972, Broodthaers made a film, each year based on a postcard showing an illustration of the sea: *Histoire d'amour (Dr. Huysmans)* and *Chère petite sœur (la tempête)* respectively. In the first film, “Ostende” is shown as a caption on the front of the card, thus linking the somewhat general image of a foamy sea splashing up high, the line of the horizon, and cumulus clouds with a specific seaside resort. In both cases, the pictures on the back (where the place of posting is written and the postmark has been placed) make it clear that the cards were sent at the beginning of the last century from Ostend.

The town along the sea also features as a background in the film *A Voyage on the North Sea* (1973–74). The film consists entirely of stationary images, alternating with transitional captions. The first image shows a sailing ship on the sea, with a series of blocks of flats on the promenade and the Europa building towering above them – still today the highest building on the Belgian coast.¹³

als eine archetypische, moderne Maschine – mit dem scharfen, melancholischen Blick des Adlers, des Tiers, das hoch in der Luft fliegt, um sich eine Übersicht zu verschaffen. Sein Museum, von dem zwischen 1968 und 1972 verschiedene Abteilungen an mehreren Orten realisiert wurden, nannte er *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*.¹²

1971 und 1972 drehte Broodthaers jeweils einen Film, beruhend auf einer Postkarte, auf der das Meer dargestellt ist, und zwar *Histoire d'amour (Dr. Huysmans)* und *Chère petite sœur (la tempête)*. Im ersten Film erscheint »Ostende« als Aufschrift auf der Vorderseite der Postkarte, was das ziemlich allgemeine Bild des hoch aufspritzenden Wellenschaums mitsamt Horizontlinie und Quellwolken mit einem ganz spezifischen Badeort verbindet. In beiden Fällen machen Bilder von der Rückseite (mit handschriftlichem Absenderort und Poststempel) klar, dass die Karten Anfang des vorigen Jahrhunderts aus Ostende verschickt wurden.

Die Stadt dient auch als Hintergrund in dem Film *A Voyage on the North Sea* (1973/74), der nur aus unbewegten Bildern im Wechsel mit Zwischentiteln besteht. Das erste Bild zeigt ein Segelboot auf dem Meer, im Hintergrund einige Wohnblöcke auf dem Deich und darüber hinausragend das Europagebäude, bis heute das höchste Bauwerk an der belgischen Küste.¹³

Obwohl wir nichts über einen längeren Aufenthalt Marcel Broodthaers' am Meer wissen, ist es sehr wahrscheinlich, dass ihm der *Blick* aufs Meer durchaus vertraut war. Mehr noch: Er kann womöglich als Kenner gelten. Broodthaers' Witwe Maria Gilissen hat mir erzählt, er sei ein treuer Besucher und großer Liebhaber der Ausstellungen *Les Peintres de la Mer / Marineschilders* gewesen, die regelmäßig im Palais des Beaux-Arts in Brüssel gezeigt wurden.¹⁴ Ein Blick in die entsprechenden Ausstellungskataloge ab 1928 zeigt, dass die Ausstellung von 1931 bis 1966 mit nur wenigen Unterbrechungen jährlich stattfand.¹⁵ Der 1924 geborene Broodthaers war ab 1943 in Brüsseler Dichter- und Künstlerkreisen aktiv. Ab 1957 machte er Führungen und übernahm Filmvorführungen im Palais des Beaux-Arts.¹⁶ Wann genau er *Les Peintres de la Mer* persönlich entdeckt hat, wissen wir nicht. Unterstellen wir einmal, er hätte seit seiner Kindheit jedes Jahr die Ausstellung besucht: Wie viele verschiedene Versionen von Meeresansichten hätte er dann wohl betrachtet, wie viele mehr oder weniger gelungene, unablässige Versuche, das Unmögliche zu verwirklichen, wie viele ungeschickte und meisterhafte Schöpfungen von immer wieder derselben schäumenden Lüge: dem sich ewig bewegenden, ungreifbaren Meer, gekrönt von einem nicht weniger flüchtigen, vorbeiziehenden Wolkenhimmel, gefangen in einem unbeweglichen, für die Ewigkeit bestimmten Bild?

Seine Liebe zur Meeresansicht hat Marcel Broodthaers außerdem in einer beträchtlichen Entfernung zu irgendeinem Strand zu einem konkreten Ankauf veranlasst. 1973 erwarb er in der rue Jacob in Paris ein Seestück mit der Darstellung eines Fischerbootes. Er berichtete, er habe es nicht gewagt zu handeln und einen sehr hohen Preis bezahlt, »celui du coup de foudre«. Und das, obwohl das Gemälde unsigniert war und es sich dabei vermutlich um das Werk eines Amateurs vom Ende des 19. Jahrhunderts handelte.¹⁷ Das Bild inspirierte Broodthaers zu zwei Filmen: *Analyse d'une peinture* (1973) und den bereits erwähnten *A Voyage on the North Sea*. Ein Künstlerbuch mit dem Titel des zweiten Films erschien 1973 in einer englischen, französischen und deutschen Ausgabe. Schließlich fertigte er noch eine Serie von 80 Diapositiven mit dem Titel *Bateau-Tableau* (1973) an und fügte die folgende Warnung hinzu:

In spite of the fact that we know nothing of any long-term stay at the coast, it is probable that Marcel Broodthaers was very familiar with how the sea *looked*. Put more emphatically, he can probably be considered an authority. Maria Gilissen, Broodthaers's widow, told me that he was a staunch visitor and devotee of the exhibitions *Les Peintres de la Mer / Marineschilders*, which were regularly held at the Centre for Fine Arts in Brussels.¹⁴ Looking through the catalogue of the exhibitions held there since 1928 shows that this exhibition was organized annually from 1931 to 1966, with only a few gap years.¹⁵ Broodthaers, born in 1924, was active in the margin of Brussels circles of poets and artists starting in 1943. From 1957 he provided guided tours and film programs at the Centre for Fine Arts.¹⁶ We do not know when exactly he personally discovered *Les Peintres de la Mer*. Let us suppose for a moment that he visited the exhibition annually: Then how many different versions of a seascape would he have observed? How many more or less successful, unflagging attempts to realize the impossible? How many clumsy and skillful creations of that same twinkling lie again and again: the eternally moving, elusive sea, crowned by an equally fleeting, passing overcast sky, captured motionless for eternity?

In addition, Marcel Broodthaers rendered his love of the seascape in a concrete acquisition at a considerable distance from any beach. In 1973 in the Rue Jacob in Paris, he purchased a seascape depicting a fishing boat. He stated that he had not dared to bargain and had paid a high price, "celui du coup de foudre." And as the painting was unsigned, it was possibly the work of an amateur from the end of the nineteenth century.¹⁷ That canvas was the impulse that led Broodthaers to create two films: *Analyse d'une peinture* (1973) and *A Voyage on the North Sea*, mentioned above. An artist's book, with the same title as the second film, was published in 1973 in an English, French, and German version. He ultimately produced a series of eighty slides entitled *Bateau-Tableau* (1973). He attached the following warning to this:

Apertisement

*En paroles françaises les mots bateau et tableau se prononcent à l'aide de sons semblables. Si l'on répète plusieurs fois de suite tableau et bateau l'on ne manquera, là où la langue fourche, de remplacer l'un par l'autre. C'est ainsi que l'on dissentera aussi bien sur le dernier bateau que sur le dernier tableau.*¹⁸

Anzeige

*Im Französischen klingen die Wörter bateau (Schiff) und tableau (Bild) sehr ähnlich. Wiederholt man mehrmals hintereinander tableau und bateau, wird man sich unweigerlich hier und da versprechen und das eine statt des anderen sagen. So lässt sich ebenso gut über das letzte Schiff als auch über das letzte Bild diskutieren.*¹⁸

Am Strand

Citron – Citroen (Réclame pour la Mer du Nord) ist eine Edition in Farbe, die Marcel Broodthaers 1974 durch eine Kombination von Sieb- und Offsetdruck in 100 Exemplaren herausgab. Sie besteht aus zwei Teilen. Der erste, obere Teil ist die Reproduktion eines älteren Kupferstichs über zwei Arten des Fischfangs, wie sie am Strand betrieben werden. Unter der Darstellung eines soeben in der Brandung aufgestellten Netzes sind einige mit einer Zahl versehene Fische zu sehen. Im unteren Bereich des alten Kupferstichs werden unter dem Titel »pêche au filet dit: bas-parc – visscherij met stelnet« neben denselben Zahlen einige Fische auf Französisch und Niederländisch aufgelistet. Dieses zweisprachige Schema wiederholt sich auch bei den Schalentieren Krabbe und Muschel. Der alte Kupferstich ist ein Beispiel dafür, wie Beziehungen zwischen Wörtern, Bildern und Dingen konstruiert und angelernt werden – oder in Begriffen gefangen. Broodthaers seinerseits hat dieses Schema verdoppelt, indem er unter dem Kupferstich einen weiteren Rahmen anbrachte, gefüllt mit den Worten »citron – citroen«. Dieser scheint als Unterschrift für den gesamten Stich zu fungieren, ergibt inhaltlich aber zunächst keinerlei Sinn. Broodthaers spielt hier ein Spiel wie Magritte in dem Bild *La trahison des images* (1929): der naturalistischen Darstellung einer Pfeife mit der in Schulschrift daruntergesetzten Unterschrift »Ceci n'est pas une pipe«. Hier werden die angelernten Beziehungen zwischen Wort, Bild und Objekt ihrer Gewissheit beraubt. Vielleicht enthält der untere Rahmen von Broodthaers' Werk ja auch gar keine Unterschrift, sondern preist lediglich den erlesenen Geschmacksverstärker für den Augenblick an, wenn der Fang, als Delikatesse auf einem Teller präsentiert, zum Verzehr bereit ist.¹⁹

Broodthaers' Assemblagen mit Muschelschalen, die er von 1964 bis 1967 in Töpfe und auf Tische, Stühle oder Tafeln klebte, haben sich zu einer Ikone der zeitgenössischen Kunst entwickelt. In dem Gedicht »La moule« aus dem Band *Pense-bête* wird das Verhältnis zwischen »la moule« (der Muschel) und »le moule« (der Model) analysiert.²⁰ Wie die Figur des Adlers bildet auch diese Wechselwirkung einen zentralen Aspekt seiner Poetik:

Die Muschel

Diese Durchtriebene ist dem Model der Gesellschaft ausgewichen.

Sie hat sich in sich selbst ergossen.

Andere, Ähnliche teilen mit ihr das Gegenmeer.

Sie ist perfekt.

On the Beach

Citron – Citroen (Réclame pour la Mer du Nord) is a color publication realized by Marcel Broodthaers in 1974 with a combination of screen-printing and offset with one hundred copies produced. It consists of two parts. The first, upper section, is a reproduction of an early educational engraving about two kinds of fishing practiced on the beach. Within the depiction of a net positioned in the surf, a number of fish are illustrated, accompanied by a figure. In the lower zone of the historical engraving, alongside the same figures, a series of fish is framed in French and Dutch, under the title “pêche au filet dit: bas-parc – visscherij met stelnet.” This bilingual scheme is repeated for the crustaceans: crab and mussel. The ancient engraving is an example of the way in which relationships between words, images, and artifacts are constructed and taught – or encapsulated in concepts. Broodthaers in his turn duplicated this diagram by once again drawing a frame below the engraving enclosing the words “citron – citroen.” It seems to function as a caption for the complete engraving, but in terms of content that is not borne out. Broodthaers is playing a game here just like the René Magritte painting *La trahison des images* (1929): the naturalistic representation of a pipe with the caption written in school-style writing: “Ceci n’est pas une pipe.” It is here that the cultivated relationships between word, image, and object become imperiled. Perhaps the lower frame in Broodthaers’s version does not contain a caption but rather praises the exquisite flavoring, once the catch, presented as a delicacy on a dish, is ready for consumption.¹⁹

Mussel shell assemblies, which were adhered to pots, tables, chairs, and panels by Broodthaers between 1964 and 1967, have acquired icon status in contemporary art. In the poem “La moule,” included in *Pense-bête*, the relationship between *la moule* (mussel) and *le moule* (mold or matrix) is analyzed.²⁰ Just like the figure of the eagle, this interaction forms a central aspect of his poetry:

La Moule
Cette roublarde a évité le moule de la société.
Elle s’est coulée dans le sien propre.
D’autres, ressemblantes, partagent avec elle l’anti-mer.
Elle est parfaite.

The mussel shells in the assemblies are empty. From the moment the artist attempts to capture the world in an image, it becomes lifeless. Works of art function as a lie in the illusion they present to us. Broodthaers explained about *Grande casserole de moules* (1966):

*Le débordement des moules de la casserole ne suit pas les lois de l’ébullition, il suit les règles de l’artifice pour aboutir à la construction d’une forme abstraite.*²¹

Die Muschelschalen der Assemblagen sind leer. Sobald der Künstler die Welt in einem Bild einzufangen versucht, ist das Leben daraus verschwunden. Kunstwerke funktionieren in der Illusion, die sie uns vorgaukeln, als Lüge. Zu *Grande casserole de moules* (1966) erläuterte Broodthaers:

*Das Herausquellen der Muscheln aus der Kasserole folgt nicht den Gesetzen des Überkochens, sondern den Regeln des Kunstgriffs zur erfolgreichen Konstruktion einer abstrakten Form.*²¹

Aber in Broodthaers’ Welt kann sich jede Behauptung unversehens in ihr scheinbares Gegenteil verkehren. Die poetische Wahrheit und die Dimension des Kunstwerks, die sich letztlich jedem – den Künstler eingeschlossen – entzieht, ist zwar nie in der Reproduktion der Natur zu finden, kann sich aber in der Natur der Reproduktion verbergen: in Form und Materie der Modellen selbst oder in deren Kombinationen. In einem Text von Broodthaers aus dem Jahr 1964 – verfasst als fiktives Interview und beruhend auf einem Gespräch mit Irmeline Lebeer – fragt diese ihn, ob die Assemblagen »Akkumulationen« seien.²² Sie verwies damit auf ein Konzept Armans, eines Protagonisten des Nouveau Réalisme: Dieser präsentierte Serien identischer Alltagsobjekte in Plexiglasboxen als Widerspiegelung der Mechanismen des Massenkonsums. In dem fiktiven Interview gab der Brüsseler Entfesselungskünstler eine ausweichende Antwort. Maria Gilissen wehrt sich gegen die Verwendung des Wortes »Akkumulation«. Sie meint, die Muschelschalen fungierten als wichtige soziale Metapher: Jede Muschel habe eine scharf umrissene, individuelle Form und komme trotzdem in großen Gruppen vor.²³ Es stimmt, dass die meisten Muschelasssemblagen den visuellen Eindruck einer Dynamik »von innen heraus« generieren, wie ein Schwarm von Staren oder Fischen oder auch ein Haufen Ameisen, die sich auch ohne zentrale Steuerung als Kollektiv verhalten.²⁴ 1980 veröffentlichte der französische Philosoph Michel de Certeau *L’invention du quotidien*, das die Großstadt von der Ebene des Alltäglichen aus betrachtet, und widmete sein Werk dem einfachen, namenlosen Bewohner, den er mit einer blinden Ameise verglich.²⁵ De Certeau wurde bei der Entwicklung seiner philosophischen Auffassung stark von den Ereignissen des Mai 1968 beeinflusst. Auch in Broodthaers’ Œuvre meine ich eine ähnliche Sensibilität festzustellen, genährt von der ungreifbaren Komplexität der Großstadt. Gewiss stellt die blinde Ameise eine Antithese zum allsehenden Adler dar. Analog zur Konstruktion eines Termitenhügels – einer beeindruckenden, komplexen Architektur ohne Architekten – birgt Broodthaers’ Kunst eine starke Diskrepanz zwischen Handlung und Resultat. Wie im Œuvre einer Zeitgenossin wie Eva Hesse findet man auch in Broodthaers’ Basteleien eine gehörige Portion Einfalt; beispielsweise wenn 289 Eierschalen auf eine monochrom bemalte Leinwand aufgeklebt werden.²⁶ Es besteht eine große Spannung, ja sogar Diskontinuität zwischen dem Kindlich-Naiven der Handlung, mit der ein individuelles Werk konstruiert wird, und der reichen Komplexität, die entsteht, sobald verschiedene Werke miteinander in Wechselwirkung treten.²⁷ Das verleiht dem Œuvre eine große und bleibende Offenheit und Beweglichkeit. »Der Rabe und der Fuchs fehlen«, schrieb Broodthaers in seiner Version von La Fontaines Fabel *Le corbeau et le renard* (1967). Wenn aber das Objekt von Blick und Verstand verschwunden ist, gilt das ebenso für das Subjekt: Auch der Maler und der Architekt fehlen in Broodthaers’ Bearbeitung der Fabel.

But in Broodthaers's world every postulation can, before you are really aware of it, apparently undergo a complete reversal. The poetical truth and dimension of the work of art which finally eludes everyone, including its creator, is indeed never to be found in the reproduction of nature but can lie hidden in the nature of the reproduction: in the shape and matter of the molds themselves, or in their combinations.

In a 1964 text by Broodthaers – a text in the form of a fictitious interview, based on a conversation with Irmeline Lebeer – the latter asked whether the assemblies are “accumulations.”²² With this she was referring to Arman, a protagonist of Nouveau Réalisme, and one of his concepts: he presented series of identical everyday objects in Perspex boxes as a reflection of mass consumption. In the interview the Brussels escape artist gave an evasive answer. Maria Gilissen opposes the use of the word “accumulation.” She suggests that the mussel shells function as an important social metaphor: each mussel has a clearly outlined individual shape and nevertheless appears in large groups.²³ Thus, most of the mussel assemblies evoke the visual suggestion of generating a dynamic “from within,” like a flock of starlings, a school of fish, or an army of ants which behave as a group without central control.²⁴

In 1980 the French philosopher Michel de Certeau published *L'invention du quotidien* – the metropolis viewed from an everyday perspective – and dedicated it to its ordinary, anonymous inhabitant, whom he compared to a blind ant.²⁵ De Certeau was greatly influenced in the development of his philosophical vision by the events of May 1968. In Broodthaers's oeuvre, I recognize a similar sensitivity, nurtured by the intangible plurality of the metropolis. The blind ant, naturally, forms the antithesis of the all-seeing eagle. Analogous to the construction of a termite hill – an impressive, complex architecture without an architect – Broodthaers's art conceals a powerful discrepancy between the deed and the result. Just as in the oeuvre of his contemporary Eva Hesse, there is a generous dash of foolishness in Broodthaers's handiwork: sticking 289 eggshells onto a monochrome-painted canvas, for example.²⁶ There is significant tension, even discontinuity, between the childlike innocence of the deed with which an individual work is constructed and the rich complexity that occurs when diverse works interact with each other.²⁷ This affords the oeuvre a great and lasting openness and mobility. “The raven and the fox are absent,” Broodthaers wrote in his version of Jean de La Fontaine's fable *Le Corbeau et le Renard* (1967). But when the object of the gaze and intellect have disappeared, then this applies equally to the subject: the painter and the architect are also absent in Broodthaers's treatment of the fable. In that world without an author, former content and meaning evaporate until *le degré zéro* has been attained and all that remains from the signs is the outside, the empty shell. Only then can the concrete, unguided free movement of those signs – with comparable visual results as though from a school of fish or a throw of the dice – really start.

The 1974 edition *The Manuscript 1833 (Le Manuscrit trouvé dans une bouteille)* comprises a cardboard box printed with the year and French, English and German words, as well as a sheet of tissue paper (intended as wrapping) printed in three languages with references to the textual origin: Edgar Allan Poe's story with the title of the same name,

In dieser Welt ohne Autor verfliegen vormalige Inhalte und Bedeutungen, bis »le degré zéro« erreicht ist und von den Zeichen nur noch die Außenseite, die leere Schale bleibt. Dann kann das konkrete, führunglose Spiel dieser Zeichen – mit vergleichbaren visuellen Resultaten wie bei einem Fischschwarm oder einem Wurf mit Würfeln – erst richtig beginnen.

Die Edition *The Manuscript 1833 (Le Manuscrit trouvé dans une bouteille)* von 1974 besteht aus einem mit Jahreszahlen sowie französischen, englischen und deutschen Wörtern bedruckten Pappkarton, einer leeren Bordeauxflasche aus farblosem Glas mit der Aufschrift »The Manuscript 1833« und einem Blatt Seidenpapier (zum Einwickeln), bedruckt in drei Sprachen mit Hinweisen auf den Ursprung des Textes: die gleichnamige Geschichte von Edgar Allan Poe aus dem Jahr 1833. Eine Flasche ist eine mit einem Etikett versehene Gießform, die einer gewissen Menge formloser Natur – einer Flüssigkeit – eine schöne, handhabbare und erkennbare Form sowie eine klare inhaltliche Bedeutung verschafft.²⁸ Der bedruckte Karton und das Seidenpapier zum Einwickeln fungieren ihrerseits als Model für die Flasche und suggerieren zudem, dass die leere Flasche einmal eine zufällig irgendwo an Land gespülte Model für Buchstaben gewesen ist.

Es ist möglich, einen Zusammenhang zwischen *The Manuscript 1833* und zwei früheren Kunstwerken von Broodthaers herzustellen. Ein Objekt aus dem Jahr 1964, zu sehen in einem Prospekt der Brüsseler Galerie Saint-Laurent, besteht aus einer Gipsmenge in Form einer Austernmuschel, in die ein großer silberfarbener Ball und eine Reihe kleinerer Plastikbällchen gedrückt sind. Der Titel der Arbeit lautet *Huître malade d'une perle* (wörtlich: »An einer Perle erkrankte Auster«).

Le Pense-bête (Französisch für »Gedächtnisstütze« und gleichzeitig wörtlich zu übersetzen als DenkTier oder denk-dumm) ist ein Schlüsselwerk, das 2006 von der Flämischen Gemeinschaft als »Spitzenwerk« erworben und im S.M.A.K. untergebracht wurde. Wie *Huître malade d'une perle* stammt es aus dem Jahr 1964 und war Bestandteil von Broodthaers' erster Einzelausstellung in der Galerie Saint-Laurent. Die Assemblage besteht aus rund 40 Exemplaren von Broodthaers' letztem Gedichtband *Pense-bête*. Diese sind in einen scheinbar amorphen Klumpen Gips gedrückt und mit einem Stück Zeitungspapier umwickelt, auf dem Worte aus dem Französischen ins Niederländische und umgekehrt übersetzt sind. Das alles befindet sich auf einer mit Tinte blau gefärbten Faserplatte. Auch hier sind neben einer Eierschale ein großer und ein kleiner Plastikball in den Gips gedrückt, beide perlmuttrosa bemalt. Vielleicht können wir sie auch als Austernperlen interpretieren und den scheinbar willkürlich geformten Gips als den Schaum der Brandung, die Perlen und Gedichte an den Strand wirft.²⁹

Im August 1969 zog Marcel Broodthaers zusammen mit Herman Daled an den Strand von De Haan, um dort die *Section documentaire des Musée d'Art Moderne Département des Aigles* zu realisieren. Beide Männer trugen eine Mütze – der eine mit der Aufschrift »Musée«, der andere mit »Museum« – und krepelten dann die Ärmel hoch. Bei Niedrigwasser hoben sie den Grundriss eines Sandmuseums aus. Schilder mit handgeschriebenen Mitteilungen wurden in den Sand gepflanzt: »Musée d'art moderne Section XIX^e siècle/Museum voor Moderne Kunst Afdeling XIX^e eeuw« oder »Défense absolue de toucher les objets/Streng verboden de voorwerpen aan te raken« und »Il est strictement interdit de circuler sur les travaux/Streng verboden op de werken te gaan«. In dieser kindlichen Verheißung des Sandes begab sich

dating from 1833. A bottle is a mold or matrix, with a label attached, which provides a certain quantity of amorphous natural material – a liquid – with an attractive, manageable, and recognizable shape, along with clear content and significance.²⁸ The printed cardboard box and the tissue paper wrapper, which in turn function as a “mold” for the bottle, suggest that the empty bottle is also a mold for letters, coincidentally washed up somewhere.

A link can be made between *The Manuscript 1833* and two of Broodthaers’s early artworks. An object from 1964, which can be seen in a folder published by the Brussels galerie Saint-Laurent, consists of a quantity of plaster in the shape of an oyster shell, in which a larger silver-colored ball and a series of smaller plastic balls are pressed. The title reads *Huître malade d’une perle* (literally translated: “an oyster made ill by its pearl”).

Le Pense-bête (French for “mnemonic” but literally translated as “thought beast” or “thought storm”) is a key work, purchased in 2006 by the Flemish Community as a “major item” and housed at S.M.A.K. It dates, just like *Huître malade d’une perle*, from 1964 and was part of Broodthaers’s first solo exhibition in the galerie Saint-Laurent. That assemblage comprises some forty copies of Broodthaers’s latest anthology *Pense-bête*. They are pressed into an apparently amorphous lump of plaster and wrapped in a piece of newspaper on which words are translated from French into Dutch and vice versa. All of this is located on a sheet of chipboard colored in blue ink. Here, too, in addition to an eggshell, a large and a small plastic ball are pressed into the plaster. They are painted pearly pink. Perhaps we can also interpret these as oyster pearls and the seemingly randomly shaped plaster as the foam of the surf, which throws pearls and poems onto the beach.²⁹

In August 1969, Marcel Broodthaers and Herman Daled set off together for the De Haan beach to execute the *Section Documentaire* of the Musée d’Art Moderne Département des Aigles. Each man was wearing a cap – one with the lettering “Musée,” the other with “Museum” – and they set to work. At low tide they dug out the floor plan of a sand museum. Signboards with handwritten messages were dropped on the beach: “Musée d’art Moderne Section XIX^e siècle” (Museum of Modern Art 19th Century Section) or “Défense absolue de toucher les objets” (Strictly forbidden to touch the objects) and “Il est strictement interdit de circuler sur les travaux” (Strictly forbidden to go onto the works). In that childlike promise in the sand, Broodthaers was searching more than ever for the difference between culture and nature, between the insignificant, scintillating play of the signs and an indifferent reality. On the one hand, strict control and conditioning prevails in the museum (look but do not touch: the gaze of the eagle); on the other hand, it turns out that all of this is extremely vulnerable, in relation to the reality of the world “outside.” On the beach at De Haan that fragility was not only imposed to the utmost in a transience that overshadows even the life-span of ephemera, but also in the apparent awkwardness of the handwritten notices.

Broodthaers mehr denn je an die Grenze zwischen Kultur und Natur, zwischen dem nichtigen, sprudelnden Spiel der Zeichen und einer Wirklichkeit, die sich um all das nicht schert. Einerseits herrscht in dem Museum eine streng kontrollierte und konditionierte Ordnung (anschauen, aber nicht berühren: der Blick des Adlers), andererseits erscheint das alles im Vergleich zur Welt oder der Wirklichkeit »da draußen« äußerst verletzlich. Diese Fragilität wurde am Strand von De Haan nicht nur aufgrund der Kurzfristigkeit, die selbst die einer Eintagsfliege in den Schatten stellte, sondern auch durch die scheinbare Stümperhaftigkeit der handgeschriebenen Schilder bis zum Äußersten getrieben.

Auf See

Une Histoire Extraordinaire, La Métaphore (1972) besteht aus zwei Bleistiftzeichnungen auf Karton. Sie zeigen eine ganze Serie von Kreisen, gefüllt mit jeweils einer unterschiedlich hoch angebrachten Horizontlinie sowie Segeln in verschiedenen Positionen. Die Kreise verweisen – wie man annehmen darf – auf die Meeresansicht aus einem Bullauge heraus, das sich mitsamt dem Schiff fortwährend auf und ab bewegt. Die Position des Betrachters und das Verhältnis zu dem Betrachteten lässt sich nie absolut, sondern immer nur bis zu einem gewissen Maß aus den gegenseitigen Verhältnissen – aus der »Konstellation« der verschiedenen Kreise – ableiten. In einem Schiff kann unser Verhältnis zu der uns umgebenden Welt – im Gegensatz zu der in einem wissenschaftlichen Laboratorium – nie anders als metaphorisch sein.

Michel de Certeau wies darauf hin, dass das griechische Wort »metapherein« »Transport« oder »Übertragung« bedeutet.³⁰ Im heutigen Athen werden Bus oder Bahn als »metaphorai« bezeichnet. Die Metapher kombiniert Elemente aus zwei oder mehr verschiedenen, anscheinend nicht kompatiblen Bedeutungsfeldern miteinander. Sie strebt das Allgemeine und Universale an, kann sich aber nicht völlig von dem persönlichen, privaten Blick und der Verankerung in einem spezifischen Kontext lösen. Ihre Vitalität hängt von der Spannung zwischen den beiden Polen ab. Das der Metapher eigene unvermeidliche und unaufhörliche Pendeln oder Reisen ist meiner Meinung nach zugleich auch der Wesenskern von Broodthaers’ künstlerischer Existenz.

Nachdem Broodthaers 1973 in Paris das Seestück aus dem 19. Jahrhundert gekauft hatte, entwickelte er daraus eine Reihe von Werken in verschiedenen Disziplinen: zwei 16-Millimeter-Filme, ein Buch und eine Dia-Serie. Er enthüllte die Gesetzmäßigkeiten der verwendeten Medien, indem er sie auswechselte: Im Buch und der Dia-Serie sind Sequenzen von Details aus dem Gemälde zu sehen, die wie filmische Bewegungen anmuten; die Filme dagegen bestehen einzig aus stillstehenden Bildern, abgewechselt von den Hinweisen »page 1«, »page 2« usw.³¹ Wiederholt erscheinen Nahaufnahmen der Malerleinwand. Darin steckt eine Kritik an der Auffassung vom Gemälde als transparentem Fenster, die an die folgende These Broodthaers’ aus dem Jahr 1966 erinnert:

*Jedes Objekt ist Opfer seiner Natur, selbst in einem transparenten Bild bedeckt die Farbe die Leinwand, und die Leiste, den Rahmen.*³²

At Sea

Une Histoire Extraordinaire, La Métaphore (1972) consists of two pencil drawings on cardboard. They show a complete series of circles within which each depicts a horizon at various heights and sails in different positions. The circles refer – we might assume – to the view of the sea from a porthole, of a ship that is constantly bobbing up and down. The position of the spectator and the relationship to what is being viewed can never be absolutely deduced, rather only to a certain extent from the mutual relationships – the “constellation” – of the various circles. In a ship, in contrast to a scientific laboratory, our relationship with the surrounding world cannot be anything other than metaphorical.

Michel de Certeau pointed out that the Greek *metapherein* means “transport” or “transfer.”³⁰ In present-day Athens, buses and trains are called *metaphorai*. The metaphor combines elements from two or more different, apparently incompatible, areas of meaning. It aspires and strives to attain the general and universal but never really shakes free of a personal, private view and position in a specific context. Its vibrancy depends on the suspense of the charge between the two poles. That inevitable and continuous commuting or traveling – peculiar to the metaphor – is at the same time, in my opinion, the essence of Broodthaers’s artistry.

After Broodthaers had purchased the nineteenth-century seascape in Paris in 1973, he based a series of works on it in a range of disciplines: two 16-millimetre films, a book, and a series of slides. He revealed the norms of the media employed by swapping them: in the book and slide series, a number of details from the painting are visible that suggest cinematic movement in their sequences; the films consist entirely of static images, alternating with the indications “page 1,” “page 2,” etc.³¹ Close-ups of the painter’s canvas appear repeatedly. Thereby criticism is discernible regarding the notion that the painting is like a transparent window, which calls to mind the following proposition made by Broodthaers in 1966:

*Tout objet est victime de sa nature, même dans un tableau transparent la couleur cache la toile, et la moulure, le cadre.*³²

In sharp contrast to the idea of a work of art as the creation of a pure abstract form, as Broodthaers noted in connection with *Grande casserole de moules*, here he makes it clear in no uncertain terms that no work of art escapes its material conditions.

The slide series *Bateau-Tableau* reveals striking details. Thus, sailing in the wake of the large and apparently heavily laden fishing boat which is heading home with wind in its sails – the central motif in the painting – is a much smaller ship. One of the slides shows how strongly that boat, depicted in miniature, resembles a mussel shell – both in shape and color. Could that be the element that provoked the *coup de foudre*, or love at first sight, in the purchaser of the painting?

A sailing ship is a graceful mold – almost as elegant as a mussel shell – which enables us to master both the wind and the water to a certain extent. A steamship (Broodthaers had a model of one³³) releases the ship from its dependence on the wind but creates a new

In scharfem Gegensatz zu der Auffassung vom Kunstwerk als der Kreation einer durch und durch abstrakten Form, wie Broodthaers im Zusammenhang mit *Grande casserole de moules* notieren ließ, macht er hier unverblümt klar, dass kein einziges Kunstwerk seinen materiellen Bedingtheiten zu entrinnen vermag.

Die Dia-Serie *Bateau-Tableau* zeigt markante Details. So fährt dort im Sog eines großen und anscheinend schwer beladenen Fischerschiffs, das mit geblähten Segeln nach Hause zurückkehrt – das zentrale Motiv des Gemäldes – ein viel kleineres Boot. Eines der Dias zeigt, wie stark das klein dargestellte Boot in Form und Farbe einer Muschelschale gleicht. Könnte dies vielleicht das Element sein, das seinerzeit beim Käufer des Bildes einen »coup de foudre« ausgelöst hat?

Ein Segelschiff ist eine zierliche Model, fast so elegant wie die Schale einer Muschel, die es uns ermöglicht, uns Wind und Wasser bis zu einem gewissen Grad gefügig zu machen. Ein Dampfschiff (wovon Broodthaers ein Modell zu Hause hatte³³) erlöst das Schiff von seiner Abhängigkeit vom Wind, schafft aber durch den Rauch, den es produziert, auch eine neue Verbindung zwischen dem Schaum des Meeres und den Wolken darüber. Ein Dampfschiff ist eine starke Model für Rauch, genau wie die Pfeife und die Fabrik, über die Broodthaers 1966 schrieb:

Magrittes Pfeife ist die Model des Rauchs.

*Eine Fabrik ist die alte Model des Rauchs.*³⁴

Auch Broodthaers’ Seestück ist eine solche Model; eine Form, in die die Welt des Meeres gegossen ist. Herrlich die Details der Pinselstriche, mit denen der Schaum und die Wellen auf der Leinwand angebracht wurden! In dem Wunsch, die immer flüchtigen und veränderlichen Formen des Schaums auf der Leinwand festzuhalten, kann der Maler letztlich aber nur versagen. Bei den vielen Dutzenden von Meerespanoramen, die Broodthaers in der Ausstellung *Les Peintres de la Mer* Revue passieren sah, wird ihm zweifellos eines klar geworden sein: Das gemalte Seestück ist letztlich eine Utopie; jedes gemalte Meerespanorama ist eine Reise, die ihr letztes Ziel nie erreicht. Gerade diese Vergeblichkeit und Nichtigkeit verleiht jedem Seestück eine eingebaute Verletzlichkeit, die den Keim seiner Schönheit bildet. Der Schiffbruch ist unvermeidbar. Das anschließend aus dem Wrackholz zusammengezimmerte Floß gehört zu derselben Art von *bricolage* oder Bastelkram wie die große Mehrheit von Marcel Broodthaers’ Kunstwerken.

In der Konfrontation der Reproduktion des Gesamtgemäldes mit den diversen Details unterstreichen sowohl die beiden Filme als auch die Dia-Serie den grundlegenden Unterschied zwischen dem traditionellen Medium der Malerei und den viel jüngeren, modernen Medien der Fotografie und des Films. Die Malerei strebt nach der Schaffung eines Gesamtbildes, das eine ganze Welt umfasst, soll doch dieses eine Bild eine Ewigkeit halten und auch ansprechend sein. In Film und Fotografie sind die Bilder für gewöhnlich fragmentarischer, weswegen die Umrahmung eine große Rolle spielt. Schließlich sind sie in eine Sequenz von Bildern eingebettet oder mit Unterschriften versehen, aus denen sie zum großen Teil ihre Bedeutung herleiten. Die Erfindung und Entwicklung der Kamera hat mit

bond between the foam of the sea and the clouds above, that is, in the smoke it produces. A steamship is a powerful matrix of the smoke, just like the pipe and the factory, about which Broodthaers wrote in 1966:

*La pipe de Magritte est le moule de la fumée.
Une fabrique est le moule ancien de la fumée.*³⁴

Broodthaers's seascape is also a mold in which the world of the sea is cast. The details of the paint strokes with which the foam and waves are put onto the canvas are splendid. In the attempt to fix the ever-changing volatile shapes of the foam onto the canvas, the painter is doomed to fall short. In the many dozens of seascapes which Broodthaers saw being reviewed in the exhibition *Les Peintres de la Mer*, it will undoubtedly have dawned on him that the ultimate seascape painting is a utopia; each painted seascape is a journey which never reaches its destination. Precisely that sense of the unattainable and futile is what gives each seascape an inherent vulnerability, which forms the seed of its beauty. The shipwreck is unavoidable. The raft that is subsequently thrown together with driftwood is of the same degree of do-it-yourself workmanship that applies to the great majority of Marcel Broodthaers's artworks.

In the confrontation between the reproduction of the entire painting and the diverse details, both films and the slide series underline the fundamental distinction between the traditional medium of painting and the much younger modern media of photography and film. Painting aims to attain a complete image that encompasses an entire world, since that one image is expected to last and appeal for an eternity. In film and photography the images are generally more fragmented and, as a result, framing has a prominent part to play. They are, after all, embedded in a sequence of images or provided with a caption, from which they largely draw their significance. The invention and development of the camera has, in other words, fundamentally changed the general statute of the image – of every image – and thus of every visual artwork.³⁵

In the book and the film *A Voyage on the North Sea*, illustrations of the nineteenth-century painting of the fishing boat are alternated with a few photos of two different types of recreational sailing craft. One of those types is the first model that, from the nineteen-sixties, successfully captured the commercial market under the trademark *Ecume de Mer*, meaning sea foam.³⁶ With that image sequence Broodthaers marks the development of a survival economy to a leisure economy. In addition, the triumphant return of the fishing boat, crowned with the French tricolor, also reminds us of the colonial era, when the development of shipping was so crucial. At the time, the catch, which was transported from overseas in the hold, was still a different kettle of fish. The mold has remained more or less the same; the content and significance have changed.

Chère petite sœur (la tempête) and *Histoire d'amour (Dr. Huysmans)* are 16-millimeter films. Here it becomes clear once again that Broodthaers enjoyed using or referring to popular media – like the postcard – and the masterpieces from major museums in equal measure. In both films the front and back of the postcard have been filmed. *Chère petite*

anderen Worten den allgemeinen Status des Bildes – eines jeden Bildes – und demzufolge auch eines jeden bildenden Kunstwerks grundlegend verändert.³⁵

In Buch und Film *A Voyage on the North Sea* wechseln sich Abbildungen des Gemäldes mit dem Fischerschiff aus dem 19. Jahrhundert ab mit einigen Fotos von zwei Freizeitglern verschiedenen Typs. Einer davon ist das erste Modell, das ab den 1960er-Jahren mit Erfolg den privaten Markt eroberte, und zwar unter dem Markennamen *Ecume de Mer* (»Meerschäum«).³⁶ Mit dieser Bildsequenz markiert Broodthaers die Entwicklung von einer Überlebens- zu einer Freizeitökonomie. Außerdem kann die triumphale, mit der französischen Trikolore gekrönte Rückkehr des Fischerschiffs uns auch an die Zeit des Kolonialismus erinnern, für den die Entwicklung der Schifffahrt so ausschlaggebend war. Damals war der Fang, der von Übersee im Schiffsraum mitgeführt wurde, noch von anderer Art. Die Model ist mehr oder weniger die gleiche geblieben, Inhalt und Bedeutung jedoch haben sich verändert.

Chère petite sœur (la tempête) und *Histoire d'amour (Dr. Huysmans)* sind 16-Millimeter-Filme. In diesen beiden Streifen wird erneut deutlich, dass Broodthaers sich der populären Medien – etwa einer Postkarte – ebenso gern bediente oder sich auf sie bezog, wie das für Meisterwerke aus den großen Museen galt. In beiden Filmen wurde die Vorder- und die Rückseite einer Postkarte gefilmt.

Chère petite sœur (la tempête) zeigt die Darstellung eines Schiffes, das bei Sturm in den Hafen einläuft. Broodthaers wiederholt die handgeschriebenen Worte, die auch auf der Vorderseite der Postkarte prangen, und lässt sie als Bildunterschrift fungieren:

*Liebe kleine Schwester,
dies, um dir einen Eindruck vom Meer während eines Sturms zu geben
ganz herzliche Grüße und bis bald.
Marie*³⁷

Mit diesen Zeilen hat sich Marie die Darstellung auf der Postkarte angeeignet. Sie tat dies im August 1901 mit demselben Demonstrativpronomen, das René Magritte knapp drei Jahrzehnte später verwendete, um die Verbindung zwischen Wort, Bild und Objekt aufzubrechen. Folgen wir Magritte, dann müssten wir Marie korrigieren: *Ceci n'est pas une tempête*.

Im Meer

Die sublime Ungreifbarkeit des Meeres kommt nicht nur in einem wilden Sturm zum Ausdruck, sie kann sich auch in Form einer endlosen Eintönigkeit präsentieren. Wie in dem Artikel über die Reise nach London beschrieben, schätzte Broodthaers die Qualitäten des »maalboot« als Model von Meeresspanoramen nur mäßig: »Impression maritime: nulle. Collection de vagues identiques. Monotone tableau«. Wenn das Überqueren des Kanals schon eine solche Prüfung war, was wäre das auf dem Stillen Ozean geworden?

soeur (la tempête) depicts a ship sailing into harbor during a storm. Broodthaers repeats the handwritten words adorning the front of the postcard, which function as a caption for the picture:

*Chère petite sœur,
ceci pour te donner une idée de la mer pendant la tempête
bonnes amitiés et à bientôt.
Marie³⁷*

Marie, based on the caption, has assumed ownership of the picture on the postcard. She did so, in August 1901, using the same demonstrative pronoun that René Magritte, a little less than three decades later, used to sever the bond between word, image, and object. If we follow Magritte then we need to correct Marie: *Ceci n'est pas une tempête*.

In the Sea

The sublime intangibility of the sea is not only expressed in a violent storm. It can equally be presented as an interminable monotony. As described in the article about the journey to London, Broodthaers was only able to moderately appraise the qualities of the mail boat as a “mold” for seascapes: “*Impression maritime: nulle. Collection de vagues identiques. Monotone tableau.*” If crossing the Channel seemed like an ordeal, what would it have been like had it been the Pacific?

Furthermore, the observation of the sea surface is nothing compared with the exceedingly strange world below. In sharp contrast to the raging storm, here the silence of the deep prevails. While this mysterious world was interpreted in the Max Ernst oeuvre in the strangest settings, mostly enveloped in somber or virulent colors, Broodthaers combined that universe with precisely the ultimate, inhuman clarity and abstraction of Platonic, academic shapes. In the poem “*La formule du poisson est féroce*” (1968) he compares the fish with the abstract shapes of stereometry:

*La formule du poisson est féroce,
c'est un cube, une boule, une pyramide
ou un cylindre, obéissant aux lois de la mer.
Un cube bleu. Une boule rouge. Une
pyramide blanche. Un cylindre blanc.*

*Ne bougeons plus. Silence. L'espèce
dilate et fait mouvement.*

[...]³⁸

Außerdem ist die Wahrnehmung der Meeresoberfläche noch gar nichts im Vergleich zu der äußerst fremden Welt, die sich darunter befindet. In scharfem Gegensatz zum Tosen des Sturms herrscht dort die unermessliche Stille der Tiefsee. Während diese mysteriöse Welt sich in dem Œuvre eines Max Ernst in die fremdartigsten, meist in düstere oder giftige Farben gehüllten Landschaften übertrug, verband Broodthaers jenes Universum gerade mit der ultimativen, unmenschlichen Klarheit und Abstraktion der platonischen, akademischen Formen. In dem Gedicht »*La formule du poisson est féroce*« (1968) vergleicht er den Fisch mit den abstrakten Formen der Stereometrie:

*Die Formel des Fisches ist unbändig,
ist Würfel, Kugel, Pyramide
oder Zylinder, den Gesetzen des Meeres gehorchend.
Ein blauer Würfel. Eine rote Kugel. Eine
weiße Pyramide. Ein weißer Zylinder.*

*Regen wir uns nicht mehr. Rube. Die Spezies
debnt sich aus und macht Bewegung.
[...]³⁸*

In dem Film *Projet pour un poisson (projet pour un film)* (1970/71) werden Broodthaers' Zeichnungen mit Hilfe der damaligen Untertitelungstechnik direkt auf das Zelluloid des Films gedruckt. Durch ein Spiel mit dem Negativ- und dem Positivbild erscheinen die Zeichnungen einmal als weiße Linien auf schwarzem Grund und dann wieder umgekehrt. In diesen Zeichnungen entwickeln die Schuppen des Fisches ein Eigenleben, ehe sie zu den Zeichen eines neuen Alphabets zu werden scheinen.³⁹

Ein mit »L'académie« überschriebenes Gedicht, das teilweise aus denselben Versen besteht wie das oben zitierte, wurde in ein sogenanntes »industrielles Gedicht« umgesetzt, eine mithilfe einer Model hergestellte und bemalte Plastikplatte (*Académie I* en *Académie II*, 1968). Broodthaers liebte es, dass diese Platten eine Art Zwischenwelt bilden, sei es zwischen zwei oder drei Dimensionen oder zwischen Wort und Bild, und dass sie den Zuschauer in eine zweideutige Lage – zwischen Leser und Betrachter – versetzten.

In dem Gedicht *Un silence noir...* von 1969 vergleicht Broodthaers die Welt der Tiefsee und die der Akademie mit der außergewöhnlichen, stillen und in sich gekehrten Welt des Museums.⁴⁰

Auf einer Mappe aus Karton notierte er 1966 den Text »*Le décor de Magritte...*«. Darin wird die geschlossene Welt des Glücksspiels im Casino von Knokke, in dem man dem Schicksal »blind« oder »taub« begegnet und wo René Magritte Wandmalereien realisierte, mit »das jenseitige Meer, Wirklichkeit und Traum, beide unbewusst, des Mallarmé-Gedichts« verglichen.

In the film *Projet pour un poisson (projet pour un film)* (1970–71), Broodthaers's drawings, aided by the captioning technique of the time, were directly printed in the film celluloid. By manipulating the negative and positive images, the drawings appear sometimes as white lines on a black background and then the reverse. In those drawings the scales of the fish start to lead an independent life, until they seem to become the characters of a new alphabet.³⁹

A poem with partly the same verses as those cited above, entitled "L'académie," was transformed into a so-called "industrial poem," a painted plastic panel shaped in a mold: *Académie I* and *Académie II* (both 1968). Broodthaers liked the idea that these panels form a kind of inter-world, between two and three dimensions or between word and image, and that the spectator was in an equally ambiguous position – positioned between reader and onlooker. In the poem "Un silence noir..." from 1969, in turn, he compared the deep sea world and that of the academy with the exceptional, silent, and introvert world of the museum.⁴⁰

On a cardboard folder Broodthaers jotted down the text "Le décor de Magritte..." in 1966. In this the private world of gambling in the Knokke casino, where one goes to face one's destiny "blind" and "deaf" and where René Magritte executed the wall paintings, is compared with "la mer au-delà", "réalité et rêve inconscients du poème de Mallarmé."

*Le décor de Mag. Au casino de Knokke.
La salle de jeux.
La balle de la roulette est un dé à 36 faces.
La mer au-delà, proche des murs, réalité et
rêve inconscients du poème de Mallarmé.
Comme la concrétisation, ce lieu social, de
la pensée. Idée d'aliénation complète,
les lecteurs ou les joueurs sont aveugles,
sourds. (voir ancien texte)
Y-a-t-il l'image d'un dé et l'œuvre de Magritte ?⁴¹*

The poem by Stéphane Mallarmé (1848–1898) to which Broodthaers refers is entitled "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard": a throw of the dice will never eradicate chance.⁴² On a later occasion, Broodthaers called the alphabet "un dé à 26 faces."⁴³ In 1946 when Broodthaers visited René Magritte at home for the first time, the young future poet was given a copy of "Un coup de dés" as a gift from the famous painter.⁴⁴

*Mags Umgebung. Im Kasino von Knokke.
Die Spielballe.
Die Roulettekugel ist ein 36-seitiger Würfel.
Das jenseitige Meer, unweit der Mauern, Wirklichkeit und
Traum, beide unbewusst, des Mallarmé-Gedichts.
Wie die konkrete Umsetzung, dieser soziale Ort, des
Gedankens. Idee der vollständigen Verfremdung,
die Leser oder Spieler sind blind,
taub. (siehe alten Text)
Gibt es das Bild von einem Würfel und dem Werk Magrittes?⁴¹*

Das Gedicht von Stéphane Mallarmé (1848–1898), auf das Broodthaers verweist, trägt den Titel *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: »ein Wurf mit den Würfeln wird den Zufall niemals zerstören«. ⁴² Bei einer späteren Gelegenheit nannte Broodthaers das Alphabet »un dé à 26 faces«. ⁴³ Als Marcel Broodthaers 1946 zum ersten Mal René Magritte zu Hause besuchte, schenkte der bekannte Maler dem jungen Dichter in spe ein Exemplar von *Un coup de dés*. ⁴⁴

Mit Meerblick

Kehren wir noch einmal zu dem Film *A Voyage on the North Sea* zurück, genauer gesagt zu dem Foto von einem Segelboot vor der Küste Ostendes. Hinter den Wohnblöcken auf dem Deich erhebt sich das Europagebäude: der höchste Wohnblock an der belgischen Küste, der auf diese Weise eine Verdichtung der ganzen 66 Kilometer langen und größtenteils mit Wohnblöcken bebauten Küste darstellt.

1966 schuf Marcel Broodthaers die Assemblagen *La tour visuelle* und *Building (Les Yeux)*. Er packte aus Anzeigen ausgeschnittene Augen in Einmachgläser, die dann in Serien nebeneinander aufgestellt wurden. Man kann dies als die symbolische Darstellung eines Hochhauses interpretieren, dessen Bewohner in dieser Darstellung auf ein Auge reduziert werden. Das auch aus dem Jahr 1966 stammende Werk *La caméra qui regarde* verbindet denselben zyklischen Blick explizit mit dem Auge der Kamera.

Darstellungen isolierter, verselbstständigter Augen gibt es zum Auftakt sowie zur Zeit des Modernismus in Unmengen, angefangen bei Odilon Redon bis hin zu Man Ray. Auf einem Kupferstich von Grandville – einer von Broodthaers' vielen Inspirationsquellen aus dem 19. Jahrhundert – besteht ein Theaterpublikum vollständig aus Leibern, deren Kopf auf ein Auge reduziert wurde. Die treffendste Analogie zu Broodthaers' Turm und Kamera lässt sich meiner Meinung nach auf den Skizzen des modernistischen Architekten Le Corbusier feststellen, beispielsweise auf seiner Zeichnung der idealen Wohnung: Sie hängt in der Luft, begleitet von einem Riesenaugen.⁴⁵ Le Corbusier war nicht nur ein obsessiver Fotograf, sondern auch ein großer Liebhaber von Flugzeugen, denen er sogar ein Buch widmete. Darin schreibt er, der Blick »vom« Flugzeug sei deswegen problematisch, weil er in der Beziehung zwischen dem Betrachter und der Welt eine Verfremdung und

With a Sea View

Back to the film *A Voyage on the North Sea*, or more precisely to the photo of a sailing boat off the Ostend coast. The Europa building towers behind the blocks of flats on the promenade: the highest apartment building on the Belgian coast, which in that capacity forms a condensation of the entire sixty-six-kilometer length of coast, of which large sections are built up with blocks of flats.

In 1966 Marcel Broodthaers created the *La tour visuelle* and *Building (Les Yeux)* assemblages. He put eyes, which he had cut out from advertisements, into glass jars. These eyes were arranged in a series, next to and above each other, which we may interpret as a symbolic representation of a tower building. In that depiction the residents are reduced to an eye. *La caméra qui regarde*, also dating from 1966, explicitly links that same Cyclopean gaze with the eye of the camera.

Representations of isolated, self-sufficient eyes are legion in the period leading up to and during modernism, from Odilon Redon to Man Ray. In an engraving by Grandville, one of Broodthaers's many nineteenth-century sources of inspiration, the theater audience consists entirely of bodies of which the head is reduced to an eye. The most striking analogy with Broodthaers's towers and camera, I think, are to be found in sketches by the modernistic architect Le Corbusier, for instance, in his drawing of the ideal flat: it hangs in the air, accompanied by a giant eye.⁴⁵ Le Corbusier was not only an obsessive photographer. He also had a great love of planes and even devoted a book to the subject. In it he wrote that the gaze "of" the plane was problematic, because it instills an alienation and abstraction in the relationship between the spectator and the world. But, he suggests, the "eagle's eye of the plane" instills a "new conscience, the modern conscience."⁴⁶ It is that eagle's eye – a detached and reinforced eye, the eye of the plane or the camera – that in his sketches is depicted as the insulated giant eye.

The promise of a world which the individual spectator can absorb in its entirety in an instant, which integrally becomes the object of the individual vista, makes a flat with a sea view so appealing. To that end, one's back is literally turned to the rest of the world. That apartment functions as a viewing mechanism, a mold which transforms its inhabitants into nothing other than gazers of infinity, thereby constructing an omnipotent eye. With this it becomes part of a long, modern tradition in which the Renaissance-style painting with central perspective, the theater, the cinema, the zoo, and the museum are included. Twentieth-century modernism brought that reduction to a head.⁴⁷

That "machinery of the modern gaze," which he identifies with the eagle's melancholy look, was something that Marcel Broodthaers analyzed and questioned throughout his artistic life. An outstanding example of this is his *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. But the work which brings this critical questioning of the modern view most explicitly into focus is perhaps the 16-millimeter film *Figures of Wax (Jeremy Bentham)* dating from 1974. In this film, Broodthaers records an interview with Bentham – that is to say, with his wax sculpture in a showcase. The eighteenth-century English philosopher was the inventor of the panopticon: the (prison) building in which all the cells can be monitored by a single eye.

Abstrahierung einführe. Aber, so seine These, das »Adlerauge des Flugzeugs« installiere ein »neues Bewusstsein, das moderne Bewusstsein«.⁴⁶ Ebendieses Adlerauge – ein distanzierendes und gewappnetes Auge, das Auge des Flugzeugs oder der Kamera – ist auf seinen Skizzen durch das isolierte Riesenaug dargestellt.

Die Verheißung einer Welt, die der einzelne Betrachter in einem einzigen Augenblick in ihrer Vollständigkeit erfassen kann, die integral zum Objekt der individuellen Fernsicht wird, macht eine Wohnung mit Meerblick so attraktiv. Dazu kehrt man dem Rest der Welt buchstäblich den Rücken. Diese Wohnung funktioniert wie ein Sehmechanismus, eine Model, die ihre Bewohner zu nichts als einem Blick ins Unendliche umformt und so ein allmächtiges Auge konstruiert. Damit steht sie in einer langen, modernen Tradition, zu der unter anderem das Renaissancegemälde mit Zentralperspektive, das Theater, das Kino, der Zoo und das Museum gehören. Der Modernismus des 20. Jahrhunderts hat diese Reduktion auf die Spitze getrieben.⁴⁷

Marcel Broodthaers hat diese »Maschinerie des modernen Blicks«, die er mit dem melancholischen Blick des Adlers identifiziert, sein ganzes künstlerisches Leben lang analysiert und hinterfragt. Das geschah vor allem in seinem *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Das Werk, das die kritische Hinterfragung des modernen Blicks am ausdrücklichsten darstellt, ist jedoch der 16-Millimeter-Film *Figures of Wax (Jeremy Bentham)* aus dem Jahr 1974. Broodthaers macht darin ein Interview mit Bentham – das heißt, mit seiner in einen Guckkasten gestellten Wachsskulptur. Dieser englische Philosoph aus dem 18. Jahrhundert war der Erfinder des Panoptikums: des (Gefängnis-)Gebäudes, in dem alle Zellen von einem einzigen Auge überwacht werden können.

Einerseits machte Broodthaers fortwährend deutlich, wie sehr wir ein Teil dieser Maschinerie des modernen Blicks sind, dieser Model, die sich die Welt über Jahrhunderte hinweg so stark und wirkungsvoll gefügig gemacht hat, andererseits zeigte er immer wieder, dass auch dieses »Objekt« – diese konkrete, materielle Apparatur – das Opfer seiner Natur ist, die seinem eigenen Streben, die ganze Welt transparent und sichtbar zu machen, im Wege steht. Mit anderen Worten: Jedes Medium ist in der Lage, etwas von der Welt sichtbar zu machen. Aber zugleich entzieht es unvermeidbar noch viel mehr dem Blick. Genau darin verbirgt sich die politische Dimension eines jeden Kunstwerks und jeder Wahl eines bestimmten Mediums. Broodthaers war sich meiner Meinung nach dieser Tatsache äußerst bewusst. Auch deshalb empfinde ich den Begriff »postmedialer Künstler« – mit dem Marcel Broodthaers gegenwärtig fast automatisch und allzu oft unüberlegt bedacht wird – als ziemlich unglücklich.

Diesen Begriff haben wir dem bekannten Essay »*A Voyage on the North Sea*«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* von Rosalind E. Krauss zu verdanken. Die Autorin gab sich in dem Essay die größte Mühe, den Begriff differenziert und in der richtigen Perspektive zu präsentieren. Seitdem kämpft sie gegen die Art von Installationskunst, die meint, jede Beherrschung einer Medienspezifität oder das Gefühl dafür hinter sich lassen zu können, um in reiner Banalität zu versanden.⁴⁸ Aber das Unheil ist schon geschehen: Schlechte oder oberflächliche Versteher hegen die Wahnidee, die sogenannte »postmediale« (Konzept-, Installations-, Video-, Internet-)Kunst sei »erlöst« von jeglicher Bindung an

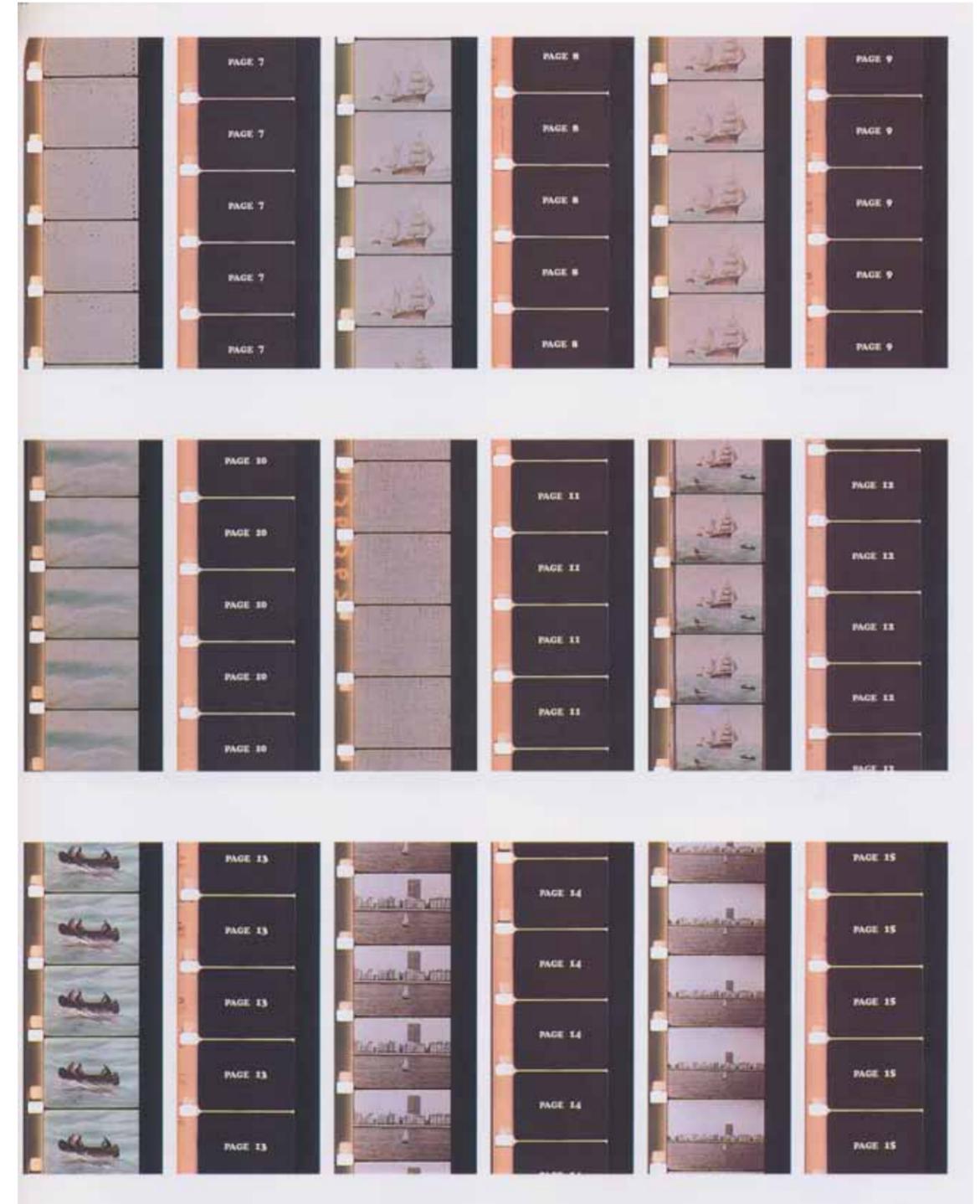
On the one hand, Broodthaers made it constantly clear how much we are part of that machinery of the modern gaze, of that mold which for centuries has so powerfully and efficiently controlled the world. On the other hand, he shows repeatedly that this “object” – this concrete, material apparatus – is also the victim of its nature, which impedes its own ambition of creating a world that is completely transparent and visible. In other words, each medium is in a position to make part of the world visible. But in that same action, it inevitably removes much more from sight. This is exactly where the political dimension of each work of art hides, of every choice of a certain medium. Broodthaers was, in my opinion, acutely aware of this. It is partly because of this that I consider the term “post-medial artist” – which nowadays almost automatically and too often is unthinkingly foisted onto Marcel Broodthaers – rather unfortunate.

This term comes from the well-known text *“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition* by Rosalind Krauss. In this essay the author did her utmost to nuance the term and put it into a correct perspective. And since then she has been fighting against the kind of installation art which thinks that it is able to leave behind every control of or sensitivity for medium specificity and gets bogged down in pure banality.⁴⁸ But the harm has already been done: poor or superficial listeners cherish the misconception that the so-called “post-medial” (conceptual, installation, video, Internet) art is “exempt” from every tie with any kind of “medium” or literal matter. That is in stark contrast with Broodthaers’s insight that each object (and each work of art) is and remains the “victim” of its “nature.”

Broodthaers’s major soul mate in the development of a different space, of an alternative to the traditional “machinery of the modern gaze,” was undoubtedly Stéphane Mallarmé. His poem “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” comprises verses which apparently are pretty randomly spread across the pages.⁴⁹ Consequently, the reader sometimes allows his eye to jump as with reading a newspaper. In other words, the author no longer has complete control over the sequence of reading. Furthermore, the verses are printed in various letter types and sizes and alternate between lower and upper case. The words and sentences retain their traditional referential function, but this determines only a part of the spectator’s reading experience. Both the shape of the verses and letters and the matter of ink on paper play an important part. The reader-spectator moves *between* the various dimensions of the text. That is why the white spaces between the verses come under pressure. Neither the reader-spectator nor the author ever has a definitive and complete overview of the text. In that sense “Un coup de dés” is both radically spatial and temporal and can only be realized in each personal reading.

In this context it is crucial that the conviction that every kind of “synaesthesia” – the synthesis of diverse sensory activities to a “total experience” which “exceeds” the separate activities – is fundamentally impossible. In my opinion Broodthaers possessed that conviction; in his oeuvre the material “nature” of the artwork does not permit a total image or overview.

Before he produced the forty-odd copies of his anthologies, Broodthaers had already made parts of the poems illegible by sticking pieces of opaque paper over them.



Ten years after the creation of *Le pense-bête* (1964), the artist was surprised that nobody had raised any questions about the fact that the text of the anthologies in the assembly was no longer legible. From the moment text is transformed into an image, reading it becomes impossible.

The same applies to the verses of Mallarmé's "Un coup de dés": there, the various dimensions are still accessible, but as soon as you look you can no longer read, and vice versa. In 1969, twenty-three years after he had received it as a present from René Magritte, Broodthaers performed a similar operation on "Un coup de dés" as with the *Pense-bête* anthologies: he covered all the verses with lines of black ink, making them illegible.⁵⁰ Broodthaers decided to frustrate the reader by blocking the reference section of the verses, but anyone who is open to the idea can dance along with the rhythm, the "constellation" of the staves. In this way, following Mallarmé, Broodthaers demonstrates how the poem or work of art relates to the world or nature: as nothing more than a "throw of the dice," resulting each time in other constellations of dots, like the stars in the firmament which we link to the figures of the zodiac: those are the fictions which we allow to lead us, blinding us to the future that awaits us.

Broodthaers ascribed Mallarmé a crucial role in the development of modernity:

*Mallarmé est la source contemporaine... Il invente inconsciemment l'espace moderne [...] "Un coup de dés." Ce serait un traité de l'art. Le dernier en date, celui de Léonard de Vinci, a perdu son importance, car il accordait aux arts plastiques une place trop grande et on le devine aujourd'hui, à ses maîtres (les Médicis).*⁵¹

From this we can deduce that the idealizations of the High Renaissance, according to Broodthaers, have led to an incorrect opinion about modernity and modern space: an opinion in which the image, as an instrument to win over and control space, like an omniscient narrator from an external and superior position, was allocated a much too prominent part. Broodthaers did not at all want to dispense with this view; he was sounding out the possibilities and limits.

Additionally, Broodthaers derived a few things from Stéphane Mallarmé. The young Mallarmé believed in and quested for the ideal of the "absolute" or the "total artwork." He ended up in a deep crisis. His reading of René Descartes's *Discours de la methode* released him from the idea of the absolute and, from there on, with "un lucide désespoir," allowed him to discover the idea of "fiction": thereafter, he would approach God, the absolute, art, or poetry – that "glorious lie" – as a "pretender," in the guise of a metaphorical language which "reflects itself." Myths and all kinds of conceptions are rooted in this, "et par là le sens même de l'aventure humaine."⁵² In this poetry the childish game and the sparkling celebration are pivotal. In this sense, Mallarmé – and Broodthaers in his footsteps – were constantly looking for "that other place" or "that other space," which is always of a fictional nature:

La vie humaine n'est faite que de fictions (politiques, économiques, sociales ou religieuses) qui toutes, même quand elles l'oublient, trouvent leur origine dans les mots, et procèdent par conséquent de ce mystère plus originel des lettres.⁵³

ganz gleich welches »Medium« oder buchstäbliche Materie. Das steht in schrillum Kontrast zu Broodthaers Erkenntnis, dass jedes Objekt (und jedes Kunstwerk) das »Opfer« seiner »Natur« ist und bleibt.

Broodthaers' wichtigster Kumpan bei der Entwicklung eines andersartigen Raums, einer Alternative zur traditionellen »Maschinerie des modernen Blicks« war zweifellos Stéphane Mallarmé. Sein Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* besteht aus Versen, die anscheinend recht willkürlich über die Seiten verteilt sind.⁴⁹ Die Folge ist, dass der Leser sein Auge manchmal wie beim Lesen einer Zeitung hin- und herspringen lässt. Der Autor hat mit anderen Worten die Sequenz des Lesevorgangs nicht mehr voll in der Hand. Zudem sind die Verse in verschiedenen Schrifttypen und -größen sowie abwechselnd in Klein- und Großbuchstaben gedruckt. Die Wörter und Sätze behalten ihre traditionelle, verweisende Funktion, aber das bestimmt nur einen Teil der Leseerfahrung. Sowohl die Form der Verse und Buchstaben, als auch die Materie von Tinte auf Papier spielen eine große Rolle. Der Leser und Betrachter bewegt sich *zwischen* den verschiedenen Dimensionen des Textes. Dadurch geraten die Leerräume zwischen den Versen unter Druck. Weder Leser und Betrachter noch Autor verfügen jemals über eine endgültige und vollständige Übersicht über den Text. In diesem Sinne ist *Un coup de dés* auf radikale Weise räumlich und zeitlich und kann nur in jedem persönlichen Lesevorgang realisiert werden.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Auffassung, dass jede Form der »Synästhesie« – der Synthese verschiedener sinnlicher Aktivitäten zu einer »Totalerfahrung«, die die einzelnen Aktivitäten »übersteigt« – fundamental unmöglich ist. Meiner Meinung nach war Broodthaers dieser Auffassung zugeneigt: In seinem Œuvre gestattet die materielle »Natur« des Kunstwerks kein Gesamtbild und keinen Gesamtüberblick.

Bevor Broodthaers *Le Pense-bête* aus 40 seiner Gedichtbände anfertigte, hatte er bereits Teile der Gedichte durch darüber geklebtes Glasurpapier unlesbar gemacht. Zehn Jahre nach der Entstehung von *Le pense-bête* (1964) wunderte sich Broodthaers darüber, dass sich noch nie jemand daran gestoßen hatte, dass der Text der Gedichtbände in der Assemblage nicht mehr lesbar war. Sobald Text in ein Bild transformiert wird, ist Lesen unmöglich. Dasselbe gilt für die Verse von Mallarmés *Un coup de dés*: Hier sind die verschiedenen Dimensionen zwar noch zugänglich, aber sobald man hinschaut, kann man nicht mehr lesen und umgekehrt. 1969, 23 Jahre nachdem er *Un coup de dés* von René Magritte geschenkt bekommen hatte, unterzog Broodthaers sie in etwa der gleichen Operation wie bei den *Pense-bête*-Bänden: Er bedeckte alle Verse mit schwarzen Tintenstreifen, wodurch sie unlesbar wurden.⁵⁰ Broodthaers beschloss, den Leser zu frustrieren, indem er die verweisende Funktion der Verse blockierte, aber wer dafür offen ist, kann auf dem Rhythmus, der »Konstellation« der kleinen Streifen, mittanzeln. In der Nachfolge Mallarmés zeigt Broodthaers, wie sich das Gedicht oder Kunstwerk zu der Welt oder der Natur verhält: nicht anders als ein »Wurf mit den Würfeln«, der immer wieder zu anderen Punktekonzellationen führt, wie die Sterne am Firmament, die wir zu Figuren des Tierkreises verbinden: Das sind die Fiktionen, durch die wir uns, blind der Zukunft gegenüber, die uns erwartet, leiten lassen.

The fictional space looms up between the letters and the world:

*L'écriture, le livre tout frémissant de ses pages déployées, sont tout entiers... dans ce mouvement d'aspiration, dans ce simulacre de vol vers un au-delà fictif... qui se replie toujours dans son en-deçà littéral.*⁵⁴

That is also Marcel Broodthaers in a nutshell – the artist could only, time and again, reach the ultimate *au-delà* thanks to and via the literal *en-deçà*. Those two words crop up here and there in his oeuvre, for example in the splendid 16-millimeter film *Au-delà de cette limite* (1971), which is set largely in the Paris metro. We see the incessant commute from, with, in this metaphor.

It is growing dark. The sun has just disappeared behind the horizon, but the rays still reach just above it. In the sea-view apartment the standard lamp has been switched on. Both subtle sources of light, inside and out, cause dancing reflections where it is no longer possible to make out who or what is precisely where. In that interspace there is a nocturnal departure across the North Sea, to the rhythm of a short poem by Marcel Broodthaers, from his first anthology *Mon livre d'ogre* from 1957:

*Carreau des nuits d'outremer
où se croisent les jambes des dames
et les jeux d'ambre de l'eau*

Koksijde, July 2014

- 1 Marcel Broodthaers, *Mon livre d'ogre*, published by L'Enseigne de l'Arquebuse du Silence (Ostend, 1957). With thanks to the S.M.A.K. management and collection department for making available Broodthaers's four anthologies.
- 2 Marcel Broodthaers, ed. Catherine David and Véronique Dabin, exh. cat. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (Paris, 1991), p. 34.
- 3 Ibid., pp. 42–43 and 50–51. In addition to *Mon livre d'ogre*, this includes: *Minuit*, a poem with an illustration by Serge Vandercam (Brussels, 1960); *La bête noire*, text by Marcel Broodthaers, engravings by Jan Sanders (Brussels, 1961); and *Pense-bête* (Brussels, 1963–64). Most of the copies of the last anthology were individualized by the author, with the addition of colored paper that masks parts of the text.
- 4 Marcel Broodthaers: *Cinéma*, ed. Manuel J. Borja-Villel and Michael Compton, exh. cat. Centro Galego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela (Barcelona, 1997), p. 52. The festival *Exprmntl* took place in 1949, 1963, 1967, and 1974, held in Knokke, organized by the Cinémathèque Royale de Belgique. In 1958, within the context of the World Fair, it took place in Brussels. During that edition Broodthaers presented his film *La Clef de l'Horloge*.
- 5 On this, see for example: Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London and New York, 2000), pp. 60–61, note 46.
- 6 David and Dabin 1991 (see note 2), p. 204.
- 7 Gloria Moure, ed., *Marcel Broodthaers: Collected Writings* (Barcelona, 2012), p. 55.
- 8 Ibid., p. 54.
- 9 This testifies to Broodthaers's sensitivity to an irreducible plurality, the opposite of the illusion of a global, boundless intelligibility and the ensuing false cosmopolitanism, such as is today cultivated and nourished by the monolingual English communication of the business world and avidly followed by fashionable society from the academic and artistic world.
- 10 Michael Compton, "Eléments biographiques," in David and Dabin 1991 (see note 2), p. 302.
- 11 Marcel Broodthaers, open letter, Cabinet des Ministres de la Culture, Ostend, September 7, 1968, "OUVERTURE," in David and Dabin 1991 (see note 2), p. 194.
- 12 A summary of all of this museum's accomplishments can also be found in David and Dabin 1991 (see note 2), pp. 190–231.
- 13 See, for example, the film illustrations in Borja-Villel and Compton 1997 (see note 4), pp. 236–37.
- 14 This conversation took place during the preparations for the exhibition *Broodthaers en de zee* at EMERGENT-galerie in Veurne and the National Fisheries Museum (navigo) in Oostduinkerke, 2014. It was preceded

Broodthaers schrieb Mallarmé eine ausschlaggebende Rolle in der Entwicklung der Modernität zu:

*Mallarmé ist die zeitgenössische Quelle... Unbewusst erfindet er den modernen Raum [...] ›Ein Würfelwurf.‹ Das wäre ein Kunstvertrag. Der letzte, der von Leonardo da Vinci, hat seine Bedeutung eingebüßt, denn er hat der bildenden Kunst einen zu großen Platz eingeräumt, und heute beurteilt man ihn nach seinen Herren (den Medici').*⁵¹

Hieraus können wir ableiten, dass für Broodthaers die Idealisierungen der Hochrenaissance eine falsche Auffassung der Modernität und des modernen Raums erzeugt haben: eine Auffassung, bei der dem Bild als Instrument, den Raum von außen oder oben zu vereinnahmen und zu beherrschen, eine viel zu herausragende Rolle zugeschrieben wurde. Broodthaers wollte diesen Blick keineswegs abschaffen, sondern tastete dessen Möglichkeiten und Grenzen ab.

Broodthaers hat auch sonst noch einiges von Stéphane Mallarmé entlehnt. Der junge Mallarmé glaubte an das Ideal des »absoluten« oder »totalen« Kunstwerks und suchte danach. Er geriet in eine schwere Krise. Seine Lektüre von René Descartes' *Discours de la méthode* erlöste ihn von der Idee des Absoluten und ließ ihn mit »klarer Verzweiflung« fortan die Idee der »Fiktion« entdecken: Gott, dem Absoluten, der Kunst oder der Poesie – dieser »glorreichen Lüge« – würde er sich von nun an im »Tun als ob«, in den Figuren einer »sich selbst reflektierenden« metaphorischen Sprache nähern. Darin wurzeln Mythen und allerlei Arten von Vorstellungen, »und von daher das menschliche Abenteuer schlechthin.«⁵² In dieser Poesie stehen das kindliche Spiel und das glänzende Fest im Mittelpunkt. Darin bleibt Mallarmé – und auf seinen Spuren auch Broodthaers – immer auf der Suche nach »diesem anderen Ort« oder »diesem anderen Raum«, der immer in den Bereich der Fiktion fällt:

*Das menschliche Leben besteht aus nichts als Fiktionen (politischen, wirtschaftlichen, sozialen oder religiösen), die alle, selbst wenn sie es vergessen, ihren Ursprung in den Wörtern haben und infolgedessen von diesem ursprünglicheren Mysterium der Buchstaben ausgehen.*⁵³

Der Raum der Fiktion taucht auf zwischen den Buchstaben und der Welt:

*Die Schrift, das von all seinen entfalteteten Seiten bebende Buch, sie sind ganz [...] in dieser Zielbewegung, in diesem Scheinflug hin zu einem fiktiven Jenseits [...] dessen Kurve immer in sein buchstäbliches Diesseits zurückführt.*⁵⁴

Auch das ist typisch Marcel Broodthaers: Der Künstler kann nur – immer wieder aufs Neue – dank des und durch das wörtliche »en-deçà« nach dem ultimativen »au-delà« greifen. Diese beiden Begriffe tauchen hier und da in seinem Œuvre auf, beispielsweise in dem prächtigen 16-Millimeter-Film *Au-delà de cette limite* (1971), der sich größtenteils in der Pariser Metro abspielt. Wir sehen das unaufhörliche Pendeln von, mit und in dieser Metapher.

by a series of lectures of the same name. The idea for an exhibition with this kind of theme was suggested to me in 2008 by Lynda Morris. She wished to organize that exhibition at Turner Contemporary in Margate and also at a museum on the Belgian coast, but this proved to be impossible at the time. The author of this essay functioned as curator of the double exhibition in Veurne and Oostduinkerke, with the invaluable help and advice of Maria Gilissen, and loans from S.M.A.K. This essay is largely the fruit of that project. Gilissen presented a selection of seascapes – created by both professionals and amateurs, and dating from the nineteenth century until the present-day – from the NAVIGO depots; this as a reference to Broodthaers’s lively interest in the annual exhibition *Les Peintres de la Mer/Marineschilders*. It was during my last meeting with Jan Hoet, in the summer of 2013, that I spoke to him about the exhibition *Broodthaers and the Sea*. He subsequently asked me to write this contribution for the catalogue. During the last years of Jan Hoet’s directorship of S.m.a.k. at the start of the second millennium, it was my pleasure as a young scientific staff member to take my steps in the museological world: an exceptionally valuable and intensive training ground.

15 *Tentoonstellingen, Expositions, Exhibitions, 1928–2008*, exh. cat. Centre for Fine Arts, Brussels. With thanks to Veerle Soens, Bozar archive, for making the catalogue available.

16 Both of these facts can be found in David and Dabin 1991 (see note 2), esp. pp. 34 and 39.

17 Borja-Villel and Compton 1997 (see note 4), p. 227.

18 Ibid.

19 The title of the work functions, of course, as an extra “mold” or heading, which names and catalogues the work in its entirety. In the excellent Broodthaers catalogue by the Galerie Nationale du Jeu de Paume, established in Paris, the capital of a former imperial superpower that made monolingualism one of its founding principles, the bilingual title of the edition was erroneously Gallicized to “*Citron – Citroën*.” That has provided the expected amount of confusion for more than two decades in interpreting the work. See David and Dabin 1991 (see note 2), pp. 262 and 324.

20 Broodthaers 1963–64 (see note 3).

21 Marcel Broodthaers, “Dix mille francs de récompense,” a text in the form of a fictitious interview, based on a conversation with Irmeline Lebeer, in *Catalogue-Catalogus*, exh. cat. Centre for Fine Arts, Brussels, 1974, pp. 64–68.

22 Ibid.

23 Within the scope of the previously mentioned exhibition, *Marcel Broodthaers en de zee*, a conversation was recorded on video in the National Fisheries Museum (NAVIGO) between Maria Gilissen and myself. The result of that recording was presented on a monitor during the exhibition. When, during that interview, I used the word “accumulation,” this was Maria Gilissen’s response.

24 Thanks to processes like self-organization, social insects such as ants, based on extremely simple deeds, arrive at amazingly complex forms of organization and construction, which fundamentally exceed the intelligence of each individual ant: such a discrepancy between the individual and the collective level of a system is defined as “complexity” or “emergence.” On this subject, see for example: Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques VI – La vie et l’artifice: visages de l’émergence* (Paris, 1997); Scott Camazine and Jean-Louis Deneubourg et al., *Self-Organization in Biological Systems* (Princeton, 2001).

25 Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, I. Arts de faire* (1980; repr., Paris, 1990), pp. 35–41. Published in English as *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley and Los Angeles, 1984).

26 Here I am referring to the piece *289 coquilles d’aufis* (1966).

27 Hans Theys aptly describes that complexity in his 1999 text “De leegte van Waterloo.” Here he compares Broodthaers’s oeuvre with a spider’s web. If one pulls on one of the threads, the rest of the oeuvre moves with it.

28 It is the specific way in which the neck of the bottle is connected with the body (the specific shape of the mold) that subtly reveals that a Bordeaux wine was once poured from it.

29 That possibility was already put forward by me in the text “Pense-bête: 44 Years On,” in *Marcel Broodthaers*, ed. Emma Dean and Michael Stanley, exh. cat. Milton Keynes Gallery (Milton Keynes, 2008), pp. 13–16. It goes without saying that this is not *the* interpretation of the work, but that the suggestion is a possibility.

30 Certeau 1990 (see note 25), p. 115.

31 I first read about the subject of this swapping of medium-specific characteristics in the text by Hans Theys, “De emmer van Narcissus,” in *Flower Power: Kunst in België na 2015* (Brussels, 2008), pp. 97–106.

32 Marcel Broodthaers, Œufs Moules Pots Charbon Perroquets, folder published for the solo exhibition of that name at White Wide Space Gallery (Antwerp, 1966).

33 According to Maria Gilissen’s testimony at the National Fisheries Museum (NAVIGO) in Oostduinkerke when she selected a painting of a steamship for the exhibition. In Marie-Puck Broodthaers et al., *Marcel Broodthaers* (Tielt, 2013), p. 215, a reproduction of a drawing in ball-point pen on paper is included, showing a seascape painting depicting a steamship and a fish. The title of the drawing – *Même* – suggests that the shape of the smoke clouds produced by the steamship are analogous to the scales of the fish and the letters on the title panel of the painting. This drawing connects with the series *poèmes industriels* and more precisely with the illustration of a pipe producing smoke, accompanied by the caption “Modèle: la pipe.”

34 Broodthaers 1966 (see note 32).

35 This was sharp-wittedly pointed out by Walter Benjamin in his famous essay: “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Cambridge, MA, and London, 2008), pp. 19–55.

36 With thanks to Pierre Debra, who shared this observation within the scope of the lecture series *Broodthaers en de zee* at EMERGENTgalerie in Veurne, spring 2014.

37 Borja-Villel and Compton 1997 (see note 4), pp. 204–05.

38 Marcel Broodthaers, “La formule du poisson est féroce” (1961), in Broodthaers 2013 (see note 33), p. 126.

39 In the book *Le cadran s(c)olaire*, Broodthaers played a similar game with shrimps: photos of shrimps in various shapes and positions are combined with the first letters of the alphabet.

40 Marcel Broodthaers, “A Black Silence...” (1969), in Moure 2012 (see note 7), p. 195 (previously unpublished).

41 Marcel Broodthaers, “Le décor de Magritte...” (1966), cardboard folder with written text, in David and Dabin 1991 (see note 2), p. 153.

Es dämmt. Die Sonne ist soeben hinter dem Horizont verschwunden, aber die letzten Strahlen reichen gerade noch darüber hinaus. In der Wohnung mit Meerblick ist die Stehlampe eingeschaltet. Die beide sanften Lichtquellen drinnen und draußen verursachen ein Spiel von Reflexionen, bei dem nicht länger klar ist, wer oder was sich nun genau wo befindet. In diesem Zwischenraum beginnt eine nächtliche Reise über die Nordsee im Rhythmus eines kurzen Gedichts von Marcel Broodthaers aus seinem Gedichtband *Mon livre d’ogre, 1957*:

*Geviert der ultramarinen Nächte
wo sich Damenbeine verschränken
und Blicke aus wässrigem Bernstein*

Koksijde, Juli 2014

1 Marcel Broodthaers, *Mon livre d’ogre*, à l’Enseigne de l’Arquebuse du Silence, Ostende 1957. Mit Dank an die Direktion und die Abteilung Sammlung des S.M.A.K. für die Zurverfügungstellung von Broodthaers’ vier Gedichtbänden.

2 *Marcel Broodthaers*, hrsg. von Catherine David und Véronique Dabin, Ausst.-Kat. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris und Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1992, S. 34.

3 Ebd., S. 42–43 und 50–51. Außer *Mon livre d’ogre* betrifft es: *Minuit*, Gedicht mit einer Illustration von Serge Vandercam, Brüssel 1960; *La bête noire*, Text von Marcel Broodthaers, Kupferstiche von Jan Sanders, Brüssel 1961; *Pense-bête*, Brüssel 1963/64. Die meisten Exemplare dieses letzten Gedichtbandes wurden vom Autor durch das Hinzufügen von farbigem Papier, das Teile des Textes verbirgt, individualisiert.

4 Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 41. *Marcel Broodthaers. Cinéma*, hrsg. von Manuel J. Borja-Villel und Michael Compton, Ausst.-Kat. Centro Galego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, 1997, S. 52. Das Festival Exprmntl fand 1949, 1963, 1967 und 1974 in Knokke statt, organisiert von der Cinémathèque Royale de Belgique. 1958, im Kontext der Weltausstellung, wurde es in Brüssel abgehalten. In dieser Edition zeigte Broodthaers seinen Film *La Clef de l’Horloge*. Siehe hierzu etwa: Rosalind E. Krauss, »A Voyage on the North Sea.« *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London/New York 1999, S. 60–61, Anm. 46.

6 Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 204.

7 Gloria Moure, *Marcel Broodthaers. Collected Writings*, Barcelona 2012, S. 55.

8 Ebd., S. 54.

9 Dies zeugt von Broodthaers’ Sensibilität für eine nicht reduzierbare Vielfalt, das

Gegenteil der Illusion einer globalen, grenzenlosen Verständlichkeit und des sich daraus ergebenden falschen Kosmopolitismus, der heute durch eine einsprachige englische Kommunikation in der Unternehmenswelt kultiviert und genährt und von der Prominenz der akademischen Welt und der Kunstszene gierig übernommen wird.

10 Michael Compton, »Eléments biographiques«, in: Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 302.

11 Marcel Broodthaers, offener Brief, Cabinet des Ministres de la Culture, Ostende, 7. 9. 1968, »OUVERTURE« in Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 194.

12 Eine Übersicht aller Veranstaltungen dieses Museums findet man u.a. in Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 190–231.

13 Siehe etwa die Illustrationen des Films in: Santiago de Compostela 1997 (wie Anm. 4), S. 236–237.

14 Dieses Gespräch fand während der Vorbereitungen zur Ausstellung *Broodthaers en de zee* statt, die 2014 in der EMERGENTgalerie in Veurne und Het Nationaal Visserijmuseum (NAVIGO) in Oostduinkerke gezeigt und mit einer gleichnamigen Vortragsreihe eingeleitet wurde. Auf die Idee für eine derartige Ausstellung hat mich Lynda Morris 2008 gebracht. Sie wollte die Ausstellung im Turner Contemporary in Margate und gleichzeitig in einem Museum an der belgischen Küste zeigen, was damals jedoch nicht möglich war. Ich fungierte als Kurator der Doppelausstellung in Veurne und Oostduinkerke, mit der geschätzten Hilfe und Beratung von Maria Gilissen sowie Leihgaben des S.M.A.K. Der vorliegende Essay ist größtenteils eine Frucht dieses Projekts. Aus den Depots des NAVIGO präsentierte Maria Gilissen eine Auswahl von Meeresansichten,

geschaffen von professionellen Malern wie Amateuren und datierend vom 19. Jahrhundert bis heute – dies als Referenz an Broodthaers’ lebendiges Interesse für die alljährliche Ausstellung *Les Peintres de la Mer/Marineschilders*. Bei meiner letzten Begegnung mit Jan Hoet im Sommer 2013 sprach ich mit ihm über die Ausstellung *Broodthaers en de zee*. Daraufhin bat er mich, diesen Beitrag für den Katalog zu schreiben. Anfang der 2000er-Jahre, in den letzten Jahren mit Jan Hoet als Direktor des S.M.A.K., war es mir vergönnt, als junger wissenschaftlicher Mitarbeiter meine ersten Schritte in die Welt der Museen zu unternehmen: eine äußerst reiche und intensive Lehrzeit.

15 *Tentoonstellingen, Expositions, Exhibitions, 1928–2008*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel. Mit Dank an Veerle Soens vom Archiv Bozar in Brüssel für die Zurverfügungstellung des Katalogs.

16 Beide Angaben findet man in Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 34 bzw. 39.

17 Santiago de Compostela 1997 (wie Anm. 4), S. 227.

18 Ebd.

19 Der Titel des Werks fungiert natürlich als zusätzliche Model oder Überschrift, die das Werk als Ganzes benennt und katalogisiert. In dem hervorragenden Broodthaers-Katalog der Galerie Nationale du Jeu de Paume in Paris, der Hauptstadt einer ehemals imperialen Großmacht, die die Einsprachigkeit zu einem ihrer Grundsätze erhob, wurde der zweisprachige Titel der Ausgabe irrtümlicherweise zu »*Citron – Citroën*« französisiert. Das sorgt seit gut zwei Jahrzehnten für die entsprechende Verwirrung bei der Interpretation seiner Arbeit. Siehe dazu: Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 262 und 324.

20 Broodthaers 1963/64 (wie Anm. 3).

21 Marcel Broodthaers, »Dix mille francs

42 Stéphane Mallarmé, *Poème: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, published by Les Editions de la Nouvelle Revue Française (Paris, 1914). This poem was first printed in the magazine *Cosmopolis* in 1897 but was later published independently. English translation published as: Stéphane Mallarmé, "A Throw of the Dice," in *Collected Poems: A Bilingual Edition*, trans. Henry Weinfield (Berkeley, 1994), p. 140.

43 Marcel Broodthaers and Yves Gevaert, *Un jardin d'hiver* (Brussels and London, 1974). This is an artist's book relating to the eponymous *décor* exhibitions shown at Société des Expositions.

44 David and Dabin 1991 (see note 2), p. 34.

45 This subject was brilliantly analyzed in: Beatriz Colomina, "The Split Wall: Domestic Voyeurism," in *Sexuality & Space*, ed. Beatriz Colomina, vol. 1: *Princeton Papers on Architecture* (New York, 1992), pp. 73–130. The sketch is found in: Le Corbusier, *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* (Paris, 1935).

46 "With its eagle eye, the airplane looks at the city... The airplane instils, above all, a new conscience, the modern conscience... The airplane itself scrutinizes, acts quickly, sees quickly, does not get tired; and more, it gets to the heart of the cruel reality – with its eagle eye it penetrates the misery of towns." Le Corbusier, *Aircraft* (London, 1935).

47 This is expertly handled, for instance, in: Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago, 2005).

48 Krauss 2000 (see note 5). In her text, Krauss makes a fundamental distinction between "mediums" and "media" (p. 57). The first plural serves for the medium in the sense of artistic discipline, which (developed over centuries) includes an entire range of relationships between "a technical (a material) support and the conventions with which a particular genre operates or articulates or works on that support" (p. 5). She reserves the second plural for the communication technologies that are also named in everyday language use as "the media." But a major problem in the subtitle *Art in the Age of the Post-Medium Condition* and in the term "post-medial artist" arises precisely because that distinction is not made.

49 As a present-day publication, the poem can be read in Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, introduced, edited and annotated by Bertrand Marchal (Paris, 2003), pp. 417–44.

50 Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Image*, Galerie Wide White Space, Galerie Michael Werner, Antwerp (Cologne, 1969).

51 Marcel Broodthaers, excerpt from a manuscript with guidelines for "Un coup de dés" from the exhibition at Galerie MTL, Brussels, 1970, in David and Dabin 1991 (see note 2), p. 139, and Moure 2012 (see note 7), pp. 236–37.

52 Bertrand Marchal, "J'ai toujours rêvé et tenté autre chose ..." (introduction), in Mallarmé 2003 (see note 49), pp. 7–19.

53 Krauss 2000 (see note 5). Rosalind Krauss states that the notion of "fiction," according to her, shapes the core of Marcel Broodthaers's oeuvre. Strangely enough, in this she entirely avoids referring to Stéphane Mallarmé.

54 Ibid.

de récompense«, nach einem Text in Form eines Interviews auf der Grundlage eines Gesprächs mit Irmeline Lebeer, in: *Catalogue-Catalogus*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1974, S. 64–68.

22 Ebd.

23 Im Rahmen der bereits erwähnten Ausstellung *Marcel Broodthaers en de zee* wurde im Nationaal Visserijmuseum (NAVIGO) ein Gespräch zwischen Maria Gilissen und mir auf Video registriert. Das Ergebnis wurde auf einem Monitor in der Ausstellung gezeigt. Als ich bei diesem Gespräch das Wort »Akkumulation« in den Mund nahm, war dies die Antwort Maria Gilissens.

24 Dank derartiger Prozesse der Selbstorganisation kommen soziale Insekten wie Ameisen auf der Grundlage äußerst einfacher Handlungen zu verblüffend komplizierten Formen der Organisation und Konstruktion, die die Intelligenz einer jeden einzelnen Ameise elementar übersteigen: Eine derartige Diskrepanz zwischen der individuellen und der kollektiven Ebene eines Systems wird als »Komplexität« oder »Emergenz« definiert. Siehe zu diesem Thema etwa: Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques VI – La vie et l'artifice: visages de l'émergence*, Paris 1997; oder: Scott Camazine, Jean-Louis Deneubourg u. a., *Self-Organization in Biological Systems*, Princeton 2001.

25 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris 1990 (Originalausgabe: 1980), S. 35–41 (deutsch: *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988).

26 Dies bezieht sich auf das Werk *289 coquilles d'œufs* (1966).

27 Hans Theys hat diese Komplexität treffend beschrieben in *De leegte van Waterloo, 1999*. Darin vergleicht er Broodthaers' Œuvre mit einem Spinnengewebe. Wenn man an einem der Fäden zieht, bewegt sich auch der Rest des Œuvre.

28 Es ist die spezifische Art und Weise, wie der Hals mit dem Bauch der Flasche verbunden ist (die spezifische Form der Model), die uns auf subtile Weise erkennen lässt, dass einmal Bordeauxwein aus dieser Flasche ausgeschenkt wurde.

29 Diese Möglichkeit erwähnte ich bereits in »Pense-bête. 44 Years On«, in: *Marcel Broodthaers*, hrsg. von Emma Dean & Michael Stanley, Ausst.-Kat. Milton Keynes Gallery, S. 13–16. Es geht dort selbstverständlich nicht darum, dass es »die« Interpretation des Werks wäre, sondern um den Vorschlag einer möglichen Interpretation.

30 De Certeau 1990 (wie Anm. 25), S. 115.

31 Über den Austausch medienspezifischer Merkmale las ich erstmals in Hans Theys, »Demmer van Narcissus«, in: *Flower Power, Kunst in België na 2015*, Brüssel 2008, S. 97–106.

32 Marcel Broodthaers, *Œufs Moules Pots*

Charbon Perroquets, Ausst.-Prospekt White Wide Space Gallery, Antwerpen, 1966.

33 Nach dem Zeugnis Maria Gilissens im Nationaal Visserijmuseum (NAVIGO) in Oostduinkerke, als sie für die Ausstellung ein Gemälde mit einem Dampfschiff auswählte. In Marie-Puck Broodthaers u. a., *Marcel Broodthaers*. Tiel 2013, S. 215, wurde die Reproduktion einer Zeichnung – Kugelschreiber auf Papier – aufgenommen, die ein Seestück mit der Darstellung eines Dampfschiffes und eines Fisches zeigt. Der Titel der Zeichnung – *Même*, – deutet an, dass die Formen der Rauchwolken, die das Dampfschiff produziert, den Schuppen des Fisches und den Buchstaben auf dem Titelschildchen des Gemäldes entsprechen. Die Zeichnung schließt an die Serie *poèmes industriels* an, genauer genommen an die Darstellung einer Pfeife, die Rauch produziert und mit der Unterschrift »Modèle: la pipe« versehen wurde.

34 Broodthaers 1966 (wie Anm. 32).

35 Dies wurde bereits 1935 von Walter Benjamin in seinem berühmten Essay scharfsinnig herausgearbeitet: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Werkausgabe Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 431–469.

36 Mit Dank an Pierre Debra für die Mitteilung dieser Beobachtung im Rahmen der Vortragsreihe *Broodthaers en de zee* in der EMERGENTgalerie, Veurne, Frühjahr 2014.

37 Santiago de Compostela 1997 (wie Anm. 4), S. 204–205.

38 Marcel Broodthaers, »La formule du poisson est féroce« (1961), in: Broodthaers 2013 (wie Anm. 33), S. 126.

39 In dem Buch *Le cadran s(c)olaire* spielt Broodthaers ein ähnliches Spiel mit Garnelen: Fotos von Garnelen in verschiedenen Formen und Positionen werden mit den ersten Buchstaben des Alphabets kombiniert.

40 Marcel Broodthaers, »A Black Silence...«, 1969, in: Moure 2012 (wie Anm. 7), S. 195 (zuvor unveröffentlicht).

41 Marcel Broodthaers, »Le décor de Magritte...«, 1966, Mappe aus Karton mit Text beschrieben, in: Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 153.

42 Stéphane Mallarmé, *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris 1914. Dieses Gedicht erschien 1897 erstmals in der Zeitschrift *Cosmopolis* und wurde danach eigenständig herausgegeben.

43 Marcel Broodthaers and Yves Gevaert, *Un jardin d'hiver*, Société des Expositions. Brüssel/London 1974. Dies ist ein Künstlerbuch anlässlich der Ausstellungen *décor*.

44 Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 34.

45 Dieses Thema wird brillant sezirt in: Beatriz Colomina, »The Split Wall: Domestic Voyeurism«, in: dies. (Hrsg.), *Sexuality & Space*, New York 1992, S. 73–130. Die Skizze befindet sich in: Le Corbusier, *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris 1935.

46 »With its eagle eye, the airplane looks at the city. ... The airplane instils, above all, a new conscience, the modern conscience. ... The airplane itself scrutinizes, acts quickly, sees quickly, does not get tired; and more, it gets to the heart of the cruel reality – with its eagle eye it penetrates the misery of towns.« Le Corbusier, *Aircraft*, London 1935.

47 Das wird z. B. hervorragend behandelt in: Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2005.

48 Krauss 2000 (wie Anm. 5). Krauss unterscheidet in ihrem Text grundlegend zwischen »mediums« und »media« (S. 57). Der erste Plural dient für das Medium in der Bedeutung einer Kunstdisziplin, die ein (über Jahrhunderte entwickeltes) Ganzes von Beziehungen zwischen »a technical (a material) support« und »the conventions with which a particular genre operates or articulates or works that support« beinhaltet. Den zweiten Plural reserviert sie für die Kommunikationstechnologien, die auch im täglichen Sprachgebrauch als »die Medien« bezeichnet werden. Ein wichtiges Problem des Untertitels *Art in the Age of the Post-Medium Condition* und des Begriffs des »postmedialen Künstlers« besteht jedoch genau darin, dass dieser Unterschied dort nicht gemacht wird.

49 Als zeitgenössische Ausgabe ist das Gedicht zu lesen in: Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, eingeleitet, redigiert und mit Anmerkungen versehen von Bertrand Marchal, Paris 2003, S. 417–444.

50 Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Galerie Wide White Space, Antwerpen, Galerie Michael Werner, Köln, 1969.

51 Marcel Broodthaers, Auszug aus einem Manuskript mit Anweisungen für *Un coup de dés*, zur Ausstellung in der Galerie mtl, Brüssel, 1970, zit. nach: Paris / Madrid 1992 (wie Anm. 2), S. 139, und Moure 2012 (wie Anm. 7), S. 236–237.

52 Bertrand Marchal, »J'ai toujours rêvé et tenté autre chose...« (Einleitung), in: Mallarmé 2003 (wie Anm. 49), S. 7–19.

53 Krauss 2000 (wie Anm. 5). Rosalind Krauss gibt an, dass die Vorstellung der »Fiktion« ihrer Meinung nach den Kern von Marcel Broodthaers' Œuvre bildet. Seltsamerweise verweist sie dabei überhaupt nicht auf Stéphane Mallarmé.

54 Ebd.



Hans Theys

ESCAPE FROM THE HORRIFIC WORLD OF ART

On working with Panamarenko

Introduction

My first encounter with Panamarenko was in November 1988. He was forty-eight years old at the time; I was twenty-five. Now that I am fifty-one, I view that first meeting in a different light. In 1988 it was just twenty years since Joseph Beuys had invited Panamarenko to exhibit *Das Flugzeug* (The Aeroplane) – then regarded as a poetic object – at the Düsseldorf academy. Three years later, in 1972 Panamarenko showed *The Aeromodeller* at the famous Documenta V. In 1988 those dates seemed to me very distant. Now I understand that twenty years is nothing and that for my generation, for example, it was not without significance that we had been born just twenty years after the end of the Second World War and that our parents, who were as old as Panamarenko, had grown up during and shortly after those horrors. The timing was not without significance for two reasons. Firstly, because my parents' generation had been marked in some way by the war (the same applied, for example, to the parents of Luc Tuymans, who was born in 1958) and, secondly, because they were inspired by the new economic, social, and cultural possibilities. I believe it is true to say that Panamarenko, whose parents were workers, grew up in an angst-ridden atmosphere of material uncertainty, but also in a world in which the new technological possibilities seemed inexhaustible. The eighties were very different, when as a young adult I grew up in a world of disillusionment, with limited economic prospects and, apart from theater, little cultural movement.

Be this as it may, I met Panamarenko in 1988, barely twenty years after the exhibition in Düsseldorf where he had shown *Das Flugzeug*, which had awoken him to the fact that technical realizations could be deemed to belong to the domain of art. In the meantime, and especially during the first half of the seventies, he had developed numerous



Hans Theys

DER SCHRECKENSWELT DER KUNST ENTFLOHEN

Einige Worte über
meine Zusammenarbeit
mit Panamarenko

Einleitung

Meine erste Begegnung mit Panamarenko fand im November 1988 statt. Der Mann war damals 48 Jahre alt, ich 25. Heute bin ich 51 und sehe unsere Begegnung ganz anders. 1988 war es kaum zwanzig Jahre her, seit Panamarenko auf Einladung von Joseph Beuys seine noch als poetisches Objekt gedachte Skulptur *Das Flugzeug* in der Kunstakademie Düsseldorf ausstellen durfte. 1972, drei Jahre später, hatte die berühmte »Documenta V« stattgefunden, auf der Panamarenko *The Aeromodeller* gezeigt hatte. 1988 erschienen mir diese Daten weit weg. Heute begreife ich, dass zwanzig Jahre nichts sind und dass es für meine Generation beispielsweise nicht ohne Bedeutung war, kaum zwanzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs geboren zu sein und Eltern in Panamarenkos Alter zu haben, die während oder kurz nach diesen Schrecknissen aufgewachsen sind. Aus zwei Gründen: Erstens, weil sie auf welche Weise auch immer vom Krieg gezeichnet waren (das galt zum Beispiel für die Eltern des 1958 geborenen Luc Tuymans), und zweitens, weil sie begeistert waren von den neuen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Möglichkeiten. Ich denke, wir können behaupten, dass Panamarenko, dessen Eltern Arbeiter waren, in einer angst-erfüllten Atmosphäre materieller Unsicherheit aufwuchs, aber auch in einer Welt, in der die neuen technologischen Möglichkeiten unerschöpflich schienen. Ganz anders die 1980er-Jahre, in denen ich als junger Erwachsener in einer quasi verkaterten Welt mit beklemmenden Wirtschaftsaussichten und – außer im Theater – wenig kultureller Bewegung heranwuchs.

“contraptions,” most of which had been built, exhibited, and sold. I myself had studied philosophy and literature, and through the theater world in which I had played a modest role, I had got to know several young painters who asked me if I would write about their work. Because my academic studies seemed to me insufficient qualification for the task, I asked them who they regarded as the most famous artist in Belgium, in the hope of learning more about that artist. Panamarenko’s name came up every time. (Luc Tuymans, whose work I had seen at the Thermae Palace in Ostend in 1985, was as yet unknown.) At the time, the painter Damien De Lepeleire and I were publishing an art journal which had a circulation of around one hundred copies. I decided to interview Panamarenko for the journal and thus asked the art critic Véronique Daneels to introduce me to him. We drove to Antwerp in a modest family car, but in the city center Daneels lost her way. When we asked a cyclist if he knew where Panamarenko lived, he suggested that he lead the way on his bicycle and that was how I arrived at Panamarenko’s house for the first time, trying to keep up with a frantically pedaling and wildly gesticulating cyclist.

During that first meeting, which lasted many hours, we agreed that I should return in three months for the interview, by which time I would have forgotten everything Panamarenko had told me that day. And that is what happened. The interview appeared as a supplement to the journal on April 4, 1989. It was called *Knockando*, after the whisky we had drunk during our first meeting and had compared to the contents of a bottle of Glenfiddich which I had taken along. Véronique Daneels was sure that Panamarenko drank a lot of whisky, which turned out not to be the case at all. In fact, he drank Coca-Cola. He only consumed alcohol when he was with other people and feeling disconcerted or bored. Panamarenko was the first person I met who did fascinating things and didn’t drink.

At the same time I had something to offer him. He wondered if Wittgenstein, Nietzsche, and other philosophers and writers were really as extraordinary as was claimed: “I am asking your advice on the subject,” he wrote to me. “Is there such a thing as literature?” I supplied him with books, which he sometimes read in one night, including Nietzsche’s *Beyond Good and Evil*. He enthusiastically labeled it his favorite book and designed a new cover for it that same night.

Between 1989 and 1998 I worked with Panamarenko on several new sculptures, I helped him build exhibitions, and I produced texts, books, photographs, and video films about his work. The first time, in June 1989, we set off together to the Furka Pass in Switzerland to try and get a Pastille motor to work. We spent two weeks trying, to no avail. But we certainly gave it our best shot. The partitions were adjusted and oiled, the fuel mixture was adapted, the spark plug was cleaned scores of times, yet nothing helped. This is how I came to realize that Panamarenko was serious about his work, and I saw how this kind of experiment inevitably met the same sort of end: it was left in a state of incompleteness and sold to a museum in Lyon. The complex apparatus and the various tools we had left behind, together with the contrivance attached to a table, were withheld by the miserly dealer, thereby depriving the museum visitor of the adventure. In September of that same year we returned to test a small glacier tank called *Prince Mysbkin*, which was powered by two electric drills. The main problems were with the gears and the chain.

Kurz, ich begegnete Panamarenko 1988, kaum zwanzig Jahre nachdem die Ausstellung von *Das Flugzeug* in Düsseldorf ihn zu der Einsicht gebracht hatte, dass technische Errungenschaften zum Bereich der Kunst gezählt werden konnten. Inzwischen hatte er besonders in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre zahlreiche »Vehikel« entwickelt, von denen die meisten bereits gebaut, ausgestellt und verkauft waren. Ich selbst hatte Philosophie und Literaturwissenschaft studiert und in der Theaterszene, in der ich eine bescheidene Rolle gespielt hatte, einige junge Maler kennengelernt, die mich baten, über ihre Arbeiten zu schreiben. Da mir meine akademische Bildung unzureichend erschien, fragte ich sie in der Hoffnung, mehr von ihm oder ihr lernen zu können, nach dem bekanntesten Künstler unseres Landes. Alle nannten Panamarenko. (Luc Tuymans, dessen Arbeiten ich schon 1985 in den Thermen von Ostende gesehen hatte, war noch nicht bekannt.) In dieser Zeit gab ich zusammen mit dem Maler Damien De Lepeleire eine Kunstzeitschrift mit einer Auflage von rund 100 Exemplaren heraus. Ich beschloss, Panamarenko für die Zeitschrift zu interviewen und bat die Kunstkritikerin Véronique Daneels, mich ihm vorzustellen. Unser Fahrzeug war eine bescheidene Familienlimousine. Im Zentrum von Antwerpen kannte Daneels sich plötzlich nicht mehr aus. Aber als wir einen Radfahrer fragten, ob er wüsste, wo Panamarenko wohnte, schlug er vor, mit dem Rad vor uns her zu fahren, und so kam es, dass ich Panamarenkos Wohnstatt beim ersten Mal auf den Spuren eines wie verrückt vor mir her sprintenden, wild gestikulierenden Radfahrers erreichte.

Diese erste Begegnung, die viele Stunden beanspruchte, führte zu dem Beschluss, dass ich wegen des Interviews drei Monate später zurückkommen sollte, nachdem ich alles, was Panamarenko mir an diesem Tag erzählt hatte, wieder vergessen hätte. So geschah es. Das Interview erschien als Beilage der Zeitschrift vom 4. April 1989. Es hieß *Knockando*, wie der Whisky, den wir bei unserer ersten Begegnung getrunken und mit dem Inhalt einer von mir mitgebrachten Flasche Glenfiddich verglichen hatten. Véronique Daneels war nämlich der Überzeugung, Panamarenko tränke viel Whisky, was nicht der Fall war. Er trank Cola. Eigentlich trank er nur Alkohol, wenn er mit anderen Leuten zusammen und schüchtern war oder sich langweilte. So wurde Panamarenko zur ersten Person, der ich begegnete, die faszinierende Sachen machte und nicht trank.

Gleichzeitig hatte auch ich dem Mann etwas zu bieten. Er fragte sich, ob Wittgenstein, Nietzsche und andere Denker und Schriftsteller tatsächlich so außergewöhnlich seien, wie behauptet wurde: »Ich bitte dich um deinen Rat«, schrieb er mir: »Gibt es so etwas wie Literatur?« Ich besorgte ihm Bücher, die er manchmal in einer Nacht auslas, etwa *Jenseits von Gut und Böse*, das er begeistert als sein Lieblingsbuch bezeichnete und für das er noch in derselben Nacht einen neuen Umschlag entworfen hatte.

Zwischen 1989 und 1998 arbeitete ich mehrmals mit Panamarenko an einer neuen Plastik, half ihm beim Aufbau von Ausstellungen und machte Texte, Bücher, Fotos und Videofilme über seine Arbeit. Das erste Mal, im Juni 1989, fuhren wir zusammen ins schweizerische Furkapas in dem Ansinnen, einen *Pastille-Motor* zum Laufen zu bringen. Zwei Wochen lang haben wir es versucht, doch umsonst. Aber versucht haben wir es. Die Trennwände wurden angeglichen und geölt, die Kraftstoffmischung verändert, die Zündkerzen dutzende Male gereinigt, aber nichts half. So lernte ich, dass es Panamarenko ernst war, und sah, wie ein

This time, it seemed, Panamarenko had deviated altogether from his oeuvre and was just busying himself with some sort of toy. But this was mere semblance. Panamarenko only ever made toys and he tackled them with the earnestness they deserved. In June 1990 we flew to the Maldives to test the diving equipment *Portuguese Man of War*. In September 1990 we worked on the flying car *K2*. In 1992 we tested a new *Big Elbow* in the sea between Japan and China, together with the gallery owner Tokoro. In 1995 I helped Panamarenko build the flying platform *Bernouilli* and the submarine *Panama*, and in 1998 the flying boat *Scotch Gambit*.

The *Portuguese Man of War* Diving Apparatus

MuZee invited me to say something about our maritime adventures, so I will begin with the *Portuguese Man of War*, a set of diving equipment named after a jelly-like marine animal. The run-up to the *Portuguese Man of War* involved testing a sort of underwater bicycle named *Elleboog* or *Big Elbow*. At first Panamarenko wanted to test *Elbow* in the West Scheldt River because he had heard that a well-known gentleman from the museum world, who also went deep-sea diving, had once caught a one-and-a-half-meter lobster there. Slightly disheartened, we stood on the bank of this large, dark, and cold expanse of water and decided to try somewhere else. Week after week we hired a public swimming pool in Montagne de Miel where we could tinker, take photographs, and film undisturbed. In that swimming pool I learned to swim with open eyes so as to be able to take photographs underwater.

Elbow consisted of a staff with a handle on one side and/or a belt to gird the device and, on the other side, a buoy, pedals, and a screw propeller. The bulk of the work was designing the handle, the buoy, and in particular the screw propeller. I remember four screw propellers which differed in shape and material. They were made of carbon fiber, wood, and one partly of metal. The idea was that they should displace a lot of water, yet without being too big or too heavy. To test *Elbow*, Panamarenko had made a special diving mask with a windpipe. He just pulled on the elastic chin strap above water to allow excess water to escape. This may have been what led to the principle of the *Portuguese Man of War*, which consisted of the diver adjusting the pressure in the diver's helmet to the surrounding pressure by pumping more or less air into the helmet, which was conveyed through a transparent hose attached to an inflated inner tube that bobbed up and down on the surface of the sea. If there was excess pressure in the helmet, the air escaped at the bottom through a movable rubber flap which encircled the neck. If there was too little pressure, then that same flap allowed the water in. So the diver knew when he had to pump harder: when his helmet filled up with water. Two lead blocks were stuck onto the helmet. The helmet was also attached by means of lengths of string to a halter which encircled the diver's body. Both precautions prevented the helmet from shooting up when underwater because of the air content. The diver also wore a lead belt. One day the apparatus was checked by a diving instructor who felt responsible, but after that he nevertheless supplied us with extra lead.

Experiment dieser Art unvermeidlich auf ein bestimmtes Ende hinauslief: Es wurde in seinem unvollendeten Zustand zurückgelassen und an ein Museum in Lyon verkauft. Das breite Sortiment an Werkzeugen sowie die verschiedenen verwendeten Ersatzteile, die wir zusammen mit der an einem Tisch befestigten Maschine zurückgelassen hatten, wurden von dem geizigen Verkäufer unterschlagen, was das Abenteuer für die Museumsbesucher unsichtbar machte. Im September desselben Jahres kehrten wir zurück, um einen kleinen Gletscherpanzer zu testen: *Prinz Mischkin*. Das kleine Gefährt wurde von zwei Elektrobohrern angetrieben. Probleme gab es hauptsächlich mit den Zahnrädern und der Kette. Panamarenko war hier scheinbar völlig von seinem Œuvre abgewichen und es ging lediglich um eine Form von Spielzeug. Aber eben nur scheinbar. Panamarenko hat immer lediglich Spielzeug geschaffen, für das er zu Recht den nötigen Ernst einforderte. Im Juni 1990 flogen wir auf die Malediven, um dort den Tauchapparat *Portuguese Man of War* zu testen. Im September 1990 arbeiteten wir an dem fliegenden Auto *K2*. 1992 haben wir zusammen mit dem Galeristen Tokoro im Meer zwischen Japan und China ein neues *Big Elbow* getestet. 1995 half ich ihm beim Bau der fliegenden Plattform *Bernouilli* und des U-Boots *Panama*. 1998 war ich am Bau des Flugboots *Scotch Gambit* beteiligt.

Der Tauchapparat *Portuguese Man of War*

Vom MuZee dazu eingeladen, etwas von unseren maritimen Abenteuern zu erzählen, beginne ich meinen Bericht mit dem *Portuguese Man of War*, einem nach einer Quallenart benannten Tauchapparat. Im Vorfeld zu *Portuguese Man of War* haben wir eine Art Unterwasserfahrrad getestet, das *Ellbogen* oder *Big Elbow* genannt wurde. Panamarenko wollte *Ellbogen* zunächst in der Westerschelde testen, weil ihm zu Ohren gekommen war, ein bedeutender Mann aus der Museumsszene, der auch das Tiefseetauchen betrieb, habe dort einmal einen anderthalb Meter langen Hummer gefangen. So standen wir etwas entmutigt an dem düsteren, kalten Wasser und beschlossen, es anderenorts zu versuchen. Über mehrere Wochen mieteten wir in Montagne de Miel ein öffentliches Schwimmbad. Dort konnten wir ungestört schrauben, Fotos machen und filmen. In diesem Schwimmbad habe ich mit offenen Augen schwimmen gelernt, um unter Wasser fotografieren zu können.

Ellbogen bestand aus einem Stiel, der an einer Seite einen Griff und/oder einen Gurt hatte, um sich das Gerät umzuschallen, und an der anderen Seite eine Boje, Pedale und eine Schraube. Die Gestaltung des Griffs, der Boje und vor allem der Schraube nahm die meiste Arbeit in Anspruch. Ich erinnere mich an vier in Form und Material unterschiedliche Schrauben. Sie bestanden aus Kohlenstofffasern, Holz sowie in einem Fall teils aus Metall. Sie sollten nicht zu groß und schwer werden, aber dennoch viel Wasser bewegen. Panamarenko hatte zum Testen des *Ellbogens* eigens eine Tauchermaske mit Luftrohr gebaut. Das überschüssige Wasser ließ er hinauslaufen, indem er über Wasser kurz an dem elastischen Kinn zog. So kam er vielleicht auf das Prinzip des *Portuguese Man of War*, das darin bestand, dass der Taucher den Druck im Taucherhelm dem in seiner Umgebung herrschenden Druck anpasste, indem er weniger oder mehr Luft in den Helm pumpte; Luft, die durch einen durchsichtigen Schlauch zugeführt wurde, der oben an einem aufgeblasenen, auf der Meeresoberfläche treibenden Schlauchreifen befestigt war. Herrschte im Helm Überdruck, dann entwich die Luft

The deeper the diver walked over the coral reef, the harder he had to pump. Often, however, something would break or the diver was exhausted after just a few minutes by the effort and the barely suppressed fear, so that the helmet filled up with water. Then it was a question of releasing the lead belt (and not the halter, which had the same closure) so as to be able to resurface. Once back up, the helmet didn't empty, however, because the rubber border around your neck had to be above the water surface, which was impossible to achieve on your own because the helmet was fixed to the halter. You had to remain calm and find a rock to clamber onto or someone had to raise you up out of the water so that you could let the water escape. And so it was that I almost drowned a couple of times, surrounded by air, with a murky view of a tropical island, until the arm of a giant, who himself was holding onto a rock, raised me above the water in the nick of time. Our experiments lasted two weeks. Every day we tinkered with the diving equipment using the few resources available, including a rubber glove belonging to the cook, a part of which had to prevent water from getting into the air supply through the pump shaft. Every day we ate fried chunks of fish, which had probably come from a large deep freeze. There was also a shack where you could order ice cream, but despite the impressive menu there was only one sort of ice cream available. There was a little shop, but there was nothing to buy, apart from garishly printed towels and useless souvenirs. Our towels and clothes were never dry. There was no air-conditioning. There were lots of midges and ants, which Panamarenko quite took to until they formed a procession over his bed intent on biting him on the way. In short, it was hell on earth. And so one day Xavier, who had accompanied us, left the island in a matter of minutes by jumping onto a departing boat, leaving behind some of his luggage.

Unperturbed we went on diving, tinkering, taking photographs, and filming. I wanted a photograph of myself reading at the bottom of the ocean. Panamarenko wanted a film in which you first saw a shark and a school of fish swimming and then me diving. His films were always a dismal failure because I couldn't dive long enough for the slow, fauna-spanning camera movement Panamarenko had in mind. After every dive we hurried to the beach to look at the film, which usually contained nothing worth seeing, apart perhaps from a small colorful fish which Panamarenko had swum after for a minute or two before encountering me with a graceful camera movement walking somewhere along the bottom of the sea, by which time I was usually choking as I trod water while holding my helmet high above the sloshing surface of the sea in an attempt to empty it.

At the end of those two weeks we walked to a skip and Panamarenko smashed both helmets to pieces. Presumably he wanted to prevent a less fortunate someone from trying out our equipment.

durch eine bewegliche, den Hals umschließende Gummiklappe an der Unterseite. Herrschte Unterdruck, dann ließ dieselbe Klappe das Wasser einströmen. Der Taucher wusste also, wann er stärker pumpen musste: Wenn sein Helm mit Wasser voll lief. Auf den Helm waren zwei Bleiblöcke aufgeklebt. Weiter war er durch dünne Schnüre mit einem Halfter verbunden, der den Rumpf des Tauchers umschloss. Beide Maßnahmen verhinderten, dass der Helm unter Wasser durch den Luftinhalt nach oben schoss. Dazu trug auch der Taucher einen Bleigürtel. Eines Tages wurde der Apparat von einem Tauchlehrer kontrolliert, der sich dafür verantwortlich fühlte, uns danach aber noch zusätzliches Blei besorgte.

Je tiefer der Taucher über den Korallenboden spazierte, desto stärker musste er pumpen. Oft ging jedoch etwas kaputt oder der Taucher war durch die Anstrengung und die kaum bezwungene Angst nach wenigen Minuten so erschöpft, dass der Helm voll Wasser lief. Dann hieß es den Bleigürtel lösen (und nicht den Halfter, der den gleichen Verschluss hatte), um an die Oberfläche aufsteigen zu können. Oben angekommen leerte sich der Helm allerdings nicht, weil man erst mit dem unteren Gummirand bis über die Wasseroberfläche gelangen musste, was allein aber nicht zu schaffen war, denn der Helm war ja am Halfter fest. Man musste ruhig bleiben und einen Felsen finden, auf den man klettern konnte, oder eine zweite Person musste einen weit genug aus dem Wasser ziehen, damit der Helm leerlaufen konnte. So geschah es, dass ich einige Male fast ertrunken wäre, von Luft umringt und mit einem verschwommenen Blick auf eine Tropeninsel, bis mich der Arm eines Riesen, der sich selbst an einem Felsen festhielt, gerade noch rechtzeitig über das Wasser hinaushob. Unsere Experimente dauerten zwei Wochen. Jeden Tag wurde mit den wenigen zur Verfügung stehenden Mitteln an den Tauchgeräten herumgeschraubt. Zu diesen zählte auch ein Gummihandschuh des Kochs, und ein Teil desselben sollte verhindern, dass über die Pumpachse Wasser in die Luftzufuhr gelangte. Jeden Tag aßen wir gebratene Fischstücke, die vermutlich aus einem großen Tiefkühlgerät stammten. Es gab auch ein Eisgeschäft, aber trotz der beeindruckenden Karte war nur eine einzige Sorte verfügbar. Es gab einen kleinen Laden, aber dort konnte man außer knallbunt bedruckten Handtüchern und nutzlosen Souvenirs nicht kaufen. Die Handtücher und unsere Kleidung trockneten übrigens nie. Es gab keine Klimaanlage, dafür viele Mücken und Ameisen, die Panamarenko durchaus sympathisch fand, bis sie einen Zug über sein Bett bildeten und meinten, ihn unterwegs allesamt beißen zu müssen. Kurz: Es war die Hölle. So kam es, dass Xavier, der uns begleitete, eines Tages innerhalb weniger Minuten die Insel verließ, indem er einfach in ein losfahrendes Boot sprang, einen Teil seines Gepäcks dabei zurücklassend.

Unbeirrt tauchten, schraubten, fotografierten und filmten wir weiter. Ich wollte gern ein Foto von mir, lesend auf dem Grund des Ozeans. Panamarenko wollte gern einen Film, in dem man erst einen schwimmenden Hai und dann einen Fischschwarm und schließlich mich tauchen sah. Seine Filme misslangen wieder und wieder, weil ich für die langsame, allerlei Fauna entdeckende Kamerabewegung, die Panamarenko vorschwebte, nicht lange genug tauchen konnte. Nach jedem Tauchgang hasteten wir an den Strand, um uns die Filmaufnahmen anzusehen, die meistens nichts Sehenswertes enthielten, es sei denn einen bunten Kleinfisch, dem Panamarenko ein oder zwei Minuten lang nachgeschwommen war, um hinterher, soweit möglich, mit einer anmutigen Kamerabewegung mich als Spaziergänger irgendwo auf dem Meeresgrund anzutreffen, während ich meist schon anderenorts halb erstickt versuchte, das Wasser aus dem

The *PANAMA* Submarine

In June 1995, Panamarenko informed me that after long deliberation he had decided on a new enterprise. In a boat shop he had seen an emerald-green, Lister diesel generator, which we went to look at together. It was delivered that same afternoon. Around that generator, he explained, we would build a submarine to look as if it had emerged from the generator. "Because that boat is already in that generator." By way of a model, he adapted drawings of the poetic object *Whale* dating from 1967. We then went to a lift factory to buy seven-millimeter-thick steel plates and we started folding, cutting, and welding. He had had several sheets cut into strips, and we used them to make the profiles for the frame of the boat. Sheets were welded around that frame. To enable us to reach every part of it, the submarine, which eventually weighed two tons, was hung from the ceiling and rotated like a spit by means of pulleys and chains. The welding took a long time, because the motto was: "triple weld." Not a drop of water should be able to seep in. So I spent three months welding, until I learned that the boat would not be tested, but exhibited in a gallery. I was terribly disappointed. We had found a place at a sailing club where the boat could be placed on the dry bottom of the Scheldt River using a crane, and where we could wait for the rising tide to see if the boat was watertight. Years later, Panamarenko told me that he had not believed it possible. I would like to have tested the boat, if only to see if the triple weld had worked.

The Flying Boat *Scotch Gambit*

Scotch Gambit, the stilt-walker, is a flying boat on floats, powered by two aeroplane engines. The floats and the stilts support a basic construction which serves as the framework for the bodywork, but of course it also supports the heavy engines. The whole thing consists of three parts screwed and strapped together. We had planned to have the boat float in a dock on the Scheldt along with a landing stage that would rise and fall with the tide, but the City of Antwerp was not interested. The last time I discussed the boat with Panamarenko, a few months ago, he expressed a desire to replace the aeroplane engines with outboard motors on the floats.

Panamarenko had told me several times that he had the iron frame of a boat up in the attic. He had begun welding it with his father in the seventies, but work had come to a standstill after a difference of opinion about the permissibility of foul language while working. In 1998, I arrived at Ronny Van de Velde's gallery and saw a large part of the already rusted structure of the boat-to-be, which would be finished with a two-millimeter steel plate. When the aluminum supporting structure and the huge floats also arrived, we started building. Thousands of mini-bolts, and after that Parker screws, in holes that were slightly too big held the sheets in place, but not too tightly to prevent them from creasing. As was the case with the submarine, it was again a question of bending a steel plate in two directions, which is impossible to do without making dents. And so it was that I discovered that Panamarenko really wanted to make streamlined bodywork in an impossible way (without rolling). The same applies to all his work: he invariably tried to achieve

Helm abzulassen und dazu wassertretend weit genug aus der klatschenden Meeresoberfläche hinauszuragen.

Am Ende dieser zwei Wochen gingen wir zu einem Müllcontainer, wo Panamarenko beide Helme zertrümmerte. Wahrscheinlich wollte er verhindern, dass jemand anderer unsere Apparate mit weniger Glück ausprobierete.

Das U-Boot *PANAMA*

Im Juni 1995 teilte mir Panamarenko mit, er habe sich nach langem Zweifeln zu einem neuen Unternehmen entschlossen. In einem Bootsladen hatte er einen smaragdgrünen Dieselgenerator der Marke Lister entdeckt, den wir uns gemeinsam anschauten und noch am selben Nachmittag liefern ließen. Um diesen Generator herum, erzählte er, würden wir ein gewissermaßen aus dem Generator zum Vorschein gekommenes U-Boot bauen. »Weil das Boot schon in dem Generator steckte.« Als Modell fertigte er einige abgeänderte Zeichnungen des poetischen Objekts *Walfisch* von 1967 an. Danach haben wir dann in einer Aufzugfabrik 7 mm dicke Stahlplatten gekauft und uns ans Biegen, Schneiden und Schweißen gemacht. Einige Platten hatte er in Streifen schneiden lassen. Damit stellten wir die Profile für das Skelett des Bootes her. Auf dieses Skelett wurden Platten angebracht. Um jede Stelle erreichen zu können, wurde das zuletzt zwei Tonnen schwere U-Boot an der Decke aufgehängt und mithilfe von Rollen und Ketten wie an einem Spieß gedreht. Das Schweißen dauerte lange, denn die Devise lautet: »dreifache Schweißnaht«. Nicht ein Tropfen sollte eindringen können. So habe ich drei Monate lang geschweißt, bis ich erfuhr, dass das Boot nicht getestet, sondern in einer Galerie ausgestellt werden würde. Für mich war das ein unüberwindbares Hindernis. Wir hatten einen Platz bei einem Yachtclub gefunden, wo das Boot mit einem Kran auf den trockenen Boden der Schelde gelegt werden konnte. Dort hätte man auf die Flut warten und sehen können, ob das Boot wasserdicht war. Jahre später erzählte Panamarenko, er habe nicht an die Möglichkeit geglaubt. Ich hätte das Boot gerne getestet, schon allein um zu sehen, ob die dreifachen Schweißnähte gelungen waren.

Das Flugboot *Scotch Gambit*

Scotch Gambit, der Stelzenläufer, ist ein Flugboot auf Schwimmern, angetrieben von zwei Flugzeugmotoren. Schwimmer und Stelzen stützen eine Grundkonstruktion, die als Aufhänger für die Karosserie dient, aber natürlich auch die schweren Motoren trägt. Das Ganze besteht aus drei Teilen, die aneinandergeschraubt und -geschnallt werden. Es hat Pläne gegeben, das Boot in einem Scheldedock dümpeln zu lassen, mit einer Landungsbrücke, die sich mit den Gezeiten senken und heben würde, aber die Stadt Antwerpen war nicht interessiert. Als ich vor einigen Monaten das letzte Mal mit Panamarenko über das Boot sprach, äußerte er den Wunsch, die Flugzeugmotoren durch auf den Schwimmern anzubringende Außenbordmotoren zu ersetzen.

Schon einige Male hatte mir Panamarenko von einem Bootsskelett auf dem Dachboden erzählt, das zusammenschweißen er mit seinem Vater begonnen habe; die Arbeiten daran seien

something in a way that didn't stand an earthly chance of succeeding. Consequently, he learned more about materials and techniques than someone who sets to work in a more customary manner.

Conclusion

When we dived in the Indian Ocean in 1990, Panamarenko was convinced of the unicity of that moment. As a young man I didn't know that such moments are rare. Now that I myself have reached the age he was then, I am glad I had such an intense experience, because it became a yardstick for everything that followed. Together on a squalid coral island no larger than six football pitches, we briefly escaped the horrific world of art, not by practicing a sport, but by means of a self-built contrivance fighting with water, air, and gravity. "Looking for novelty and amusement," I wrote at the time, "they proved to be man enough to face the darkness." I was a hypochondriac who dreamed of a more light-footed life and in those days read both Conrad's *Heart of Darkness* and Plutarch's *Life of Greeks*. "Rivets!" shouted the hero of *Heart of Darkness*, "we want rivets!" The rivet as consolation for despair, the tinkering as a secret remedy for melancholy. Not "bricolage" in the sense given to the word by Claude Lévi-Strauss – the preservation of useless objects in the hope of one day being able to put them to good use in an inappropriate way – because Panamarenko was not a "bricoleur," but a tinkering thinker. Take the titles of his works! *Polistes!* The dark-green gall wasp with a figure like Ava Gardner. *Scotch Gambit!* Men in skirts showing off the family jewels, but also a word from the world of chess and a move designed to bewilder the lovers of the Franco-American concept. And together with Panamarenko I invented a character that wanted to become who he was by taking the trials and tribulations of life less seriously and fantasizing about a world in which you could always deal with things as if for the first and also the last time.

Montagne de Miel, July 2, 2014

jedoch nach einer Meinungsverschiedenheit über die Zulässigkeit unflätigen Sprachgebrauchs bei der Arbeit stillgelegt worden. 1998 kam ich in die Galerie von Ronny Van de Velde und sah einen großen Teil des schon verrosteten Gerippes des zu bauenden Bootes, das mit zwei Millimeter dicken Stahlplatten vollendet werden sollte. Als auch die Trägerkonstruktion aus Aluminium und die immensen Schwimmer eintrafen, begannen wir mit dem Bau. Tausende von Minibolzen und danach Schneidschrauben in etwas zu großen Löchern sorgten dafür, dass die Platten an Ort und Stelle blieben, aber nicht zu straff, damit sie nicht knautschten. Wie bei dem U-Boot ging es auch hier darum, die Stahlplatten in zwei Richtungen zu biegen, was nicht möglich ist, ohne Beulen zu machen. So entdeckte ich, dass Panamarenko eigentlich auf eine unmögliche Weise, das heißt ohne zu walzen, stromlinienförmige Karosserien bauen wollte. Das gilt in erweiterter Form für seine gesamte Arbeit: Immer wieder versucht er, etwas auf eine Art und Weise zu verwirklichen, die von vornherein ausgeschlossen ist. Und so lernt er mehr über Materialien und Techniken als jemand, der auf die übliche Weise verfährt.

Schluss

Als wir 1990 im Indischen Ozean tauchten, schien Panamarenko von der Einmaligkeit dieses Augenblicks durchdrungen zu sein. Als junger Mann wusste ich nicht, dass sich solche Momente nur selten ergeben. Jetzt, wo ich selbst sein damaliges Alter erreicht habe, freue ich mich, damals eine so intensive Erfahrung gemacht zu haben, weil sie zum Gradmesser für alles Darauffolgende geworden ist. Auf einer schmutzigen, nicht einmal sechs Fußballfelder großen Koralleninsel sind wir gemeinsam für ganz kurze Zeit der Schreckenswelt der Kunst entflohen, und zwar nicht durch sportliche Betätigung, sondern mittels eines selbstgebauten Apparats, der mit Wasser, Luft und Schwerkraft zu kämpfen hatte. »Looking for novelty and amusement«, schrieb ich damals, »they proved to be men enough to face the darkness.« Ich war ein Hypochonder, der von einem leichtfüßigeren Leben träumte und in diesen Tagen sowohl Conrads *Heart of Darkness*, als auch Plutarchs *Life of Greeks* las. »Rivets!«, ruft der Held aus *Heart of Darkness*, »we want rivets!« Der Nietnagel als Trost für die Verzweiflung, das Herumschrauben als geheimes Mittel gegen Schwarzgalligkeit. Kein »Brikolieren« in der wunderbar formulierten Bedeutung, die Claude Lévi-Strauss diesem Wort verliehen hat: Das Aufbewahren unnützer Gegenstände in der Hoffnung, daraus irgendwann auf eine uneigentliche Weise doch noch einen praktischen Profit ziehen zu können. Denn Panamarenko ist kein heimwerkerlender »Bricoleur«, sondern ein bastelnder Denker. Allein schon die Titel seiner Werke! *Polistes!* Die dunkelgrüne Gallwespe mit einer Taille wie Ava Gardner. *Scotch Gambit!* Männer in Röcken, die ihre edlen Teile zeigen, aber auch ein Begriff aus der Welt des Schachs, um die Liebhaber der französisch-amerikanischen Konzeptkunst ein wenig in die Irre zu führen. Und zusammen mit Panamarenko habe ich mir eine Figur ausgedacht, die werden wollte, wer sie war, indem sie die Beschwernisse des Lebens etwas weniger schwer nahm und sich eine Welt fantasierte, in der man jedes Mal mit den Dingen würde umgehen können, als sei es das erste und gleichzeitig auch das letzte Mal.

Montagne de Miel, 2. Juli 2014

UNDER THE SEA !

Bedrich Eisenhoet
to all arrant knaves,
shameless whippersnappers
and jolly swashbucklers !

Greetings! Bedrich Eisenhoet, the toothless bluebottle of Wormwood Mountain, greets you from a lost island in the Indian Ocean. Greetings! I cannot swim at all, but I do nothing but snorkelling about among the sharks and every day I climb to the bottom of the sea with crampons on my diving boots and a lot of lead in my pockets. This cabin stinks and every morning my back sticks to the itching mattress because of the damp weather, but I don't smell it and I don't care, for the *Portuguese Man of War* is a fact! Yambo! Don't panic if your helmet suddenly fills up with water, for the flexible rubber border around your neck bends to the inside if the pressure is too low and bends to the outside if the pressure is too high, which simply means that you have to pump a lot if any water comes gushing in. Yambo! The deeper you dive, the higher the pressure gets and the more you have to pump, until suddenly you cannot pump anymore, not even with both arms, so that you suddenly want to climb to the surface, without any air, which doesn't really work out because the water that rolls against the rocks keeps pushing you back! Yambo! Some tiny rubber rings and the finger of a kitchen glove round the shaft: no more water in the pump! Only a little bit of condensation in the helmet! Quickly fixed with some wondrous device cut out of a tin can! A new iron ring for the strings that tie the helmet to the lead belt and two leaden ears for the helmet because it keeps on floating anyway! Shabaritch! This means walking on the bottom of the sea! Without any intricate instruments of the olden days!

I walk into the blue water with my heavy equipment and I sing the song of shameless whippersnappers, for today we're dancing over the corals and tomorrow in space!

10th June 1990

Céline Flécheux

COURBET, *THE WAVE*, AND THE HORIZON

*On a main road, it is not uncommon to see a wave,
a wave all on its own, a wave apart from the ocean.*

— Henri Michaux, *Ailleurs*¹

Between 1850 and 1870, two well-known artists chose to treat the same subject, a single wave. Both gave the horizon an eminently plastic role, Gustave Le Gray through photography, and Gustave Courbet through painting.

Over the course of the summer of 1869, Courbet produced a series of paintings of waves (*Vagues*) at Étretat – a series from which the Musée des Beaux-Arts in Lyon owns one of a few, very rare French examples.² A black ocean from which a powerful wave rushes up on us, a thick frothy foam at its crest, and a strongly marked horizon line, with heavy, rolling, sandy clouds weighing down on it from above. At the foot of the wave, to the left, is a short stretch of indistinct rocky shoreline, on which the painter has applied his signature and, in the upper left-hand corner, a small patch of blue sky. At the center, the wave rises up from the depths of the water, head-on, suspended, with the animal abyss of its mouth and its dirty quivering foam. Its thick matter contrasts with the frothing, dusty sky. The dark colors and the lack of perspective might provoke a feeling of claustrophobia, if it weren't narrowly avoided by means of the triangle of sky.

Twelve years previously, Le Gray had had evident success with his shoreline photographs.³ The series of marine works realized between 1856 and 1857 had a considerable impact in Europe, particularly in England and France. *La Grande Vague* (The Big Wave) from 1857 presents a similar structure to Courbet's painting, with a front-view framing from the sea's edge, a location that is not easily identifiable, and the absence of lateral limitations. In the foreground, a rocky shoreline serves as a spillway for the waves of the sea; further away, on the left, the mass of a fort spreads out across a wide horizontal band that gathers in the waves at the level of the horizon. In the upper section, skies loaded with heavy clouds unfold in the corners, while the frothy white of the clouds echoes the





Céline Flécheux

COURBET, *DIE WELLE* UND DER HORIZONT

*Auf einer großen Straße ist es nicht ungewöhnlich, eine Welle zu sehen,
eine einzelne Welle, eine Welle losgelöst vom Ozean.*

— Henri Michaux, *Ailleurs*¹

Zwischen 1850 und 1870 inszenierten zwei renommierte Künstler das gleiche Thema: eine einzelne Welle. Beide wiesen dem Horizont eine höchst plastische Rolle zu; Gustave Le Gray als Fotograf und Gustave Courbet als Maler.

Im Sommer 1869 malte Courbet in Étretat eine Serie von Wellenbildern – das Musée des Beaux-Arts in Lyon hat eines der wenigen französischen Exemplare in seinem Besitz.² Aus einem düsteren Ozean stürmt eine kräftige Welle auf uns zu, mit einer Krone aus dichter, schäumender Gischt; auf die stark akzentuierte Horizontlinie drückt eine schwere, sandige Wolkenwalze. Links am Fuß der Welle ein kurzer Strandstreifen mit unscharfen Felsen, worauf der Maler seine Signatur angebracht hat, in der linken oberen Ecke ein Stückchen blauer Himmel. In der Mitte erhebt sich die Welle in einer frontalen Momentaufnahme aus der Tiefe, das Maul aufgesperrt wie ein Tiefsee-Ungeheuer mit einem schmutzigen Fell aus bebendem Schaum. Ihre schwere Stofflichkeit steht in schrillum Kontrast zu dem ätherischen, grauen Himmel. Die dunklen Farben und das Fehlen jeglicher Tiefenwirkung könnten ein Gefühl der Klaustrophobie hervorrufen, doch gibt es hier dank des kleinen blauen Himmelsdreiecks gerade noch ein Entrinnen.

Zwölf Jahre zuvor hatte Le Gray mit seinen Fotografien der Küste beträchtlichen Erfolg.³ Die zwischen 1856 und 1857 aufgenommene Serie von Meeresansichten fand in Europa großen Anklang; besonders in England und Frankreich. *La Grande Vague* von 1857 mit seiner frontalen, von einem schwer erkennbaren und seitlich nicht begrenzten Ort irgendwo an der Küste aus gesehenen Kadrierung lässt eine mit Courbets Gemälde vergleichbare Struktur erkennen. Im Vordergrund brechen sich die Wellen an einer Felsküste; tiefer im Bild erstreckt sich links eine massives Fort über einen

foam of the sea.⁴ As with Courbet, the composition is characterized by the absence of narrative and the radical nature of the framing.

It is this kind of negation of man that particularly bothered Charles Baudelaire about realism. When the latter described the “positivist” or realist artist, he was criticizing their desire to represent things “such as they are, or such as they would be, supposing that I did not exist. A universe without Man.”⁵ The realists were indeed accused of being nothing but a camera obscura, content to simply record reality. But does this reproach hold true for the landscape? How could it exist without the constituent activity of the *paysageur* (landscaper), to take up the neologism forged by Baldine Saint Girons?⁶ For the two artists, the choice of the wave resulted from an intent to scrutinize nature: it is a question, above all, of understanding, determining, and fixing that which appeared at first sight to be confused or “vague.” The level of the horizon, situated in each case a little more than halfway up the image, also results from a subjective choice put into play in the framing; mechanical as it is, the camera lens must be manipulated by a subject, and as realist as they are, the two minimal components of a landscape – point of view and horizon – are the expression of a subject living in the world. Nevertheless, it is possible to share in Baudelaire’s opinion to a certain extent: the absence of scale in the two images gives the impression of an archaic or deserted world; with Courbet and Le Gray, there is no human landmark that allows any identification. But the absence of human representation is not enough to reduce realism to a simple recording of the real, because in order to record it, a series of choices already needs to have been taken.

The particular content of the horizon underlines, in both cases, the singularity of the subject addressed. To extract a piece of the sea, from that which has no form or shape, is what constitutes a challenge for the artists: How to render the moment in which the wave rises up?

Courbet produced seascape paintings throughout his life. His correspondence pays testimony to the extent to which his fondness for seafronts, at Palavas and in Normandy, frequently brought him to travel to their shores.⁷ As preparation for the two centerpiece works for the Salon of 1803,⁸ he painted, on the banks of the shore at Étretat, a series of pictures of cliffs and about thirty pictures of waves. Le Gray also chose to present his sea photographs in series, so as to be able to show more faithfully the diversity of aspects of the sea under different light conditions. Because their subject is something that is perceived in an instant, the series imposed itself on both these artists in their attempt to tackle the most repetitive and elusive motif in nature – a wave. One wave repeats another and differentiates itself in its own uniqueness. Painting or photographing the sea in series allowed Courbet and Le Gray to imitate the imitative relationship that nature has with itself, when it endlessly repeats its difference and its singularity.

But what is most striking in these two images is the structuring, almost cutting force of the horizon. It is, in both cases, a “false” horizon. With Courbet, the perspective of the sea and the perspective of the sky seem to overlap on both sides of the horizon which, thus highlighted, divides the composition rather than contributing to its unity. The wave emerges from its depths, but its meeting with the sky seems obstructed. The heterogeneity of the

breiten waagrechten Streifen, der in Höhe des Horizonts die Brandung auffängt. Im oberen Teil entfaltet sich der Himmel mit schweren Wolkenformationen in den Ecken, während das schaumige Weiß der Wölkchen in der Mitte an den schäumenden Wellenschlag erinnert.³ Wie bei Courbet ist die Komposition durch ihren nicht-narrativen Charakter und die radikale Kadrierung gekennzeichnet.

Besonders dieses Ignorieren des Menschen war es, was Baudelaire am Realismus so störte. In seiner Beschreibung des »positivistischen« oder realistischen Künstlers kritisierte er dessen Sehnsucht, die Dinge so darzustellen, »wie sie sind oder sein würden, wenn es mich nicht gäbe. Eine Welt ohne den Menschen.«⁵ Tatsächlich warf man den Realisten vor, sich damit zu begnügen, die Wirklichkeit wie eine Kamera zu registrieren. Aber gilt dieser Vorwurf auch für die Landschaft? Wie könnte sie ohne die schaffende Tätigkeit desjenigen existieren, den Baldine Saint Girons mit dem Neologismus »paysageur« (»Landschaftsmacher«) bezeichnet?⁶ Bei beiden Künstlern entspringt das Augenmerk für die Welle einer forschenden Betrachtung der Natur: Es geht ihnen vor allem darum, dasjenige, was auf den ersten Blick unscharf und »fließend« erscheint, einzugrenzen, zu beschreiben und festzuhalten. Auch die Höhe der in beiden Fällen etwas über der Bildmitte liegenden Horizontlinie ist das Ergebnis einer subjektiven Entscheidung bei der Kadrierung. Das fotografische Objektiv wird, so mechanisch es auch funktionieren mag, notwendigerweise von einem Subjekt bedient, und die beiden minimalen Komponenten einer Landschaft – Blickpunkt und Horizont – sind, so realistisch sie auch sein mögen, Ausdruck eines in der Welt stehenden Subjekts. Dennoch ist Baudelaires Gefühl auch ein Stück weit begreiflich: Der fehlende Maßstab in beiden Bildern vermittelt den Eindruck einer archaischen oder verlassenen Welt; nirgendwo ist bei Courbet oder Le Gray ein menschliches Erkennungszeichen zu entdecken, das Identifizierung ermöglichte. Das Fehlen jeder menschlichen Darstellung genügt jedoch nicht, um den Realismus auf eine reine Registrierung der Wirklichkeit zu reduzieren, denn schon diese Registrierung an sich setzt eine Reihe von Entscheidungen voraus.

Die besondere Bedeutung der Horizontlinie betont in beiden Fällen die Eigenheit des behandelnden Themas. Ein Stück vom Meer zu zeigen, etwas Formlosem und Unbegrenztem, bedeutete für beide Künstler eine Herausforderung: Wie diesen einen Augenblick erfassen, in dem die Welle entsteht?

Courbet malte sein ganzes Leben lang Meeresansichten. Sein Briefwechsel zeugt von seiner Vorliebe für die Küste bei Palavas und der Normandie, wo es ihn immer wieder hinzog.⁷ Zur Vorbereitung der beiden Meisterstücke für den Salon von 1870⁸ malte er an der Küste von Étretat eine Serie von Kliffen und an die dreißig Wellen. Auch Le Gray zeigte seine Meeresansichten vorzugsweise in Serien, um die Veränderlichkeit des Meeres unter dem Einfluss des Lichteinfalls besser zur Geltung zu bringen. Für die Behandlung des repetitiven und flüchtigsten Themas, das die Natur zu bieten hat, entschieden sich beide Künstler für eine serielle Herangehensweise als Mittel, genau diese Flüchtigkeit spürbar zu machen. Eine Welle ist immer die Wiederholung der vorherigen und besitzt dennoch ihre Eigenheit. Indem sie das Meer in Serien malten oder fotografierten, imitierten Courbet und Le Gray das Imitationsverhalten der Natur selbst, die endlos das wiederholt, was ihr an Unterschied und Besonderheit eigen ist.

two spaces represented stages a play of opposite forces between the sky and the ocean, and the horizon becomes a line of tension and not of junction. Depth is denied by this line of divergence that provokes, as Jean Clay writes, “the dispute between the rollers in the sky and the rollers of the ocean.”⁹ A contrary discomfort arises from encountering neither the comforting image of an ordered landscape, nor the desire for pleasure that a work of art is meant to convey.

The artificial nature of the horizon had already appeared in Le Gray’s photographs. The sky that sits on top of *La Grande Vague* seems hard to reconcile with what one would imagine a realist vision of the shoreline to be. The technical difficulty of the time consisted in avoiding the representation of a pallid sky. For example, the prints of *Manœuvres militaires du camp de Châlons* show a white sky without clouds, which leaves a spectral guard floating over the horizon. To try to resolve this problem, Le Gray had the idea of superimposing two negatives, one of the sea and one of the sky, and arranging them in relation to the horizon. At the time of their exhibition, the public admired, for the first time in the young history of this new medium, the quasi-real presence of elements rendered with the greatest accuracy. What they liked was the representation of a single instant: the boats, the waves, the movements of the clouds, everything was reproduced at once and in an instant. The story tells of the enthusiasm with which the critics greeted the absence of the use of string in these photographs, which Le Gray had to continue to assert throughout his lifetime, denying that he had made use of such trickery!

Courbet was seduced by the process of montage, which has since become common in photography.¹⁰ It is through artifice, paradoxically, that realism emerged,¹¹ even if it is important not to confuse the problems of photography with those of realist painting, as Michael Fried reminds us in *Courbet’s Realism*.¹²

When faced with the presence of *La Vague*, it raises fundamental questions about a definition of the landscape determined by a single view. Unlike the famous wave by Hokusai, which is painted in profile, Courbet’s wave faces us head-on: the violent water exerts a provocation, as Gaston Bachelard¹³ has clearly demonstrated. It arouses the fear of being engulfed, but also the need to resist. It forces us to take a position and to gather our energies to face it. There is no calm when faced with *La Vague*: it demands a response from us.

Unlike Le Gray, who stayed at a relative distance from the wave, Courbet *immerses himself* in an environment that engaged him completely and, in turn, provoked him: where Le Gray photographed a view, Courbet proclaimed and assumed a challenge. Courbet’s sea is not an object, but an *environment* in which the entire body confronts adversity by instantly building the opposing dynamism. Far from the supposed indifference of the subject in relation to worldly things that is generally thought to characterize realism, his painting is the result of an excess of subjectivity, which is alone in being able to constitute reality. Where, with Le Gray, it spreads out like a horizontal expanse, with Courbet, the sea is presented in cross-section. Behind *La Vague*, indeed, there is no expanding out beyond, nor any projection to infinity; and the only way to represent the environment without extracting yourself from it consists in making a crop in the sensorial block. His other sea paintings are testimony to the different experiments that the painter carried out on the level of the horizon. The shoreline

Was jedoch in beiden Bildern vor allem auffällt, ist die strukturierende, fast spaltende Kraft des Horizonts. In beiden Fällen ist der Horizont übrigens »getrickst«. Bei Courbet wirken der Blickpunkt aufs Meer und der auf den Himmel wie unter- und oberhalb des Horizonts aufeinander gestapelt, der, dadurch hervorgehoben, die Komposition eher zerteilt, als ihren Zusammenhalt zu fördern. Die Welle taucht aus der Tiefe hervor, doch ihre Begegnung mit dem Himmel scheint verhindert zu werden. Die Ungleichartigkeit beider Räume inszeniert ein Spiel entgegengesetzter Kräfte zwischen Himmel und Ozean, und anstatt sie zu verbinden, setzt die Horizontlinie beide eher unter Spannung. Die Tiefe wird durch diese Divergenzlinie, die in den Worten Jean Clays den »Kampf zwischen den Wolkenwalzen und Wasserwellen«⁹ entfesselt, ignoriert. Weil der Betrachter hier nicht das vertraute Bild einer geordneten Landschaft wiederfindet und zudem das Vergnügen, das zu bereiten von einem Kunstwerk erwartet wird, ebenfalls ausbleibt, erweckt die Szene eine Art Unbehagen.

Auch in den Fotografien Le Grays hat der Horizont etwas Künstliches. Der Himmel über *La Grande Vague* entspricht nicht unbedingt dem, was man sich unter einem realistischen Bild der Küste vorstellt. So zeigen die Bilder aus der Serie *Manœuvres militaires du camp de Châlons* beispielsweise einen wolkenlosen weißen Himmel, während der Horizont in einem hellen Licht badet. Le Gray kam dann auf die Idee, zwei Negative übereinanderzulegen, eins vom Meer und eins vom Himmel, und diese an der Horizontlinie zusammenzumontieren. Als die Werke ausgestellt wurden, äußerte das Publikum erstmals in der jungen Geschichte dieses neuen Mediums seine Bewunderung für die getreue, nahezu spürbare Wiedergabe der Elemente. Dass ein willkürlicher Moment bildlich festgehalten wurde, wurde sehr goutiert: Schiffe, Wellen, Wolkenformationen, alles wurde simultan und augenblicklich reproduziert. Anekdoten berichten von Kritikern, die laut ihre Begeisterung darüber äußerten, dass hier keine Kunstgriffe vorgenommen worden seien; etwas, dessen sich Le Gray übrigens sein ganzes Leben rühmte: Zu Tricks ließ er sich nicht herab!

Das in der Fotografie immer häufiger angewendete Montageverfahren sprach Courbet übrigens an.¹⁰ Paradoxerweise ist man demnach über Kunstgriffe zum Realismus gelangt,¹¹ auch wenn die Problematik der Fotografie nicht mit der der realistischen Malerei verwechselt werden darf, wie Michael Fried in *Courbet’s Realism* feststellt.¹²

So wie *La Vague* vor uns steht, stellt das Werk eine rein visuelle Definition der Landschaft grundsätzlich infrage. Im Gegensatz zu Hokusais berühmter, in Seitenansicht gemalter Welle kommt die von Courbet geradewegs auf uns zu: Das wilde Wasser fordert uns heraus, wie Bachelard deutlich aufgezeigt hat.¹³ Es weckt die Furcht, verschlungen zu werden, zwingt uns aber auch, zu widerstehen. Wollen wir ihm trotzen, dann sehen wir uns verpflichtet, Stellung zu beziehen und unsere Kräfte zu bündeln. *La Vague* bietet keine Ruhe: Sie verlangt eine Antwort von uns.

Im Gegensatz zu Le Gray, der die Welle auf Distanz hält, *taucht* Courbet *ein* in eine Umgebung, die ihn ganz und gar vereinnahmt und zugleich herausfordert: Während Le Gray eine Aussicht fotografiert, lanciert Courbet eine Herausforderung, die er auch annimmt. Courbets Meer ist kein Objekt, sondern eine *Umgebung*, in der der gesamte Körper den widrigen Umständen trotzt, um dem sofort eine Dynamik gegenüberzustellen. Seine Malerei zeugt keineswegs von der unterstellten Gleichgültigkeit des Subjekts gegenüber den Dingen der Welt, die für gewöhnlich den Realismus charakterisiert: Sie ist im Gegenteil das Resultat



canvasses most often choose a calm sea, suited for meditation, where the sea only occupies a much-reduced horizontal plane.¹⁴ The distance between the top and the bottom of the painting is significantly stretched, encouraging us to drift into that which imposes itself more as a sensorial block, than a seen landscape. Other paintings, like the incredible *Femme à la vague* or *Les Chiens du Comte de Choiseul*, portray a sea that is neither surface, nor expansive. By eliminating any intermediary plane between the foreground and the horizon, Courbet practiced a strange juxtaposition of scales where forms appear in a setting that seems too narrow for them.

Le Gray composed his photos with the desire of blending together the link between the sky and the sea, so that the line of the horizon is able to contain in a single image that which technique separated. If Le Gray was not content with the shot, it was in order to better render the appearance of the seafront, as critics have remarked.¹⁵ The result of an

eines Übermaßes an Subjektivität, welche als Einzige das Reale formen kann. Während das Meer bei Le Gray wie eine horizontale Fläche ausgestreckt daliegt, erscheint es bei Courbet im Querschnitt. Hinter *La Vague* ist tatsächlich keine Ausdehnung, keine Projektion ins Unendliche zu sehen, denn die einzige Manier, diese Umgebung zu repräsentieren, ohne sich ihr zu entziehen, besteht darin, in dieses sinnliche Ganze einen Schnitt zu machen. Seine anderen Meeresansichten zeigen, wie der Maler mit der Höhe des Horizonts experimentierte. Bei den Küstenszenen hat er sich meist für ein ruhiges Meer entschieden, das zur Kontemplation einlädt, und das Wasser nimmt lediglich eine sehr begrenzte horizontale Fläche ein.¹⁴ Der Abstand zwischen dem oberen und unteren Gemälderand wird hierdurch beträchtlich gedehnt, was zum Umherirren in etwas einlädt, das sich eher als ein sinnliches Ganzes denn eine betrachtete Landschaft präsentiert. Auf anderen Bildern wie der unglaublichen *Femme à la vague* (S. 106) oder *Les Chiens du Comte de Choiseul* (S. 100) erscheint das Meer noch als Oberfläche, als Ausdehnung. Durch Weglassen jeder Zwischenebene zwischen Vordergrund und Horizont sorgt Courbet für eine befremdliche Verwirrung der Maßstäbe, wodurch die Figuren in einen Rahmen gefasst sind, der zu eng für sie erscheint.

Le Gray bemühte sich bei der Komposition seiner Fotos um ein möglichst homogenes Verhältnis zwischen Himmel und Meer, damit die Horizontlinie in *einem* Bild das zusammenhalten kann, was durch die Technik getrennt wurde. Le Gray begnügte sich nicht mit einer gewöhnlichen Aufnahme, eben weil er den Anblick der Küste, wie von den Kritikern festgestellt, möglichst getreu wiedergeben wollte.¹⁵ Mittels einer identischen Technik drängt uns Courbet dagegen zwei unversöhnlich getrennte Gesichtspunkte auf. Unserem Hang zur Harmonie wird nicht entsprochen und unsere Sehnsucht nach Einheit zerschellt an der Gespaltenheit, wie sie innerhalb des Gemäldes selbst auftaucht.

Das Vorhandensein eines vermittelnden Horizonts bei Le Gray deutet auf das hin, was wir als »Promontorienkomplex« bezeichnen könnten: Um eine Aufnahme vom wilden Meer zu machen, muss sie der Fotograf von einer Erhabenheit aus mit der nötigen Tiefe überblicken können. In dieser Hinsicht knüpft seine Fotografie an die künstlerische Tradition der Küstenmalerei an. Indem er seine Serie »Meeresansichten« nennt, bezieht er sich auf eine Malerei, die die ruhige Schönheit einer von einer Schar neuer Bewunderer wiederentdeckten »Zone der Leere« beschreibt.¹⁶ Courbet dagegen bricht mit jeder Tradition des Seestücks. Wenn er dem Horizont eine so große Bedeutung beimisst, dann nicht, um eine dem Subsumierungsbedürfnis des Betrachters entsprechende Szene zu produzieren, sondern um der Gefahr zu trotzen, dass einen das Meer verschlingt. Stört dieser Horizont, indem er die Einheit des Blickpunkts zu Fall bringt, denn nicht den visuellen Zusammenhalt der Landschaft? Tatsächlich findet der Betrachter beim Schauen auf *La Vague* nur schwer seinen Platz und kommt einfach nicht dahinter, von wo aus der Maler sein Bild komponiert hat. Wo könnten wir eine solche Welle aus einem solchen Blickwinkel sehen? Vom Ufer aus, aber aus welcher Entfernung? Von einem Boot aus, aber würden wir dann so hübsch unter dem Horizont bleiben? Der Blickpunkt befindet sich überall und nirgends. Jede geografische Ortsbestimmung ist unmöglich geworden: Wo sind wir? In welchem Meer oder Ozean? Wie in den meisten seiner Gemälde, ob sie nun eine Quelle, die Wälder oder das Meer zeigen, erfahren wir ein Eingetauchtsein in unermessliche Räume, wo auch dank der Anwesenheit

identical technique, the horizon in Courbet's *La Vague* imposes, by contrast, a separation of irreconcilable perspectives. Our expectation of harmony is let down and our desire for unity undermined by the split that arises at the very heart of the painting.

The presence of a conciliatory horizon with Le Gray reveals what we might call a "complex" of the promontory: to create a shot of an expanse of the sea, the photographer needs a position of height, a perspective that overlooks and has depth. In this respect, his photography extended the tradition of shoreline painting. By titling his series *sea paintings*, he took on the baton for a painting that describes the tranquil beauty of a "territory of emptiness" newly filled with admirers.¹⁶ Courbet, on the other hand, broke with all tradition of sea landscapes. If he accorded so much importance to the horizon, it was not in order to produce a view consistent with the desire for the subsumption of the gaze, but to counter the danger of being engulfed by the element of the sea. Challenging the notion of a unique point of view, does the horizon not end up disturbing the visual unity of the landscape? Indeed, faced with *La Vague*, the spectator is barely able to locate his or her position and cannot know the point from which the painter composed the canvas. Where could we see such a wave from such an angle? From a shoreline, but how far? From a boat, but wouldn't we also then have been just as clearly beneath the level of the horizon ourselves? The point of view is everywhere and it is nowhere. Any attempt at geographical localization has become impossible: Where are we? In which sea or ocean? As with most of his paintings, whether they are based on seascapes or woodland, we experience an immersion in immense spaces where points of view are multiplied, notably thanks to the presence of small characters (*Les bords de la mer à Palavas*, 1854). The Romantics had already used this method, as testified by the famous picture by Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*: "Either one remains in one's place before the painting, and one does not see what the monk sees: or one identifies with him and no longer sees the painting," writes Jean-Philippe Antoine.¹⁷ This discrepancy is exploited by the painter, whose manifest desire to penetrate the landscape is thwarted by the impossible interlocking of the perspectives that he orchestrates.

Does Courbet not seize on the horizon in order to call into question the privilege of perspective within the painting and in the landscape? "Despite the origin of the word landscape," writes Anne Léon-Miehe, "the link between the landscape and the painting is secondary, and the dominance of perspective should not lead us to think that the tableau of the landscape is before us. In fact, the landscape artist is in the landscape, subject to vertigo at the edge of a cliff, or nonchalant laziness on the banks of a river. His body, and all his senses, are at work in the composition of the landscape."¹⁸

As Jean-Pierre Cléro has shown, it is because the competition between the intense pleasure of seeing and the other senses is so tough that *La Vague* seems to spill the domination of seeing over into the other senses.¹⁹ Is the painting not also valued "for its sprays that are felt olfactorily," like those Cézanne sniffed out when discovering *La Vague* of Berlin?²⁰ When we are immersed in an environment, it is the whole of our sensibility that is sharpened. The entire body submits to the call of sensation: the strong visual aspect briefly hides, leaving the other senses free rein to battle among themselves for prime position. "Would one not say tha... the wave becomes animal, swarming the viewer, with its abysmal mouth of a monster,

kleiner menschlicher Figuren mehrere Blickpunkte gelten (*Les bords de la mer à Palavas*, 1854, S. 98). Die Romantiker hatten dieses Verfahren schon früher angewendet, was Caspar David Friedrichs berühmter *Mönch am Meer* (S. 7) bezeugen kann: »Bleibt man an seinem Platz vor dem Gemälde stehen, dann sieht man nicht, was der Mönch sieht; identifiziert man sich mit ihm, sieht man das Gemälde nicht mehr«, schreibt Jean-Philippe Antoine.¹⁷ Eine Diskrepanz bewusst ausgespielt durch den Maler, dessen Sehnsucht, in die Landschaft vorzudringen, durch die von ihm selbst organisierte unmögliche Schaltung der Blickpunkte gehindert wird.

Bedient sich Courbet vielleicht des Horizonts, um die privilegierte Rolle des Sehens in der Malerei und der Landschaft zu unterminieren?

»Trotz der Herkunft des Wortes Landschaft« schreibt Anne Léon-Miehe »ist das Verhältnis zwischen Landschaft und Malerei sekundär, und das Übergewicht des Gesichtssinns darf uns nicht glauben machen« dass Landschaftsbild stünde vor uns. Der »Landschaftsmacher« ist ja *in* der Landschaft, ihm schwindelt oben auf einer Mauer oder er sitzt faul und unbekümmert an einem Flussufer. Sein Körper und all seine Sinnesorgane sind beim Komponieren der Landschaft tätig.¹⁸

Wie von Jean-Pierre Cléro aufgezeigt, scheint Courbets *La Vague* die Vorherrschaft des Gesichtssinns über die anderen Sinne zunichte zu machen, weil zwischen dem intensiven Sehgenuss und den anderen Sinneswerkzeugen eine harte Konkurrenz herrscht.¹⁹ Funktioniert das Gemälde nicht ebenso gut »durch den Geruch von Gischt«, wie ihn Cézanne wahrnahm, als er *La Vague* in Berlin erstmals sah?²⁰ Wenn wir in eine Umgebung eintauchen, wird unsere gesamte Empfindsamkeit angesprochen und unser Körper gerät ins Zeichen des Sinnlichen: Der starke visuelle Aspekt tritt vorübergehend zurück und alle anderen Sinnesorgane können jetzt um den Ehrenplatz wetteifern. »Ist es nicht, als ob [...] die Welle zum Tier wird, über den Betrachter hereinbricht mit ihrem Maul eines Tiefseeungeheuers oder einer Riesenkrake, deren Arme alles in ihrem Sog mit sich reißen?«, schreibt Baldine Saint Girons.²¹ Je abstrakter die Komposition bei Courbet, desto weiter entfernt sie sich von der vollständigen und unmittelbaren Sichtbarkeit und desto reicher wird die Sinneswahrnehmung.

Statt unser Gesichtsfeld zu erweitern, zwingt uns der Maler, näher an das Gemälde heranzutreten und die pastosen, mit dem Spachtel aufgetragenen Farbstriche zu studieren. Die Welle hat nichts Wässriges oder Flüssiges: Sie ist modelliert aus einer dicken, sämigen, üppigen pikturalen Materie, die sich letztlich mehr auf sich selbst bezieht als auf das von ihr Bezeichnete, das Wasser. Diese selbstreferentielle Dimension wird dadurch bestätigt, dass das Gemälde von einem anderen, im Musée d'Orsay befindlichen Werk abgeleitet zu sein scheint: *La Vague (Mer orageuse)*, ein gezähmteres Bild der Meeresküste, erkennbar an seinem Lokalkolorit, dem Bildschnitt und dem Strand. Metonymie des Meeres, Metapher für das archaische Chaos, Detail eines anderen Gemäldes: *La Vague* zwingt uns, uns in ihre Macht und Historie zu versenken.

Wird hier nicht die Landschaft selbst als gängiges Genre von dem Gemälde aufs Korn genommen? Während Le Gray seine Fotografien in Bezug auf den Horizont konzentriert, entzieht sich Courbet dieser akademischen Kadrierung: Durch die Mannigfaltigkeit der Blickwinkel in ein und demselben Gemälde spielt sich das Drama nicht in der Mitte, sondern zugleich überall und nirgends ab. Blickwinkel ja, Blick nein. Die ganze Radikalität dieser

or of a giant octopus, whose tentacles suck up everything in its path?,” writes Baldine Saint Girons.²¹ With Courbet, the more abstract the composition, the more it distances itself from total and immediate visibility, and the richer is the sensory perception.

Rather than enlarging our field of vision, the painter obliges us to come closer to the painting in order to appreciate the thickening of the blade. Nothing, in *La Vague*, is aquatic or liquid: thick, unctuous, overflowing, the painting molds a pictorial material that ends up referring more to itself than to what it signifies, namely, water. This self-referential dimension is supported by the fact that the painting seems to draw from the painting in the Musée d’Orsay, *La Vague (Mer orageuse)*, a calmer vision of the shoreline, recognizable by its local color, its crop, and its shoreline. The metonymy of the sea, an archaic metaphor for chaos, and a detail from another painting: *La Vague* obliges us to immerse ourselves in its making and its history.

Is it not the landscape itself, as an established genre, that storms the canvas? If Le Gray centered his photographs on the horizon, then Courbet escaped this academic framework: with the multiplication of perspectives contained within the same painting, the drama that unfolds does not take place at the center, but everywhere and nowhere simultaneously. Point of view is no view. The famous painting *L’origine du Monde* (1866) sums up, on its own, the radicality of his stance: complex and direct, he places us in a position in which nothing can remove us from its power. *La Vague* proceeds from the same experience: it submerges us, obliging us to question the lines of demarcation that shape us in the ways that we experience the world. The landscape is not just some thing, but a force, the effects of which the painting attempts to make felt: this force comes from a horizon stripped of its characteristic as a visual phenomenon, dismissed from its role as an indicator of borders and propelled to the foreground, on the same level as the water and the sky. Seeing is not enough, you have to grapple with the levels of sensation. Only by working on the cropping is it possible to inject the energy demanded by this sort of experience of a thwarted gaze: the horizon divides forms of matter, makes it possible to find your bearings at the heart of such immensity and uniformity, and to vanish away all local landmarks or source of identification.²²

Negation of expanse, negation of place, and negation of the point of view: In such conditions, what remains of the landscape and the horizon?

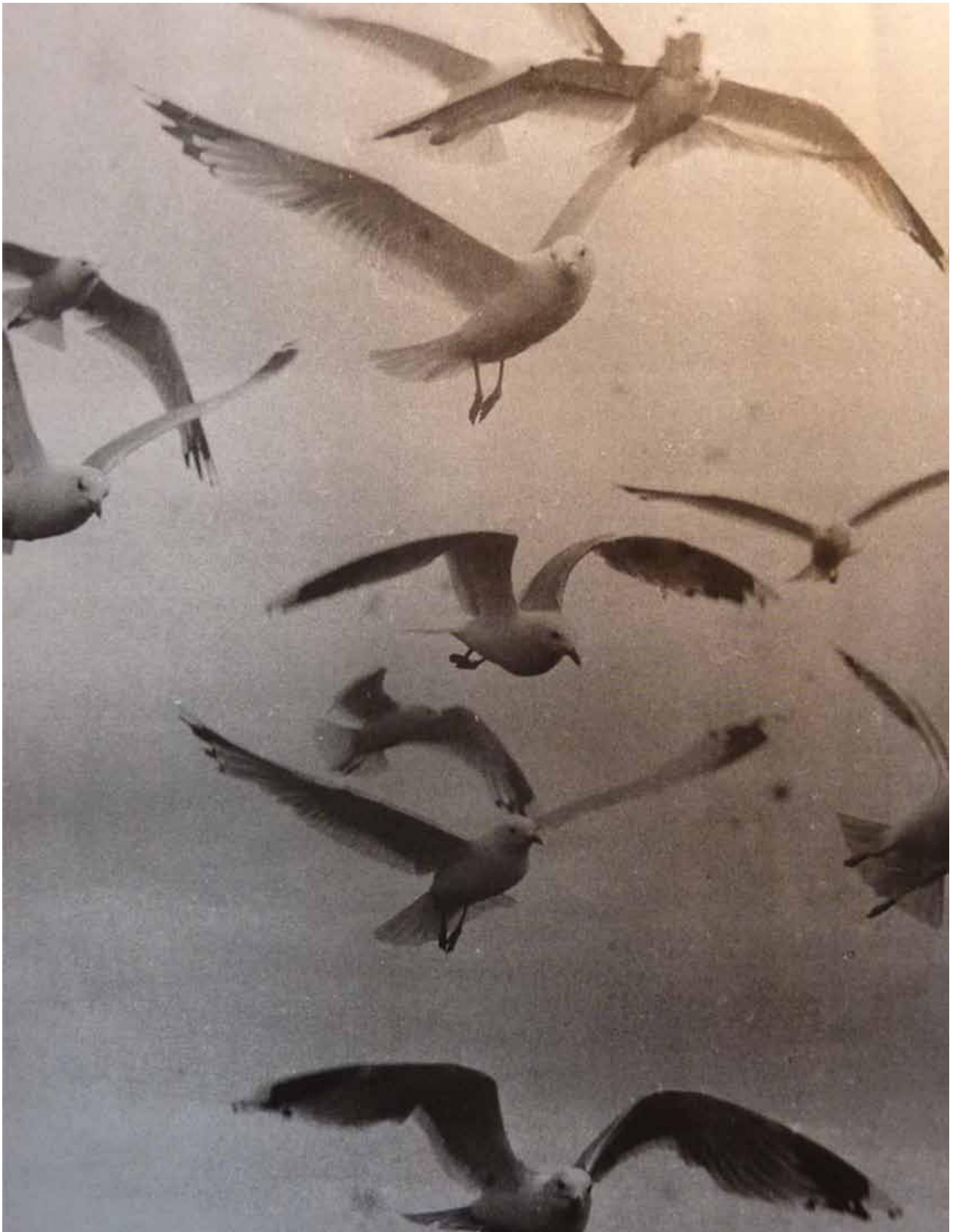
- | | | |
|--|--|---|
| <p>1 Henri Michaux, <i>Ailleurs. Au pays de la Magie</i> (Paris, 1967), p. 130.</p> <p>2 I had the opportunity to study the painting at the time of the exhibition, <i>Le paysage et la question du sublime</i> (Paris, 1997), organized by Baldine Saint Girons and Chrystèle Burgard at the Museum of Fine Arts in Valence.</p> <p>3 Gustave Le Gray, who trained as a painter with Paul Delaroche, like all the great photographers of his time, was charged with indexing the heritage buildings of France for the heliographic mission of 1851. He later developed the process of using collodion on glass, which ensured that the prints had a certain transparency.</p> | <p>4 This effect of <i>vignettage</i> produces a luminous contrast due to the elements used in the lenses.</p> <p>5 Charles Baudelaire, “Salon de 1859,” in <i>Œuvres complètes</i> (Paris, 1980), p. 755.</p> <p>6 Baldine Saint Girons, “Le paysagieur,” in <i>La Lettre du paysage</i> (Bulletin de l’association Horizon-Paysage) 1 (1997).</p> <p>7 <i>Correspondance de Courbet</i>, text written and presented by Petra ten-Doesschate Chu (Paris, 1996).</p> <p>8 This refers to the two landscapes retained by the Musée d’Orsay, <i>Mer orageuse (La Vague)</i> and <i>Falaises d’Etretat</i>. See <i>ibid.</i>, pp. 329 and 332.</p> <p>9 Jean Clay, <i>Le Romantisme</i> (Paris, 1980), pp. 92–93.</p> | <p>10 It is highly likely that Courbet knew Le Gray’s prints, not just because of their success, but equally because of the fact that he regularly went to Nadar’s studio, which was located at the same address as Le Gray’s, at 35 Boulevard des Capucines, in Paris.</p> <p>11 See Aaron Scharf, <i>Art and Photography</i> (1968; repr., London, 1992).</p> <p>12 Michael Fried, <i>Courbet’s Realism</i> (1990; repr., Chicago and London, 1992), p. 224. Crucial for understanding the problem of immersion in Courbet’s painting, the book gives only secondary importance to landscape painting: “Although Courbet was a masterly painter of landscapes he wasn’t</p> |
|--|--|---|

Stellungnahmen ist in dem einen, berühmten Gemälde *L’origine du Monde* (1866) enthalten: Die komplexe und direkte Szene versetzt uns in eine Lage, die es ganz und gar unmöglich macht, sich seiner Macht zu entziehen. *La Vague* bietet eine vergleichbare Seherfahrung: Sie überflutet uns, sie zwingt uns, die Trennlinien, die wir in unserem Erleben der Welt konstruieren, in Frage zu stellen. Die Landschaft ist kein Ding, sondern eine Kraft, deren Auswirkungen uns das Gemälde spüren lassen will: Diese Kraft geht vom Horizont aus, der, befreit von seinem Charakteristikum als visuelles Phänomen und seiner Rolle als Indikator eines Grenzbereichs enthoben, so wie Wasser und Himmel in den Vordergrund geschoben ist. Sehen allein genügt nicht; man muss in die Vielschichtigkeit des sinnlichen Erlebens vordringen. Nur indem mit dem Bildausschnitt gearbeitet wird, lässt sich die nötige Energie injizieren, um eine solch gehinderte Seherfahrung herbeizuführen: Der Horizont teilt die Materien, wird zum Seezeichen inmitten von Unermesslichkeit und Gleichförmigkeit und verdrängt jeden lokalen Markierungspunkt und jede Identifikationsquelle.²²

Verneinung der Ausgedehtheit, Verneinung des Ortes und Verneinung der Aussicht: Kann es unter solchen Umständen noch Landschaft oder Horizont geben?

- | | | |
|---|---|---|
| <p>1 Henri Michaux, <i>Ailleurs. Au pays de la Magie</i>, Paris 1967, S. 130; freie Übersetzung.</p> <p>2 Ich hatte Gelegenheit, 1997 dieses Gemälde bei der von Baldine Saint Girons und Chrystèle Burgard im Musée des Beaux-Arts in Valence kuratierten Ausstellung <i>Le paysage et la question du sublime</i> zu studieren.</p> <p>3 Der wie alle großen Fotografen seiner Zeit bei Delaroche zum Kunstmaler ausgebildete Gustave Le Gray erhielt den Auftrag, das immobile Kulturerbe Frankreichs für die <i>Mission bibliographique</i> von 1851 zu inventarisieren. Später entwickelte er die Kollodium-Nassplatte, ein fotografisches Verfahren, das den Abzügen eine gewisse Transparenz verlieh.</p> <p>4 Dieser Vignettierungseffekt sorgt für einen Lichtkontrast abhängig von den verwendeten Linsen.</p> <p>5 Charles Baudelaire, <i>Salon de 1859</i>, in: <i>Œuvres complètes</i>, Paris 1980, S. 755.</p> <p>6 Baldine Saint Girons, »Le paysagieur«, in: <i>La Lettre du paysage, Bulletin de l’association Horizon-Paysage</i>, Nr. 1, 1997.</p> <p>7 <i>Correspondance de Courbet</i>, hrsg. und eingeleitet von Petra ten-Doesschate Chu, Paris 1996.</p> <p>8 Gemeint sind hier die beiden Landschaften im Musée d’Orsay, Paris: <i>La Vague (Mer orageuse)</i> und <i>Falaises d’Etretat</i>. Vgl. <i>Correspondance de Courbet</i> (wie Anm. 7), S. 329 und 332.</p> <p>9 Jean Clay, <i>Le Romantisme</i>. Paris 1980, S. 92–93.</p> <p>10 Sehr wahrscheinlich kannte Courbet Le Grays Versuche, nicht nur aufgrund ihres Erfolgs, sondern auch, weil er regelmäßig das Studio Nadars besuchte, das dieselbe Anschrift wie das von Le Gray hatte: 35, bd. des Capucines in Paris.</p> <p>11 Siehe Aaron Scharf, <i>Art and Photography</i>. London 1968, Neuausgabe 1992.</p> <p>12 Michael Fried, <i>Courbet’s realism</i>, Chicago 1990. In diesem Werk,</p> | <p>das einen durchschlaggebenden Einblick in das Problem des Untertauchens in Courbets Malerei verschafft, wird der Landschaftsmalerei nur ein zweiter Platz eingeräumt: »Auch wenn Courbet ein Meister der Landschaftsmalerei war, war er in erster Linie doch kein Landschafts-, sondern ein Figurenmaler: Die Bedeutung seiner Landschaften erschließt sich erst mit Blick auf seine Figurengemälde ganz. Dies ist der wesentlichste Grund, weshalb die Landschaften nur eine zweitrangige Rolle einnehmen.« (S. 236).</p> <p>13 Gaston Bachelard, <i>L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière</i> (1942), Paris 1993, S. 180.</p> <p>14 Siehe etwa <i>Bord de mer</i>, 1865, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; <i>Mer calme</i>, 1869, Metropolitan Museum, New York; <i>Mer</i>, 1867, Puschkin-Museum, Moskau; <i>La Mer</i>, 1872, Musée des Beaux-Arts, Caen. Für die anderen Gemälde von Wellen siehe die der Museen in Edinburgh und Le Havre sowie das des Musée des Beaux-Arts in Orléans, 1870.</p> <p>15 So stellte sich seit Beginn ihrer Geschichte die Frage der Spezifität der Fotografie: Der Fotograf, meinte bereits Disdéri 1862, ist auf das Vorhandensein der Objekte angewiesen, die er reproduzieren will, wogegen der Maler auf der Grundlage der Eindrücke arbeiten kann, die die Wirklichkeit in seinem Gedächtnis hinterlassen hat. Zusammen mit Le Gray könnte man jedoch erwidern, dass diese Koppelung an die Wirklichkeit lediglich eine der Komponenten des Bildes ausmacht: Die Fotografie entwickelte sich seit den 1850er-Jahren zu einem Verfahren, in dem die Aufnahme (das Negativ) und der Abzug zwei voneinander getrennte Schritte darstellten; die Arbeit des Fotografen umfasst beide Momente dieses Verfahrens, und er kann in</p> | <p>die Bildwerdung eingreifen. In der Ausführung ist er also nicht zur exakten und vollständigen Registrierung der Wirklichkeit verurteilt.</p> <p>16 Siehe Alain Corbin, <i>Le Territoire du vide. L’Occident et le désir de rivages, 1750–1840</i>, Paris 1988 (deutsch: <i>Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste</i>, Berlin 1990).</p> <p>17 Jean-Philippe Antoine, »Photographie, Peinture, Réel«, in: <i>Gerhard Richter</i>, Paris 1995, S. 77.</p> <p>18 Anne Léon-Miehe, »Le paysage, entre fiction et description«, in: D. Laroque und B. Saint Girons (Hrsg.), <i>Paysage et ornement</i>, Paris 2005, S. 21.</p> <p>19 Jean-Pierre Cléro, »Plaisirs d’espaces«, in: <i>Le paysage et la question du sublime</i>, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Valence, 1997, S. 133.</p> <p>20 »Die große <i>Vague</i>, die in Berlin, ungeheuer, eine der Entdeckungen des Jahrhunderts, viel spannender, geschwöner, in einem schleimigeren Grün und schmutzigeren Orange als diese, mit ihrem zerzausten Schaumkleid, ihrer Flut vom Grund aller Zeiten, ihrem gänzlich zerlumpten Himmel und ihrer aschfahlen Herbheit. Sie schlägt einem mitten auf die Brust. Man weicht zurück. Der ganze Saal riecht nach Gischt«, habe Cézanne angesichts von <i>La Vague</i> in der Berliner Nationalgalerie ausgerufen, berichtet Gasquet, in: P. Michael Doran (Hrsg.), <i>Conversations avec Cézanne</i>, Paris 1978, S. 143–144.</p> <p>21 Baldine Saint Girons, Beschreibung von Courbets <i>La Vague</i>, in: Valence 1997 (wie Anm. 19), S. 30</p> <p>22 Dieses Zusammenspiel von Verneinungen, das die Landschaft an ihre äußersten Grenzen führt, charakterisiert auch Hiroshi Sugimotos <i>seascapes</i> aus den 1980er- und 1990er-Jahren. Siehe <i>Mer des Caraïbes, 1980</i>, Galerie Sonnabend, New York.</p> |
|---|---|---|

- essentially a landscapist but a figure painter – indeed that the meaning of his landscapes only becomes clear when they are seen in relation to his figure paintings... This is the main reason why his landscapes play a subordinate role in this book.”
- 13 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (1942; repr., Paris, 1993), p. 180.
- 14 See, for example, *Bord de mer*, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 1865 (Pl. 06); *Mer calme*, Metropolitan Museum of New York, 1869; *Mer*, Pushkin Museum, Moscow, 1867 (Pl. 07); *La Mer*, Museum of Fine Arts in Caen, 1872. For other “Wave” paintings, see those belonging to the museums of Edinburgh and Le Havre, as well as to the Museum of Fine Arts in Orléans, 1870 (Pl. 08).
- 15 Since its earliest beginnings, questions have been asked about the specific nature of photography: the photographer cannot do without the objects that he wishes to reproduce, as André Disdéri explained as early as 1862, unlike the painter, who is able to work from the basis of impressions of reality that he has accumulated in his memory. Certainly, replication was possible with Le Gray, but this indexing of reality is only one of the components of the image: since the eighteen-fifties, photography has developed in a process that differentiates between the shot (the negative) and the printing; the work of the photographer can therefore play between the two moments of the process and intervene in the image. Thus, he is not condemned, in the execution, to the exact and total recording of reality. The photographer can therefore bring his imagination to play within his work.
- 16 See Alain Corbin, *Le Territoire du vide: L'Occident et le désir de rivages, 1750–1840*, from the Champs series (Paris, 1988).
- 17 Jean-Philippe Antoine, “Photographie, Peinture, Réel,” in *Gerhard Richter* (Paris, 1995), p. 77.
- 18 Anne Léon-Miehe, “Le paysage, entre fiction et description,” in *Paysage et Ornement*, ed. Didier Laroque and Baldine Saint Girons (Paris, 2005), p. 21.
- 19 Jean-Pierre Cléro, “Plaisirs d’espaces,” in Valence 1997 (see note 2), p. 133.
- 20 “The great *Waves* of Berlin, prodigious, one of the finds of the century, more palpitating, more swollen, with a juicier green, a dirtier orange, than this one, with its foaming dishevelment, its tide that comes down through the ages, all its ragged sky and livid harshness. It hits you in the gut. You recoil. The whole of the room smells the spray.” This Cézanne proclaimed when confronted by *La Vague* at the Nationalgalerie in Berlin, as recounted by Joachim Gasquet, in P. Michael Doran’s introduction to *Conversations avec Cézanne*, trans. Ann Hindry (Paris, 1978), pp. 143–44.
- 21 Baldine Saint Girons, description of *La Vague* by Courbet, in Valence 1997 (see note 2), p. 30.
- 22 This set of negations that leads us to the limits of the landscape characterizes the series of seascapes photographed by Hiroshi Sugimoto between 1980 and the nineties. See *Mer des Caraïbes, 1980*, Galerie Sonnabend, New York.



OF EBB AND FLOOD – A SELECTION FROM DE ZEE

The source of the word “sea” is difficult to clarify. Its origin stems from a pre-Indo-European language – supposed to have been spoken in Northwestern Europe – and for that reason can hardly be linked with the etymology relating to Germanic languages. This enigma points to the ancient relationship between man and the sea, as old as humanity itself. As mysterious as its origins, the sea itself is also inexplicable. We can only use certain conventions to name it, consisting of varying descriptions of colors, scents, and flavors. Thus, the sea connects an infinite tangle of legends, myths, and other enigmatic stories which repeatedly express man’s wonder but at the same time the fear with respect to that infinite, gigantic mass of water.

The sea forms a perpetual frontier between continents but, like no other or more abundant symbol, it connects cultures in their deepest core, throughout time, throughout the entire world. And yet every artist is an *Einzelgänger*, a solitary creature – always searching, peering into the horizon for the moment, a pause, something impossible to name. The creative process comes into play with a certain instance, a fact or a story which reveals itself in a certain context. From this the artist draws inspiration and reflects on what he hears, sees, reads. Based on his most personal projection of that

reality, he devises ways to express his ideas and emotions. He goes into battle armed with the subject matter, his chosen medium, seeding an artistic product.

The exhibition *The Sea – salut d’honneur Jan Hoet* brings together an extensive group of artists from recent and less recent art history. What they have in common is the sea. Some were born there, others have seldom seen it, but each of them experiences the same attraction. They go there to seek advice, to look for an answer to the greatest existential issue. They recognize their own restless soul in the water: the waves are merely a suggestion of the churning depths that lie beneath this turbulent surface.

An artist who, without equal, devoted his life and work to the sea is Joseph Mallord William Turner (1775, London – 1851, London). His travel and experience at sea made him familiar with the light and colors of changing weather conditions. He succeeded in constructing, as it were, a décor in which he himself determined the scenes and the plot, sustained by his powerful imagination on the one hand, but also by a thorough knowledge of nature on the other.¹ This blending of reality and fiction precisely determines the poetry of Turner’s oeuvre. He does not simply reproduce but also adds depth. This scarcely visible layer becomes perceptible, just as the artist’s working

VON EBBE UND FLUT – EINE AUSWAHL AUS DE ZEE

Die Herkunft des Wortes »die See« lässt sich nur schwer erklären. Sein Ursprung geht auf eine vor-indoeuropäische Sprache zurück, die vermutlich im Nordwesten Europas gesprochen wurde und kaum mit der Etymologie der germanischen Sprachen in Verbindung gebracht werden kann. Ein enigmatischer Verweis also auf die uralte Beziehung zwischen Mensch und Meer, die ebenso alt ist wie die Menschheit. Und so mysteriös wie der Ursprung des Wortes, so unerklärbar ist auch das Meer selbst. Wir können uns nur bestimmter Konventionen bedienen, um es zu benennen, bestehend aus den verschiedensten Beschreibungen von Farben, Gerüchen und Geschmäckern. So verbindet das Meer ein uferloses Gewirr von Legenden, Mythen und anderen rätselhaften Geschichten miteinander, die immer wieder die Verwunderung, aber gleichzeitig auch die Angst des Menschen beim Anblick dieser endlosen, gigantischen Wassermasse zum Ausdruck bringen.

Das Meer bildet eine ewige Grenze zwischen den Kontinenten, verbindet aber auch wie kein anderes und reicheres Symbol seit Jahrhunderten weltweit die Kulturen in ihrem tiefsten Wesen miteinander. Dennoch ist jeder Künstler ein Einzelgänger – immer auf der Suche, den Horizont abspähend nach dem einen Augenblick, dieser einen Verzögerung, nach dem, was nicht mehr zu benennen ist. Der kreative Prozess

entsteht anlässlich einer gewissen Gegebenheit, einer Tatsache oder einer Geschichte, die sich in einem bestimmten Kontext manifestiert. Daraus schöpft der Künstler Inspiration und reflektiert das, was er hört, sieht, liest. Ausgehend von seiner ganz persönlichen Projektion auf diese Wirklichkeit ersinnt er Mittel und Wege, seine Ideen und Gefühle zu äußern. Er stellt sich der Auseinandersetzung mit der Materie, dem Medium seiner Wahl, und bringt ein künstlerisches Produkt in die Welt.

Das Meer – salut d’honneur Jan Hoet bringt eine umfangreiche Gruppe von Künstlern aus der jüngeren und weniger jüngeren Kunstgeschichte zusammen, denen Eines gemein ist: das Meer. Manche von ihnen wurden am Meer geboren, andere haben es nur selten gesehen, aber sie alle spüren die gleiche Anziehungskraft und ziehen es zurate, um eine Antwort auf die größte existenzielle Frage zu finden. Sie erkennen im Wasser ihre eigene, ruhelose Seele: Die Wellen sind nur eine Andeutung der strudelnden Tiefen, die unter der aufgewühlten Oberfläche hausen.

Ein Künstler, der wie kein anderer sein Leben und Werk dem Meer gewidmet hat, ist Joseph Mallord William Turner (London 1775–1851 London). Seine vielen Reisen und Erfahrungen auf See lassen ihn mit dem Licht und den Farben der wechselnden Witterungsumstände vertraut werden. Genährt einerseits von seiner starken

method becomes revealed, as in *Three Seascapes* (ca. 1827). Here Turner is busy working with oil paint on a roll of canvas – which is subsequently to be cut into pieces – whereby he separates not two but three sketches from each other. While two seascapes are quite simple to distinguish from each other, a third can only be discerned by holding the canvas upside down. The central section of sky serves both seascapes.²

More than forty years later, Gustave Courbet (1819, Ornans – 1877, La Tour-de-Peilz) painted a marine series on the Normandy coast, entitled *La Vague* (1869–70). Courbet, the early pioneer of modernism, delved so deeply in his “realistic manifesto” that he sculpted, as it were, the waves with foam and sand, from a strong conviction about the sensory image. One feels the power of Courbet’s wave whilst the action seems to be totally frozen: the wave is transformed into a cloud.³ The powerful sea is heavy and full and has coagulated into a solid mass – the wave becomes a boulder.⁴ The artist made a conscious choice for an “empty” seascape – without people or boats – and stepped indeed onto the beach to stir up the sea and the air as tangible items.⁵ This has resulted in a direct, unobstructed, and thus overwhelming confrontation between the onlooker and the sea. One can savor and taste the salty wind and hear the seagulls shrieking, even forgetting that this painting is hanging on the wall in a frame: it clears the way for a panorama of sensations, including a certain disquiet. A man by the sea invariably seeks out the horizon, the tight perspectives, the perfect straight line. Courbet pierced this certainty precisely by disturbing the horizon with tempestuous waves. Paul Cézanne (1839, Aix-en-Provence – 1906, Aix-en-Provence) also played a significant role as a harbinger of modernism. Throughout his oeuvre he was transforming his style in a fascinating evolution from Impressionism to

Cubism. Cézanne was only twenty-six years old when he painted *Rocs, L’Estaque* (ca. 1865). The relatively small canvas has the sense of a study, probably based on his own imagination. The way in which the water and especially the rocks were seemingly sculpted onto the canvas shows the artist’s interest in simplifying nature: he guided and subtly converted it into geometric shapes.⁶

The innovators and pioneers in art history are rarely appreciated by their contemporaries. Space for and dedication to experimentation are conditions that only became possible from the era of contemporary art, although debate on this subject is overdue. The fault lines created by these individuals are usually preceded by a real battle. Furthermore, it is exactly this fight that shakes the foundations of convention. The work of James Ensor (1860, Ostend – 1949, Ostend) was appreciated by very few of his contemporaries. Nevertheless, Ensor toiled furiously further, always faithful to his city of birth, and painted marine scenes that nowadays strike the contemporary audience. Like no other, he portrayed his sense of luminosity in his expressive canvases. The application of the paint occurred in a resolute, deliberate way. In *Model in de duinen* (1882), for example, it is still possible to disentangle the sand that has found its way between the thick brushstrokes.⁷ The interest in the sensuous is also appreciable in the work of Henri-Victor Wolvens (1896, Brussels – 1977, Bruges). In an expressive way the painter strove to capture a recognizable yet timeless atmosphere. He depicted the simplicity of everyday reality – often using a palette knife – and looked there for the pure beauty of the North Sea with its subdued light. Wolvens lived and breathed his art and painted with great devotion.⁸ Guillaume Vogels (1836, Elsene – 1896, Elsene) shared this sensory interaction in the interpretation of his marine

Einbildungskraft, andererseits aber auch seiner gründlichen Naturkenntnis, gelingt es ihm, eine Kulisse zu schaffen, in der er selbst die Szenerie und den Plot bestimmt.¹ Eben dieses Vermischen von Realität und Fiktion bestimmt die Poesie von Turners Œuvre. Er gibt nicht nur wieder, sondern fügt in der Tiefe auch etwas hinzu. Diese fast unsichtbare Schicht wird spürbar, wenn wie in *Three Seascapes* (um 1827) auch die Arbeitsmethode des Künstlers offenkundig wird. Turner hat hier mit Öl auf einer Rolle Leinwand gearbeitet – die danach eigentlich in Stücke geschnitten werden sollte –, wobei er nicht zwei, sondern drei Skizzen eine aus der anderen hervorgehen lässt. Zwei Seestücke sind ziemlich leicht voneinander zu unterscheiden, ein drittes lässt sich erst wahrnehmen, wenn man das Bild kopfüber betrachtet. Die zentrale Himmelspartie gilt dabei für zwei der Meerespanoramen.²

Gut vierzig Jahre später malt Gustave Courbet (Ornans 1819–1877 La Tour-de-Peilz) an der Küste der Normandie eine Serie von Seestücken mit dem Titel *La Vague* (1869/70). Courbet, der frühe Pionier des Modernismus, ging in seinem »realistischen Manifest« so weit, dass er, fest überzeugt von dem sinnlich wahrnehmbaren Bild, die Wellen buchstäblich mit Schaum und Sand modellierte. Man spürt die Kraft von Courbets Wellen, und gleichzeitig wirkt die Bewegung vollkommen erstarrt: Die Welle transformiert sich zur Wolke.³ Das kraftvolle Meer ist schwer und voll, und geronnen zu einer gebundenen Masse – die Welle erstarrt zum Felsblock.⁴ Der Künstler entscheidet sich ganz bewusst für ein »leeres« Meerespanorama ohne Menschen oder Schiffe und begibt sich quasi an den Strand, um Meer und Himmel wie greifbare Dinge zu berühren.⁵ Dadurch entsteht eine direkte, ungehinderte und deshalb überwältigende Konfrontation zwischen Betrachter und Meer. Man riecht und schmeckt förmlich den salzigen Wind, hört die Möwen kreischen und vergisst, dass dieses Bild in einem Rahmen an der Wand hängt: Es schafft Platz

für ein Panorama der Empfindungen, wozu auch eine gewisse Beunruhigung gehört. Ein Mensch am Meer sucht immer wieder den Horizont, die unverwandten Fluchtpunkte, die perfekte gerade Linie. Courbet entkräftet ebendiese Sicherheit, indem er den Horizont mit ungestümen Wellen stört. Auch Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839–1906 Aix-en-Provence) hatte einen bedeutenden Anteil an der Ankündigung des Modernismus. In seinem Œuvre entwickelt sich sein Stil auf spannende Weise vom Impressionismus zum Kubismus. Cézanne ist erst 26 Jahre alt, als er *Rocs, L’Estaque* (um 1865) malt. Das ziemlich kleine Werk wirkt wie eine vermutlich aus der Fantasie heraus gemalte Studie. Die Art, wie das Wasser und vor allem die Felsen auf die Leinwand modelliert sind, zeigt das Interesse des Künstlers an einer Vereinfachung der Natur: Er reduziert sie subtil auf geometrische Formen.⁶

Die Erneuerer und Pioniere der Kunstgeschichte werden von ihren Zeitgenossen nur selten ausreichend gewürdigt. Raum und Interesse für das Experiment ermöglicht erst die Gegenwartskunst, wobei darüber zu Recht noch viele Diskussionen geführt werden müssen. Den Brüchen, die Einzelne verursachen, geht häufig ein wahrer Kampf voraus. Mehr noch: genau dieser Kampf ist es, der mit den Konventionen aufräumt. Nur wenige seiner Zeitgenossen wissen das Werk von James Ensor (Ostende 1860–1949 Ostende) zu schätzen. Dennoch macht Ensor, der seiner Stadt zeitlebens treu geblieben ist, wie besessen weiter und malt Seestücke, die dem heutigen Betrachter die Sprache verschlagen. Wie kein anderer überträgt er sein Gefühl für Luminosität auf seine expressiven Bilder. Der Farbauftrag auf die Leinwand geschieht auf beherzte, direkte Weise. Auf dem Werk *Model in de duinen* (*Modell in den Dünen*, 1882) kann man beispielsweise immer noch den Sand erkennen, der zwischen den dicken Farbstrichen gelandet ist.⁷ Das Interesse am Sinnlichen ist auch in dem Werk von Henri-Victor Wolvens (Brüssel 1896–1977 Brügge) spürbar. Der Maler versucht,

panoramas. *Zeegezicht* (n.d.) shows the typical Belgian coastline, identifiable through its somber colors and the melancholic mist spreading along the beach.⁹ The Hague painter Louis Artan de Saint-Martin (1837, The Hague – 1890, Oostduinkerke) used a very similar grayish color palette. Artan, born by the sea, was an out-and-out seascape painter: his *Zeegezicht in Blankenberge* (1871) gives a very familiar impression of the North Sea beach in the winter.¹⁰ As one can clearly see, the stormy *Temps orageux au bord de la mer* (1874) painted by Charles-François Daubigny (1817, Paris – 1878, Paris) was likewise the result of working outside. One sees the strong winds dragging on the threatening clouds and the fierce waves.¹¹

Although principally known for his symbolic pieces, *Duin en zee* (1899) bears testimony to the experiment with pointillism carried out by Jan Toorop (1858, Purworejo – 1928, The Hague). Toorop met Paul Signac and Georges Seurat in Paris, together with Ensor, and became strongly influenced by their innovative techniques.¹² Georges Lemmen (1865, Schaerbeek – 1916, Ukkel) also took inspiration from the Impressionist way of working. The small, delicate painting *Minuit. Nuit Claire. Lune* (1891) was painted in Heist, like most of his seascapes. Lemmen was very successful in evoking the soft moonlight falling on the calm water.¹³ In the oeuvre of Théo van Rysselberghe (1862, Ghent – 1926, Var) the divisionist painting technique evolved into a preference for longer brushstrokes to fill his atmospheric canvases. The theme of *De baadsters* (1920), painted in a color palette that typifies the artist, was a popular motif in Van Rysselberghe's later work. The women enjoy relaxing in the soft evening light.¹⁴ In the often bizarre but always fascinating work of Félix Vallotton (1865, Lausanne – 1925, Paris) the same theme was used. *Baigneuse assise sur un rocher* (1910) shows a woman with voluptuous

hips and a minuscule waist resting on a rock on the shoreline. The thin layers of paint that Vallotton applied seem to almost evaporate, leading the onlooker to move closer like a consummate voyeur and acquire a better look at the texture of her skin.¹⁵

Jean Brusselmans (1884, Brussels – 1953, Dilbeek) evokes a different emotion in his *Strandzucht met baadsters* (1935): this is not simply a lovely scene of women refreshing themselves on the beach, but a far-reaching experiment with the composition of a two-dimensional canvas. Certain parts on the large canvas betray the searching and even still sketchy contours: Brusselmans never finished the work.¹⁶ Pablo Picasso (1881, Malaga – 1973, Mougins) added a whole new interpretation to the bathing woman with *Nadadora* (1923). This bather is unable to enjoy a relaxing swim: a sudden wave knocks her over. Picasso gave the figure almost animal-like features: her legs resemble parts of a starfish, while her one hand might well pass for seaweed. The small painting is bursting with erotic energy.¹⁷ An artist like Pierre Bonnard (1867, Fontenay-aux-Roses – 1947, Le Cannet) was also endeavoring to create innovation in composition but above all in the use of color in his canvases. In *Baigneurs à la fin du jour* (1845–46) the observer is presented with an exceptionally poetical and intimate picture of an evening dip in the waves. The figures seem to dissolve in the water as the sun sinks into the sea; the sky is aflame.¹⁸ The oeuvre of Francis Picabia (1879, Paris – 1953, Paris) is characterized by a maze of styles and experiments. This applies to *Voiles* (1911), a product of his transition between colorful impressions and abstract images. This picture sketches a pleasant memory of a summer by the sea: a gentle breeze plays with the waves and the small boat glides through the calm water. The sails are trapezia placed at right angles; the sky and the horizon are barely

auf expressive Weise eine erkennbare und zugleich zeitlose Atmosphäre einzufangen. Er gibt – oft mit dem Malmesser in der Hand – die einfache Alltagswirklichkeit wieder und sucht darin die unverfälschte Schönheit der Nordsee mit ihrem sanften Licht. Wolvens atmet und lebt seine Kunst und malt mit einer großen Liebe.⁸ Auch die Seestücke von Guillaume Vogels (Elsene 1836–1896 Elsene) können als sinnliche Interpretationen des Meeres aufgefasst werden. Sein *Zeegezicht (Meeresblick, o. D.)* zeigt die typische belgische Küste, erkennbar an den düsteren Farben und dem melancholischen Nebel, der sich über den Strand legt.⁹ Auch der Den Haager Maler Louis Artan de Saint-Martin (Den Haag 1837–1890 Oostduinkerke) verwendet diese gräuliche Farbpalette. Der am Meer geborene Atran war ein echter Marinemaler: Sein Seestück *Zeegezicht in Blankenberge (Meeresblick in Blankenberge, 1871)* vermittelt eine erkennbare Impression des winterlichen Nordseestrandes.¹⁰ Auch das ungestüme Werk *Temps orageux au bord de la mer* (1874) von Charles-François Daubigny (Paris 1817–1878 Paris) ist ein deutliches Ergebnis der Arbeit in der freien Natur. Der starke Wind zerrt förmlich an den dräuenden Wolken und stürmischen Wellen.¹¹

Obwohl er vor allem für seine symbolistischen Werke bekannt ist, zeugt das Gemälde *Duin en zee (Düne und Meer, 1899)* von Jan Toorop (Poerworedjo 1858–1928 Den Haag) von seinem Experiment mit dem Pointillismus. Toorop begegnet Paul Signac und Georges Suerat zusammen mit Ensor in Paris und wird stark von deren innovativen Techniken beeinflusst.¹² Auch Georges Lemmen (Schaerbeek 1865–1916 Ukkel) lässt sich von der impressionistischen Arbeitsweise inspirieren. Das delicate kleine Werk *Minuit. Nuit Claire. Lune* (1891) malt er wie die meisten seiner Seestücke in Heist. Die Darstellung des sanften Mondlichtes, das auf das ruhige Wasser fällt, gelingt ihm gut.¹³ Théo van Rysselberghe (Gent 1862–1926 Var) hingegen entwickelt aus der

divisionistischen Maltechnik seine Vorliebe für längere Pinselstriche, mit denen er seine stimmungsvollen Bilder füllt. Das in einer für den Künstler charakteristischen Farbpalette gemalte Werk *De baadsters (Die Badenden, 1920)* zeigt Frauen, die entspannt das milde Abendlicht genießen; ein Thema, das in Van Rysselberghe's Spätwerk zum beliebten Motiv werden wird.¹⁴ In dem manchmal etwas bizarren, in erster Linie jedoch faszinierenden Werk von Félix Vallotton (Lausanne 1865–1925 Paris) kommt das Motiv ebenfalls häufig vor. Das Gemälde *Baigneuse assise sur un rocher* (1910) zeigt eine Frau mit fülligen Hüften und einer sehr schmalen Taille, die sich auf einem Felsen im Wasser ausruht. Die dünnen Farbschichten, die Vallotton hier aufträgt, scheinen fast zu verfliegen, was den Betrachter geneigt sein lässt, wie ein Voyeur näherzutreten und sich die Textur ihrer Haut noch genauer anzuschauen.¹⁵

Jean Brusselmans (Brüssel 1884–1953, Dilbeek) erzeugt auf seinem Gemälde *Strandgezicht met baadsters (Strand mit Badenden, 1935)* ein anderes Gefühl: Hier geht es nicht einfach um eine gefällige Szene mit Frauen, die sich am Strand erfrischen, sondern um ein weitreichendes Experiment mit der Komposition eines zweidimensionalen Gemäldes. Bestimmte Teile des großen Bildes verraten die suchenden und manchmal sogar noch skizzenhaften Konturen: Brusselmans wird das angefangene Werk nie vollenden.¹⁶ Pablo Picasso (1881 Malaga – 1973 Mougins) fügte mit *Nadadora* (1923) eine ganz neue Interpretation der badenden Frau hinzu: Von einer plötzlichen Welle zu Fall gebracht, versagt sich dieser Badenden der entspannte Schwimmgenuß. Picasso verlieh der Figur eher animalisch anmutende Merkmale: Ihre Beine erinnern an Teile eines Seesterns, während ihre eine Hand auch glatt als Seetang durchgehen könnte. Das kleine Gemälde platzt förmlich vor erotischer Energie.¹⁷ Ein Künstler wie Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses 1867–1947 Le Cannet) wiederum sucht in seinen Gemälden nach

hued planes – and yet the warm sun is palpable. His acquaintance with the avant-garde, and specifically with Marcel Duchamp in 1911, was of major importance to Picabia's work. In that same year, he painted a small pink boat, and the painting was taken into Duchamp's own collection.¹⁹ The woman in *La des vaches* (ca. 1893) by Maurice Denis (1870, Granville – 1943, Paris) does not sojourn by the sea for relaxation: she is working. With her back turned to the water, she tends her cows in the field. Denis constructed this work literally from the bottom up: the depth appears to have completely disappeared and makes way for an accumulation of decorative layers.²⁰

Nostalgia, *Weltschmerz*, *saudade*, or *le mal du pays*: no single language is able to express what this indefinable longing is exactly related to. It is a typical sentiment in sea shanties where profound loss is focused on home, love, the mainland. In his installations and sculptures, Reinhard Mucha (b. 1950, Düsseldorf) assembles old industrial materials and parts of furniture to form a new entity. With *Zingst* (2014) he refers to an old train station in a place near the Baltic Sea. Mucha's work is permeated with melancholy, which is ageless, and expresses the human condition of being forever in transit.²¹ The French seafarer Alain Colas conceived the plan to be the first to sail solo around the world. After a few "Transat" races, where competitors have to cross the Atlantic Ocean from east to west, he set off for the "Route du Rhum" – a journey which would prove to be his last. His final radio message was received in 1978 when he was sailing past the Azores. After that, both he and his boat *Manureva* disappeared at sea.²² Thomas Schütte (1954, Oldenburg) erected a monument called *Alain Colas* (1989) to the lost sailor. The bust shows striking similarities with the man, but with this work Schütte presented a wistful ode to the archetypal lone

traveler – and also to the man who is overconfident: the hubris of the modern hero makes way for dismay when he threatens to drown and the water swiftly reaches his shoulders. Each human endeavor to battle against nature results in tragic failure.²³ Three years prior to Alain Colas's disappearance, a similar story occurred. The photographic series *Studies for "In Search of the Miraculous (One Night in L.A.)"* (1973) by Bas Jan Ader (1942, Winschoten – 1975, Atlantic Ocean) shows a first investigation phase into this triptych depicting the search for a miracle. The artist roamed the streets of Los Angeles with a torch. He searched for the beautiful, the highest, the deepest. His wife Mary Sue Anderson followed him at a distance and recorded the romantic quest. Ader's search took him from the hills of Hollywood to the high-water mark at the ocean. In 1975, the artist then also set off in his one-man sailing boat *Ocean Wave* at Cape Cod, planning to sail across the ocean to England. After three weeks there was no further radio contact. Not until months later was his capsized boat found close to the Irish coast. As if having expected it himself, Ader had written a few months previously: "The sea, the land, the artist has with great sadness known that they too will be no more."²⁴ Philippe Vandenberg (1952, Ghent – 2009, Brussels) also describes the tragic, inescapable lot in his *Marine* (1994): courage to the fisherman, the sailor, the captain – courage to humankind.²⁵

Many artists voice their artistic quest in a series, a succession of works that belong together or follow each other and jointly form a significant ensemble. Opting for a series directly reflects the flow of ideas the artist attempts to illustrate and thus bears testimony to a certain sincerity. The onlooker is afforded the opportunity to follow the artistic reflection at a concrete level. In her series *Sun Photographs*, Zoe Leonard (b. 1961, Liberty, NY) records

Neuerungen in der Komposition und besonders im Farbgebrauch. Auf dem Bild *Baigneurs à la fin du jour* (1845/46) serviert er dem Betrachter ein sehr poetisches und intimes Bild eines abendlichen Sprungs in die Wellen. Gleich der im Meer versinkenden Sonne scheinen auch die Figuren mit dem Wasser zu verschmelzen, während der Himmel in Flammen aufgeht.¹⁸ Charakteristisch für das Œuvre von Francis Picabia (Paris 1879–1953 Paris) ist ein Wirrwarr von Stilen und Experimenten. Das Gemälde *Voiles* (1911) illustriert seine Übergangsperiode von farbenfrohen Impressionen hin zu abstrakten Bildern. Das Bild skizziert eine angenehme Erinnerung an einen Sommer am Meer: Eine leichte Brise spielt in den Wellen und das Boot gleitet durch das ruhige Wasser. Die Segel sind rechtwinklig angebrachte Trapeze, Luft und Himmel bestehen einzig aus Farbflächen – und doch ist sogar die warme Sonne spürbar. Das Kennenlernen der Avantgarde und insbesondere von Marcel Duchamp im Jahr 1911 ist für die weitere Entwicklung von Picabias Werk von großer Bedeutung. Noch im selben Jahr malt er das rosa Boot, das sogleich in Duchamps Privatsammlung landet.¹⁹ Die Frau auf dem Gemälde *La gardienne de vaches* (um 1893) von Maurice Denis (Granville 1870–1943 Paris) sucht keine Entspannung am Meer, sondern sie arbeitet. Mit dem Rücken zum Wasser hütet sie in sich gekehrt ihre weidenden Kühe. Denis baut dieses Werk buchstäblich von unten nach oben auf: Die Tiefe scheint zugunsten einer Übereinanderstapelung dekorativer Schichten ganz zu verschwinden.²⁰

Nostalgie, Weltschmerz, Saudade oder »le mal du pays«: Keine Sprache kann exakt ausdrücken, wofür diese unbestimmte Sehnsucht steht. Als Gefühl großer Entbehrung bestimmt es viele Seemannslieder, in denen der Heimathafen, die Liebe und das Festland besungen werden. Reinhard Mucha (Düsseldorf 1950) fügt in seinen Installationen und Plastiken alte Industriematerialien sowie Möbelteile zu etwas

Neuem zusammen. Mit *Zingst* (2014) verweist er auf einen alten Bahnhof unweit der Ostsee. Muchas Werk ist von einer gewissen Melancholie durchdrungen, die zeitlos ist und zugleich den Zustand des ständig unterwegs seienden Menschen ausdrückt.²¹ Der französische Seefahrer Alain Colas entschließt sich, als Erster zu einer alleinigen Weltumsegelung aufzubrechen. Nach einigen erfolgreichen Transatlantik-Regatten, bei denen der Atlantik von Osten nach Westen eigenhändig überquert werden muss, startet er zur »Route du Rhum«, die sein letztes Rennen werden soll. 1978 wird seine letzte Funkmeldung empfangen, als er sich auf der Höhe der Azoren befindet. Danach verschwinden er und sein Boot »Manureva« auf dem Meer.²² Thomas Schütte (Oldenburg 1954) errichtet mit seiner Arbeit *Alain Colas* (1989) dem verlorenen Segler ein Denkmal. Die Büste zeigt eine große Ähnlichkeit mit Colas, aber Schütte gelingt mit diesem Werk zugleich eine wehmütige Ode an den Archetypus des einsamen Reisenden. Ja, der übermütige Mensch: Die Hybris des modernen Helden weicht der Bestürzung, wenn er zu ertrinken droht und ihm das Wasser bald bis zu den Schultern reicht. Jeder menschliche Versuch, den Kampf mit der Natur aufzunehmen, endet in einem tragischen Scheitern.²³ Drei Jahre vor dem Verschwinden Alain Colas' trägt sich eine ähnliche Geschichte zu. Die Fotoserie *Studies for "In Search of the Miraculous (One Night in L.A.)"* (1973) von Bas Jan Ader (Winschoten 1942–1975 auf dem Atlantik) zeigt eine erste Forschungsphase in diesem Triptychon der Suche nach dem Wunder. Mit einer Taschenlampe zieht der Künstler durch die Straßen von Los Angeles und sucht in finsterner Nacht nach dem Schönen, dem Erhabenen, dem Tiefsten. Seine Frau Mary Sue Anderson folgt ihm in einiger Entfernung und fotografiert die romantische Gralssuche, die Ader von den Hügeln Hollywoods bis hinab an den Strand des Ozeans führt. Und so bricht der Künstler 1975 mit dem

the sun – a huge, abstract ball of light in a clear sky. Although the hazy black-and-white photos make no direct reference to the sea, the spectator gets the feeling that it is there, outside the frame. In this way the series surpasses itself as a sequence of images: there is only one sun – and here we see different “versions” of it – and yet it seems as if the photos were attached to each other, forming a chain of impressions which filter through as a single experience.²⁶ That viewing experience is a theme that Jan Dibbets (b. 1941, Weert) also experimented with in *Horizon III – Sea* (1971). In this video work, constructed using two adjacent screens, he interrupts the perfect line of the horizon by radically breaking them in two and transforming them into a mountain of water. He repeats this almost humorous but fundamentally conceptual treatment of the seascape several times in different variations. In so doing, he challenges the onlooker to jettison all visual convention.²⁷ Hans-Peter Feldmann (b. 1941, Düsseldorf) equally challenges the viewing habits of his audience. His compulsive collecting mania has resulted in a selection of painted seascapes found at jumble sales. He appropriates them, although they carry other painters’ signatures, and with them creates a new entity. The audience finds itself in an agony of doubt: Are they looking at a small-scale exhibition of classical seascapes or a heap of kitsch? An answer is not required, for the work comes into its own when the question arises per se and one starts to think about the value and meaning of art.²⁸

Meaning is not an immovable object, on the contrary: within the structures of our culture, language, and communication it slips away, lapses, and continually evolves. Already since the sixties Joseph Kosuth (b. 1945, Toledo, OH) has been engaged in linguistic research entitled *Locations of Meaning*. The installation is a body of words fabricated in neon letters: these

words are different translations of the English word “meaning.” For *The Sea*, he has added the Dutch version “betekenis” to *Ten Locations of Meaning* (2014). The specificity of this work brings the structure of the environment emphatically to the fore: the architectural context but also the proximity of the dyke, the beach, and the waves are almost literally accentuated by the artist. Kosuth questions and honors human creation that is a living and constantly growing fact. Structure becomes rhythm, a coming and going of associations and ideas – just like the waves of the sea.²⁹ Franz West (1947, Vienna – 2012, Vienna) tried to evoke this same kind of rhythm in his playful and beguiling work. He provided an answer to a society diseased by consumerism by introducing to it artworks with which the viewer can interact. West often collaborated with fellow artists, including Heimo Zobernig (b. 1958, Mauthen). Together they created *Le bateau imaginaire* (2005), a wooden structure that floats on water – their version of a boat. On the sides of the pontoon the title of the work is given in large white letters. The five red chairs on the floating raft are sufficient for the spectator to accept the existence of the imaginary boat, both in reality as in his or her own rich imagination.³⁰

The theme of the sea can also be a predictable cliché. Although Roy Lichtenstein (1923, New York, NY – 1997, New York, NY) is mostly known for his prints, he started the early years of his career with pieces like *Gullscape* (1964). Lichtenstein copied the style and content of comics via the simplified color schemes, and specifically by using dotted patterns. This way he denuded the seascape, with its airborne gulls, of any emotion or expression, thereby ironically inhibiting the desire of the viewer to situate the image in a story or in a deeper meaning.³¹ Ed Ruscha (b. 1937, Omaha, NE) has been significantly influenced by this Pop

Einmannsegler »Ocean Wave« von Cape Cod auf, um über den Atlantik bis nach England zu segeln. Nach drei Wochen reißt der Funkkontakt ab. Monate später findet man sein gekentertes Boot vor der irischen Küste. Als hätte er es selbst vorausgesehen, schreibt Ader noch einige Monate zuvor: »Das Meer, das Land, der Künstler hat mit großer Trauer gewusst, auch sie werden nicht mehr sein.«²⁴ Auch Philippe Vandenberg beschreibt auf seinem Bild *Marine* (1994) das tragische, unentrinnbare Schicksal: »Courage« dem Fischer, dem Matrosen, dem Kapitän – »Courage« dem Menschen.²⁵

Viele Künstler äußern ihre Suche in einer Serie, einer Reihe zusammengehöriger oder aufeinanderfolgender Werke, die zusammen ein bedeutungsvolles Ganzes bilden. Eine Entscheidung, die auf direkte Weise den Gedankenfluss reflektiert, den der Künstler auszudrücken versucht, und so von einer gewissen Aufrichtigkeit zeugt. Der Betrachter erhält die Gelegenheit, der Reflexion auf einer konkreten Ebene zu folgen. Für ihre Serie *Sun Photographs* (2011–2012) hat Zoe Leonard (Liberty, NY 1961) die Sonne fotografiert – eine große, abstrakte Lichtkugel an einem heiteren Himmel. Obwohl die verschwommenen Schwarz-Weiß-Fotos nicht direkt auf das Meer verweisen, bekommt der Betrachter das Gefühl, es befände sich irgendwo außerhalb des Rahmens. So übersteigt die Serie sich selbst als eine Folge von Bildern: Es gibt nur eine Sonne – wir sehen hier verschiedene »Versionen« derselben –, und doch scheinen die Fotos aneinander festzuhängen und bilden eine Kette von Eindrücken, die wie eine einzige Erfahrung auf uns einwirkt.²⁶ Auch Jan Dibbets (Weert 1941) spielt in *Horizon III – Sea* (1971) mit diesen Seh-Erfahrungen. In dieser Videoarbeit aus zwei nebeneinander aufgebauten Bildschirmen stört der Künstler die perfekte Horizontlinie, indem er sie radikal entzweibricht und in eine Art Berg aus Wasser transformiert. Diese fast humoristische, aber fundamental konzeptuelle Bearbeitung des Seestücks wiederholt

er mehrmals in unterschiedlichen Variationen. So fordert er den Betrachter heraus, alle visuellen Konventionen über Bord zu werfen.²⁷ Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf 1941) beeinflusst mit seinem Werk *Untitled (Seascapes)* (2012) ebenso sehr das Sehverhalten seiner Betrachter. Seine compulsive Sammelwut resultiert in einer Auswahl von Seestücken, die er auf Trödelmärkten gefunden hat. Obgleich sie die Signaturen anderer Maler tragen, eignet er sich die Werke an und schafft damit ein neues Ganzes. Der Betrachter ist verzweifelt: Handelt es sich hier um eine kleine Ausstellung klassischer Seestücke oder um einen Haufen Kitsch? Eine Antwort erübrigt sich, denn das Werk kommt schon dann zu seinem Recht, wenn die Frage an sich gestellt werden kann und zum Nachdenken über den Wert von Kunst anregt.²⁸

Bedeutung ist nichts Unbewegliches, im Gegenteil: Innerhalb der Strukturen unserer Kultur, Sprache und Kommunikation verschiebt und entwickelt sie sich ununterbrochen. Bereits seit den 1960er-Jahren arbeitet Joseph Kosuth (Toledo, OH 1945) an einer linguistischen Studie mit dem Titel *Locations of Meaning*. Die Installation ist ein Ensemble von Wörtern in Neonschrift: verschiedene Übersetzungen des englischen »meaning«. Für die Ausstellung *Das Meer* ergänzt er die *Ten Locations of Meaning* (2014) um das niederländische Äquivalent »betekenis«. Die besondere Beschaffenheit dieses Werks stellt die Struktur der Umgebung nachdrücklich in den Vordergrund: Der architektonische Kontext, aber auch die Nähe von Deich, Strand und Wellen werden vom Künstler sozusagen malerisch herausgestrichen. Kosuth hinterfragt und feiert die menschliche Schöpfung, die lebendig ist und beständig wächst. Struktur wird Rhythmus, ein Kommen und Gehen assoziativer Ideen – so wie die Wogen der See.²⁹ Einen vergleichbaren Rhythmus sucht auch Franz West (Wien 1947–2012 Wien) in seinen spielerischen und einladenden Arbeiten hervorzurufen. Er liefert eine Antwort auf die vom Konsum

Art movement and shares the same interest in the use of commercial design language. He thus manipulates words and slogans to form a kind of artistic propaganda, as in *BRAVE MEN OF LA JOLLA* (1995), in which he references popular pirate stories.³² The sea is thus replicable, and the images that derive from it are deceptive. Guillaume Bijl (b. 1946, Antwerp) has built a *Schelpenwinkel* (2014) as part of the museum décor. In the fictitious shop he presents all kinds of special shells and postcards just like souvenirs that can still be found in old shops near the beach. Visitors to the museum might feel they wish to approach the shop counter to buy something but are immediately confronted with his own consumerism: Bijl's shop is just an illusion.³³ John Baldessari (b. 1931, National City, CA) also knows the tricks of reproduction. *Brain/Cloud (with Seascape and Palm Tree)* (2009) stems from the artist's love of the most mundane things. For Baldessari, born and raised in California, a palm tree and the ocean are the most obvious choices representing the visual icons of his immediate surroundings. The artist emphatically reveals the illusion by making an absurd combination between a palm tree – with its utterly ridiculous shape – and a cloud in the shape of a brain. Moreover, Baldessari undoubtedly references the familiar idiom of René Magritte: tautly defined, white clouds in a clear blue sky.³⁴

The game of illusion and reproduction is both common to and also a consequence of the development of photography. *Anglesea, New Jersey* (ca. 1880) by Frederick DeBourg Richards (1822, Wilmington, DE – 1903, Philadelphia, PA) resulted from a cyanotype experiment. The horizon in this cyanotype marine is a little oblique, an effect that Richards, who is generally known as a painter of idyllic landscapes, had probably not foreseen when he captured the waves on camera.³⁵ Self-taught

Frederick H. Evans (1853, London – 1943, London) composed in *Sea and Sky and Sand* (1899) a delicate image that reflects a quest for subtle beauty in nature.³⁶ Gustave Le Gray (1820, Villiers-le-Bel – 1884, Cairo) went beyond merely capturing a seascape. The reproduction of reality was given new impetus through manipulation and editing of the then experimental artistic medium of photography. In *Brick au clair de lune* (1856–57), Le Gray attached two separate images onto a negative substrate, which allowed him to choose a much more precise exposure for the two halves, air and water, which he then put together at the horizon. The result was an almost surreal image.³⁷ Japanese artist Hiroshi Sugimoto (b. 1948, Tokyo) forgoes the operation of the negative and has resolutely chosen an analogue process for his *Seascapes* series: he often utilizes an exposure of three hours for his large-format camera. In this way, the artist succeeds in quasi-literally slowing down and freezing time and space. Each picture is perfectly symmetrical, with the horizon exactly in the middle.³⁸

Throughout the centuries, some artists reduce the image of a seascape to a mere two surfaces, the water and the clouds, separated by a tight horizontal line. This search for and playing with abstract compositions typifies the work of Victor Servranckx (1897, Diegem – 1965, Vilvoorde). His creative interest in machines and factories was transposed by the artist with *Haven – Opus 2* (1926) to an exciting and busy composition featuring a mixture of recognizable geometric shapes and planes.³⁹ From his studio in the Ocean Park neighborhood in Santa Monica – a few meters from the beach – Richard Diebenkorn (1922, Portland, OR – 1993, Berkeley, CA) was inspired by his immediate surroundings, most probably by the view from his large windows. The proximity to the ocean arouses a subtle, often unconscious

verdorbene Gesellschaft, indem er Kunstwerke in die Welt setzt, mit denen der Betrachter in Interaktion treten kann. West hat oft mit befreundeten Künstlern wie Heimo Zobernig (Mauthen 1958) zusammengearbeitet. Ein gemeinsames Werk ist *Le bateau imaginaire* (2005), eine auf dem Wasser treibende Holzkonstruktion – ihre Version eines Schiffes. An den Seiten des Pontons ist in großen Lettern der Titel des Werks zu lesen. Die fünf roten Stühle auf dem Floß genügen dem Betrachter, das imaginäre Schiff sowohl in Wirklichkeit als auch in der eigenen reichen Fantasie existieren zu lassen.³⁰

Das Meeresthema kann jedoch auch ein vorher-sagbares Klischee sein. Obwohl Roy Lichtenstein (New York 1923–1997 New York) hauptsächlich für seine Prints bekannt ist, beginnt er diese Produktion in den Anfangsjahren seiner Laufbahn mit einem Werk wie *Gullscape* (1964). Durch die Verwendung vereinfachter Farbschemata und insbesondere auch von Punktrastern macht sich Lichtenstein den Stil und den Inhalt des Comics zu eigen. So entledigt er das Seestück mit den Möwen am Himmel jeglicher Form von Gefühl oder Ausdruck und verhindert mit seiner Ironie jeden Wunsch des Betrachters, das Bild in eine Geschichte oder eine tiefere Bedeutung einzubetten.³¹ Ed Ruscha (Omaha, ne 1937) ist stark von der Pop-Art-Bewegung beeinflusst und teilt ein vergleichbares Interesse an der Verwendung der kommerziellen Formensprache. So verarbeitet er Worte und Slogans quasi zu einer Art künstlerischer Propaganda, etwa in *BRAVE MEN OF LA JOLLA* (1995), einem Werk, das sich auf die beliebten Piratenerzählungen bezieht.³² Das Meer ist also reproduzierbar, und die daraus entstehenden Bilder sind in der Regel eine Form von Illusion. Guillaume Bijl (Antwerpen 1946) baut einen zur Museumseinrichtung gehörenden *Schelpenwinkel* (2014). In dem fiktiven Ladengeschäft legt er allerlei außergewöhnliche Muscheln und Postkarten aus; Souvenirs, wie man

sie immer noch in alten Geschäften in Strandnähe findet. Museumsbesucher möchten vielleicht an den Ladentisch gehen, um etwas zu kaufen, sehen sich aber sofort mit dem eigenen Konsumzwang konfrontiert: Bijls Laden wird zum Trugbild.³³ Auch John Baldessari (National City, ca 1931) kennt die Tricks der Reproduktion. Die Arbeit *Brain/Cloud (with Seascape and Palm Tree)* (2009) ist aus der Liebe des Künstlers für banalste Dinge entstanden. Für den aus Kalifornien stammenden Baldessari bieten sich Palme und Ozean besonders an, handelt es sich dabei doch um die visuellen Ikonen aus seiner direkten Umgebung schlechthin. Der Künstler legt die Illusion auf eindringliche Weise offen, indem er eine absurde Kombination aus der eigentümlich geformten Palme und einer hirnförmigen Wolke herstellt. Außerdem zitiert Baldessari deutlich die bekannte Formensprache René Magrittes: streng umrissene, weiße Wolken an einem strahlend blauen Himmel.³⁴

Das Spiel von Illusion und Reproduktion gehört zur Fotografie und ist gleichzeitig auch eine Folge der Entwicklung derselben. *Anglesea, New Jersey* (um 1880) von Frederick DeBourg Richards (Wilmington, de 1822–1903 Philadelphia, PA) ist das Ergebnis eines Experiments mit der Cyanotypie. Der Horizont dieses Seestücks ist ein wenig schräg ausgefallen; ein Effekt, den der gemeinhin als Maler idyllischer Landschaften bekannte Richards vermutlich nicht vorgesehen hatte, als er die Wellen mit der Kamera festhielt.³⁵ Der Autodidakt Frederick H. Evans (London 1853–1943 London) komponiert mit *Sea, Sky and Sand* (1899) ein delikates Bild, das eine feinsinnige Suche nach Schönheit in der Natur bezeugt.³⁶ Gustave Le Gray (Villiers-le-Bel 1820–1884 Kairo) jedoch überschreitet in seinen Arbeiten das reine Fixieren einer Meeresansicht. Seine Reproduktion der Wirklichkeit erhält durch die Manipulation und Bearbeitung des damals noch experimentellen künstlerischen Mediums Fotografie neue Impulse. In *Brick au clair de lune* (1856/57) bannt Le Gray zwei gesonderte Bilder aufs Negativ,

factor in his work. Thus *Untitled No 42* (1981) can be seen as a reflection of that great expanse of water, but the vague representation of recognizable forms creates doubt and stimulates the viewer to dream about the expressive lines and planes on the paper.⁴⁰ Ettore Spalletti (1940, Cappelle sul Tavo) went one step further with his *Untitled* (1989): the artist reduced reality to a monochrome canvas. However, this work is not merely a minimalistic abstraction; it possesses a tactility that is so delicate that one feels attracted to it like a magnet. Spalletti's formal and material play with fine layers of pigment – creating an almost sculptural surface – represents nothing concrete, but one can still see the clear sky, and perhaps also the sea.⁴¹

It is precisely the seas that shape the contours of the continents, challenging man time and again to examine these boundaries – and to exceed them. In 1988, Luc Tuymans (b. 1958, Mortsels) painted *The Spirit of Saint Louis*: a depiction of the plane in which Charles Lindbergh made the first solo flight across the Atlantic in 1927.⁴² Rather early on, Tuymans started developing a recognizable idiom; and also the images he selects and the compositions in which he positions and crops them follow a certain logic. The small plane was hastily but well painted, resolute yet sensitive. No details, shadows, clouds, or other distracting elements, but a simple fact, portrayed as a hushed poem.⁴³ The urge to explore uncharted waters testifies to a fascination for the unknown, a quest for something different. Scouring the horizon also indicates a type of self-reflection and an attempt to understand the natural reality. The work *Madrid - Madrid en 80 jours par son antipode, 40°25'S 176°17'° (Weber)*, (1993) is the result of a few of the many world tours that Luc Deleu (b. 1944, Duffel) made over the years. This cartographic project is part of his large-scale investigation into practical and substantive solutions

for the architecture of tomorrow. Madrid is said to be the only European capital with an antipode on a continent on the other side of the world – the remaining capitals, according to Deleu's calculations, have their antipodes in the sea.⁴⁴ The oeuvre of Hanne Darboven (1941, Munich – 2009, Hamburg) is typified by similar attempts to anchor reality in documentation and calculations. *Der Sand* (1979) consists of an impressive number of framed sheets of paper on which the author writes out a stream of associations; she then writes over them, starting with the encyclopedic clarification of the German word for sand. Its methodology is usually very complex. The key to its formulae does not permit straightforward translation, but nevertheless each stroke of the pen is based on fixed formulae and also mostly on a certain nostalgia. Darboven seemed to want to hold on to time by putting it rhythmically into a system, thus allowing the creation of a poetic flow.⁴⁵

Marlene Dumas (b. 1953, Cape Town) made the sea crossing to the Netherlands in 1976, where she has been living and working ever since. In her oeuvre she often muses on her native country. Scarcely two years after her arrival in Amsterdam, Dumas created the fascinating *Gebroke die See* (1978), an assemblage consisting of a large stone and a piece of paper on which she introduced text and photos. This “broken sea” can be read as a fracture in her own life story: from the savage sea of the Cape she traveled to the gentle billows of the North.⁴⁶ During the last years of his life, Henri Matisse (1869, Le Cateau-Cambrésis – 1954, Nice) was limited by deteriorating health, which thus diminished the long hours he habitually spent painting, standing in his studio. From his wheelchair he nevertheless discovered a new creative impetus: painted paper cutouts. He considered himself a sculptor working on his material in a spontaneous and sketchy style. One work in the series

was ihm eine genauere Belichtung erlaubt. Beide Hälften – Himmel und Wasser – fügt er anschließend am Horizont zusammen. Daraus entsteht ein fast surrealistisches Bild.³⁷ Der japanische Künstler Hiroshi Sugimoto (Tokio 1948) verzichtet auf die Bearbeitung des Negativs und entscheidet sich in seiner *Seascapes*-Serie für eine dezidiert analoge Arbeitsweise: Für seine Großformatkamera wählt er oft eine bis zu dreistündige Belichtungszeit. Damit gelingt es dem Künstler, Zeit und Raum geradezu buchstäblich zu verlangsamen und einzufrieren. Jedes Foto ist perfekt symmetrisch aufgebaut, der Horizont befindet sich genau in der Mitte.³⁸

Die Darstellung einer Meeresansicht wird von einigen Künstlern im Laufe der Jahrhunderte auf zwei Flächen – Wasser und Wolken – bereinigt, die durch eine strenge horizontale Linie voneinander getrennt sind. Diese Suche nach und das Spielen mit abstrakten Kompositionen charakterisieren auch das Œuvre von Victor Servranckx (Diegem 1897–1965 Vilvoorde). Sein kreatives Interesse an Maschinen und Fabriken setzt der Künstler mit *Haven-Opus 2* (1926) in eine ebenso spannende wie lebhaft Komposition um, eine geometrische Mischung aus erkennbaren Formen und Flächen.³⁹ Richard Diebenkorn (Portland, OR 1922–1993 Berkeley, CA) wiederum lässt sich in seinem nur wenige Meter vom Strand entfernten Atelier im Ocean Park-Viertel in Santa Monica von seiner unmittelbaren Umgebung inspirieren; aller Wahrscheinlichkeit nach dem Blick durch die großen Fenster seines Ateliers. Die Nähe des Ozeans ist ein subtiler, oft auch unbewusster Faktor in seinem Werk. So kann *Untitled No. 42* (1981) als eine Wiedergabe dieses großen Wassers gelesen werden, doch lässt die vage Repräsentation erkennbarer Formen den Betrachter zweifeln und über die expressiven Striche und Flächen auf dem Papier weiterträumen.⁴⁰ Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo 1940) geht mit *Untitled* (1989) noch einen Schritt weiter: Der Künstler reduziert die Wirklichkeit zu einer monochromen Fläche.

Das Werk ist jedoch nicht bloß eine minimalistische Abstraktion, sondern es besitzt eine delikate Taktilität, die es geradezu magnetisch anziehend macht. Spalletti's formales und materielles Spiel mit feinen Pigmentschichten, wodurch eine fast skulpturale Oberfläche entsteht, stellt nichts Konkretes dar, und doch lassen sich darin der heitere Himmel und vielleicht auch das Meer erkennen.⁴¹

Gerade die Meere bestimmen ja die Konturen der Kontinente und stellen den Menschen immer wieder vor die Herausforderung, diese Grenzen abzutasten und zu überschreiten. 1988 malt Luc Tuymans (Mortsels 1958) in *The Spirit of Saint Louis* jenes Flugzeug, mit dem Charles Lindbergh 1927 als Erster allein den Atlantik überquerte.⁴² Schon recht früh entwickelt Tuymans eine erkennbare Formensprache, und auch die Bilder, die er wählt, und die Kompositionen, in die er sie packt und zerlegt, weisen eine gewisse Logik auf. Das kleine Flugzeug ist schnell, aber gut gemalt, resolut und zugleich gefühlvoll: keine Details, Schatten, Wolken oder andere störende Elemente, sondern eine einfache Tatsache, dargestellt wie ein stilles Gedicht.⁴³ Der Drang, unbekannte Gewässer zu erkunden, zeugt von einer Faszination für das Unbekannte, einer Suche nach dem, was anders ist. Das Absuchen des Horizonts weist gleichzeitig auf eine Form der Selbstreflexion sowie den Versuch hin, die natürliche Wirklichkeit zu verstehen. Das Werk *Madrid-Madrid en 80 jours par son antipode, 40°25'S 176°17'° (Weber)* (1993) ist das Ergebnis einiger der vielen Weltreisen, die Luc Deleu (Duffel 1944) im Lauf der Jahre unternommen hat. Ein kartografisches Projekt im Rahmen seiner großangelegten Studie zur Erforschung praktischer wie inhaltlicher Lösungen für die Architektur von morgen. Madrid wäre demnach die einzige europäische Hauptstadt, die ihren geographischen Gegenpol auf dem Festland hat – die Gegenpole der übrigen Hauptstädte liegen Deleus Berechnungen zufolge sämtlich im

of screen-printing on linen that is part of this style is *Océanie: la mer* (1946–47), which forms an artistic entity together with *Océanie: le ciel*. Matisse decorated the imposing canvas with silhouettes of seaweed, fish, coral reefs, and jellyfish – nostalgic images with which he expressed his cherished warm memories of his sojourn in Tahiti.⁴⁷ The work of outsider artist François Burland (b. 1958, Lausanne) is distinguished by a formality, but it also demonstrates an intrinsic horror vacui. Burland constructed the ship *General Ponsonet* (n.d.) with everyday rubbish like pieces of wood and cardboard, but also buttons – all kinds of bits and pieces that were readily at hand. The ship looks exactly as though it had sailed away from a highly imaginative past, full of myths and legends.⁴⁸ The triptych *Life Is Just a Bowl of Cherries* (1971) by Paul Thek (1933, Brooklyn, NY – 1988, New York, NY) equally expresses the artist's magical imaginative power. The three "waterscapes" are difficult to decipher. The left-hand scene depicts a waterfall surrounded by four spheres (possibly planets), the central canvas displays a bowl of cherries encircled by savage waves, and the third part of the triptych shows some volcanic mountains and a fisherman in the lower right-hand corner. The amalgam of absurd components makes no sense to the observer, but for the artist it expressed a sense of creative joy.⁴⁹ In the mysterious world of Katharina Wulff (b. 1968, Berlin), strange men and women inhabit a desolate landscape. With occasional surrealist overtones her work is always pervaded by a disarming poetry, and in *Zwei Ernsthafte Damen* (2003) Wulff also sketched a scene that appeals to the imagination. Two women are enjoying a picnic in complete tranquillity close to a summer sea but are disturbed by a naked man who watches them from a green hill – or perhaps it is the viewer of the painting who interrupts the dreamlike picture.⁵⁰ A recognizable scene in the dream world of Marc

Chagall (1887, Vitebsk – 1985, Saint-Paul-de-Vence) is the image of two lovers entwined in a close embrace. The sultry, exotic night in *Couple bleu au bord de l'eau* (1954) voices the emotions of the two figures who appear to be becoming one, merging each other and the canvas.⁵¹ The blue moonlight envelops the scene at the waterside in a sensory ultramarine. Charles Baudelaire's anthology *Les Fleurs du Mal*⁵² inspired René Daniëls (1950, Eindhoven) to paint *La Muse Vénale* (1979–80). The twirling mussel shells seem to create small hurricanes on the surface of the water, and a fishtail thrashes back and forth across the painting. Daniëls's muse is enigmatic and impalpable.⁵³

In historical literature, the sea is often referred to as the "abyssos," the dark place of the dead. In these bottomless depths, chaos and formlessness prevail: a place where man does not belong. The attraction of that darkness is portrayed marvelously by an artist like William Degouve de Nuncques (1867, Monthermé – 1935, Stavelot), not only in his essays and poems but also in his paintings. *Rêve de voyage* (1899) outlines an emotive and mystical image of steep cliffs at the water's edge; a bird of prey looks out over the landscape – a symbol of the searching soul of the artist.⁵⁴ Fernand Khnopff (1858, Dendermonde – 1921, Brussels), contemporary and fellow member of the Les XX group, similarly finds solace in symbolist thought. The pencil drawing *Près de la mer* (1890) shows a mysterious lady who seeks direct eye contact with the observer. The unconventional format, which the artist often employed, contributes to the unexpected nature of the composition: one can see part of the beach and coastline in the distance through a window, but the space in which the figure is situated seems inaccurate.⁵⁵ Similar visions also occur in the work of Léon Spilliaert (1881, Ostend – 1946, Brussels). He created obscure characters in

Meer.⁴⁴ Charakteristisch für das Œuvre von Hanne Darboven (München 1941–2009 Hamburg) sind ähnliche Versuche, die Wirklichkeit in Dokumentationen und Berechnungen festzuhalten. Ihre Werk *Der Sand* (1979) besteht aus einer beeindruckenden Anzahl gerahmter Blätter, auf die die Künstlerin einen Strom von Assoziationen schreibt und überträgt, angefangen bei der enzyklopädischen Erklärung des deutschen Wortes »Sand«. Ihr methodisches Vorgehen ist meist sehr komplex. Der Schlüssel zu ihren Formeln lässt sich nicht einfach so übersetzen, jedoch beruht jeder Federstrich auf festen mathematischen oder logischen Formeln und zumeist auch auf einer gewissen Nostalgie. Darüber hinaus scheint sie die Zeit festhalten zu wollen, indem sie sie auf eine rhythmische Weise in ein System gießt und so einen poetischen Strom entstehen lässt.⁴⁵

Marlene Dumas (1953, Kapstadt) zieht 1976 in die Niederlande, wo sie bis heute lebt und arbeitet. In ihrem Œuvre sinnt sie oft über ihr Geburtsland nach. Nur zwei Jahre nach ihrer Ankunft in Amsterdam kreiert Dumas das faszinierende Werk *Gebroke die See* (1978), eine Assemblage aus einem großen Stein und einem Stück Papier, auf dem sie Text und Fotos verarbeitet. Das »gebrochene Meer« kann als Bruch in ihrer eigenen Lebensgeschichte interpretiert werden: Von dem wilden Meer am Kap ist sie zu den ruhigen Wellen des Nordens gezogen.⁴⁶ In den letzten Jahren seines Lebens ist Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869–1954 Nizza) gesundheitlich eingeschränkt: Er kann nicht länger wie gewohnt stundenlang in seinem Atelier stehen und malen. Vom Rollstuhl aus entdeckt er jedoch einen neuen kreativen Impuls: Scherenschnitte aus bemaltem Papier. Er betrachtete sich selbst als Bildhauer, der skizzenhaft und spontan seine Materie bearbeitet. Eine der hieraus entstandenen Serien von Siebdrucken auf Leinwand ist *Océanie: la mer* (1946/47), die zusammen mit *Océanie: le ciel* eine Einheit bildet. Matisse dekoriert das beeindruckende Werk mit

Silhouetten von Algen, Fischen, Korallenriffen und Quallen – nostalgischen Bildern, auf denen er die warmen Erinnerungen an seinen Aufenthalt auf Tahiti zum Ausdruck bringt.⁴⁷ Charakteristisch für das Œuvre des Außenseiterkünstlers François Burland (Lausanne 1958) ist ein formaler wie inhaltlicher Horror Vacui. Das Schiff von *General Ponsonet* (o. D.) baut Burland aus Alltagsabfällen wie Holz- und Pappstücken, aber auch Knöpfen – lauter Kram, der sich in Griffnähe befindet. Das Schiff scheint soeben aus einer fantasiereichen Vergangenheit voller Mythen und Legenden aufgebrochen zu sein.⁴⁸ Auch das Triptychon *Life is just a bowl of cherries* (1971) von Paul Thek (Brooklyn 1933–1988 New York) ist Ausdruck der magischen Einbildungskraft des Künstlers. Die drei »Wasserlandschaften« sind schwierig zu entschlüsseln. Die linke Bildtafel stellt einen Wasserfall dar, umringt von vier Kugeln – vielleicht Planeten. Die mittlere zeigt eine Schüssel mit Kirschen, umgeben von wilden Wellen. Der rechte Teil des Triptychons zeigt einige vulkanische Berge sowie rechts unten einen Fischer. Ein Amalgam absurder Elemente, für den Betrachter nicht stichhaltig, für den Künstler jedoch Ausdruck einer schöpferischen Lebensfreude.⁴⁹ In der geheimnisvollen Welt von Katharina Wulff (Berlin 1968) bevölkern kuriose Damen und Herren eine trostlose Landschaft. Manchmal mit einer surrealistischen Note, aber immer durchdrungen von einer entwaffnenden Poesie skizziert Wulff auch in *Zwei ernsthafte Damen* (2003) eine Szene, die die Fantasie anregt. Zwei Frauen genießen in aller Ruhe ein sommerliches Picknick in Meeresnähe, werden dabei aber von einem nackten Mann gestört, der sie von einem grünen Hügel aus beobachtet – oder ist es vielmehr der Betrachter, der diese idyllische Szene unterbricht?⁵⁰ Eine erkennbare Szene in der Traumwelt Marc Chagalls (Vitebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence) ist das Bild des sich innig umarmenden Liebespaars. Die heiße, exotische Nacht in *Couple bleu au bord de l'eau* (1954) drückt

De Windstoot (1904) and *De Duizeling* (*Vertigo*) (1908), fleeting silhouettes roaming the night along the coastline, looking for the answer to a question that is never asked. The desire for the unknown was continued in *De Lichtboei* (1908), an inspiring and yet disturbing picture.⁵⁶ In 1896, Arnold Böcklin (1827, Basel – 1901, San Domenico) produced *Vision sur la mer* and *Ulysse et Polyphème*, two works that, given their similar format, seem to be a kind of vertical diptych. The gouache in bright colors depicts the Greek king Odysseus who, according to Homer's *Odyssey*,⁵⁷ blinded the Cyclops Polyphemus and thus was able to resume his return journey from Troy. The murky canvas offers a panoramic view of a nocturnal bay. Shadowy figures wend their way over the waves and seem to be taken up in the mist that hangs over the water. The obscure ship in the moonlight and the remarkable red light from the cabin give this work a mysterious atmosphere.⁵⁸

Over the centuries, stories about the sea have been told: stories of Vikings assaulting the coasts of unknown distant worlds, of loved ones who brave the waves to be together, and of many wonderful adventures under the sea amongst the fish. Also in classical mythology, the sea is given a leading role. It is described as a primal force, the fierce storms of the vengeful Neptune. Anselm Kiefer (b. 1945, Donaueschingen) in his *Naglfar* (*Die Argonauten*) (1998) recounts the well-known legend of Jason, the Greek king's son, who rounded up the greatest heroes to sail the ship Argo and secure the Golden Fleece. The impressive stack of lead books refers to age-old stories, but also to the knowledge that man has mastered. On top of the stack Kiefer has reproduced the swell of the waves, again with clipped fingernails, upon which warships were placed. The title also refers to the Icelandic saga of the "nail ship," the battleship that transported the

giants to Midgard. Jannis Kounellis (b. 1936, Piraeus), born in the famous ancient port city, has created magic with *Albatros* (2001), using decay and destruction to evolve to a new artistic form. This sculpture is one part of a larger installation in which the artist reworks the hull of an old boat. The planks are old and rotten, gnawed by wind, weather, and time – they barely hang together with some rope. Nevertheless, this work exudes a powerful energy and makes the viewer reflect on the myths of long-bygone heroic times.⁵⁹ Similarly, the work of Bernd Lohaus (1940, Düsseldorf – 2010, Antwerp) emanates a great love for old pieces of wood and other discarded scraps. The artist recycled these remnants in his studio – from weathered wooden beams to rough stone blocks – to create a poetic combination, thus inviting the viewer to join him in this great poem, this hymn to man and the world.⁶⁰

The sea's tide follows the position of the moon – this instance of man's homespun knowledge came about long before our era had begun. The explanation for these pulling and driving forces of the tides is very complex, and it speaks more to the imagination than science could ever embody. The amazing work of James Lee Byars (1932, Detroit – 1997, Cairo) can be characterized by a fusion of ancient mythological symbols and archetypes. Byars connected art with everyday existence by fully living the "creation" and experiencing it himself. The artist was a contemporary shaman who invited spectators to taste the warm gold and deep velvety red. The delicate sculptures *Slit Moon* (1994) and *The Moon Books* (1980) sing the rhythm of nature – ebb and flood, life and death.⁶¹ Bill Viola (1951, New York, NY) is also fascinated by these fundamental themes. In 1992 he created the revolutionary video installation *The Arc of Ascent*. On the greatly slowed images, a figure can be seen below the surface

die Gefühle der beiden Figuren aus, die nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Bild eins zu werden scheinen. Das blaue Mondlicht hüllt die Szene am Ufer in ein sinnliches Ultramarin.⁵¹ Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du Mal*⁵² inspiriert René Daniëls (Eindhoven 1950) zu dem Gemälde *La Muse Vénale* (1979/80). Die auf der Wasseroberfläche kreisenden Muscheln scheinen dort kleine Orkane aufzuwirbeln, während sich ein Fischschwanz im Zickzack durchs Bild schlängelt. Daniëls' Muse ist rätselhaft und ungreifbar.⁵³

In der Literaturgeschichte wird das Meer oft als »Abyssus« bezeichnet, der dunkle Ort der Toten. In seinen bodenlosen Tiefen herrschen Chaos und Formlosigkeit, und dort gehört der Mensch nicht hin. Die Anziehungskraft der Finsternis bringt ein Künstler wie William Degouve de Nuncques (Monthermé 1867–1935 Stavelot) nicht nur in seinen Essays und Gedichten, sondern auch in seinen Bildern wundersam zum Ausdruck. *Rêve de voyage* (1899) skizziert ein beladenes, mystisches Bild steiler Klippen am Wasser; ein Raubvogel überblickt die Landschaft – Symbol der suchenden Seele des Künstlers.⁵⁴ Auch Fernand Khnopff (Dendermonde 1858–1921 Brüssel), ein Zeitgenosse und Mitglied der »Les xx«, findet Trost im symbolistischen Gedankengut. Die Bleistiftzeichnung *Près de la mer* (1890) zeigt eine mysteriöse Frau, die Augenkontakt mit dem Betrachter sucht. Das vom Künstler öfters verwendete unkonventionelle Format leistet der befremdlichen Komposition Vorschub: Durchs Fenster sieht man in der Ferne einen Strand und Küstenausschnitt, aber der Raum, in dem sich die Figur befindet, scheint irgendwie nicht zu stimmen.⁵⁵ Vergleichbare Traumbilder finden sich auch im Œuvre von Leon Spilliaert (Ostende 1881–1946 Brüssel). Der Ostender Künstler führt in *De Windstoot* (*Der Windstoß*, 1904) und *De Duizeling* (*Vertigo*) (*Der Schwindel* (*Vertigo*), 1908) obskure Gestalten vor, flüchtige Silhouetten, die in Küstennähe durch die Nacht irren, auf der Suche

nach der Antwort auf eine nie gestellte Frage. Der Hang zum Unbekannten wird fortgeführt in *De Lichtboei* (*Die Leuchtboje*, 1908), einem ebenso begeisternden wie beunruhigenden Bild.⁵⁶ 1896 malt Arnold Böcklin (Basel 1827–1901 San Domenico) mit *Vision sur la mer* und *Ulysse et Polyphème* zwei Werke, die angesichts des Formats wie ein vertikales Diptychon zusammenzugehören scheinen. Die hell gehaltene Gouache zeigt den griechischen König Odysseus, der Homers *Odyssee*⁵⁷ zufolge den Zyklopen Polyphem blendet und danach seine Heimreise aus Troja fortsetzen kann. Das dunkle Bild dagegen bietet einen Panoramablick auf eine nächtliche Bucht. Schemenhafte Gestalten bewegen sich über die Wellen und scheinen sich in dem über dem Wasser hängenden Nebel aufzulösen. Das dunkle Schiff im Mondlicht und das bemerkenswerte rote Licht aus der Hütte verleihen dem Werk eine geheimnisvolle Atmosphäre.⁵⁸

Schon jahrhundertlang erzählt man sich Geschichten über das Meer: von den Wikingern, die die Küsten unsicher machten, von unbekanntem Welten auf der anderen Seite, von Liebenden, die den Wellen trotzen, um zusammenzufinden, und von vielen wundersamen Abenteuern unter Wasser zwischen den Fischen. Auch in der klassischen Mythologie nimmt das Meer eine zentrale Rolle ein. Es wird als Urkraft beschrieben, gewaltig wie die Wutausbrüche des rachsüchtigen Neptun. Anselm Kiefer (Donaueschingen 1945) bezieht sich mit seinem *Naglfar* (*Die Argonauten*) (1998) auf die allgemein bekannte Sage von Jason, dem griechischen Königssohn, der die größten Helden des Landes zusammenrief, um mit dem Schiff »Argo« das Goldene Vlies zu finden und zu rauben. Der imposante Stapel aus bleiernen Büchern verweist auf die jahrhundertealten niedergeschriebenen Geschichten, aber auch auf das Wissen, das sich der Mensch angeeignet hat. Oben auf dem Stapel gibt Kiefer das Wogen der Wellen mit abgeschnittenen Fingernägeln, auf denen Kriegsschiffe befestigt wurden, wieder.

of the water and it seems to float in a weightless state. Unexpectedly, the figure shoots up out of the water and he rises, as it were, through the ceiling of the space. The performance evokes a spiritual atmosphere: the motif of the “inverted diver” elicits associations with metaphors such as immersion and transcendence. We are born of the sea, and to the sea we will return.⁶²

“Pity yourselves, poor men of the West. Help each other properly, look to your common salvation. The Earth begs you to live; it gives you its best, the Sea, to raise you up. It would lose itself, if you were lost. Because you are its genius, its creative soul. Your life gives it life, and if you die, it would die.”⁶³

- 1 James Hamilton, *Turner: The Late Seascapes*, exh. cat. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA (New Haven and London, 2003).
- 2 Martin Butlin and Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner* (New Haven and London, 1984).
- 3 Christine Kayser, *Peindre le ciel: de Turner à Monet; Du ciel classique au ciel impressioniste*, exh. cat. Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louvenciennes, April 8 to July 9, 1995 (Paris, 1995).
- 4 Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre* (Paris, 1906).
- 5 Jules-Antoine Castagnary, introduction to *Catalogue de l'Exposition Courbet à l'Ecole des Beaux-Arts*, ed. Bertrand Tillier (1882; repr., Paris, 2000).
- 6 Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art* (New Haven and London, 1996).
- 7 Xavier Tricot, *James Ensor: Catalogue Raisonné of the Paintings, 1875–1902, 1902–1941* (Antwerp, 1992).
- 8 Georges Marlier, *Henri-Victor Wolvens* (Brussels, 1963).
- 9 Michèle Blondeel and Constantin Ekonomidès, *Guillaume Vogels (1836–1896)* (Brussels, Ostend, and Antwerp, 2000).
- 10 Vera Lewijse, *De wereld van Louis Artan de Saint Martin: Den Haag 1837 – Oostduinkerke 1890*, unpublished Bachelor's thesis, Vrije Universiteit Brussel, under Prof. Dr. Annie Reniers (Brussels, 2001–02).
- 11 Robert Hellebranth, *Charles-François Daubigny, 1817–1878* (Morges, 1976).
- 12 Victorine Hefting, *Jan Toorop: 1858–1928*, exh. cat. Haags Gemeentemuseum (The Hague, 1989).
- 13 Roger Cardon, *Georges Lemmen: 1865–1916*, exh. cat. Musée d'Ixelles (Ixelles, 1997).
- 14 Olivier Bertrand, *Théo Van Rysselberghe*, exh. cat. Centre for Fine Arts (Brussels, 2006).
- 15 Nathalia Brodskaja, *Félix Vallotton: The Nabi from Switzerland* (New York, 2013).
- 16 Koenraad Dedobbeleer and Phillip Van den Bossche, *Jean Brusselmans*, exh. cat. Mu.ZEE (Ostend, 2011).
- 17 Dominique Dupuis-Labbe, Ina Conzen, and Guido Messling, *Picasso: Batbers*, exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart (Ostfildern, 2005).
- 18 Jean Dauberville and Henry Dauberville, *Bonnard: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint* (Paris, 1966).
- 19 George Baker, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris* (Cambridge, MA, 2007).
- 20 Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis* (Geneva, 1993).
- 21 Max Wechsler, *Mutterseelenallein: Zu einer Rauminstallation von Reinhard Mucha*, exh. cat. Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main, 1992).
- 22 Alain Colas, *Cap Horn pour un homme seul* (Paris, 1977).
- 23 Ulrich Loock, *Thomas Schütte* (Cologne, 2004).
- 24 Marion Van Wijk, *In Search of the Miraculous: Bas Jan Ader; Discovery File 143/76* (Rotterdam, 2007).
- 25 Philippe Vandenberg, *Oeuvre 1995–1999*, exh. cat. MuHKA – Museum of Contemporary Art (Antwerp, 1999).
- 26 Elisabeth Lebovici and Svetlana Alpers, *Zoe Leonard: Photographs*, exh. cat. Fotomuseum Winterthur (Göttingen, 2007).
- 27 Margriet Suren, *Jan Dibbets*, exh. cat. Van Abbemuseum (Eindhoven, 1980).
- 28 Hermann Kern and Josef Kirschbichler, *Hans-Peter Feldmann: Bilder / Pictures*, exh. cat. Kunstraum München (Munich, 1975).
- 29 Martin Prinzhorn, John C. Welchman, and Joseph Sumpf, *Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MuHKA – Museum of Contemporary Art (Antwerp, 1989).
- 30 Kasper König, *Franz West – Autotheater* (Cologne, 2009).
- 31 Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (New Haven, 2002).
- 32 Mary Richards, *Ed Ruscha*, from the *Modern Artists* series (London, 2008).
- 33 Philippe Van Cauteren, Marc Holthof, and Ludwig Seyfarth, eds., *Guillaume*

- Bijl: Installations & Compositions*, exh. cat. S.M.A.K., The Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent (Cologne, 2008).
- 34 Jessica Morgan and Leslie Jones, *Pure Beauty: John Baldessari*, exh. cat. Tate London et al. (London, 2009).
- 35 Micheline Nilsen, ed., *Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World* (Farnham and Burlington, 2013).
- 36 Anne M. Lyden and Hope Kingsley, *The Photographs of Frederick H. Evans* (Los Angeles, 2010).
- 37 Mary Morton, David Bomford, and Dominique de Font-Réaulx et al., *Looking at the Landscapes: Courbet and Modernism; Papers from a Symposium Held at the J. Paul Getty Museum on March 18, 2006* (Los Angeles, 2007).
- 38 Kerry Brougher and David Elliott, *Sugimoto*, exh. cat. Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, and Mori Art Museum, Tokyo (Ostfildern, 2005).
- 39 Phillip Van den Bossche, Anouck Clissen, and Sergio Sevellón et al., *Victor Serrvanckx: De jaren twintig*, exh. cat. Mu.ZEE (Ostend, 2012).
- 40 Sarah C. Bancroft, Susan Landauer, Peter Levitt, and Anna Brouwer, *Richard Diebenkorn: The Ocean Park Series*, exh. cat. Orange County Museum of Art, Newport Beach, CA, et al. (Munich, London, and New York, 2011).
- 41 Germano Celant, *Ettore Spalletti: Sculpture and Drawing* (Bristol, 1995).
- 42 This work is the first painting that Jan Hoet purchased from the artist before his major breakthrough.
- 43 Magnus Jensner, Andreas Nilsson, and Luc Tuymans, *Luc Tuymans: Mot dagen / Against the Day*, exh. cat. Moderne Museet Malmö (Stockholm, 2009).
- 44 Wouter Davidts, Guy Châtel, and Stefaan Vervoort, *Orban Space: The Work and Practice of Luc Deleu, T.O.P. Office* (Amsterdam, 2012).

Auch der Titel weist auf die isländische Sage vom »Nagelschiff« hin, dem Kriegsschiff, das die Riesen nach Midgard bringt.

Der in einer berühmten antiken Hafenstadt geborene Jannis Kounellis (Piräus 1936) zaubert mit seiner Plastik *Albatros* (2001) Verfall und Destruktion zu einem neuen künstlerischen Objekt um. Diese Plastik ist Teil einer größeren Installation, für die der Künstler den Rumpf eines alten Schiffes umgearbeitet hat. Die Planken sind alt und faul und von Wind, Wetter und der Zeit mitgenommen – mithilfe einiger Seile halten sie gerade noch zusammen. Dennoch geht von dem Werk eine kraftvolle Energie aus, die den Betrachter in Gedanken zu den Mythen der heldenhaften Antike zurückgehen lässt.⁵⁹ Auch aus dem Œuvre von Bernd Lohaus (Düsseldorf 1940–2010 Antwerpen) spricht eine große Liebe für altes Holz und anderen verworfenen Schrott. In seinem Atelier arbeitet er diese Reste – angefangen von verwitterten Holzbalken bis hin zu rohen Steinblöcken – zu einer poetischen Kombination auf und lädt den Betrachter ein, Teil dieses großen Gedichts, dieser Ode an den Menschen und die Welt zu werden.⁶⁰

Die Gezeiten des Meeres folgen dem Stand des Mondes – dieses Wissen hatte der Mensch sich bereits angeeignet, noch bevor unsere Zeitrechnung begann. Die Erklärung für die ziehenden und stauenden Kräfte von Ebbe und Flut ist komplex, regt allerdings die Fantasie weit mehr an, als es die Wissenschaft je erfassen wird. Das wundersame Werk von James Lee Byars (Detroit 1932–1997

Kairo) lässt sich als Verschmelzung uralter mythologischer Symbole charakterisieren. Byars verbindet Kunst und tägliches Leben, indem er die »Kreation« selber voll und ganz lebt und erlebt. Der Künstler ist ein Schamane der Gegenwart: Er lädt die Umstehenden dazu ein, vom warmen Gold und dem tiefen, samtweichen Rot zu kosten. Die delikaten Skulpturen *Slit Moon* (1994) und *The Moonbook* (1980) besingen den Rhythmus der Natur – Ebbe und Flut, Leben und Tod.⁶¹ Diese grundlegenden Themen faszinieren auch Bill Viola (New York 1951) mit seiner revolutionären Videoinstallation *The Arc of Ascent* (1992). Auf den stark verlangsamten Bildern ist eine Figur zu sehen, die sich unter der Wasseroberfläche befindet und dort quasi schwerelos zu schweben scheint. Unversehens schießt die Figur aus dem Wasser hoch und steigt auf, wahrhaftig durch die Decke des Raumes. Die Darstellung schafft eine spirituelle Atmosphäre: Das Motiv des »umgekehrten Tauchers« weckt Assoziationen mit Metaphern wie Immersion und Transzendenz.⁶²

Aus dem Meer werden wir geboren, ins Meer kehren wir zurück.
 »Habt Mitleid mit euch selbst, arme Menschen des Okzidents. Helft euch selbst ernsthaft, habt euer Gemeinwohl im Auge. Die Erde gibt euch den Lebensunterhalt, sie bietet euch das Beste, was sie hat, das Meer, euch wieder zu wieder aufzurichten. Sie wäre verloren, wenn sie euch verlöre! Denn ihr seid ihr Genie, ihre erfinderische Seele. Von eurem Leben lebt sie, und sterbt ihr, dann stürbe auch sie.«⁶³

- 1 James Hamilton, *Turner: The Late Seascapes*, Ausst.-Kat. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA, London und New Haven 2003.
- 2 Martin Butlin und Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, London und New Haven 1984.
- 3 *Christine Kayser, Peindre le ciel: de Turner à Monet. Du ciel classique au ciel impressioniste*, Ausst.-Kat. Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louvenciennes, Paris 1995.
- 4 Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris 1906.
- 5 Jules-Antoine Castagnary, Einleitung zum *Catalogue de l'Exposition Courbet à l'Ecole des Beaux-Arts*, hrsg. von Bertrand Tillier, Paris 1882, Nachdruck: 2000.
- 6 Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art*, London 1996.
- 7 Xavier Tricot, *James Ensor: Catalogue Raisonné of the Paintings, 1875–1902, 1902–1941*, Antwerpen 1992.

- 8 Georges Marlier, *Henri-Victor Wolvens*, Brüssel 1963.
- 9 Michèle Blondeel und Constantin Ekonomidès, *Guillaume Vogels (1836–1896)*, Brüssel, Ostende und Antwerpen 2000.
- 10 Vera Lewijse, *De wereld van Louis Artan de Saint Martin. Den Haag 1837–Oostduinkerke 1890*. Nicht veröffentlichte Magisterarbeit Vrije Universiteit Brussel, 2001/02.
- 11 Robert Hellebranth, *Charles-François Daubigny 1817–1878*, Morges 1976.

- 45 Dan Adler, *Hanne Darboven: Cultural History 1880–1983* (London, 2009).
- 46 Emma Bedford et al., *Marlene Dumas: Intimate Relations* (Amsterdam and Johannesburg, 2010).
- 47 Karl Buchberg, Nicholas Cullinan, and Jodi Hauptman, *Henri Matisse: The Cut-Outs*, exh. cat. The Museum of Modern Art and Tate Modern (New York and London, 2014).
- 48 Erika Billeter, *François Burland: Au royaume du mythe et de la magie* (Bern, 2003).
- 49 Paul Thek, *The wonderful world that almost was*, exh. cat. Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, Neue Nationalgalerie, Berlin, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, and MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseilles (Rotterdam, 1995).
- 50 Steven Stern, *Katbarina Wulff*, exh. cat. San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, 2012).
- 51 Monica Bohm-Duchen, *Chagall*, from the *Art & Ideas* series (London, 1998).
- 52 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris, 1861).
- 53 Jaap Guldemon, Jan Debbaut, and Marente Bloemheuvel, *René Daniëls*, exh. cat. Van Abbemuseum (Eindhoven, 1998).
- 54 Aggie Langedijk, Denis Laoureux, and Véronique Carpiaux et al., *William Degouve de Nuncques*, exh. cat. Musée Felicien Rops, Namur, and Kröller-Möller Museum, Otterlo (Brussels, 2012).
- 55 Frederik Leen, Dominique Marechal, and Sophie Van Vliet et al., *Fernand Khnopff (1858–1921)*, exh. cat. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, Museum der Moderne Salzburg, and McMullen Museum of Art, Boston (Ostfildern, 2004).
- 56 Xavier Tricot, *Léon Spilliaert: De jaren 1900–1915* (Antwerp and Ghent, 1996).
- 57 Homer, *Odyssey*, trans. M. A. Schwartz (Haarlem, 1956).
- 58 William Ritter, *Arnold Böcklin* (Ghent, 1895).
- 59 Dieter Roelstraete and Jan Hoet, *Jannis Kounellis* (Milan, 2002).
- 60 Hans Martens, Bernd Lohaus, and Raymond Balau, *Bernd Lohaus 1998–2005*, exh. cat. Municipal Museum of Contemporary Art (Ghent, 2005).
- 61 Michael Stanley, Marsha Miro, and Susanne Friedli et al., *I'm Full of Byars: James Lee Byars – Einde Hommage / A Homage* (Bielefeld, 2008).
- 62 Alexander Pühringer, ed., *Bill Viola* (Klagenfurt, 1994).
- 63 Jules Michelet, *La mer* (Paris, 1861).
- 12 Victorine Hefting, *Jan Toorop 1858–1928*, Ausst.-Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1989.
- 13 Roger Cardon, *Georges Lemmen 1865–1916*, Ausst.-Kat. Musée d'Ixelles, 1997.
- 14 Olivier Bertrand, *Tbéo Van Rysselberghe*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2006.
- 15 Nathalia Brodskaja, *Félix Vallotton. The Nabi from Switzerland*, New York 2013.
- 16 Koenraad Dedobbeleer und Phillip Van den Bossche, *Jean Brusselmans*, Ausst.-Kat. Mu.ZEE, Ostende 2011.
- 17 Dominique Dupuis-Labbe, Ina Conzen und Guido Messling, *Picasso. Badende*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2005.
- 18 Jean Dauberville und Henry Dauberville, *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1966.
- 19 George Baker, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge, Mass., 2007.
- 20 Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genf 1993.
- 21 Max Wechsler, *Mutterseelenallein: Zu einer Rauminstallation von Reinhard Mucha*, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1992.
- 22 Alain Colas, *Cap Horn pour un homme seul*, Paris 1977.
- 23 Ulrich Loock, *Thomas Schütte*, Köln 2004.
- 24 Marion Van Wijk, *In Search of the Miraculous: Bas Jan Ader. Discovery File 143/76*, Rotterdam 2007.
- 25 Philippe Vandenberg, *Œuvre 1995–1999*, Ausst.-Kat. MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen 1999.
- 26 Elisabeth Lebovici und Svetlana Alpers, *Zoe Leonard: Photographs*, Ausst.-Kat. Fotomuseum Winterthur 2007.
- 27 Margriet Suren, *Jan Dibbets*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1980.
- 28 Hermann Kern und Josef Kirschbichler, *Bilder / Pictures*, Ausst.-Kat. Kunstraum München 1975.
- 29 Martin Prinzhorn, John C. Welchman und Joseph Sumpf, *Exchange of Meaning. Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen 1989.
- 30 Kasper König, *Franz West – Autobeater*, Köln 2009.
- 31 Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, New Haven 2002.
- 32 Mary Richards, *Ed Ruscha (Modern Artists series)*, London 2008.
- 33 Philippe Van Cauteren, Marc Holthof und Ludwig Seyfarth (Hrsg.), *Guillaume Bijl: Installations & Compositions*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Köln 2008.
- 34 Jessica Morgan und Leslie Jones, *Pure Beauty: John Baldessari*, Ausst.-Kat. Tate, London 2009.
- 35 Micheline Nilsen (Hrsg.), *Photographs and Architecture. Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Farnham und Burlington 2013.
- 36 Anne M. Lyden und Hope Kingsley, *The Photographs of Frederick H. Evans*, Los Angeles 2010.
- 37 Mary Morton, David Bomford und Dominique de Font-Réaulx u. a., *Looking at the Landscapes: Courbet and Modernism. Papers from a Symposium Held at the J. Paul Getty Museum on March 18, 2006*, Los Angeles 2007.
- 38 Kerry Brougher and David Elliott, *Sugimoto*, Ausst.-Kat. Smithsonian Institution, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 2005.
- 39 Phillip Van den Bossche, Anouck Clissen, Sergio Sevellón u. a., *Serwanckx, de jaren twintig*, Ausst.-Kat. Mu.ZEE, Ostende, 2012.
- 40 Sarah C. Bancroft, Susan Landauer, Peter Levitt und Anna Brouwer, *Richard Diebenkorn: The Ocean Park Series*, Ausst.-Kat. Orange County Museum of Art, Newport Beach, Modern Art Museum of Fort Worth, München, London und New York 2011.
- 41 Germano Celant, *Ettore Spalletti: Sculpture and Drawing*, Bristol 1995.
- 42 Dieses Werk ist das erste Gemälde, das Jan Hoet dem Künstler noch vor dessen Durchbruch abkauft.
- 43 Magnus Jensner, Andreas Nilsson und Luc Tuymans, *Luc Tuymans – Mot d'agen: Catalogue of an exhibition held at the Moderna Museet, Stockholm*, 2009.
- 44 Wouter Davidts, Guy Châtel und Stefaan Vervoort, *Urban Space: The Work and Practice of Luc Deleu, I.O.P. Office*, Amsterdam 2012.
- 45 Dan Adler, *Hanne Darboven: Cultural History 1880–1983*, London 2009.
- 46 Emma Bedford u. a., *Marlene Dumas: Intimate Relations*. Amsterdam und Johannesburg 2010.
- 47 Karl Buchberg, Nicholas Cullinan und Jodi Hauptman, *Henri Matisse: The Cut-Outs*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, Tate Modern, London, 2014.
- 48 Erika Billeter, *François Burland. Au royaume du mythe et de la magie*, Bern 2003.
- 49 Paul Thek, *The wonderful world that almost was*, Ausst.-Kat. Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst, Rotterdam, u.a., 1995.
- 50 Steven Stern, *Katbarina Wulff*, Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, 2012.
- 51 Monica Bohm-Duchen, *Chagall (Art & Ideas)*, London 1998.
- 52 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1861.
- 53 Jaap Guldemon, Jan Debbaut und Marente Bloemheuvel, *René Daniëls*, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1998.
- 54 Aggie Langedijk, Denis Laoureux und Véronique Carpiaux u. a., *William Degouve de Nuncques*, Musée Felicien Rops, Namur, Kröller-Möller Museum, Otterlo, 2012.
- 55 Frederik Leen, Dominique Marechal und Sophie Van Vliet u. a., *Fernand Khnopff (1858–1921)*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Museum der Moderne, Salzburg, McMullen Museum of Art, Boston, 2004.
- 56 Xavier Tricot, *Léon Spilliaert. De jaren 1900–1915*. Antwerpen und Gent 1996.
- 57 Homer, *Odyssee*.
- 58 William Ritter, *Arnold Böcklin*, Gent 1895.
- 59 Dieter Roelstraete und Jan Hoet, *Jannis Kounellis*. Mailand 2002.
- 60 Hans Martens, Bernd Lohaus und Raymond Balau, *Bernd Lohaus 1998–2005*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 2005.
- 61 Michael Stanley, Marsha Miro, Susanne Friedli u. a., *I'm Full of Byars: James Lee Byars – Einde Hommage / A Homage*, Bielefeld 2008.
- 62 Alexander Pühringer (Hrsg.), *Bill Viola*, Klagenfurt 1994.
- 63 »Ayez pitié de vous-mêmes, pauvres hommes d'Occident. Aidez-vous sérieusement, avisez au salut commun. La Terre vous supplie de vivre; elle vous offre ce qu'elle a de meilleur, la Mer, pour vous relever. Elle se perdrait en vous perdant. Car vous êtes son génie, son âme inventive. De votre vie, elle vit, et, vous morts, elle mourrait.« Jules Michelet, *La mer*, Paris 1861.





Etel Adnan, *Untitled*, ca. 2000



Francis Alÿs, *Watercolor*, 2010

seaseaseaseaseaseaseaseaseaseasease
seaseaseaseaseaseaseaseaseaseasease



Louis Artan, *Zeegezicht in Blankenberge*, 1871



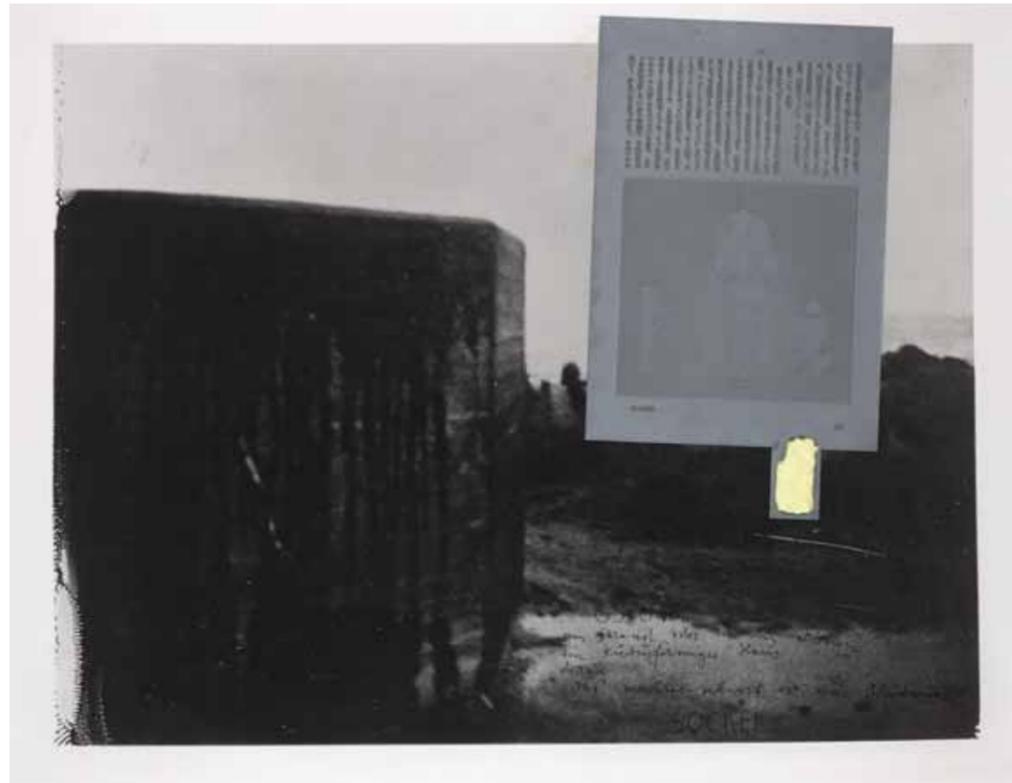
François-Marie Banier, *Salvador de Babia*, 2002–03



Forrest Bess, *Old Boats*, 1967



Forrest Bess, *Untitled (Nr. 7)*, 1957



Joseph Beuys, *Druck 1 und Druck 2*, 1971



Guillaume Bijl, *Schelpenwinkel De Zee*, 2014



William Blake, *An Estuary with Figures in a Boat*, ca. 1794



Arnold Böcklin, *Ulysse et Polyphème*, 1896

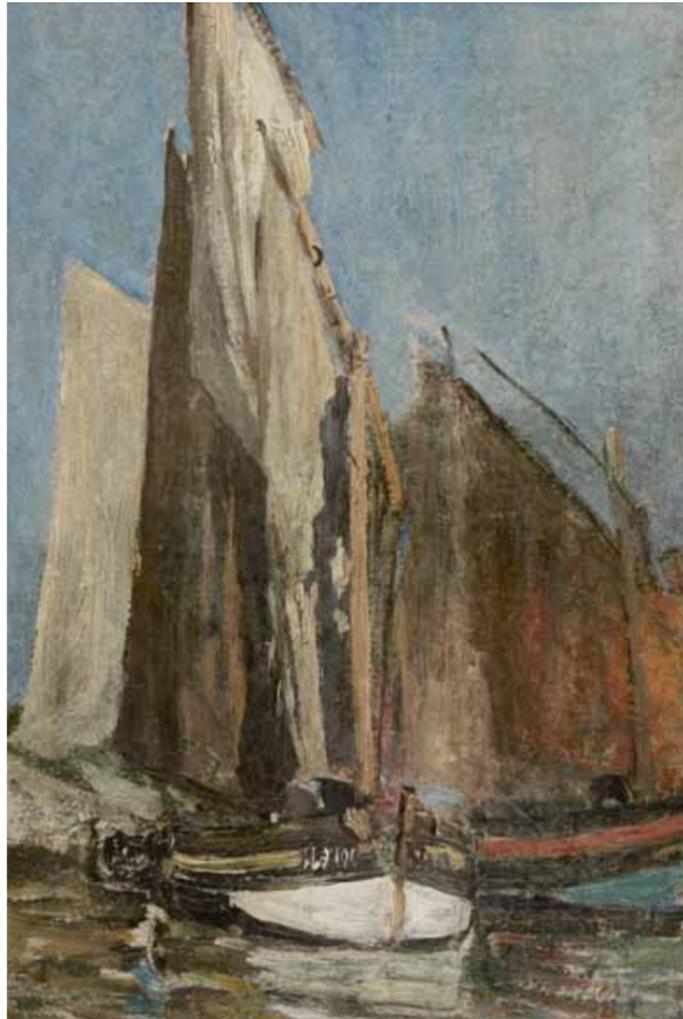
Arnold Böcklin, *Vision sur la mer*, 1896



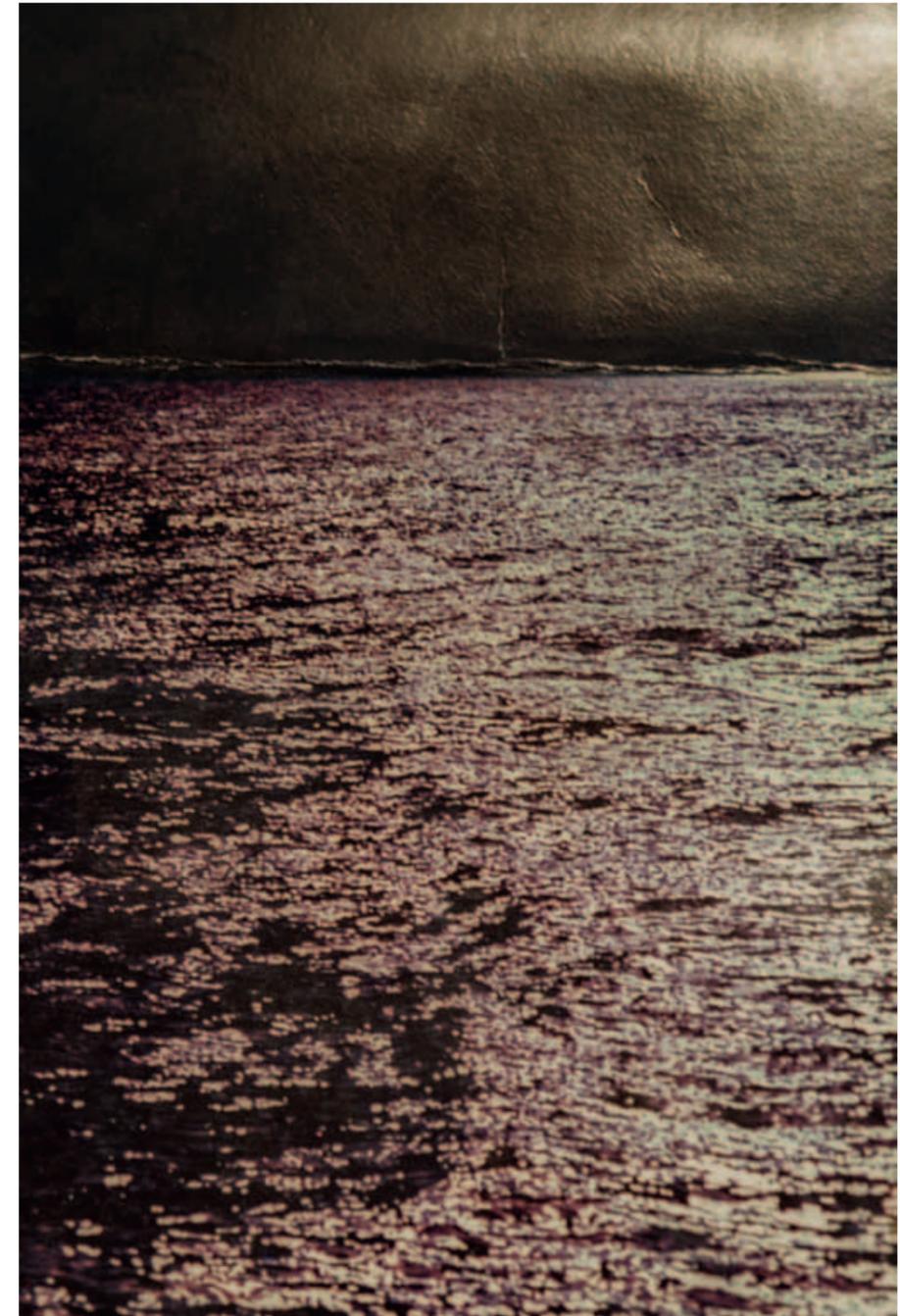
Pierre Bonnard, *Baigneurs à la fin du jour*, 1945-46



Michael Borremans, *Otherside*, 2014



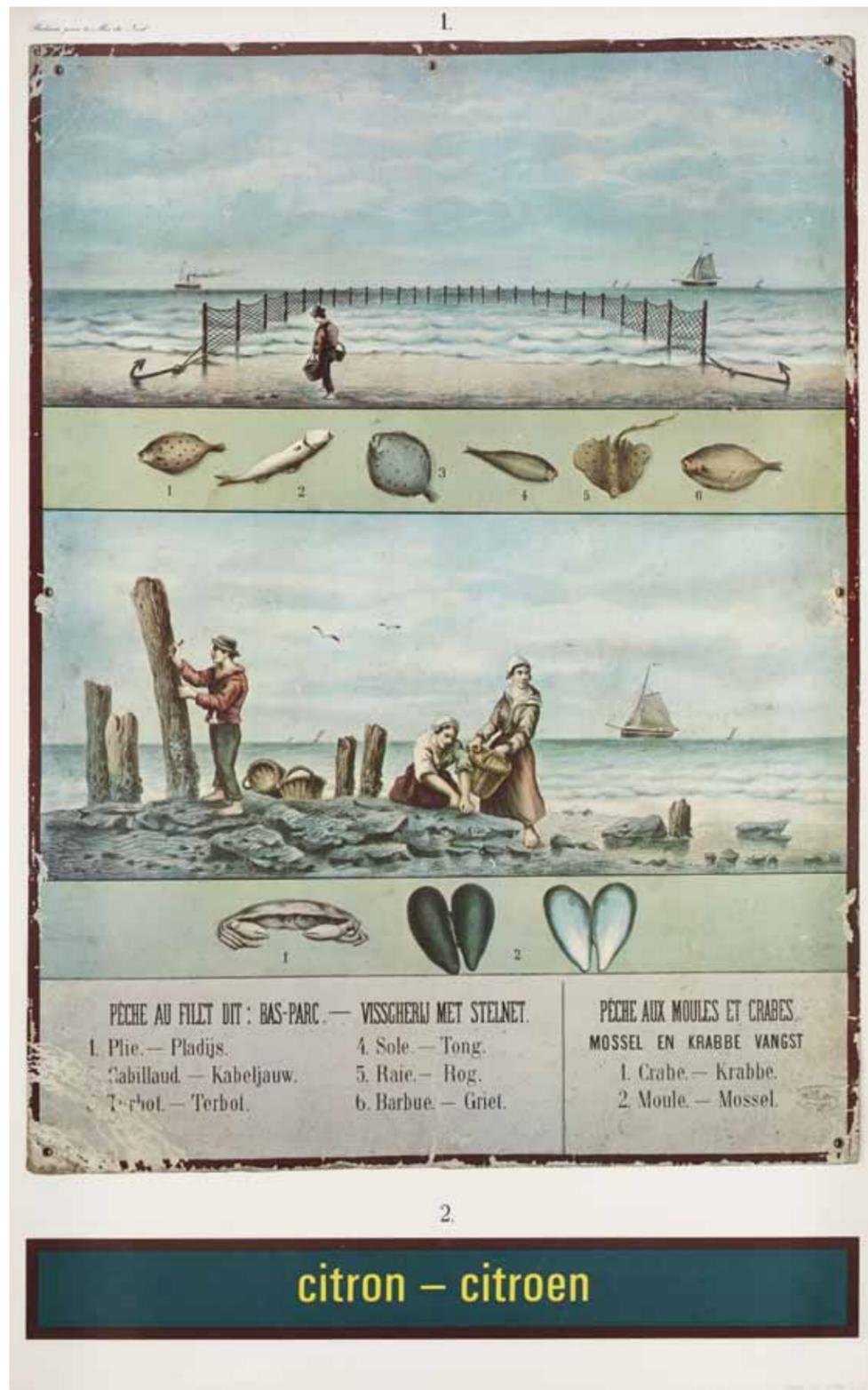
Eugène Boudin, *Barques de pêche (Etude)*, 1861–64



Dirk Braeckman, *D.Z.-17*, 2013, 2013

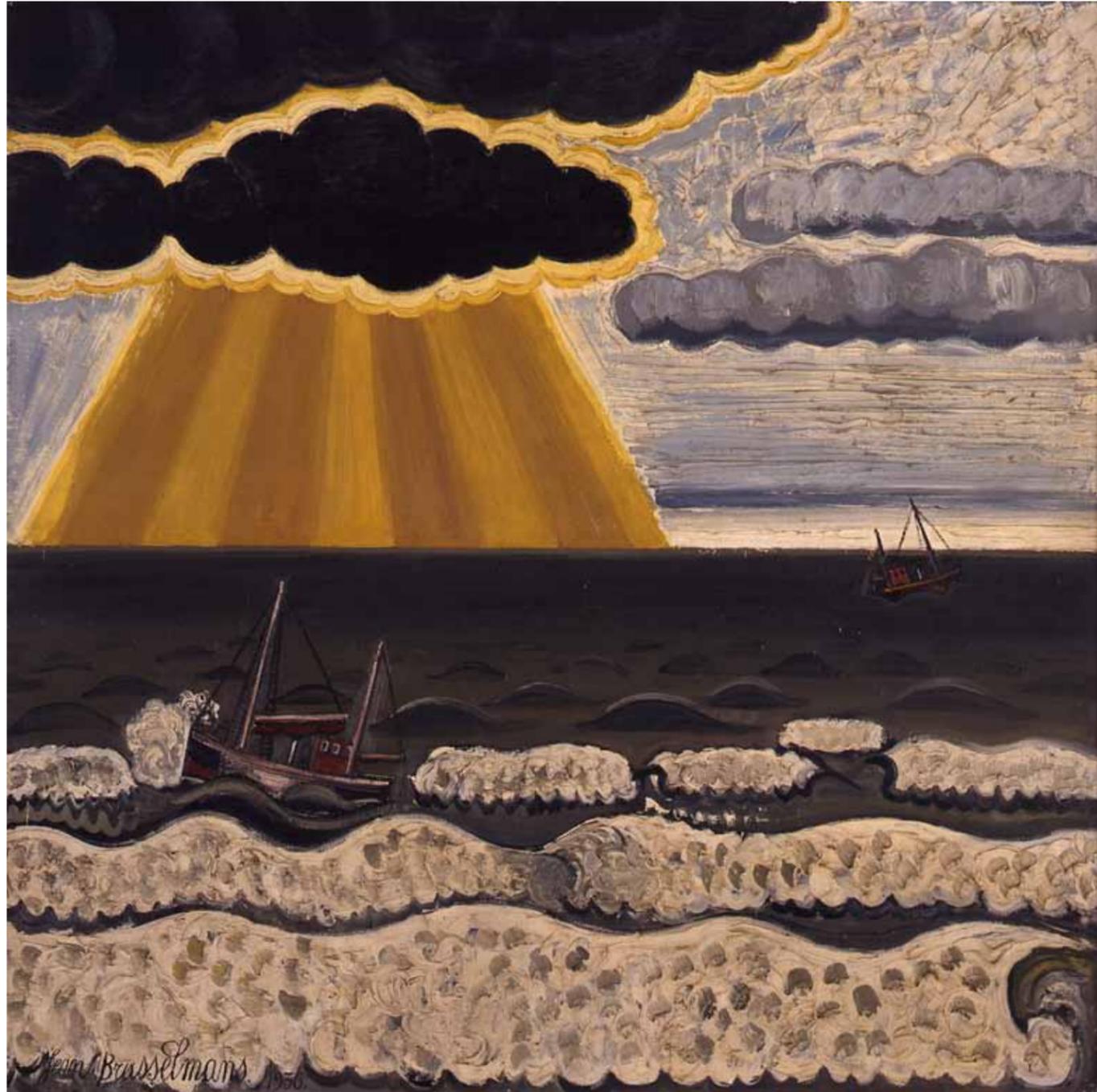


Marcel Broodthaers, *Grande casserole de moules*, 1966



Marcel Broodthaers, *Chère petite sœur (la tempête)*, 1972

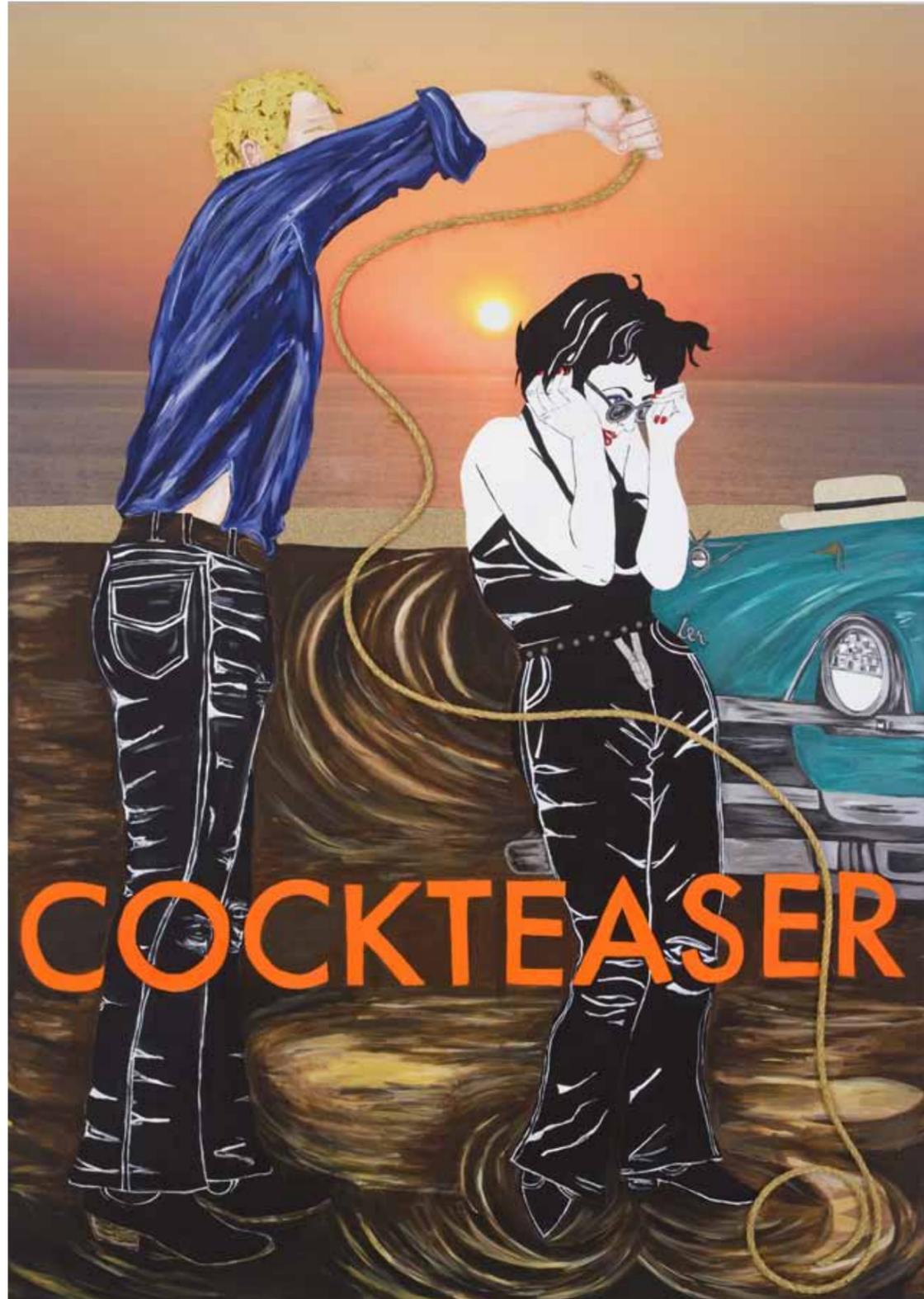




Jean Brusselmans, *De storm*, 1936



Jean Brusselmans, *De storm*, 1938



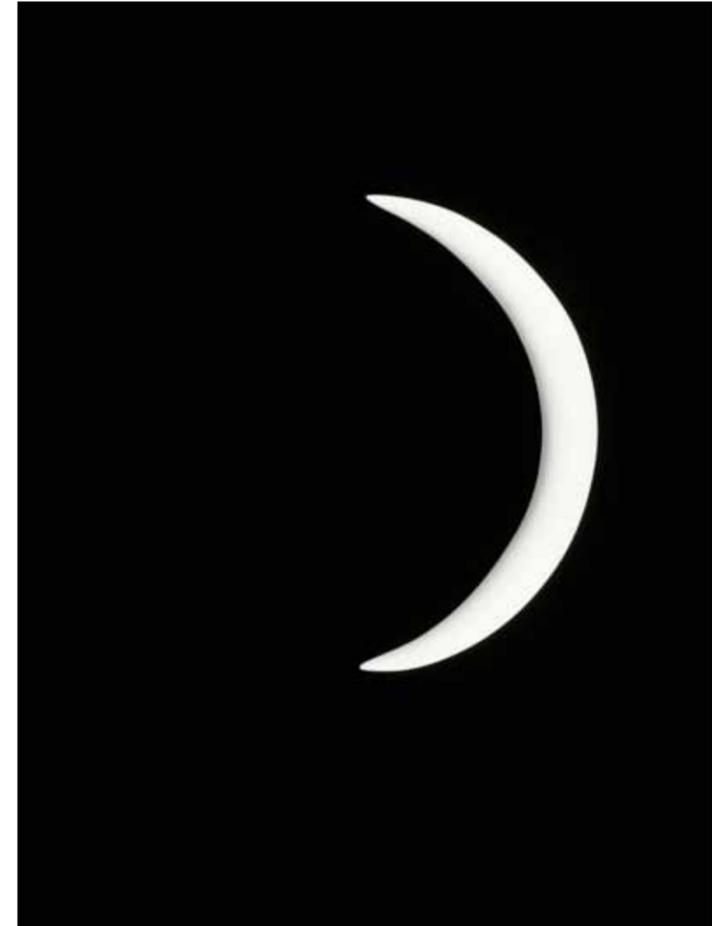
François Burland, *General Ponsonet*, s.d.



Michael Buthe, *Totes Meer*, 1989



James Lee Byars, *Slit Moon*, 1994



DEAR MR. HOOD
HOW WONDERFUL YOU WANT TO BUY MY TELEPATH AS A WHOLE
MUSEUM SHOW IN ONE OF YOUR OLD ROOMS PAINTED TOTALLY
BLACK (JUST THE TINY GOLD PIN STUCK SLIGHTLY IN THE WALL)
LET'S DO IT FOR SEPTEMBER-OCTOBER. I LOVED YOUR FAST
ACTION ON MY OPENING NIGHT. PLEASE ANSWER TO BERN.
TLY. JAMES LEE BYARS 21.7.'76





Paul Cézanne, *Rocs, L'Estaque*, ca. 1865



Marc Chagall, *Couple bleu au bord de l'eau*, 1954



172

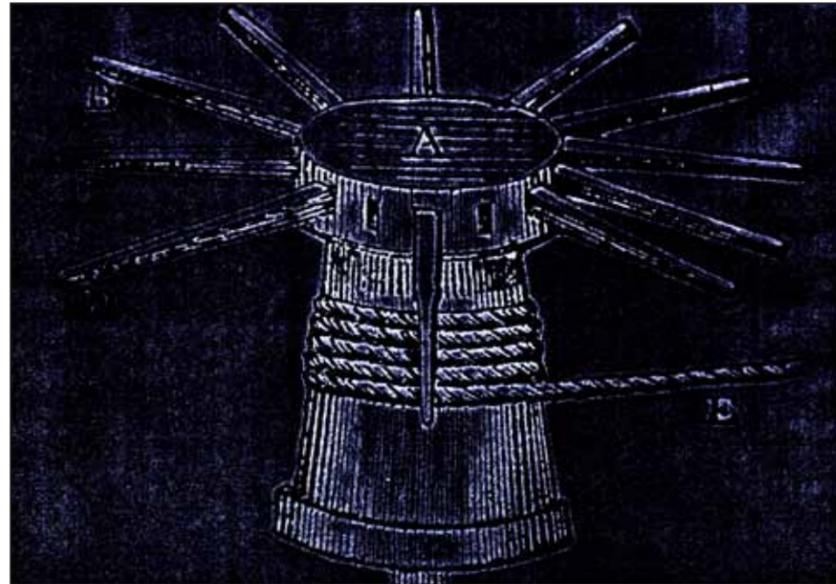
THE SEA



Emile Claus, *Zonnegloed*, 1905

DAS MEER

173



Vaast Colson, *Atop the capstan*, 2014



Leo Copers, *Zeestuk met vuur*, 1972



Patrick Corillon, *La dernière corde*, 2014



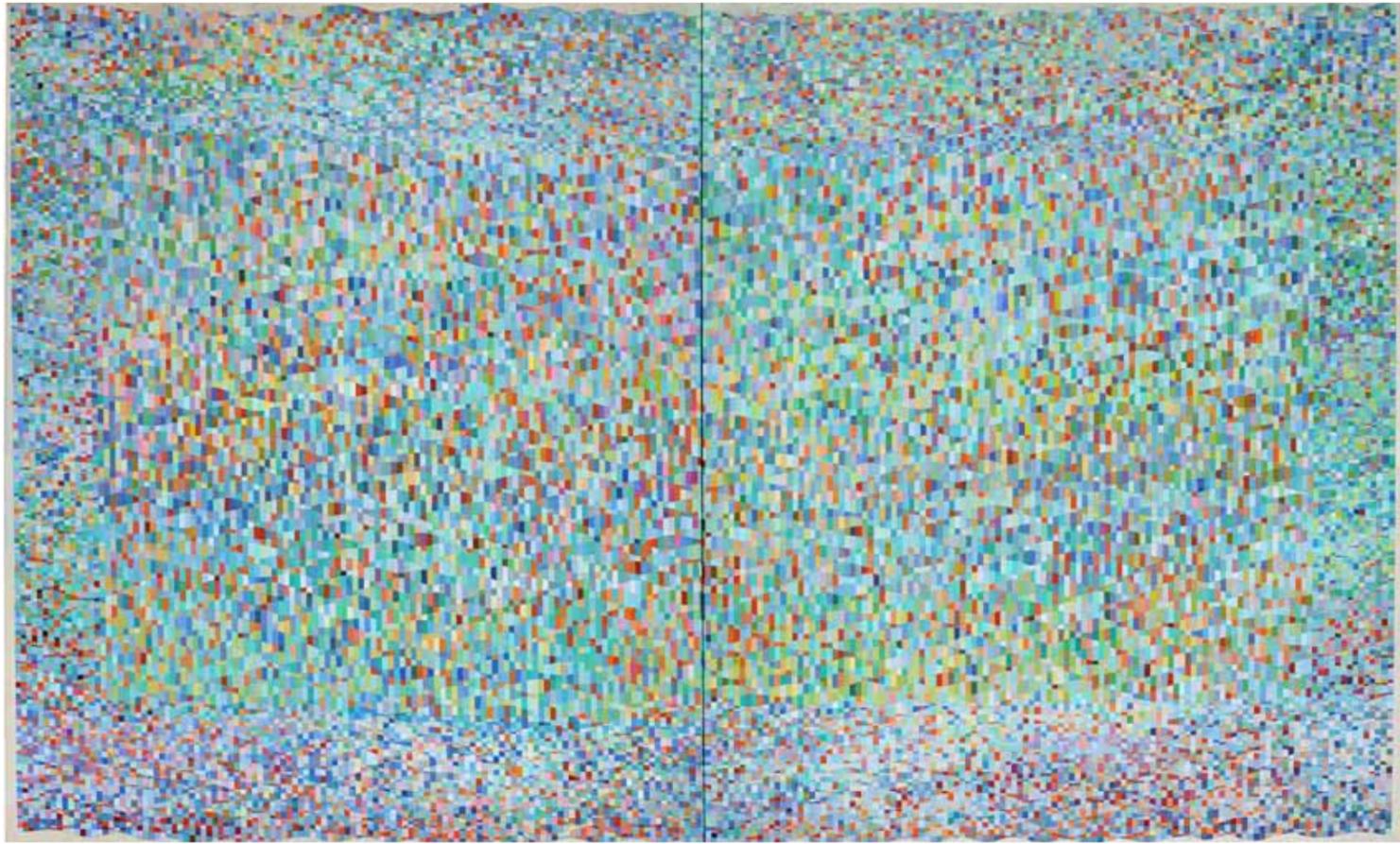
Gustave Courbet, *La Vague*, 1869



Johan Creten, *La très grande vague pour Palissy*, 2004–05



Henri-Edmond Cross, *Le Four des Maures*, ca. 1906



Werner Cuvelier, *De Noordzee ter hoogte van de Haan aan zee*, 2009-13



René Daniëls, *La muse vénale*, 1979-80

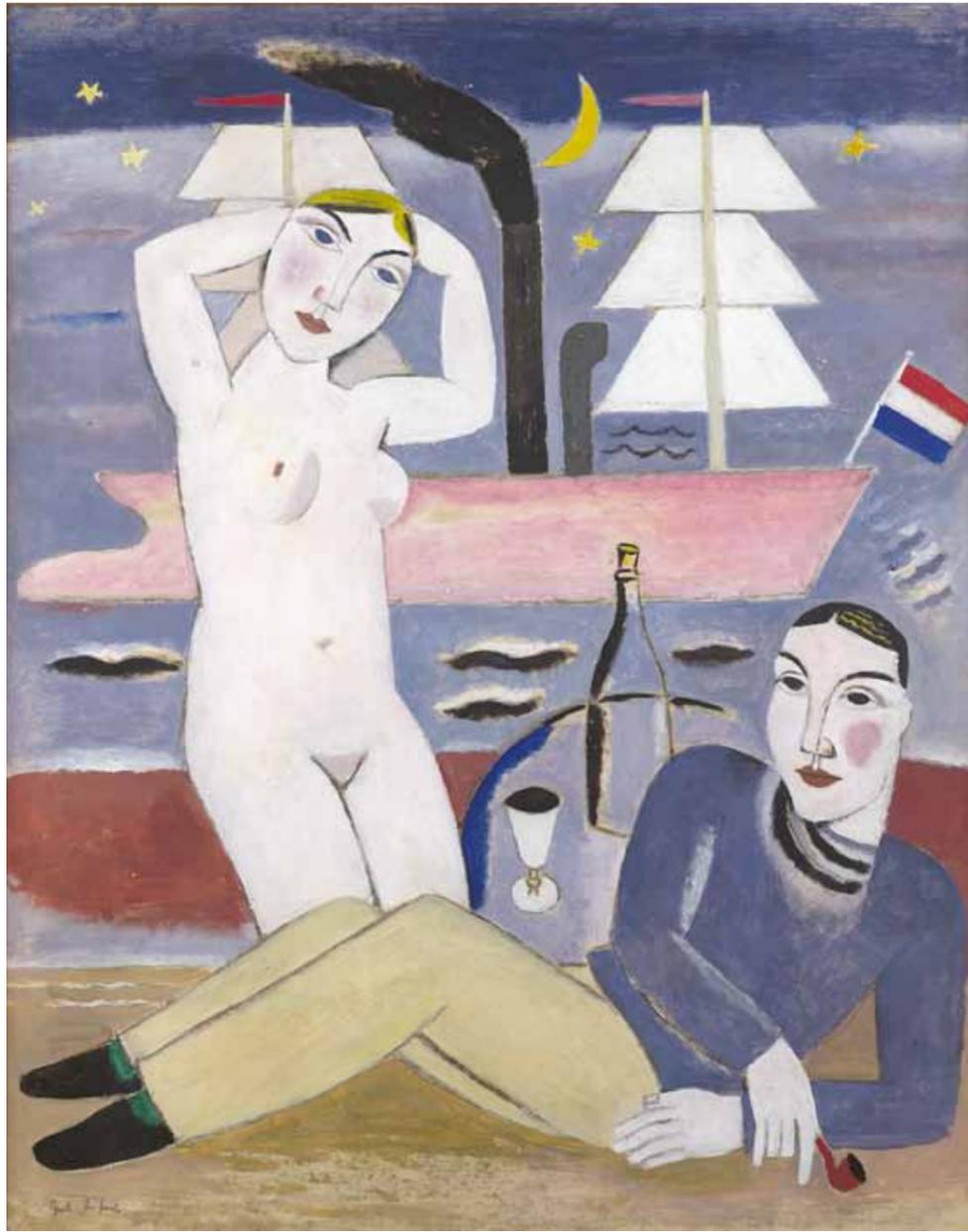


Charles-François Daubigny, *Temps orageux au bord de la mer*, 1874



Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 2000

Thierry De Cordier, *Mer Montée*, 2011



186

THE SEA



Nicolas de Staël, *Selinunte*, 1954

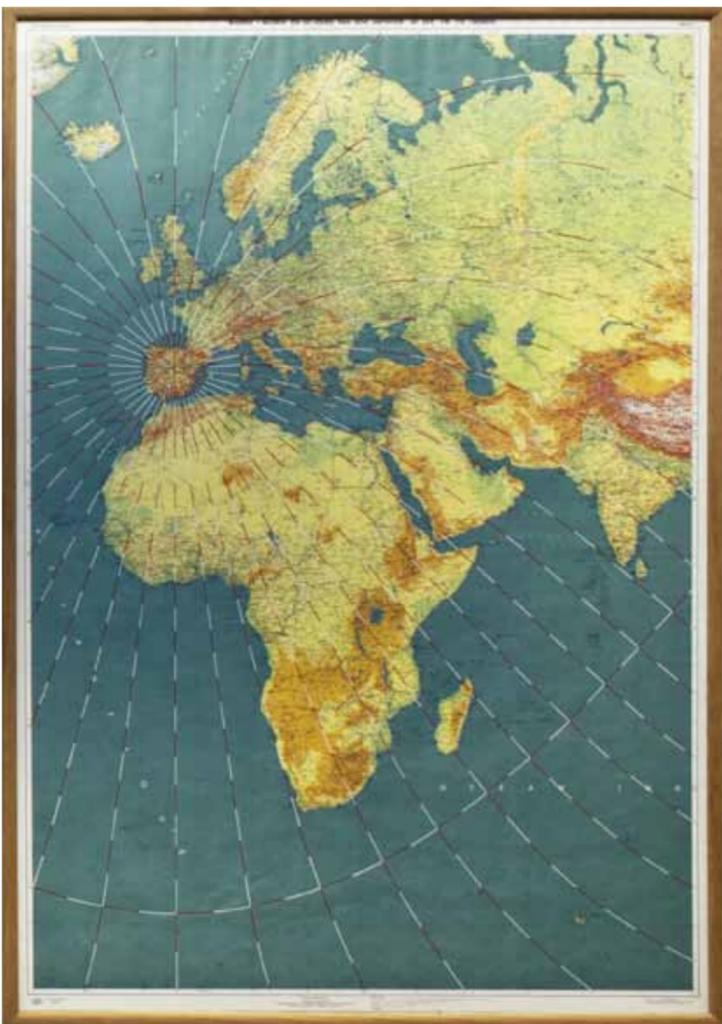
DAS MEER

187



Frederick DeBourg Richards, *Anglesea, New Jersey*, ca. 1880

William Degouve de Nuncques, *Rêve de voyage*, 1899



Luc Deleu, *Madrid–Madrid en 80 jours par son antipode*, 40°25S 176°17° (Weber), 1993



Ronny Delrue, *Sporen*, 1993



Wim Delvoye, *Nautilus (Penta)*, 2013

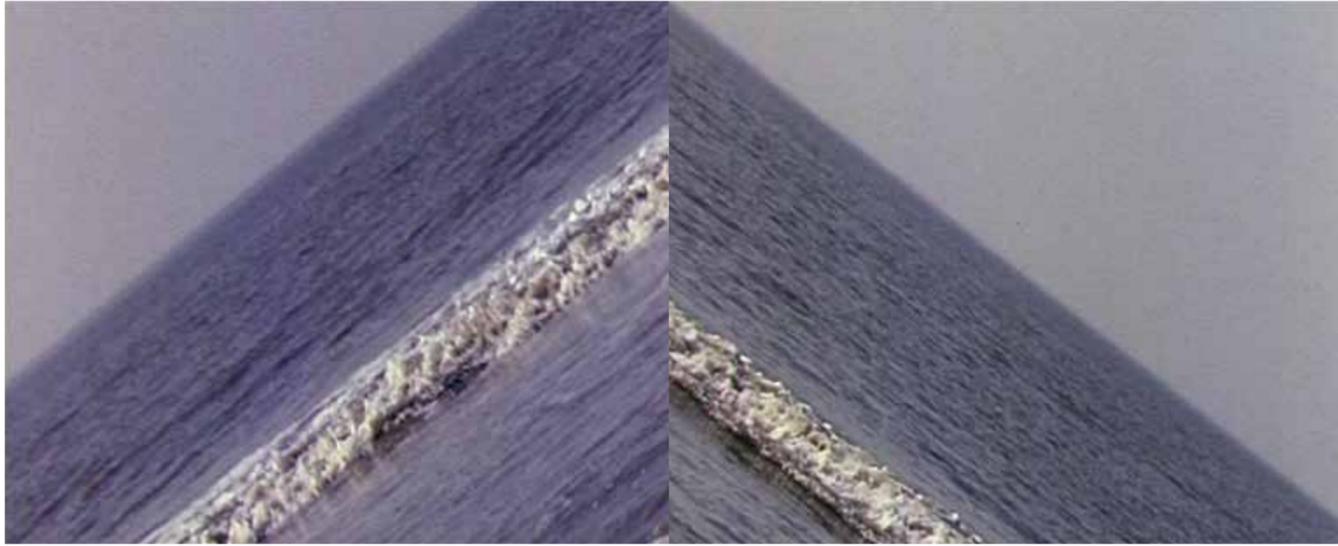


Maurice Denis, *La gardienne des vaches*, ca. 1893



Maurice Denis, *Les Régates à Perros Guirec, vues de la jetée Ouest*, 1897

Ilse D'Hollander, *Matrozen van de Aurora (1), (2), (3)*, 1993



Jan Dibbets, *Horizon III - Sea*, 1971



Richard Diebenkorn, *Untitled No. 42*, 1981



Karel Dierickx, *Movement*, 2013

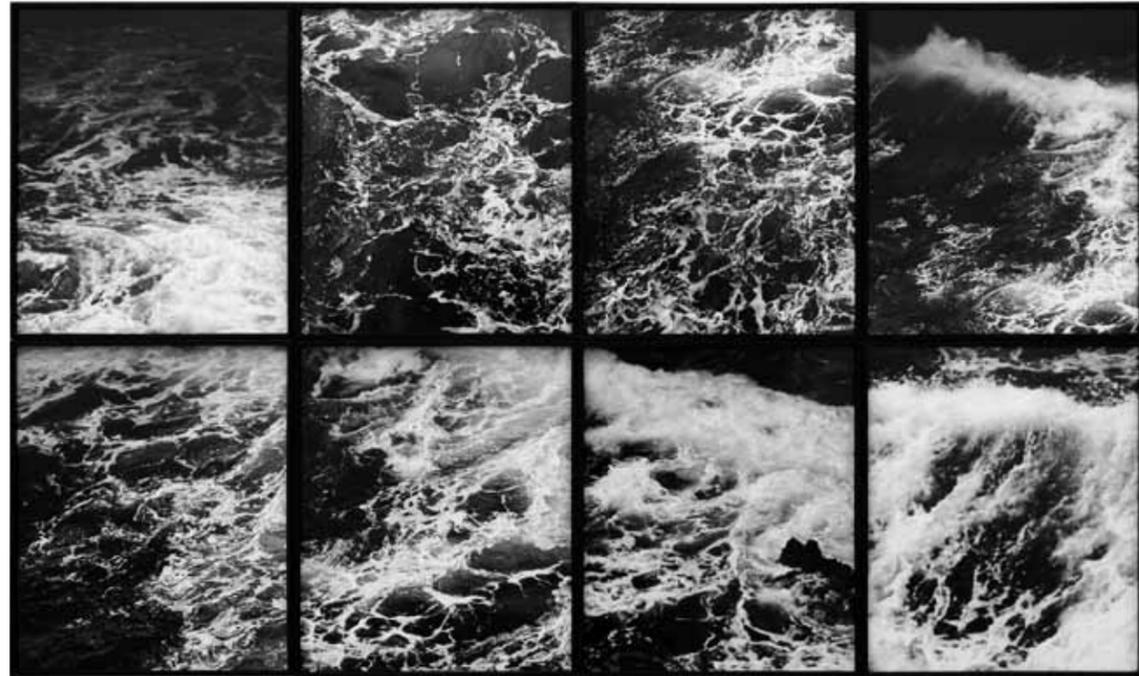


Rineke Dijkstra, *Oostende (België) 7 augustus 1992, 1992*



Honoré d'O, *Opera Aperta V*, 2014

Martin d'Orgeval, *La Mer (Hommage à Jan Hoet)*, 2014



Martin d'Orgeval, *Pâques*, 2005



Marlene Dumas, *Gebroke die See*, 1978



Ger van Elk, *Kinselmeer*, 1997



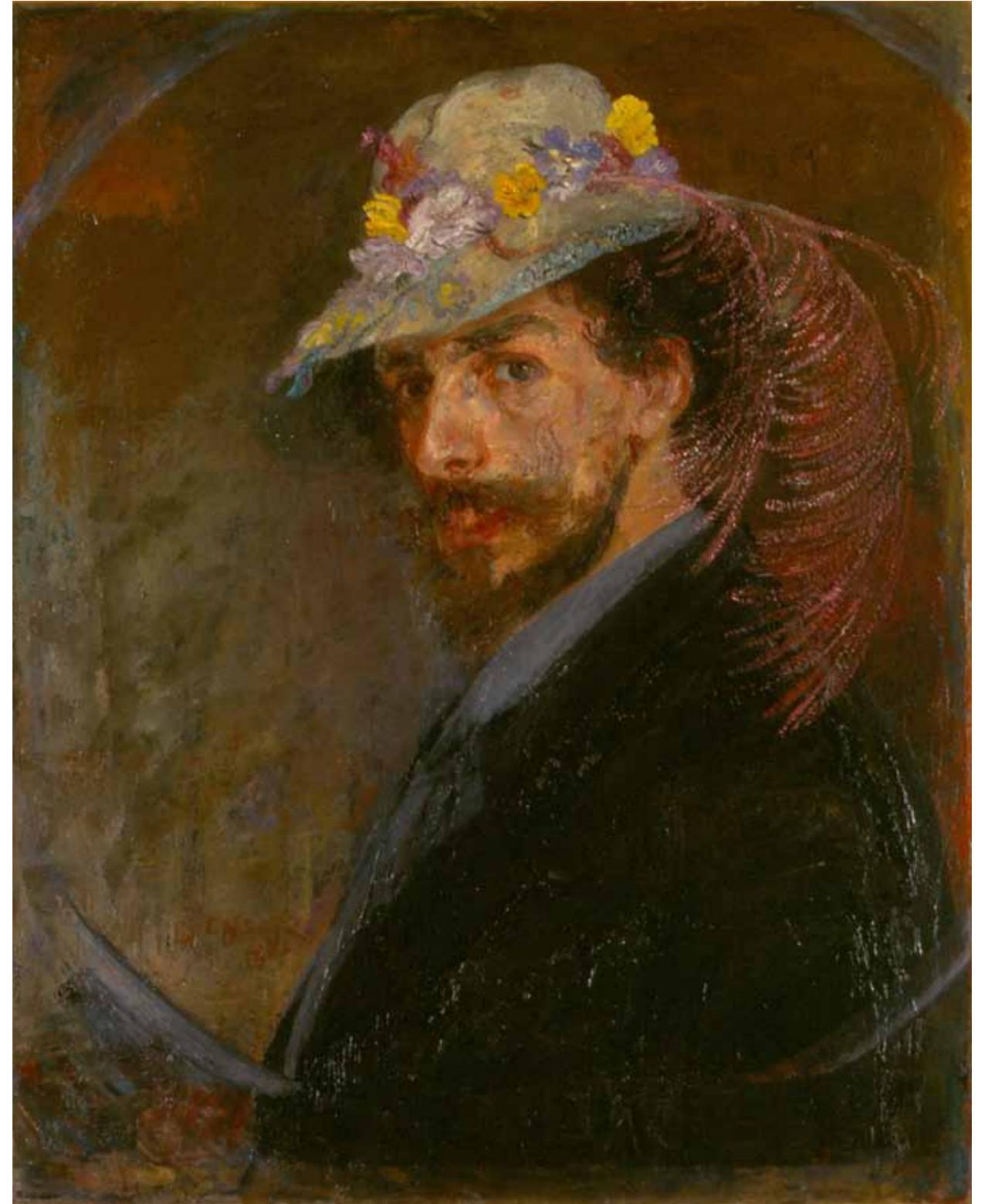
James Ensor, *La pêche miraculeuse*, 1917

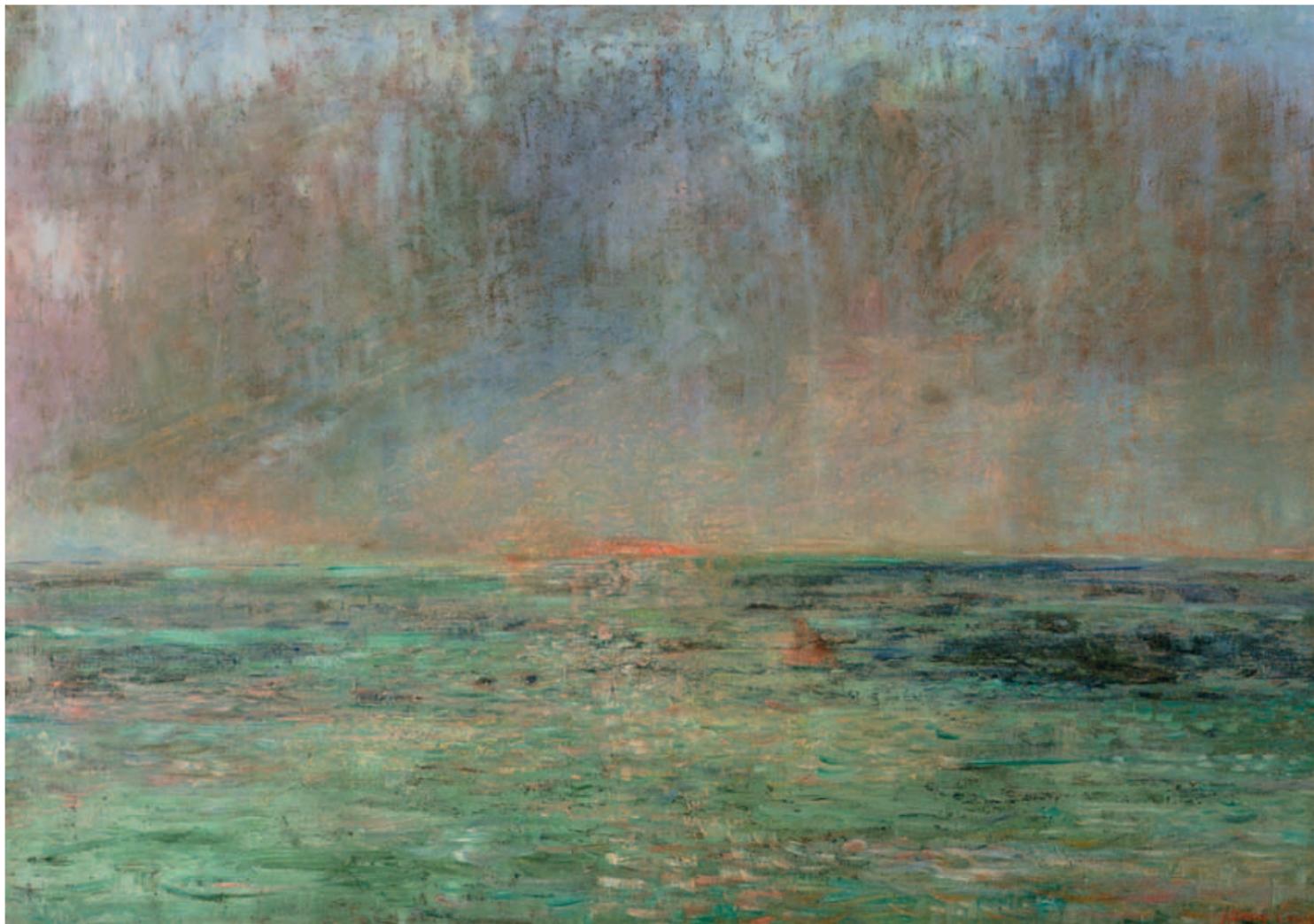


James Ensor, *Le Christ apaisant la tempête*, 1891

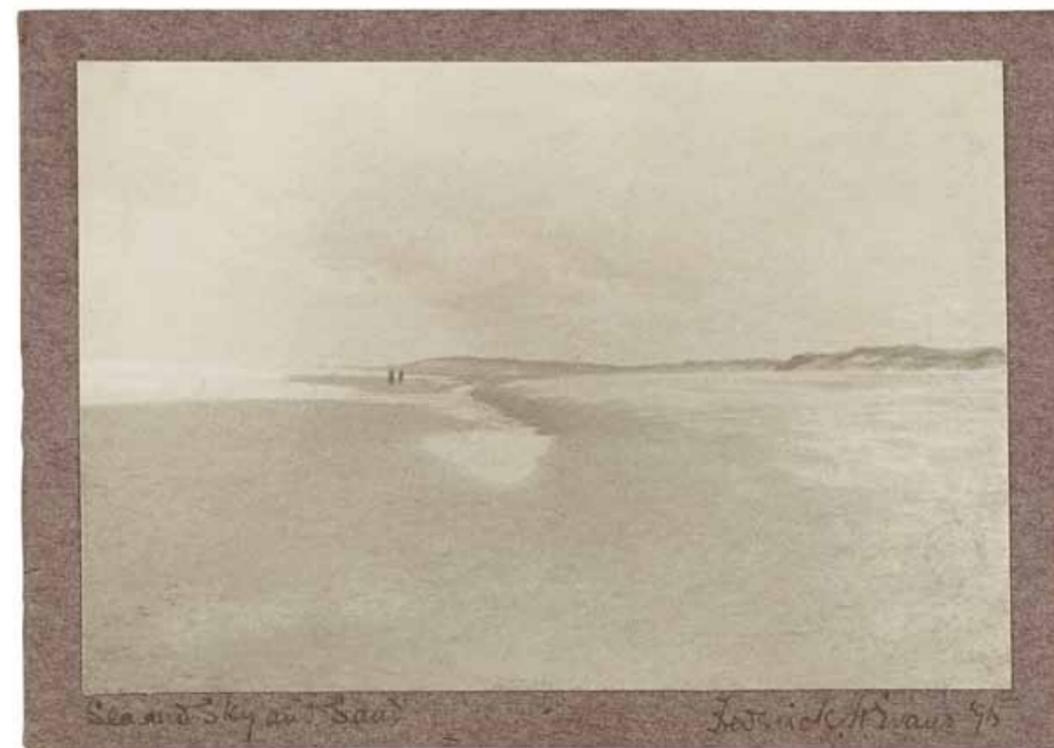


James Ensor, *Modèle dans les dunes*, 1882





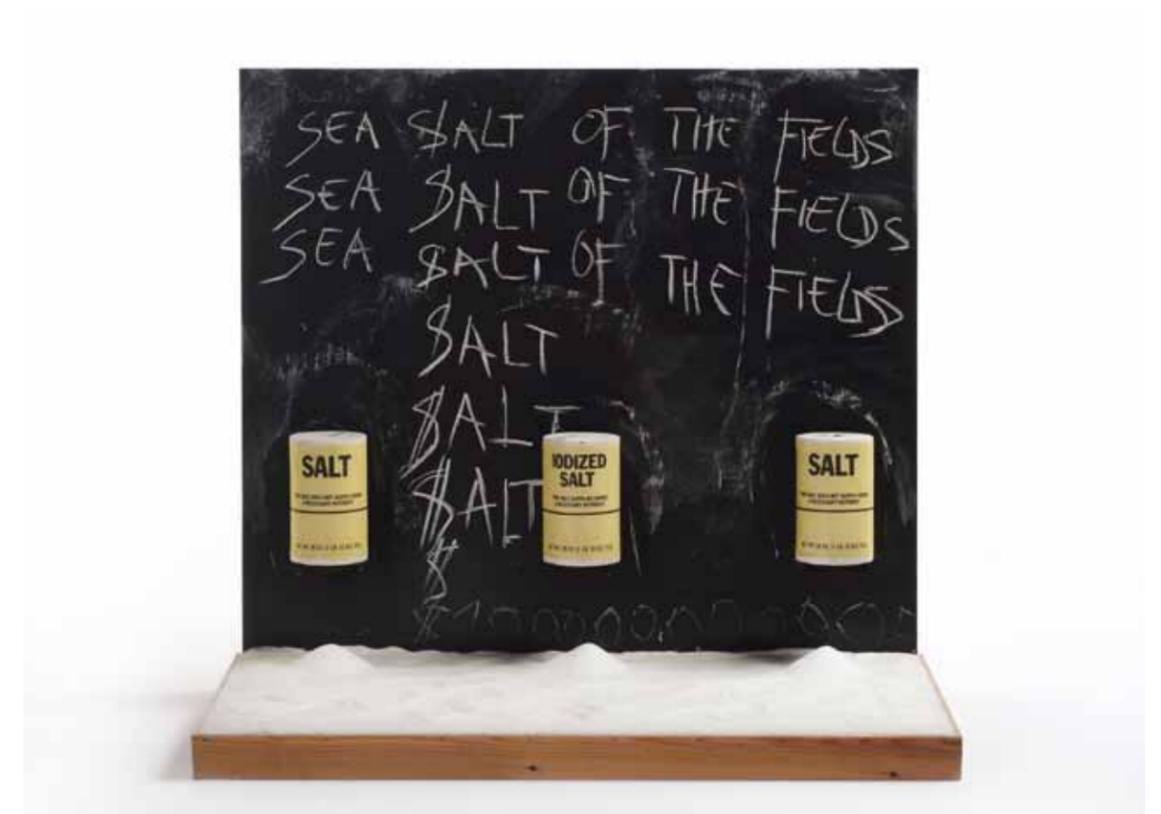
James Ensor, *Grande marine*, 1895



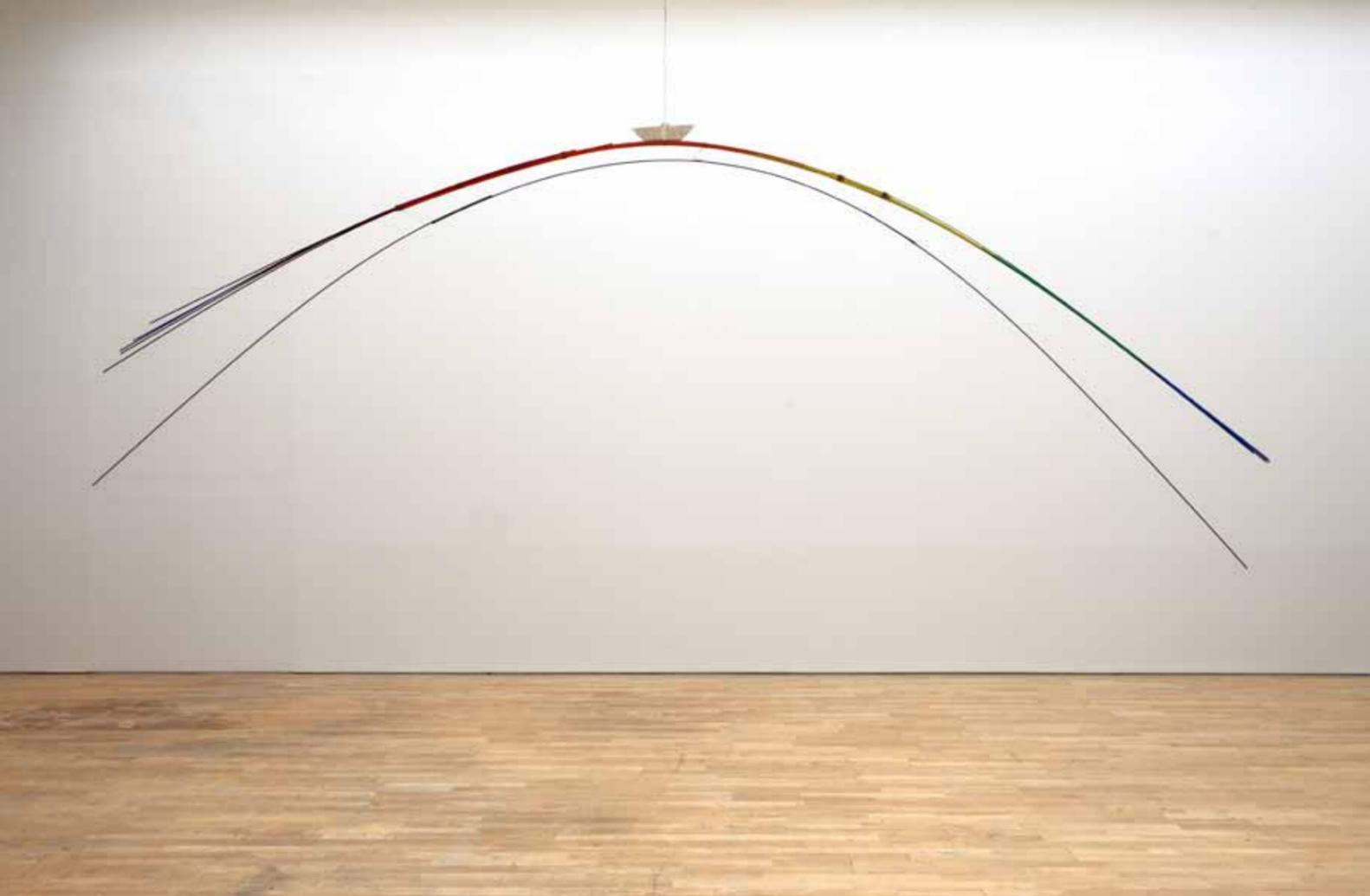
Frederick Evans, *Sea, Sky and Sand*, 1899



Jan Fabre, *Sea-Salt of the Fields* (notebook), 1980



Jan Fabre, *Sea-Salt of the Fields* (thinking model), 1980



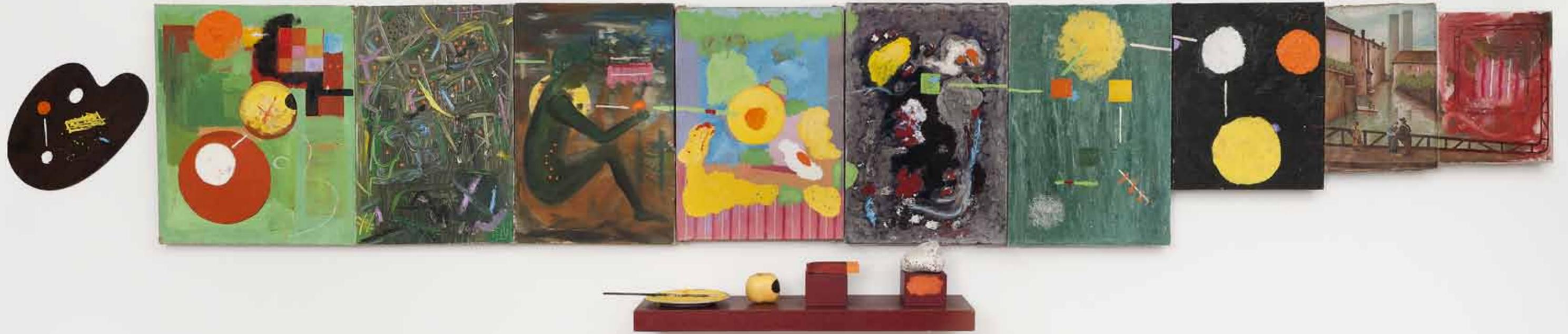
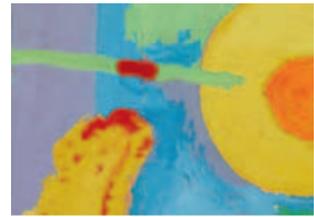
Luciano Fabro, *Il viaggio*, 1981



Belu-Simion Fainaru, *You have always to start anew*, s.d.



Hans-Peter Feldmann, *Untitled (Seascapes) / Ohne Titel (Seestücke)*, 2012



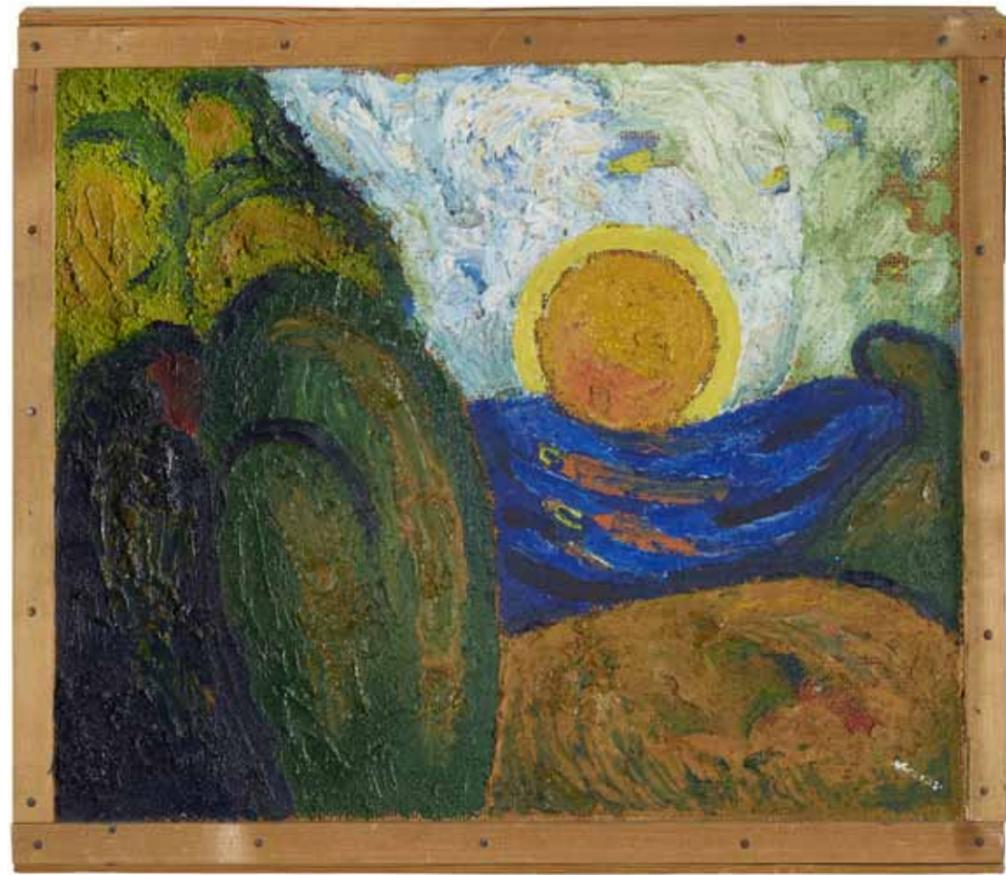
Franky D.C., *Study For Invisible Green*, 2009–14



Rodney Graham, *Lighthouse Keeper with Lighthouse Model*, 1955–2010



Joseph Grigely & Amy Vogel, *Hop-Frog #1*, 2005



Henry Heerup, *Sol*, 1963



Hiller Susan, *Voyage: Homage to Marcel Broodthaers*, 2009



Oscar Jaspers, *Viserskop*, 1926



Johan Barthold Jongkind, *Vissersboot op het strand*, 1861



Ilya & Emilia Kabakov, *The Night Flight #2*, 2014



Alex Katz, *Beach*, 2009



Fernand Khnopff, *Près de la mer*, 1890



Anselm Kiefer, *Naglfar (Die Argonauten)*, 1998



Joseph Kosuth, *Seventeen Locations of Meaning (Signification)*, 2000



Jannis Kounellis, *Albatros*, 2001



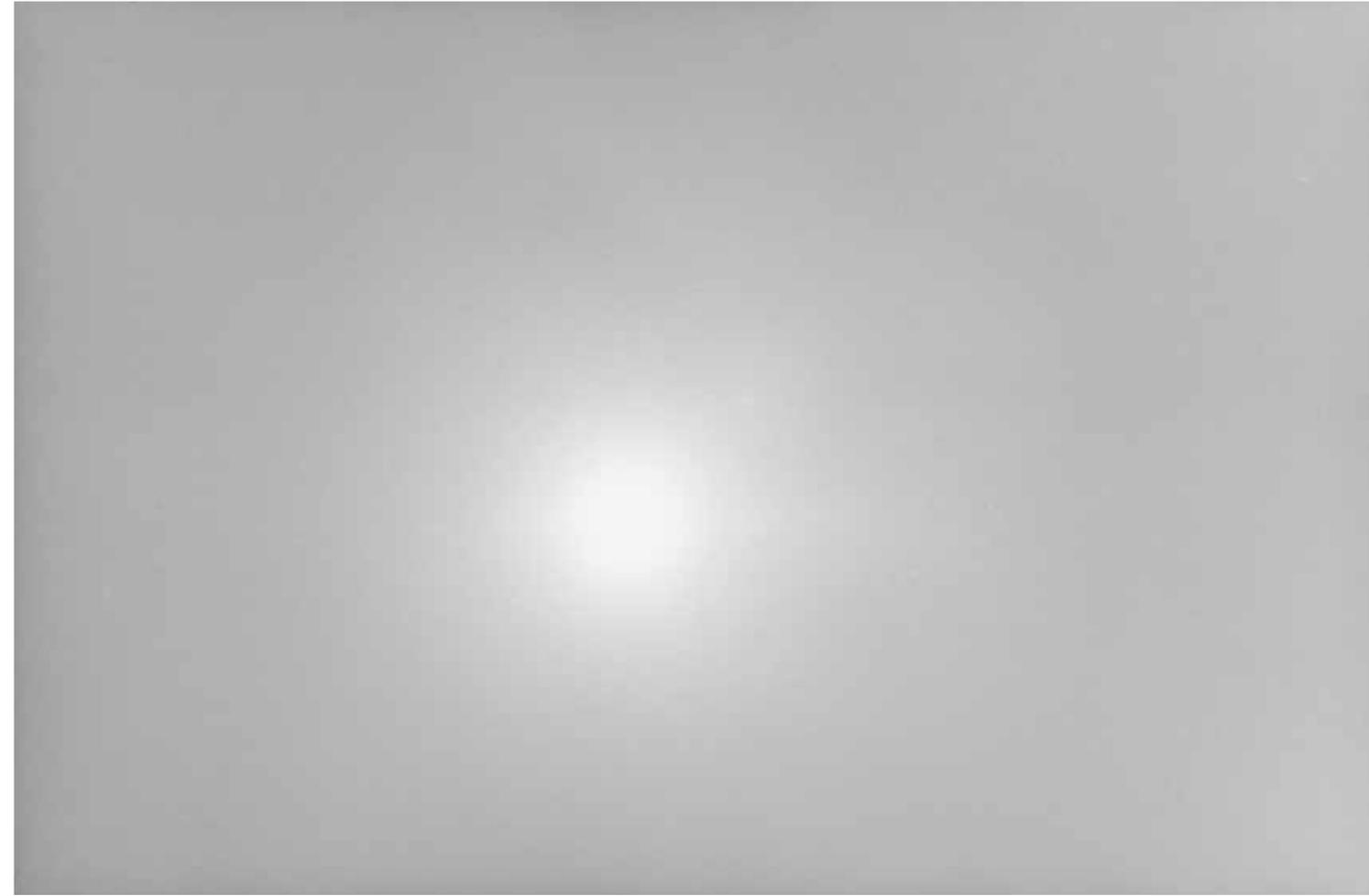
Gerard van Lankveld, *Portus Sub Marea*, 1977



Gustave Le Gray, *Brick au clair de lune*, 1856–57



Georges, Lemmen *Minuit. Nuit Claire. Lune*, 1891



Zoe Leonard, *Sun Photographs*, 2011–12



Roy Lichtenstein, *Gullscape*, 1964



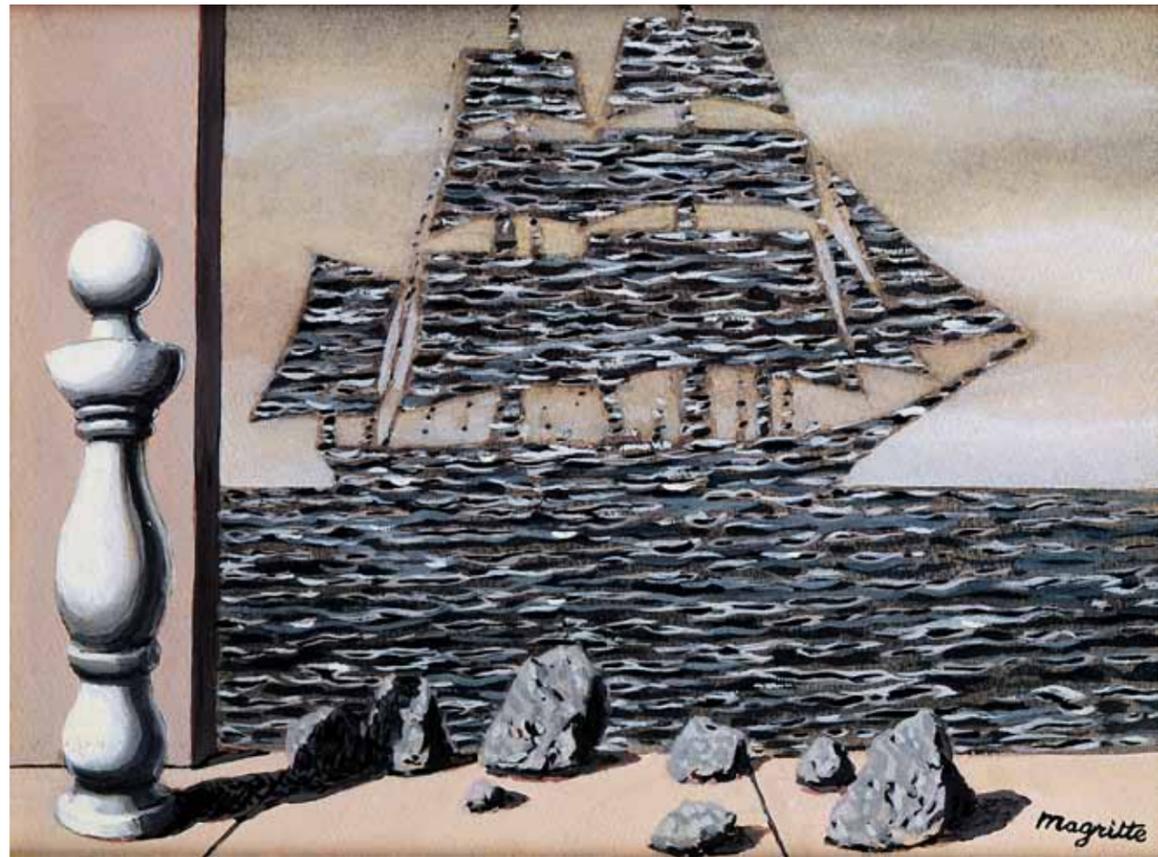
Jules-Clément Lismonde, *Comme à Ostende III*, 1969



Bernd Lohaus, *Holz*, 1970



Marcel Maeyer, *L'œuvre du peintre et gardien de phare breton Pierre Lepennec, les années 1988-91, 1992*



René Magritte, *Le séducteur*, 1952



Marcel Mariën, *Le frère de la côte*, 1978



Jacob Maris, *A Beach*, end of 1870s, beginning of 1880s



Jacob Maris, *Schelpenvisers*, 1882



Kris Martin, *Altar*, 2014



Henri Matisse, *Océanie: la mer*, 1946–47

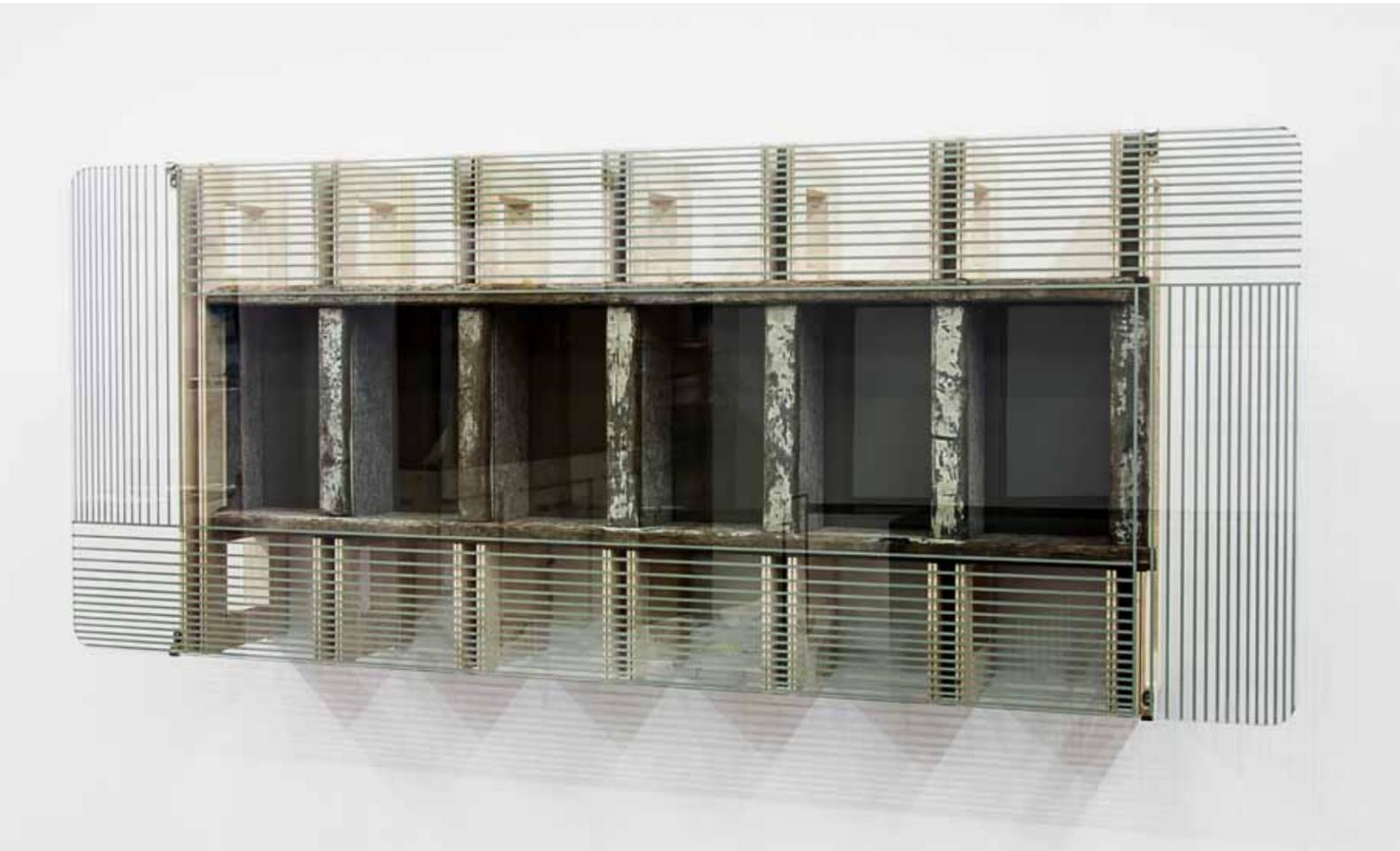




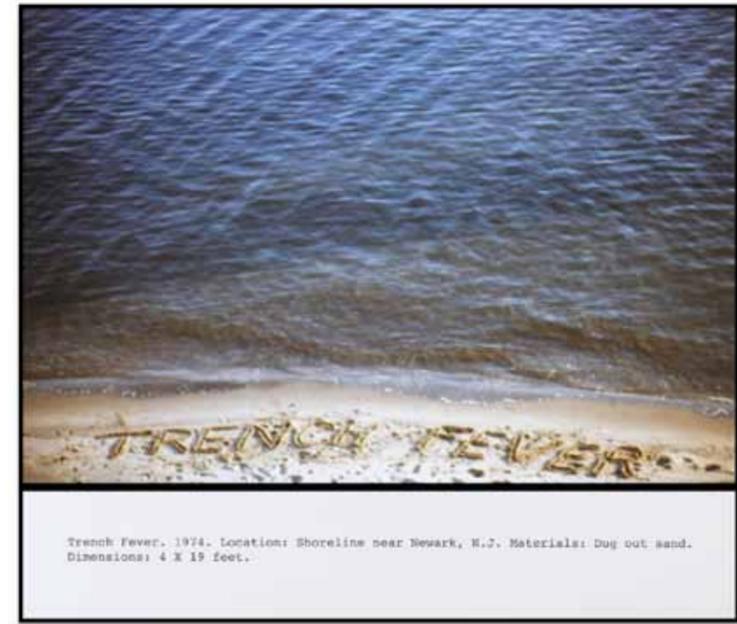
Constantin Meunier, *Oostendse visser*, 1890



Henri Meunier, *Concert Ysaye*, 1895

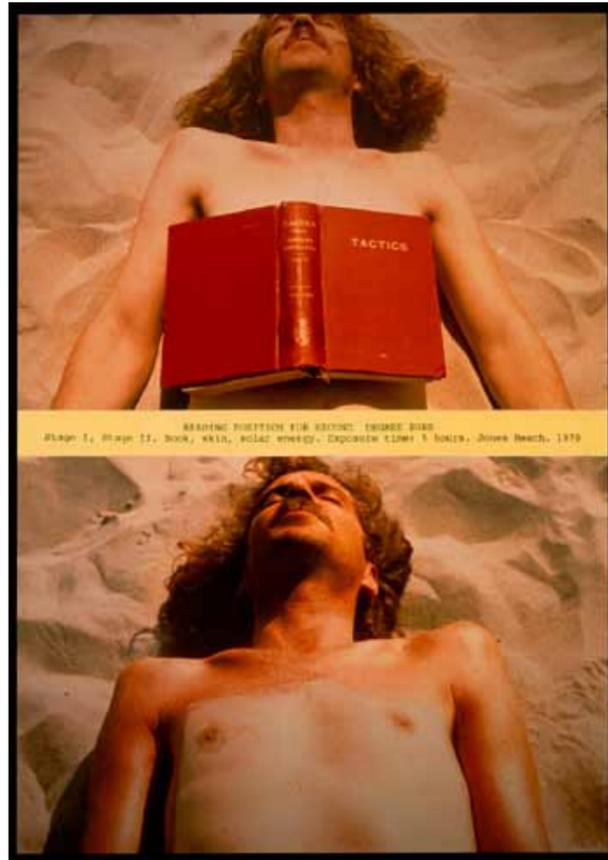


Reinhard Mucha, *Zingst*, 2014



Trench Fever. 1974. Location: Shoreline near Newark, N.J. Materials: Dug out sand.
Dimensions: 4 X 19 feet.

Dennis Oppenheim, *Trench Fever*, 1974



Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second-Degree Burn Stage #1 & #2*, 1970

Silke Otto-Knapp, *Frontcloth (Mondaufgang)*, 2011



Panamarenko & Hans Theys, *Portuguese Man of War*, 1990

Constant Permeke, *Marine*, s.d.



Francis Picabia, *Voiles*, 1911



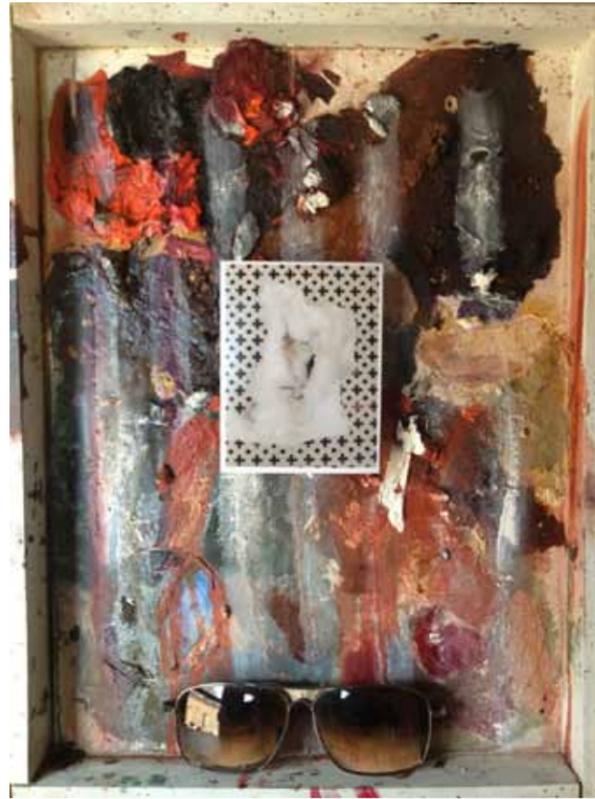
Pablo Picasso, *Baigneuses sur la plage*, 1928



Roger Raveel, *Het verstellen van een zeildoek*, 1957



Gerhard Richter, *Seestück (Morgenstimmung)*, 1969



Matthieu Ronsse, *Show window of home selling out*, 2014



Ed Ruscha, *BRAVE MEN OF LA JOLLA*, 1995



Joe Scanlan, *Truffle Finds Pig*, 2012–present



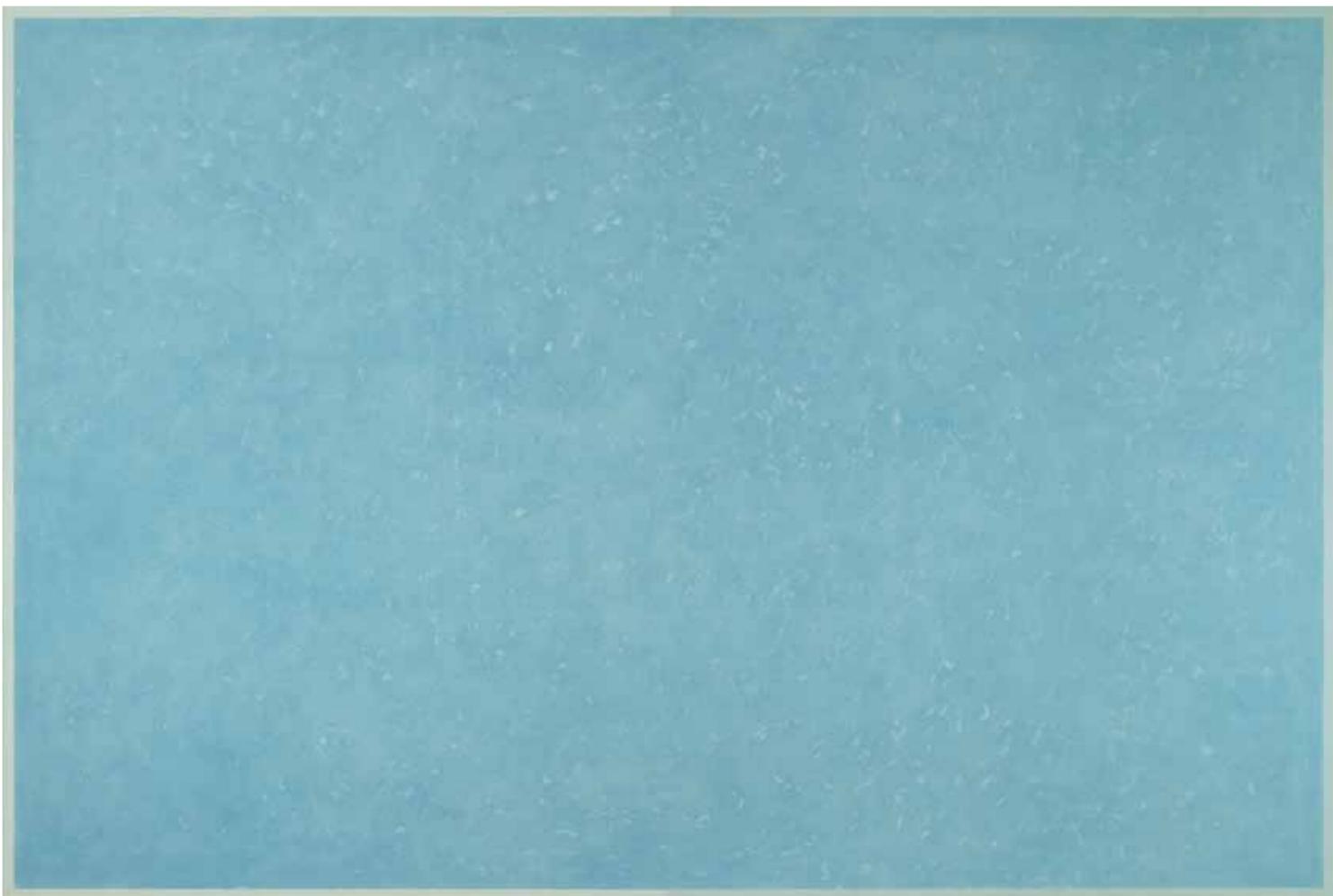
Rob Scholte, *Fregatten*, 2006–07



Thomas Schütte, *Alain Colas*, 1989



Victor Servranckx, *Haven-Opus 2*, 1926



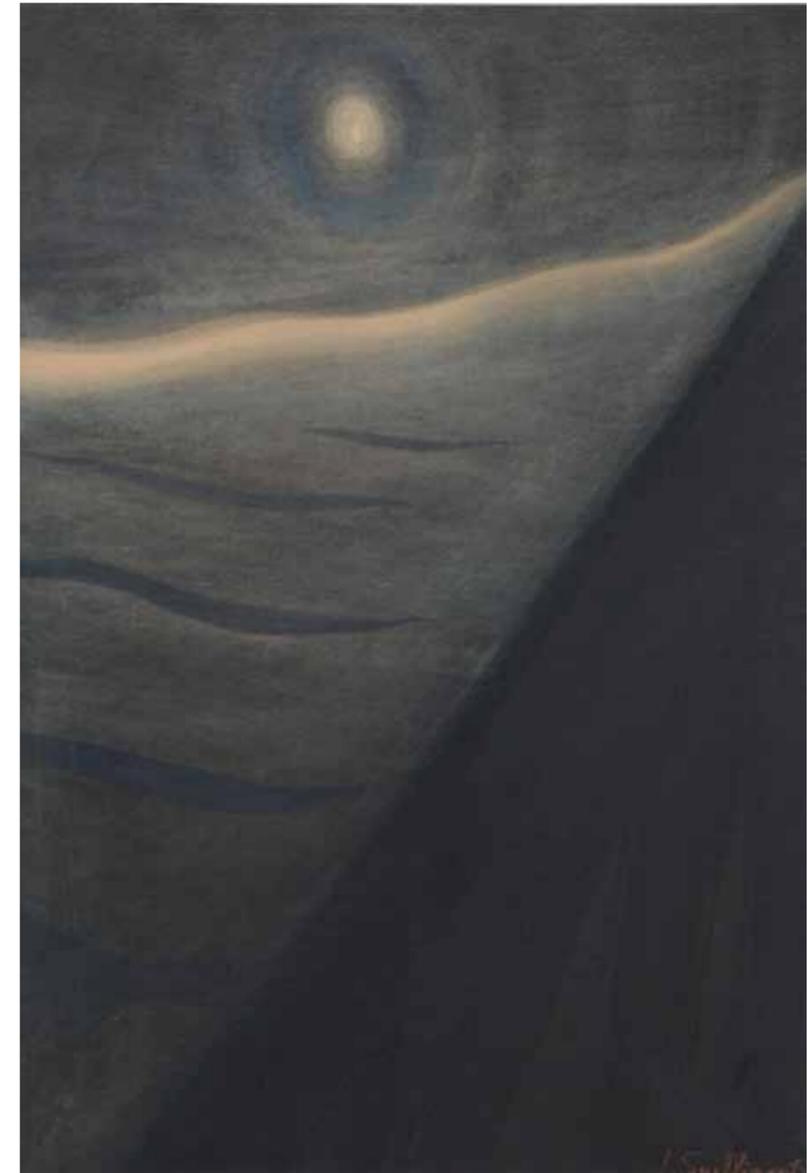
Ettore Spalletti, *Tutto tondo*, 1989



Ettore Spalletti, *Vaso*, 1981



Léon Spilliaert, *De Duizeling (Vertigo)*, 1908

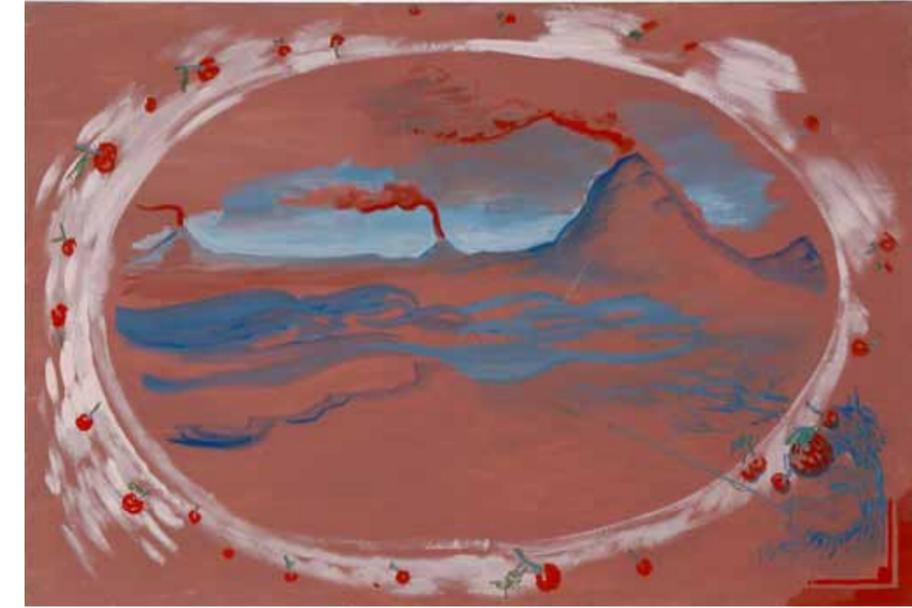
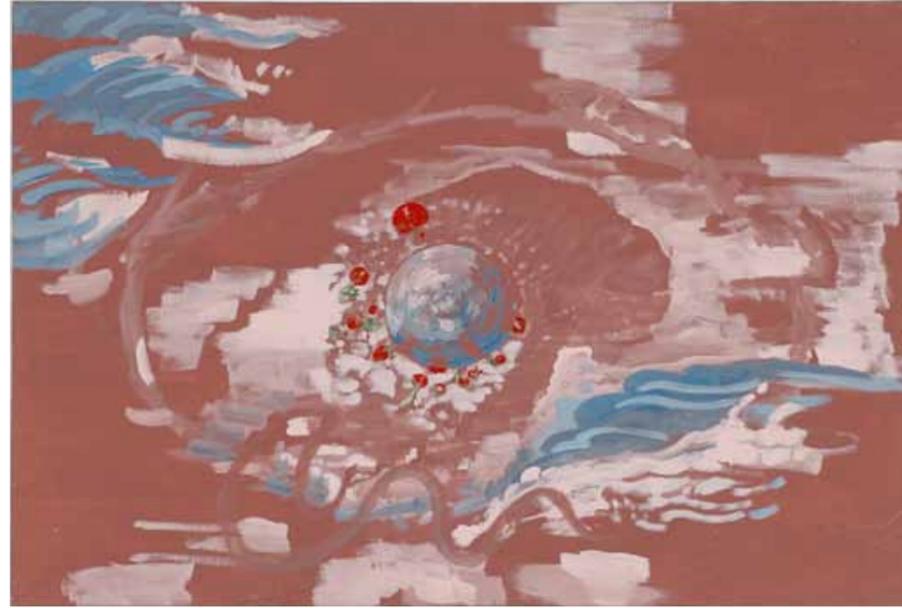


Léon Spilliaert, *De Lichtboei*, 1909



Hiroshi Sugimoto, *North Pacific Ocean, Stinson Beach*, 1994

Pascale Marthine Tayou, *La mer à boire (Gentse Strop)*, 2014



Paul Thek, *Life is like a bowl of cherries*, 1971



Paul Thek, *Fish Tank*, 1980



Jan Toorop, *Duin en zee*, 1899

Susanne Tunn

Lieber Jan,

ich schicke Dir meine liebsten Gedanken und Wünsche....

und ein Blatt mit geheimer Botschaft, die ich 1996 in Schweden genäht habe.

Ich habe mir Ford Napoleon im Internet angeschaut. Ein sehr kräftiger Bau, aber auch eine Herausforderung.

Ich muss noch einige Gedanken prüfen und werde mich im März dort vor Ort umschauen.

Von dort aus melde ich mich bei Dir und vielleicht können wir uns danach in Gent treffen?

Viel Erfolg noch in Geel, einen schönen Jahreswechsel und alles GUTE für 2014 wünscht Dir,



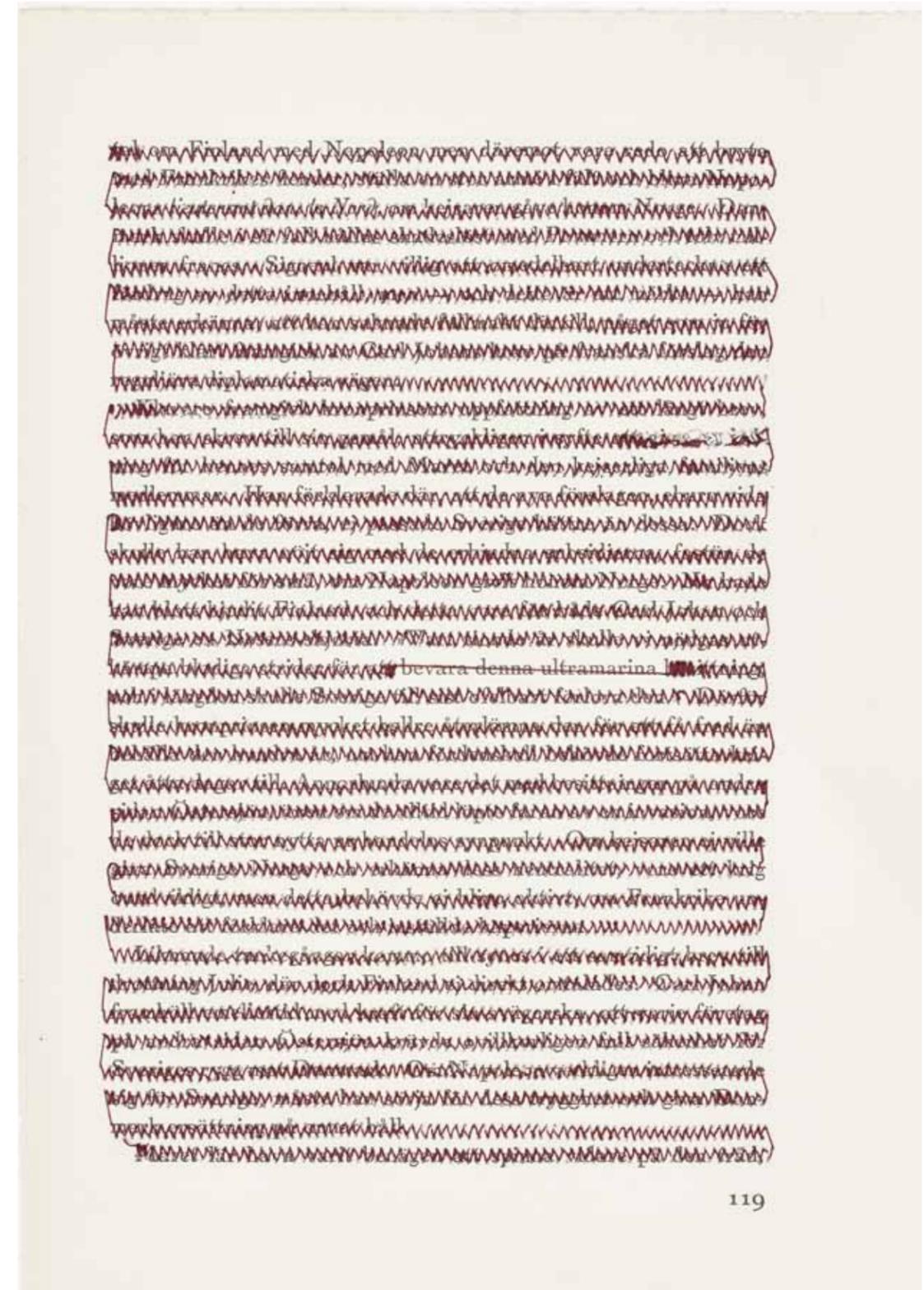
Bis Ende Februar 2014:

Susanne Tunn
Toril 4
E-04213 Senes-Almeria

oder:
mobile: 01515 8 16 68 77

s.tunn@t-online.de

www.susannetunn.de





280

THE SEA

Joseph Mallord William Turner, *Three Seascapes*, ca. 1827



Luc Tuymans, *The Spirit of Saint Louis*, 1988

DAS MEER

281



Edgard Tytgat, *Vaarwel van Antoon aan Zenobie*, 1926



Félix Vallotton, *Baigneuse assise sur un rocher*, 1910



Henry Van de Velde, *Blankenberghe*, 1888

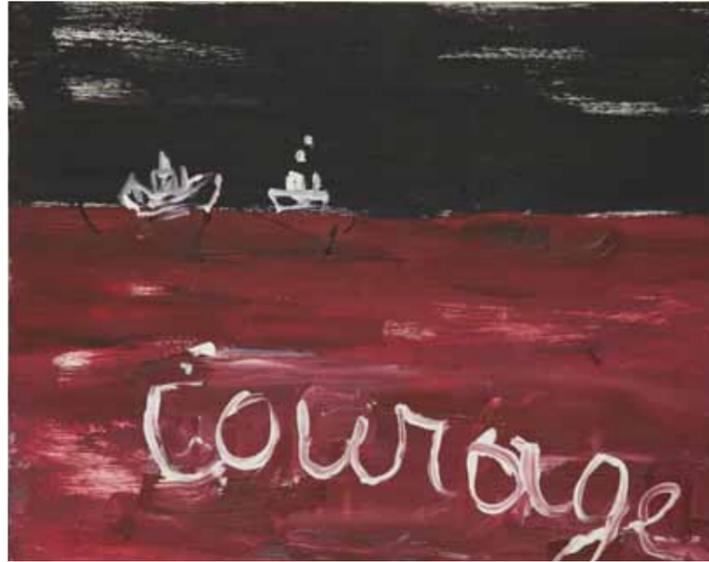


Theo van Doesburg, *Zeegezicht*, ca. 1912

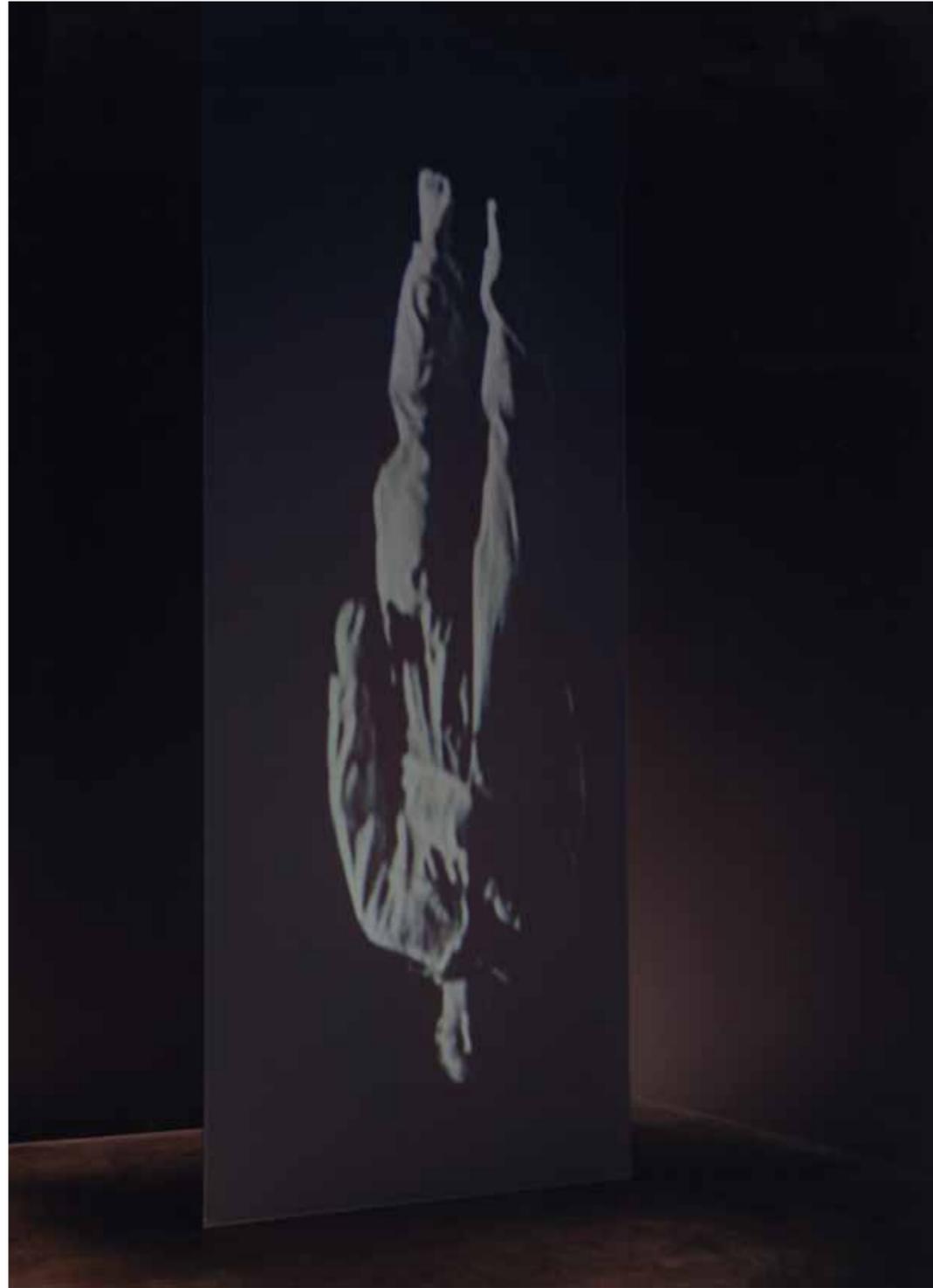


Anne-Mie Van Kerckhoven, *Appartement aan de Zee, Appartement aan de Zee (Binnenkant)*, 2001

Théo van Rysselberghe, *De badsters*, 1920



Philippe Vandenberg, *Marine*, 1994



Henk Visch, *The fortune teller*, 2010, *Bank Irene*, 2013



Guillaume Vogels, *Zeegezicht, s.d.*



Lawrence Weiner, *SAIL ON JAN HOET, 2014*



Franz West & Heimo Zobernig, *Le bateau imaginaire*, 2004



Henri-Victor Wolvens, *La vague lourde*, 1949



Katharina Wulff, *Zwei ernsthafte Damen* (*Two Serious Ladies*), 2003



Courbet Gustave, *La mer orageuse, dit aussi la vague*, 1869–1870
Oil on canvas, 116.5 x 160 cm / Öl auf Leinwand, 116.5 x 160 cm
Musée d'Orsay, Paris / © Photo: RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Photographer: Hervé Lewandowski



Friedrich Caspar David, *Der Mönch am Meer*, 1810
Oil on canvas, 110 x 171.5 cm
Öl auf Leinwand, 110 x 171.5 cm
Alte Nationalgalerie, Berlin / © Photo: bpk Photographer: Jörg P. Anders



Joseph Beuys and Hoet's father in the livingroom with a marine painting by Constant Permeke in the background / Josph Beuys und Hoets Vater im Wohnzimmer mit einem Marinebild von Constant Permeke im Hintergrund
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent / Photographer: Dirk Pauwels / © SABAM Belgium 2014



Turner Joseph Mallord William, *Ostend*, 1844
Oil on canvas, 83 x 61 cm
Öl auf Leinwand, 83 x 61 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München / © Photo: bpk & Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Redon Odilon, *L'Esprit gardien des eaux*, 1878
Charcoal, black and white chalk, woven paper / Kohlestift, schwarze und weiße Kreide, Velinpapier, 46.6 x 37.6 cm / David Adler Collection (1950.1428), Art Institute of Chicago



Atmosphere wine auction in context of / Stimmung einer Weinauktion im Kontext von *Red de Mosselpot*, 2000 / S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent / Photographer: Dirk Pauwels



Courbet Gustave, *La Vague*, 1869
Oil on canvas, 65.8 x 90.5 cm
Öl auf Leinwand, 65.8 x 90.5 cm
Musée des Beaux-Arts de Lyon (B295) / © Photo: Lyon MBA / Photographer: Alain Basset



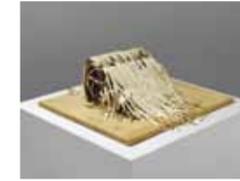
Hoet Jan, *Scan krabbel Jan Hoet aan telefoon met Banier*, 2013
Ink on paper
Tusche auf Papier
Archief Jan Hoet



Philémon (authors / Autoren Fred & Geert Smit), *De Kat met de Negen Staarten*, 1982
Comic book page / Seite aus einem Comicbuch
Publisher: Mondria uitgevers



Kiefer Anselm, Series of photos with Jan Hoet, Hans Martens and Anselm Kiefer in front of / Fotoserie mit Jan Hoet, Hans Martens und Anselm Kiefer vor *Naglfar (Die Argonauten)*, 1998
Black-and-white photographs / Schwarz-Weiß-Fotos
Ronny Heirman Archief / Photographer: Ronny Heirman / © SABAM Belgium 2014



Roth Dieter, *Das Meer*, 1968
Wooden board, chocolate, strips of paper, 16 x 41.5 x 46 cm
Holzplatte, Schokolade, Papierstreifen, 16 x 41.5 x 46 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, deposito in Öffentlichen Kunstsammlung Basel / © Photo: Öffentliche Kunstsammlung Basel / Photographer: Martin P. Bühler



Weiner Lawrence, installation view in the MSK / Installationsansicht im MSK, including/einschließlich Version *Boven Beneden de Waterstand*, ca. 1978
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Ronny Heirman Archief / Photographer: Ronny Heirman / © SABAM Belgium 2014



Courbet Gustave, *La Vague*, 1869
Oil on canvas, 43.4 x 64.9 cm
Öl auf Leinwand, 43.4 x 64.9 cm
Southampton City Art Gallery, Southampton / © Photo: Christies Images & Bridgeman Images



Jarman Derek, *View on the cottage of Derek Jarman, s.d.*
Color Photograph
Farbfoto
Published in *Derek Jarman's Garden*, Thames & Hudson, 1995
Photographer: Howard Sooley



Monet Claude, *Etretat sous la pluie*, 1866
Oil on canvas, 32.6 x 22 cm
Öl auf Leinwand, 32.6 x 22 cm
Nasjonalmuseet, Oslo



Beckmann Max, *Ostende im Sturm-See bei Ostende*, 1932–1945
Oil on canvas, 72 x 105 cm / Öl auf Leinwand, 72 x 105 cm
Galerie Kornfeld Auktionen AG / © SABAM Belgium 2014



Tuymans Luc, *Belgian Art Preview, Palais des Thermes/Thermae Palace, Ostend*, 1985
Original installation photography, color photograph
Original Ausstellungsfoto, Farbfoto
© Photo: Studio Luc Tuymans



Picasso Pablo, *Les Misérables au Bord de la Mer*, 1903
Oil on canvas, 59.7 x 49.5 cm
Öl auf Leinwand, 59.7 x 49.5 cm
The Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts. Gift from Jere Abbott.
© Picasso Administration / SABAM Belgium 2014



Schütte Thomas, *Opbouw Belgian Blues*, 1998
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent / Photographer: Dirk Pauwels / © SABAM Belgium 2014



Joseph Beuys op bezoek bij familie Hoet, 1980
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Ronny Heirman Archief / Photographer: Ronny Heirman / © SABAM Belgium 2014



Matisse Henri, On the opening of the exhibition *Henri Matisse en de Hedendaagse Franse Kunst*, in the background Matisse's painting *Océanie: la mer* / Bei der Vernissage der Ausstellung *Henri Matisse en de Hedendaagse Franse Kunst*, im Hintergrund Matisse's Werk *Océanie: la mer*, 1978
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Ronny Heirman Archief / Photographer: Ronny Heirman / © Succession H. Matisse – SABAM Belgium 2014



Monet Claude, *Marine, Effet de nuit*, 1866
Oil on canvas, 60 x 73.8 cm
Öl auf Leinwand, 60 x 73.8 cm
National Galleries of Scotland (NG 2399)



Installation view / Installationsansicht Documenta IX – *Collective Memory* (with/mit Paul Gauguin, *E Haere oe I bia, Wobin gebst Du?*, 1892 / Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1792 / James Ensor, *Zelfportret met bloemenboed*, 1883)), Turm, Museum Fridericianum, Kassel, 1992 / Documenta Archive



Twombly Cy, *Untitled Painting*, 1994
Oil, acrylic paint, oil crayon and graphite on three canvasses, left and right panel / 400.1 x 297.2 cm, central panel: 400.1 x 990.6 cm, total: 400.1 x 1585 cm / Öl, Acrylfarbe, Ölkreide und Graphit auf drei Leinwänden, linke und rechte Leinwand 400.1 x 297.2 cm, mittlere Leinwand: 400.1 x 99.6 cm, gesamt: 400.1 x 1585 cm / The Menil Collection, Houston, Gift from the artist / Photographer: Paul Hester



Polke Sigmar, *Mönch am Meer*, 1980
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Scan from 'Sigmar Polke: Paintings, Photographs and Films', Gloria Moure, Ediciones Poligrafa, 2003



Little Richard, 1979
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Ronny Heirman Archief / Photographer:
Ronny Heirman



Guo-Qiang Cai, *bommage aan Jan Hoet*, 5 maart 2014
Performance with black en white smoke
Performance mit schwarzem und weißem Rauch
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst,
Ghent / Photographer: Dirk Pauwels /
© The artist



Maeyer Marcel, with his own work / bei seinem eigenen Werk
l'oeuvre du peintre et gardien de phare breton Pierre Lepennec, les années 1988-91 während der Documenta IX, 1992
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
Ronny Heirman Archief / Photographer: Ronny Heirman / © The artist



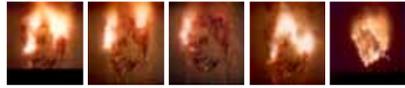
Manet Edouard, *Clair de lune sur le port de Boulogne*, 1869
Oil on canvas, 82 x 101 cm / Öl auf Leinwand, 82 x 101 cm
Musée d'Orsay, Paris. Inheritance from Earl Isaac de Camondo to the national museums for Musée du Louvre in 1911.
© Photo: RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Photographer: Hervé Lewandowski



Munch Edvard, *Young Woman on the Beach*, 1896
Mezzotint and dry point
Mezzotinto und Kaltnadelradierung
Munch Museum, Oslo (MM G 816, Woll G 49)
© Photo: Munch Museum
© SABAM Belgium 2014



Buthe Michael, Installation view with *Icarus* / Installationsansicht mit *Icarus*, in MSK Gent, 1984
Black-and-white photograph / Schwarz-Weiß-Foto
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent / Photographer: Dirk Pauwels
© SABAM Belgium 2014



Guo-Qiang Cai, *Portrait Jan Hoet*, 2003
Registration performance with firework
Eingangsperformance mit Feuerwerk
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst,
Gent / Photographer: Dirk Pauwels / © The artist



O'Keeffe Georgia, *Wave Night*, 1928
Oil on canvas, 76.2 x 91.4 cm
Öl auf Leinwand, 76.2 x 91.4 cm
Addison Gallery of American Art, Phillips Academy,
Andover, Massachusetts. Gift from Charles
L. Stillman (PA 1922), 1947.33 / © SABAM Belgium 2014

Ader Bas Jan,
137 *Studies for "In Search of the Miraculous (One Night in L.A.)"*, 1973
26 black-and-white photos (edition of 3), each 11.4 x 14.6 cm
© Mary Sue Ader-Anderson, The Bas Jan Ader Estate & Patrick Painter Editions, Santa Monica, California (USA)

Adnan Etel,
138 *Untitled*, ca. 2000
Oil on canvas, 23 x 30.5 cm
© The artist & Callicoon Fine Arts, New York

Alÿs Francis,
139 *Watercolor*, 2010
Still from Watercolor, 1 min. 19 sec.
© The artist

André Carl,
140 *One Hundred Sonnets-SEA*, 1963
Xerox, 28 x 21 cm
© Photo: The artist & Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
© SABAM Belgium 2014

Artan Louis,
Marine, s.d.
Oil on canvas, 35 x 55 cm
Mu.ZEE, Ostend *

Artan Louis,
141 *Zeegezicht in Blankenberge*, 1871
Oil on canvas, 84 x 122 cm
Museum voor Schone Kunsten, Ghent
© Photo: Lukas Art in Flanders vzw / Photographers: Hugo Maertens & Dominique Provost

Baldessari John,
142 *Brain/Cloud (with Seascape and Palm Tree)*, [2009], 2014
Billboard, site specific implementation
© The artist

Banier François-Marie,
143 *Salvador de Babia*, 2002
Ink on black-and-white photographic paper, 120 x 320 cm
© SABAM Belgium 2014

Banier François-Marie,
143 *Salvador de Babia*, 2003
Ink on black-and-white photographic paper, 120 x 32 cm
© SABAM Belgium 2014

Bess Forrest,
144 *Old Boats*, 1967
Oil on canvas, 25.4 x 35.6 cm
Private collection

Bess Forrest,
145 *Untitled (Nr. 7)*, 1957
Oil on canvas, 25.4 x 31 cm
Private collection

Beuys Joseph,
147 *Druck 1 und Druck 2*, 1971
Letterpress printing, signed edition 106/202, each 80 x 57 cm
Edition Staack, Heidelberg /
© Photo: Van Abbemuseum, Eindhoven / Photographer: Peter Cox, Eindhoven
© SABAM Belgium 2014

Beuys Joseph,
146 *Schautafeln für den Unterricht I und II*, 1971
Two photos mounted on board (1 board with a zinc sheet, sculpture and hand-written text), edition 88/202, each 85.5 x 106.7 x 3.8 cm / Private collection Yde-Vds, Ostend
© SABAM Belgium 2014

Bijl Guillaume,
148 *Schelpenwinkel De Zee*, 2014
Installation, variable measurements
© SABAM Belgium 2014 **

Blake William,
149 *An Estuary with Figures in a Boat*, ca. 1794
Coloured etching (experimental color print, possibly etched by Thomas Stothard), 26.6 x 21.9 cm
Fitzwilliam museum, Cambridge

Blaussyld Maurice,
150 *Untitled*, 2014
Manuscript, pen on squared paper, series of three, each 27.8 x 21 cm, together 92 x 79 x 2.7 cm
© The artist

Böcklin Arnold,
152 *Ulysses et Polyphème*, 1896
Gouache on paper, 39.1 x 143.2 cm
Private collection

Böcklin Arnold,
153 *Vision sur la mer*, 1896
Oil on canvas, 41 x 114 cm
Private collection

Bonnard Pierre,
154 *Baigneurs à la fin du jour*, 1945-46
Oil on canvas, 48 x 69 cm
Musée Bonnard, Le Cannet. Acquired in 2008 with the aid of the Patrimony Fund.
© Photo: Banque d'images ADAGP, Paris, 2014 / Photographer: Yves Inchieman
© SABAM Belgium 2014

Borremans Michael,
155 *Otherside*, 2014
Oil on cardboard, 23.8 x 16 cm
© The artist & Zeno X Gallery, Antwerp **

List of works

Boudin Eugène,
156 *Barques de pêche (Etude)*, ca. 1860-65
Oil on cardboard, 24 x 15.8 cm
MuMA Le Havre – Musée d'Art moderne André Malraux / Photographer: Florian Kleinfenn

Braeckman Dirk,
157 *D.Z.-VJ.-2013*, 2013
Photo, series of seven, each 45 x 30 cm
© The artist & Zeno X Gallery, Antwerp **

Braeckman Dirk,
36 *Seven C's #02*, 2013
Photo, 45 x 30 cm
© The artist & Zeno X Gallery, Antwerp

Brecht George,
158 *Games & Puzzles/Swim Puzzle*, 1965
Small plastic box with offset black-and-white label and sea shell, 9.1 x 11.9 x 1.7 cm
The Israel Museum, Jerusalem. Gift from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit, to American Friends of the Israel Museum / © Photo: The Israel Museum / Photographer: Elie Posner
© SABAM Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
161 *Chère petite soeur (la tempête)*, 1972
Still from Chère petite soeur (la tempête), 16 mm projection, 4 min.
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
160 *Citron – Citroen*, 1974
Lithograph and silk-screen print on paper, 104.8 x 66.4 cm / Mu.ZEE, Ostend /
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
159 *Grande casserole de moules*, 1966 / Casserole, mussel shells, paint, height 61 cm x diameter 71.5 cm
Friends of S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
161 *Histoire d'amour (Dr. Huysmans)*, 1971
Still from Histoire d'amour (Dr. Huysmans), 16 mm projection, 3 min.
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
44 *Huitre Malade d'une Perle*, 1963-68
Pink ball, pearls and plastic boxes immersed in plaster, inscription in chalk added as subtitle on the painted panel in about 1968
Published in: "Marcel Broodthaers Picture Book"
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **

Broodthaers Marcel,
48 *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille (Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille-part I, The manuscript 1833-part II, Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille-part III)*, 1974 / Picture with the 3 elements
© The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **

46	Broodthaers Marcel, <i>Pense-bête</i> , 1964 50 books immersed in plaster, plastic balls and egg shells on a panel, 30 x 84 x 43 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent © The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **	Buthe Michael, <i>Totes Meer</i> , 1989 Mixed media on canvas, 30 x 40 cm Michael Buthe Estate, Cologne © SABAM Belgium 2014	Claus Emile, <i>Zonnegloed</i> , 1905 Oil on canvas, 46.8 x 63.8 cm Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle / Photographer: Guy Braeckman (AD/ART)	Courbet Gustave, 98 <i>Le Bord de mer à Palavas</i> , 1854 Oil on canvas, 62.4 x 70.5 x 8 cm Musée Fabre de Montpellier Agglomération / Photographer: Frédéric Jaulmes **	Darboven Hanne, 182 <i>Der Sand</i> , 1979 Manuscript, ink on 456 sheets of Cellophane paper, ca. 178 x 1600 cm (each 31 x 22.5 cm) Private collection, Zürich & Kewenig Galerie, Cologne/Berlin Photographer: Simon Vogel, Cologne/Berlin	de Staël Nicolas, 187 <i>Selinunte</i> , 1954 Oil on canvas, 54 x 72.5 cm Private collection Dame Theresa Sackler © SABAM Belgium 2014	Denis Maurice, 195 <i>La gardienne des vaches</i> , ca. 1893 Oil on canvas, 20 x 28 cm Indianapolis Museum Of Art, Indianapolis	d'Orgeval Martin, 203 <i>La Mer (Hommage à Jan Hoet)</i> , 2014 C-print with frame, 54.5 x 82 x 5 cm © The artist	Ensor James, 208 <i>La pêche miraculeuse</i> , 1917 Oil on canvas, 113 x 96 cm Private collection © SABAM Belgium 2014	Fabre Jan, <i>Sea-Salt of the Fields</i> , 1980 215 Still from Sea-Salt of the Fields, video recording Milwaukee performance, Marquette University, 34 min Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerp, Musée d'Art Contemporain (MAC), © SABAM 2014 / © Angelos bvba distributed to LIMA, Amsterdam / Photographer: Christine Clinckx		
73	Broodthaers Marcel, 73 <i>Voyage on the North Sea</i> , 1974 Still from <i>Voyage on the North Sea</i> , 4 min. © The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **	Byars James Lee, 169 Selection of letters addressed to Jan Hoet, s.d. Wire and ink on various kinds of paper Jan Hoet archive, Ghent	Colson Vaast, 174 <i>Atop the capstan</i> , 2014 Sculpture (wood, accordion, music), height ca. 120 cm x diameter ca. 150 cm © Trampoline Gallery, Antwerpen **	Courbet Gustave, 100 <i>Les Chiens du Comte de Choiseul</i> , 1866 Oil on canvas, 89.5 x 116.5 cm Saint Louis Art Museum, Foundations given by Mark C. Steinberg **	Daubigny Charles-François, 183 <i>Temps orangeux au bord de la mer</i> , 1874 Oil on canvas, 46.5 x 81 cm Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam © Photo: Studio Tromp, Rotterdam	Degouve de Nuncques William, 189 <i>Rêve de voyage</i> , 1899 Oil on canvas, 67.5 x 127 cm Private collection	Denis Maurice, 196 <i>Les Régates à Perras Guirec, vues de la jetée Ouest</i> , 1897 Oil on card, remounted on wood, 73 x 100 cm Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye	d'Orgeval Martin, 204 <i>Pâques</i> , 2005 Black-and-white photography, series of eight, together 123 x 206 cm © The artist	Ensor James, 209 <i>Le Christ apaisant la tempête</i> , 1891 Oil on canvas, 100 x 80 cm Mu.ZEE, Oostende © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 210 <i>Modèle dans les dunes</i> , 1882 Oil on canvas, remounted, 35.9 x 45.9 cm Belgian Senate © SABAM Belgium 2014		
162	Brusselmans Jean, 162 <i>De storm</i> , 1936 Oil on canvas, 150.7 x 150.7 cm Herbert Foundation, Ghent © SABAM Belgium 2014	Byars James Lee, 167 <i>Slit Moon</i> , 1994 Sculpture in Thassos marble, 4 x 18 x 40 cm © Michael Werner Gallery, Trebbin	Copers Leo, 175 <i>Zeestuk met vuur</i> , 1972 digitalized 16 mm film, 28 sec. Private collection © SABAM Belgium 2014 *	Creten Johan, 178 <i>La très grande vague pour Palissy</i> , 2004–2005 Green, pink and blue crystallized Sèvres ceramic, 127 x 136 x 80 cm Mu.ZEE, Ostend © SABAM Belgium 2014	Dean Tacita, 184 <i>Teignmouth Electron</i> , 2000 16 mm film with optical soundtrack, 7 min. © The artist & Gallery Marian Goodman	Deleu Luc, 190 <i>Madrid – Madrid en 80 jours par son antipode</i> , 40°25'S 176°17'° (Weber), 1993 Mixed media, paper, 3 x (124 x 94 cm) Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerp. On loan from the Flemish Community. © Photo: M HKA © SABAM Belgium 2014	D'Hollander Ilse, 197 <i>Matrozen van de Aurora (1), (2), (3)</i> , 1993 Oil on canvas, series of three, each 60 x 40 cm © The Estate of Ilse D'Hollander, Deinze	Dumas Marlene, 205 <i>Gebroke die See</i> , 1978 Sculpture in marble, paper collage, two parts, each 125 x 65 cm Private collection Jan Beutener, Amsterdam	Ensor James, 210 <i>Modèle dans les dunes</i> , 1882 Oil on canvas, remounted, 35.9 x 45.9 cm Belgian Senate © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 210 <i>Sur la plage</i> , 1882 Oil on canvas, 45.5 x 67 cm Private collection © SABAM Belgium 2014		
163	Brusselmans Jean, 163 <i>De storm</i> , 1938 Oil on canvas, 122 x 131 cm Mu.ZEE, Ostend © SABAM Belgium 2014	Cézanne Paul, 170 <i>Rocs, L'Estaque</i> , ca. 1865 Oil on canvas, 21 x 33 cm The Israel Museum, Jerusalem. Gift from George Greenspan, New York. © Photo: The Israel museum / Photographer: Avshalo Avital	Corillon Patrick, 176 <i>La dernière corde</i> , 2014 Cane basket, hemp rope, 60 x 60 x 80 cm © The artist	Cross Henri-Edmond, 179 <i>Le Four des Maures</i> , ca. 1906 Oil on canvas, 73 x 92 cm Musée de la Chartreuse, Douai	De Cordier Thierry, <i>De laatste zee (the last sea)</i> , 2011–14 Oil on canvas, 200 x 300 cm © The artist *	Delrué Ronny, 185 <i>Mer Montée</i> , 2011 Oil and enamel on canvas, 170 x 270 cm Private Collection, Brussel **	Dibbets Jan, 198 <i>Horizon III – Sea</i> , 1971 Still from Horizon III – Sea, 5 min. Stedelijk Museum, Amsterdam © SABAM Belgium 2014	Eitel Tim, 206 <i>Boot</i> , 2004 Oil on canvas, 250 x 210 cm Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB, Sammlung Marx / Photographer: Jochen Littkemann © SABAM Belgium 2014	Evans Frederick, 213 <i>Sea, Sky and Sand</i> , 1899 Platinum print, 7.7 x 11.3 cm Private collection	Fainaru Belu-Simion, 217 <i>You have always to start anew</i> , s.d. Glass, water, egg, wax, copper, paper, 10.5 x 7.8 x 10 cm Friends of S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent		
164	Burkhart Kathe, 164 <i>Cockteaser: from the Liz Taylor Series (Giant)</i> , 2006 Acrylic, digital photography, zip closure and rope on canvas, 27.5 x 183 x 5 cm © The artist & Galerie Annie Gentils	Chagall Marc, 171 <i>Couple bleu au bord de l'eau</i> , 1954 Gouache on paper, 49 x 68 cm Private collection © Chagall ® – SABAM Belgium 2014	Corillon Patrick, <i>Les mouvements sous-marins</i> , 1990 Installation (aquarium, fish, tekst), variable measurements © The artist & MAC's, Le Grand Hornu, Boussu *	Cuvelier Werner, 180 <i>De Noordzee ter boogte van de Haan aan zee</i> , 2009–13 Oil on canvas, 195 x 317 cm © The artist & Galerie De Ziener, Asse	De Cordier Thierry, 185 <i>Mer Montée</i> , 2011 Oil and enamel on canvas, 170 x 270 cm Private Collection, Brussel **	Delvoye Wim, 192 <i>Sporen</i> , 1993 Acrylic and pencil on canvas, 30 x 24.5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent	Diebenkorn Richard, 199 <i>Untitled No. 42</i> , 1981 Gouache and crayon on paper, 73.7 x 63.5 cm Private collection Lenore & Bernard Greenberg	Elk Ger van, 207 <i>Kinselmeer</i> , 1997 Painted Cibachrome between perspex, 39 x 154.5 x 6.5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent. On long-term loan from the Flemish Community	Evans Frederick, 213 <i>Sea, Sky and Sand</i> , 1899 Platinum print, 7.7 x 11.3 cm Private collection	Fabre Jan, 214 <i>Sea-Salt of the Fields (notebook)</i> , 1980 Bic ball-point on paper, 21.5 x 12.5 cm © SABAM 2014 / © Angelos bvba / Photographer: Lieven Herreman		
165	Burland François, 165 <i>General Ponsonet</i> , s.d. Mixed media, 99 x 160 x 90 cm Museum dr. Guislain, Ghent	Charlier Jacques, 172 <i>Lettre-Océan (ou la peinture sous-marine)</i> , 1989 Oil on paper, photo, object in papier mâché and wooden frame, 165 x 220 cm © Galerie Fortlaan 17, Ghent / Tallieu & Tallieu, Ghent	Courbet Gustave, 106 <i>Femme à la Vague</i> , 1868 Oil on canvas, 65.4 x 54 cm Metropolitan Museum of Art, New York © Photo: Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scale, Florence **	Daniëls René, 181 <i>La muse vénale</i> , 1979–80 Oil on canvas, 80 x 140 cm Rabo Art collection, Utrecht © SABAM Belgium 2014	De Cordier Thierry, <i>Vague Seule</i> , 1985, repaeated in 2014 Oil on canvas, 50 x 70 cm © The artist *	Delvoye Wim, 192 <i>Sporen</i> , 1993 Acrylic and pencil on canvas, 30 x 24.5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent	Diebenkorn Richard, 199 <i>Untitled No. 42</i> , 1981 Gouache and crayon on paper, 73.7 x 63.5 cm Private collection Lenore & Bernard Greenberg	Dierickx Karel, 200 <i>Movement</i> , 2013 Oil on canvas, 60 x 50 cm © Photo: Roberto Polo Gallery, Brussels © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 211 <i>Ensor au chapeau fleuri</i> , 1883 Oil on canvas, 61.5 x 76.5 cm Mu.ZEE, Ostend © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 210 <i>Sur la plage</i> , 1882 Oil on canvas, 45.5 x 67 cm Private collection © SABAM Belgium 2014	Fabre Jan, 214 <i>Sea-Salt of the Fields (notebook)</i> , 1980 Bic ball-point on paper, 21.5 x 12.5 cm © SABAM 2014 / © Angelos bvba / Photographer: Lieven Herreman	
				De Smet Gustave, 186 <i>De Zearend (voorstudie)</i> , 1926 Gouache on paper, 70 x 56 cm Elsene Museum, Brussels	Delvoye Wim, 193 <i>Nautilus (Penta)</i> , 2013 Laser-cut stainless steel, 1/1, 94 x 90 x 45 cm Private collection, Belgium © SABAM Belgium 2014	Dijkstra Rineke, 201 <i>Oostende (België) 7 augustus 1992</i> , 1992 C-Print, 35 x 28 cm Deutsche Börse Group, Eschborn	d'O Honoré, 202 <i>Opera Aperta V</i> , 2014 Metal, paper, lighting, ca. 60 x 200 cm © The artist	Ensor James, 212 <i>Grande marine</i> , 1895 Oil on canvas, 161 x 114 cm Mu.ZEE, Ostend © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 210 <i>Modèle dans les dunes</i> , 1882 Oil on canvas, remounted, 35.9 x 45.9 cm Belgian Senate © SABAM Belgium 2014	Ensor James, 210 <i>Sur la plage</i> , 1882 Oil on canvas, 45.5 x 67 cm Private collection © SABAM Belgium 2014	Fabre Jan, 218 <i>Untitled (seascapes)</i> , 2012 Installation with fifteen marines, variable measurements © Photo: Simon Lee Gallery, London © SABAM Belgium 2014	Franky D.C, 220 <i>Study For Invisible Green</i> , 2009–14 Installation with a series of paintings and objects, 79 x 385 cm / © The artist

319 **Friedrich Caspar David,**
Der Mönch am Meer,
1808–10
Oil on canvas,
110 x 171.5 cm
Alte Nationalgalerie,
Berlin
© Photo: bpk /
Photographer: Jörg
P. Anders **

222 **Graham Rodney,**
*Lighthouse Keeper with
Lighthouse Model,*
1955–2010
Light-box, 285.1 x 368.8 x
17.8 cm
Caldic Collection,
Wassenaar

**Grigely Joseph & Vogel
Amy,**
223 *Hop-Frog #1,* 2005
Crystalline urethane, cord,
light bulbs, electric system,
ca. 80 x 50 x 50 cm
© The artists & Air de
Paris Gallery, Paris

224 **Heerup Henry,**
Sol, 1963
Oil on wood, frame
designed by the artist,
47 x 53 x 5.5 cm
Private collection
© SABAM Belgium 2014

225 **Susan Hiller,**
*Voyage: Homage to
Marcel Broodthaers,*
2009
Twenty-four archive cards,
each 10 x 15 cm
Private collection
St. Moritz
© Timothy Taylor Gallery,
London

226 **Jaspers Oscar,**
Visierskop, 1926
Sculpture, 47 x 38 x 25 cm
Mu.ZEE, Ostend
© SABAM Belgium 2014

227 **Jongkind Johan
Barthold,**
Visserboot op het strand,
1861
Oil on canvas, 41.5 x 56 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo

228 **Kabakov Ilya & Emilia,**
The Night Flight #2, 2014
Oil on canvas,
112 x 185.5 cm
© SABAM Belgium 2014

229 **Katz Alex,**
Beach, 2009
Oil on canvas,
243.8 x 284 cm
© Photo: The artist /
Photographer: Paul
Takeuchi
© SABAM Belgium 2014

230 **Khnopff Fernand,**
Près de la mer, 1890
Crayon on paper,
17 x 44.5 cm
Private collection

231 **Kiefer Anselm,**
Naglfar (Die Argonauten),
1998
Lead, teeth, snake skin,
140 x 130 x 130 cm
S.M.A.K., Stedelijk
Museum voor Actuele
Kunst, Ghent
© SABAM Belgium 2014

232 **Kosuth Joseph,**
*Seventeen Locations of
Meaning (Signification),*
2000
Neon installation, variable
measurements
© SABAM Belgium 2014

233 **Kounellis Jannis,**
Albatros, 2001
Steel, boat remains,
280 x 240 x 50 cm
© Photo: Kewenig Galerie,
Cologne/Berlin
© SABAM Belgium 2014

234 **Lankveld Gerard van,**
Portus Sub Marea, 1977
Copper, tin, oil paint,
38 x 130 x 14 cm
Museum
dr. Guislain, Ghent
© The artist

235 **Le Gray Gustave,**
Brick au clair de lune,
1856–57
Aluminium print, signed,
31.9 x 40.3 cm
© Galerie Ronny Van de
Velde, Antwerp

236 **Lemmen Georges,**
Minuit. Nuit Claire. Lune,
1891
Oil on wood, 11.8 x 21.2 cm
Private collection

237 **Leonard Zoe,**
Sun Photographs,
2011–2012
Black-and-white
photography, variable
measurements
© Galerie Micheline
Szwajcer, Brussels

238 **Lichtenstein Roy,**
Gullscape, 1964
Oil and acrylic on canvas,
172.7 x 203.2 cm
Virginia Museum of Fine
Arts, Richmond. Donation
from Sydney and Francis
Lewis.
© Photo: Virginia
Museum of Fine Arts,
Richmond / Photographer:
Katherine Wetzel
© SABAM Belgium 2014

239 **Lismonde Jules-Clément,**
Comme à Ostende III, 1969
Charcoal on remounted
paper, 54 x 73 cm
S.M.A.K., Stedelijk
Museum voor Actuele
Kunst, Ghent
© SABAM Belgium 2014

233 **Kounellis Jannis,**
Albatros, 2001
Steel, boat remains,
280 x 240 x 50 cm
© Photo: Kewenig Galerie,
Cologne/Berlin
© SABAM Belgium 2014

240 **Lohaus Bernd,**
Holz, 1970
Wood, 13 x 38 x 86 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp

Lohaus Bernd,
Untitled, ca. 1968
Wood, 16.5 x 254 x 31.5 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled, ca. 1967
Wood, cord,
210 x 95 x 31 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled, ca. 1968
Wood, 12 x 217 x 36 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled, 1971
Wood, cord, nail,
205 x 40 x 35 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled (90°), 1970
Wood, 125 x 225 x 6.5 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled, 1965
Wood, 14 x 114 x 41 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Untitled (sailcloth), 2004
Textile, 290 x 182.5 x 10 cm
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

Lohaus Bernd,
Weert, 1966
Wood,
3 x (19 x 14 x 400 cm)
Bernd Lohaus Estate,
Antwerp *

241 **Maeyer Marcel,**
*L'œuvre du peintre et
gardien de phare breton
Pierre Lepennec, les années
1988–91,* 1992
Installation with
92 paintings,
8 watercolours,
10 photocopies, 7 engraved
plates with text, variable
measurements
Private collection

242 **Magritte René,**
Le séducteur, 1952
Gouache on paper,
14.2 x 19.1 cm
Private collection Sylvio
Perlstein, Paris / © Photo:
Galerie Ronny Van de
Velde, Antwerp *

243 **Mariën Marcel,**
Le frère de la côte, 1978
Assemblage,
Assemblage,
29.5 x 16.5 x 9 cm
Private collection Frank
JMA Castelyns, Antwerp
© SABAM Belgium 2014

244 **Maris Jacob,**
A Beach, eind jaren 1870,
vroege jaren 1880
Oil on canvas,
42.5 x 54.5 cm
The National Gallery,
London. Presented by
Mrs R. M. Dunlop to
the Tate Gallery, 1927;
transferred, 1956

245 **Maris Jacob,**
Schelpennissers, 1882
Oil on canvas, 31 x 45 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo

246 **Martin Kris,**
Altar, 2014
Steel, 340 x 440 cm
© SABAM Belgium
2014 **

247 **Matisse Henri,**
Océanie: la mer, 1946–1947
Silk-screen print on linen,
173 x 387.5 cm
Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten, Brussels
© Succession H. Matisse –
SABAM Belgium 2014

249 **Mesmaecker Jacqueline,**
La Mer, 2014
Mixed media, variable
measurements
© The artist & Galerie
Nadja Vilenne, Luik

113 **Mesmaecker Jacqueline,**
Meeuwen, ca. 1976
Black and White
photo based on a video
installation wich is part
of Aktuele Kunst in
België: Inzicht/Overzicht-
Overzicht/Inzicht, the
exhibition who took place
in 1976 in MSK
© The artist & Galerie
Nadja Vilenne, Luik **

250 **Meunier Constantin,**
Oostendse visser, 1890
Sculpture in bronze,
30 x 81 x 24 cm
Mu.ZEE, Ostend

251 **Meunier Henri,**
Concert Saye, 1895
Lithograph, 39.4 x 27.9 cm
Museum van Elsene,
Brussels

252 **Mucha Reinhard,**
Zingst, 2014
Metal, glass, wood, felt,
alkyd paint,
83 x 195 x 27.8 cm
A & S Abu Ghazaleh
Collection
© Photo: The artist &
Sprüth Magers Berlin
London / Photographer:
Jochen Arentzen
© SABAM Belgium 2014

252 **Mucha Reinhard,**
Zingst, 2014
Metal, glass, wood, felt,
alkyd paint,
83 x 195 x 27.8 cm
A & S Abu Ghazaleh
Collection
© Photo: The artist &
Sprüth Magers Berlin
London / Photographer:
Jochen Arentzen
© SABAM Belgium 2014

249 **Mesmaecker Jacqueline,**
La Mer, 2014
Mixed media, variable
measurements
© The artist & Galerie
Nadja Vilenne, Luik

254 **Mesmaecker Jacqueline,**
La pêche à la lumière,
2007–10
Video loop, 18 min. 6 sec.
Mu.ZEE, Ostend
© The artist & Galerie
Nadja Vilenne, Luik *

253 **Mesmaecker Jacqueline,**
Trench Fever, 1974
Color and black-and-white
photo, 127 x 152.4 cm
© Photo: Princeton
University Art Museum /
Photograhcr: Bruce White
© Dennis Oppenheim
Estate

255 **Otto-Knapp Silke,**
Frontcloth (Mondaufgang),
2011
Watercolour and gouache
on canvas, 140 x 160 cm
© The artist & Gallery
Greengrassi, London

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
*Bedrich Eisenboet testing
Portuguese Man of War,*
june 1990
Color Photo
Collection Hans Theys
© The artists **

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
*Panamarenko and Bedrich
Eisenboet testing Portuguese
Man of War,* Indian
Ocean, june 1990
Color Photo
Collection Hans Theys
© The artists **

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
Portuguese Man of War,
1990
Film edited by
Panamarenko & Hans
Theys, ca. 3 min.
© The artists

254 **Oppenheim Dennis,**
*Reading Position for Second-
Degree Burn Stage #1 €#
#2,* 1970
Color photo, edition 14/30
© Dennis Oppenheim
Estate

253 **Oppenheim Dennis,**
Trench Fever, 1974
Color and black-and-white
photo, 127 x 152.4 cm
© Photo: Princeton
University Art Museum /
Photograhcr: Bruce White
© Dennis Oppenheim
Estate

255 **Otto-Knapp Silke,**
Frontcloth (Mondaufgang),
2011
Watercolour and gouache
on canvas, 140 x 160 cm
© The artist & Gallery
Greengrassi, London

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
*Bedrich Eisenboet testing
Portuguese Man of War,*
june 1990
Color Photo
Collection Hans Theys
© The artists **

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
*Panamarenko and Bedrich
Eisenboet testing Portuguese
Man of War,* Indian
Ocean, june 1990
Color Photo
Collection Hans Theys
© The artists **

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
Portuguese Man of War,
1990
Film edited by
Panamarenko & Hans
Theys, ca. 3 min.
© The artists

256 **Panamarenko &
Theys Hans,**
Portuguese Man of War,
1990
Film edited by
Panamarenko & Hans
Theys, ca. 3 min.
© The artists

257 **Permeke Constant,**
Marine, s.d.
Oil on canvas, 69 x 99 cm
Private collection
© SABAM Belgium 2014

258 **Picabia Francis,**
Voiles, 1911
Oil on canvas, 81 x 100 cm
Private collection
© SABAM Belgium 2014

259 **Picasso Pablo,**
Baigneuses sur la plage, 1928
Oil on canvas,
21.5 x 40.4 cm
Musée Picasso,
Paris / © Picasso
Administration – SABAM
Belgium 2014

260 **Raveel Roger,**
*Het verstellen van een
zeildoek,* 1957
Oil on wood,
91.5 x 121 x 3 cm
Roger Raveel museum,
Machelen/Zulte
© SABAM Belgium 2014

261 **Richter Gerhard,**
Seascape (Morning Mood),
1969
Oil on canvas, 80 x 100 cm
Musée départemental
d'art contemporain,
Rochechouart
© The artist

262 **Ronsse Matthieu,**
*Show window of home selling
out,* 2012–2014
Oil on wood, linen,
sunglasses, stones, photo,
glue, 27 x 35 cm
© The artist **

Ronsse Matthieu,
Untitled, 2014
Oil on canvas, serie,
variable measurements
© The artist *

263 **Ruscha Ed,**
*BRAVE MEN OF
LA JOLLA,* 1995
Acrylic paint on canvas,
127 x 208.3 cm
© Studio Ed Ruscha,
Venice, California

264 **Ruscha Ed,**
*PICTURE WITHOUT
WORDS,* 1985–87
Oil and varnish on canvas,
96.5 x 198.1 cm
© Studio Ed Ruscha,
Venice, California

264 **Scanlan Joe,**
Truffle Finds Pig,
2012–present
Nesting Bookcase (wood,
nylon, polyester, acrylic),
different personal
possessions, variable
measurements
© The artist & Mu.ZEE,
Ostend

268 **Scholte Rob,**
Driemaster, 2005
Textile (wool on canvas),
42 x 36 cm
© SABAM Belgium
2014 *

265 **Scholte Rob,**
Fregatten, 2006–2007
Series of 7, 100% wool,
variable measurements
© SABAM Belgium 2014

265 **Scholte Rob,**
Galjoen (1), (2),
2005–2007
Textile (wool on canvas),
variable measurements
© SABAM Belgium
2014 *

270 **Scholte Rob,**
*Gezicht op Amsterdam (1),
(2),* 2006–2007
Textile (wool on canvas),
variable measurements
© SABAM Belgium
2014 *

271 **Scholte Rob,**
Rotskusten (1), (2),
2006–2007
Textile (wool on canvas),
variable measurements
© SABAM Belgium
2014 *

266 **Schütte Thomas,**
Alain Colas, 1989
Earth, polystyrene foam,
wood and paint,
116.5 x 120.5 x 80 cm
Museo Cantonale d'Arte,
Lugano
© SABAM Belgium 2014

267 **Servranckx Victor,**
Haven–Opus 2, 1926
Oil on canvas,
92.4 x 69.8 cm
Museum voor Schone
Kunsten, Ghent
© SABAM Belgium 2014

268 **Spalletti Ettore,**
Tutto tondo, 1989
Powder paint on wood,
200 x 300 cm
Private collection /
© The artist

269 **Spalletti Ettore,**
Vaso, 1981
Photographic print on
canvas, 105.5 x 102.8 x
3.2 cm / Castello di
Rivoli Museo d'Arte
Contemporanea, Rivoli –
Torino / GAM – Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino.
On loan from Fondazione
per l'Arte Moderna e
Contemporanea CRT.
© The artist

270 **Spilliaert Léon,**
De Duizeling (Vertigo),
1908
East India ink, wash,
brush, crayon on paper,
47.6 x 63.7 cm
Mu.ZEE, Ostend
© SABAM Belgium 2014

271 **Spilliaert Léon,**
De Lichtboei, 1909
Ink and pastel on paper,
57 x 50 cm
Vanmoerkerke collection,
Belgium
© SABAM Belgium 2014

Spilliaert Léon,
De Windstoot, 1904
East India ink, wash,
brush, water color,
gouache on paper,
51 x 41 cm
Mu.ZEE, Ostend /
© SABAM Belgium
2014 *

Sugimoto Hiroshi,
272 *North Pacific Ocean, Stinson Beach*, 1994
Gelatine silver print,
119,5 x 149 cm
© Axel Vervoordt Gallery,
Antwerp

Tayou Pascale Marthine,
273 *La mer à boire (Gentse Strop)*, 2014
Poster project, varying
number of copies
© SABAM Belgium 2014

Tayou Pascale Marthine,
La mer à boire (Tintin à Ostende), 2014
Installation (wood, sand,
residue from the sea),
variable measurements
© SABAM Belgium
2014 *

Tayou Pascale Marthine,
La mer à boire (Vólvo S60), Het mare verhaal achter de Vólvo S60 (bouwjaar 2009) in 2014, 2014
Installation, variable
measurements
© SABAM Belgium
2014 *

Thek Paul,
276 *Fish Tank*, 1980
Metal, glass, sand,
mussels, clay, stones, light
bulb, 33 x 26 x 16 cm
Private collection Beth
Rudin DeWoody, New
York
© The Estate of George
Paul Thek

Thek Paul,
274 *Life is like a bowl of cherries*,
1971
Oil on canvas, triptych,
3 x (124 x 183 cm)
Gemeentemuseum,
The Hague
© The Estate of George
Paul Thek

Toorop Jan,
277 *Duin en zee*, 1899
Oil on canvas, with
original Berlage frame,
50,5 x 50 cm
Groninger Museum.
On long-term loan
from the foundation
J.B Scholtenfonds.

Tunn Susanne,
278 *Bevara denna ultramarina*,
2013
Textile on paper,
ca. 25,5 x 17 cm
Jan Hoet archive

Turner Joseph Mallord William,
280 *Three Seascapes*, ca. 1827
Oil on canvas,
90.8 x 60,3 cm
Tate Britain, London /
© Photo: Tate, London
2014

Tuymans Luc,
281 *The Spirit of Saint Louis*,
1988
Oil on canvas,
36.8 x 43.8 cm
Private collection Gayle
and Paul Stoffel, Dallas
© The artist

Tytgat Edgard,
282 *Vaarwel van Antoon aan Zenobie*, 1926
Oil on canvas, 89 x 16 cm
Mu.ZEE, Ostend
© SABAM Belgium 2014

Vallotton Félix,
283 *Baigneuse assise sur un rocher*, 1910
Oil on canvas, 50 x 61 cm
Musée des beaux arts et
d'archéologie, Besançon.
On long-term loan from
Centre Pompidou, Paris

Van de Velde Henry,
284 *Blankenberghe*, 1888
Oil on canvas, 71 x 100 cm
Kunsthaus Zürich
© SABAM Belgium 2014

van Doesburg Theo,
285 *Zeegezicht*, ca. 1912
Oil on canvas,
28 x 33,3 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo

Van Kerckhoven Anne-Mie,
286 *1*, 2001
Felt pen on paper,
25 x 34 cm
© Photo: Zeno X Gallery,
Antwerp
© SABAM Belgium 2014

Van Kerckhoven Anne-Mie,
286 *Appartement aan de Zee*,
2001
Felt pen on paper,
25 x 34 cm
© Photo: Zeno X Gallery,
Antwerp
© SABAM Belgium 2014

Van Kerckhoven Anne-Mie,
286 *Appartement aan de Zee (Binnenkant)*, 2001
Felt pen on paper,
25 x 34 cm
© Photo: Zeno X Gallery,
Antwerp
© SABAM Belgium 2014

Van Kerckhoven Anne-Mie,
286 *Het Weerbericht*, 2001
Felt pen on paper,
25 x 34 cm
© Photo: Zeno X Gallery,
Antwerp
© SABAM Belgium 2014

Van Kerckhoven Anne-Mie,
286 *Katvrouw aan Zee*, 2001
Felt pen on paper,
25 x 34 cm
© Photo: Zeno X Gallery,
Antwerp
© SABAM Belgium 2014

van Rysselberghe Théo,
287 *De baadsters*, 1920
Oil on canvas, 58 x 74 cm
Mu.ZEE, Ostend

Vandenberg Philippe,
288 *Marine*, 1994
Oil on wood, triptych,
3 x (40 x 50 cm)
© SABAM Belgium 2014

Viola Bill,
290 *The Arc of Ascent*, 1992
Still from The Arc of
Ascent, digitalised,
ca. 12 min.
© Studio Viola /
Photographer: Robert
Keziere

Visch Henk,
291 *Bank Irene*, 2013
Metal sculpture,
360 cm long
© SABAM Belgium 2014

Visch Henk,
291 *The fortune teller*, 2010
Bronze, wood, 210 cm high
© SABAM Belgium 2014

Vogels Guillaume,
292 *Zeegezicht*, s.d.
Oil on canvas, 29 x 38 cm
Belgian Senate

Weiner Lawrence,
293 *SAIL ON JAN HOET*,
2014
Flags, variable
measurements
© SABAM Belgium 2014

West Franz & Zobernig Heimo,
294 *Le bateau imaginaire*, 2004
Installation with five chairs
on a floating platform,
300 x 200 x 70 cm
View of installation
5th Biennale d'Art
contemporaine
d'Enghien-les-bains, 2004
© Legal successors of the
artists

Wolvens Henri-Victor,
Grote marine, 1946
Oil on canvas, 108 x 128 cm
Mu.ZEE, Ostend
© SABAM Belgium 2014 *

Wolvens Henri-Victor,
295 *La vague lourde*, 1949
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Mu.ZEE, Ostend
© SABAM Belgium 2014

Wulff Katharina,
296 *Zwei ernstbafte Damen (Two Serious Ladies)*, 2003
Oil on canvas,
148 x 229 cm
Private collection, Cologne
© The artist

Ader Bas Jan,
137 *Studies for « In Search of the Miraculous (One Night in L.A.) »*, 1973
26 Schwarz-Weiß-Fotos
(Edition von 3), jeweils
11.43 x 14.6 cm
Mary Sue Ader-Anderson,
The Bas Jan Ader Estate
und Patrick Painter
Editions, Santa Monica,
Kalifornien

Adnan Etel,
138 *Sans titre*, um 2000
Öl auf Leinwand,
23 x 30,5 cm
Callicoon Fine Arts,
New York

Alÿs Francis,
139 *Watercolor*, 2010
Video, 1 min. 19 sek.
© Der Künstler

André Carl,
140 *One Hundred Sonnets–SEA*, 1963
Xerox, 28 x 21 cm
Der Künstler &
Konrad Fischer Galerie,
Düsseldorf
© SABAM Belgium 2014

Artan Louis,
Marine, s.d.
Öl auf Leinwand,
35 x 55 cm
Mu.ZEE, Ostende *

Artan Louis,
141 *Zeegezicht in Blankenberge*,
1871
Öl auf Leinwand,
84 x 122 cm
MSK, Gent
© Foto: Lukas Art in
Flanders vzw /
Hugo Maertens &
Dominique Provost

Baldessari John,
142 *Brain/Cloud (with Seascape and Palm Tree*, [2009],
2014
Billboard, ortsspezifische
Installation
© Der Künstler

Banier François-Marie,
143 *Salvador de Babia*, 2002
Tinte auf schwarz-weißem
Fotopapier, 120 x 320 cm
© SABAM Belgium 2014

Banier François-Marie,
143 *Salvador de Babia*, 2003
Tinte auf schwarz-weißem
Fotopapier, 120 x 320 cm
© SABAM Belgium 2014

Bess Forrest,
144 *Old Boats*, 1967
Öl auf Leinwand,
25,4 x 35,6 cm
Privatsammlung

Bess Forrest,
145 *Untitled (Nr. 7)*, 1957
Öl auf Leinwand,
25,4 x 31 cm
Privatsammlung

Beuys Joseph,
147 *Druck 1 und Druck 2*, 1971
Buchdruck auf Papier,
Tinte, Schwefel, signierte
Edition Nr. 106/202,
jeweils 80 x 57 cm
Edition Staeck, Heidelberg /
© Foto: Collectie Van
Abbemuseum, Eindhoven,
Niederlande /
Foto: Peter Cox,
Eindhoven, Niederlande
© SABAM Belgium 2014

Beuys Joseph,
146 *Schautafeln für den Unterricht I und II*, 1971
Zwei Fotos auf einer Tafel
montiert (1 Tafel mit
Zinkplatte, Skulptur und
handgeschriebenem Text),
Edition 88/202, jeweils
85,5 x 106,7 x 3,8 cm
Privatsammlung Yde-VdS,
Ostende / © SABAM
Belgium 2014

Liste der Werke

Bijl Guillaume,
148 *Schelpenwinkel De Zee*,
2014
Installation, variable Maße
Der Künstler / © SABAM
Belgium 2014 **

Blake William,
149 *An Estuary with Figures in a Boat*, ca. 1794
Eingefärbte Radierung
(experimenteller
Farbdruck, möglicherweise
radiert von Thomas
Stothard), 25,6 x 21.9 cm
Fitzwilliam Museum,
Cambridge

Blaussyld Maurice,
150 *Untitled*, 2014
Manuskript,
Kugelschreiber auf
kariertem Papier,
dreiteilige Serie,
jeweils 27.8 x 21 cm,
zusammen 92 x 79 x 2.7 cm
© Der Künstler

Böcklin Arnold,
152 *Ulysse et Polyphème*, 1896
Gouache auf Papier,
39.1 x 143.2 cm
Privatsammlung

Böcklin Arnold,
151 *Vision sur la mer*, 1896
Öl auf Leinwand,
41 x 114 cm
Privatsammlung

Bonnard Pierre,
154 *Baigneurs à la fin du jour*,
1945–1946
Öl auf Leinwand,
48 x 69 cm
Musée Bonnard, Le
Cannet. Erworben
2008 mit Hilfe des
Patrimoniumfonds /
© Foto: Banque d’Images,
ADAGP, Paris, 2014 /
Foto: Yves Inchierman
© SABAM Belgium 2014

Borremans Michael,
155 *Otherside*, 2014
Öl auf Pappe, 23.8 x 16 cm
© Der Künstler & Zeno X
Gallery, Antwerpen **

Boudin Eugène,
156 *Barques de pêche (Etude)*,
um. 1860–1865
Öl auf Holz, 24 x 15,8 cm
MuMa Le Havre – Musée
d'Art moderne André
Malraux / Foto: Florian
Kleinfenn

Braeckman Dirk,
157 *D.Z.-VJ.-2013*, 2013
Foto, siebenteilige Serie,
jeweils 45 x 30 cm
© Der Künstler und Zeno
X Gallery, Antwerpen

Braeckman Dirk,
36 *Seven C's #02*, 2013
Foto, siebenteilige Serie,
jeweils 45 x 30 cm
© Der Künstler und Zeno
X Gallery, Antwerpen

Brecht George,
158 *Games & Puzzles/Swim Puzzle*, 1965
Kleine Plastikkdose mit
Offset-Label in schwarz-
weiß und Meeresmuschel,

9.1 x 11.9 x 1.7 cm
The Israel Museum,
Jerusalem / Schenkung
der Gilbert and Lila
Silverman Collection,
Detroit an die American
Friends of the Israel
Museum / Foto: Elie
Postner / © SABAM
Belgium 2014

Broodthaers Marcel,
161 *Chère petite sœur (la tempête)*, 1972
16-mm-Projektion, 4 min.
© The Estate of Marcel
Broodthaers, c/o SABAM
Belgium 2014

[[]* = ausgestellt, aber nicht im Katalog abgebildet / ** = nicht ausgestellt, aber groß als Textillustration im Katalog abgebildet

48	Broodthaers Marcel, <i>Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille (Le Manuscrit trouvé dans une bouteille Teil I, The manuscript 1833 – Teil II, Le Manuscrit trouvé dans une bouteille – Teil III),</i> 1974 Foto mit den 3 Elementen © The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **	164	Burkhardt Kathe, <i>Cockteaser: from the Liz Taylor Series (Giant),</i> 2006 Acrylfarbe, digitale Fotografie, Reißverschluss und Seil auf Leinwand, 275 x 183 x 5 cm © Der Künstler & Galerie Annie Gentils	171	Chagall Marc, <i>Couple bleu au bord de l'eau,</i> 1954 Gouache auf Papier, 49 x 68 cm Privatsammlung © Chagall ® – SABAM Belgium 2014	106	Courbet Gustave, <i>Femme à la Vague,</i> 1868 Öl auf Leinwand, 65.3 x 54 cm Metropolitan Museum of Art, New York / © Foto Metropolitan Museum of Art / Art Resource/Scala, Florenz **	181	Daniëls René, <i>La muse vénale,</i> 1979–80 Öl auf Leinwand, 80 x 140 cm Rabo Kunstcollectie, Utrecht © SABAM Belgium 2014	186	De Smet Gustave, <i>De Zearend (voorstudie),</i> 1926 Gouache auf Papier, 70 x 56 cm Musée d'Ixelles, Brüssel	193	Delvoye Wim, <i>Nautilus (Penta),</i> 2013 Edelstahl lasergeschnitten, 1/1, 94 x 90 x 45 cm Privatsammlung, Belgien © SABAM Belgium 2014	201	Dijkstra Rineke, <i>Oostende (België) 7 augustus 1992,</i> 1992 C-Print, 35 x 28 cm Deutsche Börse Group, Eschborn	211	Ensor James, <i>Ensor au chapeau fleuri,</i> 1883 Öl auf Leinwand, 61.5 cm 76.5 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014	215	Fabre Jan, <i>Sea-Salt of the Fields (thinking model),</i> 1980 Schultafel, Kreide, Falzstreuern und Salz, 71 x 72 x 50 cm © SABAM 2014 / © Angelos bvba Foto: Pat Verbruggen
46	Broodthaers Marcel, <i>Pense-bête,</i> 1964 50 Bücher eingekapselt in Gipsmörtel, Plastikbälle und Eierschalen auf einer Tafel, 30 x 84 x 43 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent / © The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **	165	Burland François, <i>General Ponsonet,</i> o. D. Mischtechnik, 99 x 160 x 90 cm Museum Dr. Guislain, Gent	172	Charlier Jacques, <i>Lettre-Océan (ou la peinture sous-marine),</i> 1989 Öl auf Papier, Foto, Objekt in Papiermaché und Holzrahmen, 165 x 220 cm © Galerie Fortlaan 17 / Tailleu & Tailleu, Gent	177	Courbet Gustave, <i>La Vague,</i> 1869 Öl auf Leinwand, 43.4 x 64.9 cm Southampton City Art Gallery, Southampton / © Foto: Christies Images/ Bridgeman Images	182	Darboven Hanne, <i>Der Sand,</i> 1979 handschrift in Tinte auf 456 Blatt Zellophanpapier, ca. 178 x 1600 cm (jeweils 31 x 22.5 cm) Privatsammlung, Zürich & Kewenig Galerie, Köln / Berlin / Foto: Simon Vogel, Köln und Berlin	188	DeBourg Richards Frederick, <i>Anglesea, New Jersey,</i> um 1880 Cyanotypie, 11 x 19 cm Privatsammlung	196	Denis Maurice, <i>Les Régates à Perros Guirec, vues de la jetée Ouest,</i> 1897 Öl auf Pappe, mit Holz hinterklebt, 73 x 100 cm Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye	202	d'O Honoré, <i>Opera Aperta V,</i> 2014 Metall, Papier, Beleuchtung, ca. 60 x 200 cm © Der Künstler	208	Ensor James, <i>La pêche miraculeuse,</i> 1917 Öl auf Leinwand, 113 x 96 cm Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	215	Fabre Jan, <i>Sea-Salt of the Fields,</i> 1980 Videoaufzeichnung der Performance Milwaukee, Marquette University, 34 Min. Sammlung Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerpen, Musée d'Art Contemporain (MAC), © SABAM 2014 / © Angelos bvba vertrieben durch LIMA, Amsterdam / Foto: Christine Clinckx
73	Broodthaers Marcel, <i>Voyage on the North Sea,</i> 1974 16-mm-Projektion, 4 min. © The Estate of Marcel Broodthaers c/o SABAM Belgium 2014 **	169	Byars James Lee, Auswahl von Briefen an Jan Hoet, o. D. Garn und Tinte auf verschiedenen Papiersorten Archiv Jan Hoet, Gent	173	Claus Emile, <i>Zonnegloed,</i> 1905 Öl auf Leinwand, 46.8 x 63.8 cm Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle / Foto: Guy Braeckman (AD/ART)	183	Daubigny Charles-François, <i>Temps orangeux au bord de la mer,</i> 1874 Öl auf Leinwand, 46.5 x 81 cm Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / © Foto: Studio Tromp, Rotterdam	189	Degouve de Nuncques William, <i>Rêve de voyage,</i> 1899 Öl auf Leinwand, 67.5 cm x 127 cm Privatsammlung	197	D'Hollander Ilse, <i>Matrozen van de Aurora (1), (2), (3),</i> 1993 Öl auf Leinwand, dreiteilige Serie, jeweils 60 x 40 cm © The Estate of Ilse D'Hollander	203	d'Orgeval Martin, <i>La Mer (Hommage à Jan Hoet),</i> 2014 C-Print mit Rahmen, 54.5 x 82 x 5 cm © Der Künstler	204	d'Orgeval Martin, <i>Pâques,</i> 2005 Schwarz-Weiß-Fotografie, achteilige Serie, zusammen 123 x 206 cm © Der Künstler	209	Ensor James, <i>Le Christ apaisant la tempête,</i> 1891 Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014	216	Fabro Luciano, <i>Il viaggio,</i> 1981 Metallstäbe, Farbe und Papier, 100 x 480 x 5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
162	Brusselmans Jean, <i>De storm,</i> 1936 Öl auf Leinwand, 150.7 x 150.7 cm Herbert Foundation, Gent © SABAM Belgium 2014	167	Byars James Lee, <i>Slit Moon,</i> 1994 Skulptur aus Thassos-Marmor, 4 x 18 x 40 cm © Michael Werner Gallery, Trebbin	175	Copers Leo, <i>Zeestuk met vuur,</i> 1972 Digitalisierter 16-mm-Film Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	184	Dean Tacita, <i>Teignmouth Electron,</i> 2000 16-mm-Film mit optischen Geräuschen, 7 min. © Die Künstlerin & Gallery Marian Goodman	190	Deleu Luc, <i>Madrid – Madrid en 80 jours par son antipode,</i> 40°25'S 176°17° (Weber), 1993 Mischtechnik, Papier, 3 x (134 x 94 cm) Sammlung Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerpen / © Als Leihgabe der Flämischen Gemeinschaft / Foto: M HKA © SABAM Belgium 2014	198	Dibbets Jan, <i>Horizon III – Sea,</i> 1971 Prises de vue de <i>Horizon III – Sea,</i> Video, 5 min. Stedelijk Museum, Amsterdam © SABAM Belgium 2014	205	Dumas Marlene, <i>Gebroke die See,</i> 1978 Skulptur in Marmor, Papiercollage, zwei Teile, jeweils 125 x 65 cm Privatsammlung Jan Beutener, Amsterdam	206	Eitel Tim, <i>Boot,</i> 2004 Öl auf Leinwand, 250 x 210 cm Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB, Sammlung Marx / Foto: Jochen Littkemann © SABAM Belgium 2014	210	Ensor James, <i>Modèle dans les dunes,</i> 1882 Öl auf Leinwand, hinterfangen, 35.9 x 45.9 cm Belgischer Senat © SABAM Belgium 2014	217	Fainaru Belu-Simion, <i>You have always to start anew,</i> o. D. Glas, Wasser, Ei, Wachs, Papier, Kupfer, 10.5 x 7.8 x 10 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
163	Brusselmans Jean, <i>De storm,</i> 1938 Öl auf Leinwand, 122 x 131 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014	167	Byars James Lee, <i>The Moonbook,</i> 1980 Skulptur aus Berner Sandstein, in zwei Teilen, jeweils 4 x 41 x 29 cm © Michael Werner Gallery, Trebbin	176	Corillon Patrick, <i>La dernière corde,</i> 2014 Korb, Hanfseil, 60 x 60 x 80 cm © Der Künstler	188	De Cordier Thierry, <i>Mer Montée,</i> 2011 Öl und Email auf Leinwand, 170 x 270 cm Privatsammlung, Brüssel **	185	Delrue Ronny, <i>Sporen,</i> 1993 Öl auf Leinwand, 30 x 24.5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent	199	Diebenkorn Richard, <i>Sans titre No. 42,</i> 1981 Gouache und Bleistift auf Papier, 73.7 x 63.5 cm Privatsammlung Lenore & Bernard Greenberg	207	Elk Ger van, <i>Kinselmeer,</i> 1997 Bemaltes Cibachrome zwischen Plexiglas, 39 x 154.5 x 6.5 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent / © Als langfristige Leihgabe der Flämischen Gemeinschaft	210	Ensor James, <i>Sur la plage,</i> 1882 Öl auf Leinwand, 45.5 x 67 cm Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	218	Feldmann Hans-Peter, <i>Obne Titel (Seestücke),</i> 2012 Installation mit 15 Seestücken, variable Maße Simon Lee Gallery, London © SABAM Belgium 2014		
	Brusselmans Jean, <i>Strandzicht met baadsters,</i> 1935 Öl auf Leinwand, 201 x 250 cm Mu.ZEE, Ostende / © SABAM Belgium 2014*	170	Cézanne Paul, <i>Rocs, L'Estaque,</i> um 1865 Öl auf Leinwand, 21 x 33 cm The Israel Museum, Jerusalem, Schenkung George Greenspan, New York. © Foto: The Israel Museum / Foto: Avshalom Avital	179	Cross Henri-Edmond, <i>Le Four des Maures,</i> um 1906 Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm / Musée de la Chartreuse, Douai	180	Cuvelier Werner, <i>De Noordzee ter boogte van de Haan aan zee,</i> 2009–2013 Öl auf Leinwand, 195 x 317 cm © Der Künstler & Galerie De Ziener, Asse	194	Delvoye Wim, <i>Atlas # 2,</i> 2003 Cibachrome auf Aluminium, 1/1, 100 x 125 cm Studio Wim Delvoye, Belgien © SABAM Belgium 2014	200	Dierickx Karel, <i>Movement,</i> 2013 Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm © Foto: Roberto Polo Gallery, Brüssel © SABAM Belgium 2014	214	Fabre Jan, <i>Sea-Salt of the Fields (notebook),</i> 1980 BIC-Kugelschreiber auf Papier, 21.5 x 12.5 cm © SABAM 2014 / © Angelos bvba Foto: Lieven Herreman						

220	Franky D.C., <i>Study For Invisible Green</i> , 2009–2014 Installation mit einer Serie von Gemälden und Objekten, 79 x 345 cm © Der Künstler	Jespers Oscar, <i>Viserskop</i> , 1926 Stein, 47 x 38 x 25 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014	Lankveld Gerard van, <i>Portus Sub Marea</i> , 1977 Kupfer, Blech, Ölfarbe, 38 x 130 x 14 cm Museum Dr. Guislain, Gent / © Der Künstler	Lohaus Bernd, <i>Untitled</i> , ca. 1968 Holz, 16,5 x 254 x 31,5 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Magritte René, <i>Le séducteur</i> , 1952 Gouache auf Papier, 14,2 x 19,1 cm Privatsammlung Sylvio Perlstein, Paris / © Ch. Herscovivi – SABAM Belgium 2014	Mesmaecker Jacqueline, <i>La pêche à la lumière</i> , 2007–2010 Videoschleife, 18 min 6'' Mu.ZEE, Ostende © Die Künstlerin & Galerie Nadja Vilenne, Lüttich *	Oppenheim Dennis, <i>Reading Position for Second- Degree Burn Stage #1 €# #2</i> , 1970 Farbfoto, Edition 14/30 © Dennis Oppenheim Estate	Permeke Constant, <i>Marine</i> , o. D. Öl auf Leinwand, 69 x 99 cm Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	Ruscha Ed, <i>BRAVE MEN OF LA JOLLA</i> , 1995 Acryl auf Leinwand, 127 x 208,3 cm © Studio Ed Ruscha, Venice California	Schütte Thomas, <i>Alain Colas</i> , 1989 Erde, Styropor, Holz und Farbe, 116,5 x 120,5 x 80 cm Museo Cantonale d'Arte, Lugano / © SABAM Belgium 2014
	Franky D.C., <i>Transfiguration Object n°1</i> , 2000 Assemblage, 10 x 10 x 8 cm Privatsammlung *	Jongkind Barthold Johan, <i>Visersboot op het strand</i> , 1861 Öl auf Leinwand, 41,5 x 56 cm Kröller-Müller Museum, Otterlo	Le Gray Gustave, <i>Brick au clair de lune</i> , 1856–1857 Aluminiumdruck, signiert, 31,9 x 40,3 cm © Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen	Lohaus Bernd, <i>Untitled</i> , ca. 1967 Holz, Seil, 210 x 95 x 31 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Marcel Mariën, <i>Le frère de la côte</i> , 1978 Assemblage, 29,5 x 16,5 x 9 cm Privatsammlung Frank JMA Castelyns, Antwerpen © SABAM Belgium 2014	Mesmaecker Jacqueline, <i>Meeuwen</i> , um 1976 Schwarz-Weiß-Fotografie basierend auf einer Videoinstallation aus der Ausstellung Aktuele Kunst in België: Inzicht/ Overzicht–Overzicht/ Inzicht, die 1976 im MSK stattfand © Die Künstlerin & Galerie Nadja Vilenne, Lüttich **	Oppenheim Dennis, <i>Trench Fever</i> , 1974 Farb- und Schwarz-Weiß- Foto, 127 x 152,4 cm © Dennis Oppenheim Estate & Princeton University Art Museum / Foto: Bruce White	Picabia Francis, <i>Voiles</i> , 1911 Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	Ruscha Ed, <i>PICTURE WITHOUT WORDS</i> , 1985–87 Öl und Glasur auf Leinwand, 96,5 x 198,1 cm © Studio Ed Ruscha, Venice California *	Servranckx Victor, <i>Haven–Opus 2</i> , 1926 Öl auf Leinwand, 92,4 x 69,8 cm Museum voor Schone Kunsten, Gent © SABAM Belgium 2014 *
319	Friedrich Caspar David, <i>Der Mönch am Meer</i> , 1808–1810 Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm Alte Nationalgalerie, Berlin / © Foto: bpk / Foto: Jörg P. Anders **	Kabakov Ilya & Emilia, <i>The Night Flight #2</i> , 2014 Öl auf Leinwand, 112 x 185,5 cm © SABAM Belgium 2014	Lemmen Georges, <i>Minuit. Nuit Claire. Lune</i> , 1891 Öl auf Holz, 11,8 x 21,2 cm Privatsammlung	Lohaus Bernd, <i>Untitled</i> , 1971 Holz, Seil, Nagel, 205 x 40 x 35 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Maris Jacob, <i>A Beach</i> , Ende 1870er-/ frühe 1880er-Jahre Öl auf Leinwand, 42,5 x 54,5 cm The National Gallery, London / 1927 von Mrs R. M. Dunlop der Tate Gallery angeboten; 1956 übertragen	Meunier Constantin, <i>Oostendse visser</i> , 1890 Bronze, 30 x 81 x 24 cm Mu.ZEE, Ostende	Otto-Knapp Silke, <i>Frontcloth (Mondaufgang)</i> , 2011 Aquarell und Gouache auf Leinwand, 140 x 160 cm © Gallery Greengrassi, London	Picasso Pablo, <i>Baigneuses sur la plage</i> , 1928 Öl auf Leinwand, 21,5 x 40,4 cm Musée Picasso, Paris / © Picasso Administration – SABAM Belgium 2014	Scanlan Joe, <i>Truffle Finds Pig</i> , 2012–heute <i>Nesting Bookcase</i> (Holz, Nylon, Polyester, Acrylfarbe), verschiedene persönliche Besitztümer, variable Maße © Der Künstler & Mu.ZEE, Ostende	Spalletti Ettore, <i>Tutto tondo</i> , 1989 Pigmentierte Pasta auf Holz, 200 x 300 cm Privatsammlung © Der Künstler
222	Graham Rodney, <i>Lighthouse Keeper with Lighthouse Model</i> , 1955–2010 Lichtbox, 286,1 x 368,8 x 17,8 cm Caldic Collection, Wassenaar	Katz Alex, <i>Beach</i> , 2009 Öl auf Leinwand, 96 x 112 cm © Der Künstler / Foto: Paul Takeuchi © SABAM Belgium 2014	Leonard Zoe, <i>Sun Photographs</i> , 2011–2012 Schwarz-Weiß-Fotografie, variable Maße © Galerie Micheline Szwajcer, Brüssel	Lohaus Bernd, <i>Untitled</i> (90°), 1970 Holz, 125 x 225 x 6,5 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Meunier Henri, <i>Concert Ysaye</i> , 1895 Lithografie, 39,37 cm x 27,94 cm Musée d'Ixelles, Brüssel	Panamarenko & Theys Hans, <i>Bedrich Eisenboet testing Portuguese Man of War</i> , Juni 1990 Farbfoto Sammlung Hans Theys © Die Künstler	Raveel Roger, <i>Het verstellen van een zeildoek</i> , 1957 Öl auf Holz, 91,5 x 121 x 3 cm Roger Raveel Museum, Machelen-Zulte / © Verzameling Vlaamse Overheid / © SABAM Belgium 2014	Scholte Rob, <i>Driemaster</i> , 2005 Textil (Wolle auf Leinwand), 42 x 36 cm © SABAM Belgium 2014 *	Scholte Rob, <i>Vaso</i> , 1981 Fotodruck auf Kanevas, 105,5 x 102,8 x 3,2 cm Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli – Torino / GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino / © Leihgabe Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT © Der Künstler	
223	Grigely Joseph & Vogel Amy, <i>Hop-Frog #1</i> , 2005 Kristall-Urethan, Seil, Lampen), um. 80 x 50 x 50 cm © Die Künstler & Air de Paris Gallery, Paris	Khnopff Fernand, <i>Près de la mer</i> , 1890 Buntstifte auf Papier, 17 x 44,5 cm Privatsammlung	Lichtenstein Roy, <i>Gullscape</i> , 1964 Öl und Acryl auf Leinwand, 172,7 x 203,2 cm Virginia Museum of Fine Arts, Richmond / Schenking Sydney und Francis Lewis / © Foto Virginia Museum of Fine Arts, Richmond / Foto: Katherine Wetzel © SABAM Belgium 2014	Lohaus Bernd, <i>Untitled</i> , 1965 Holz, 14 x 114 x 41 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Maris Jacob, <i>Schelpennissers</i> , 1882 Öl auf Leinwand, 31 x 45 cm Rijksmuseum Kröller- Müller, Otterlo	Panamarenko & Theys Hans, <i>Panamarenko and Bedrich Eisenboet testing Portuguese Man of War, océan Indien</i> , Juni 1990 Farbfoto Sammlung Hans Theys © Die Künstler *	Richter Gerhard, <i>Seestück (Morgenstimmung)</i> , 1969 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart © Der Künstler	Scholte Rob, <i>Galjoen (1), (2)</i> , 2005–07 Textil (Wolle auf Leinwand), variable Maße © SABAM Belgium 2014 *	Spilliaert Léon, <i>De Duizeling (Vertigo)</i> , 1908 Tusche, laviert, Pinsel, Buntstift auf Papier, 47,6 x 63,7 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014	
224	Heerup Henry, <i>Sol</i> , 1963 Öl auf Holz, Rahmen entworfen vom Künstler, 47 x 53 x 5,5 cm Privatsammlung © SABAM Belgium 2014	Kiefer Anselm, <i>Naglfar (Die Argonauten)</i> , 1998 Blei Zähne, Schlangenhaut, 140 x 130 x 130 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent © SABAM Belgium 2014	Lismonde Jules- Clément, <i>Comme à Ostende III</i> , 1969 Holzkohle auf hinterfangenem Papier, 54 x 73 cm S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent © SABAM Belgium 2014	Lohaus Bernd, <i>Weert</i> , 1966 Skulptur (Holz), 3 x (19 x 14 x 400 cm) Bernd Lohaus Estate, Antwerpen *	Martin Kris, <i>Altar</i> , 2014 Stahl, 340 x 440 cm © SABAM Belgium 2014 **	Mucha Reinhard, <i>Ostende [2014]</i> , Kölner Str. 170, 2006 Druck auf Papier, 32 x 43,8 cm Der Künstler & VG Bild-Kunst, Bonn 2014 & Sprüth Magers Berlin, London / © SABAM Belgium 2014 *	Panamarenko & Theys Hans, <i>Panamarenko and Bedrich Eisenboet testing Portuguese Man of War, océan Indien</i> , Juni 1990 Farbfoto Sammlung Hans Theys © Die Künstler *	Ronsse Matthieu, <i>Show window of home selling out</i> , 2012–2014 Öl auf Holz, Leinen, Sonnenbrille, Steinchen, Foto, Leim, 27 x 35 cm © Der Künstler **	Scholte Rob, <i>Gezicht op Amsterdam (1), (2)</i> , 2006–07 Textil (Wolle auf Leinwand), variable Maße © SABAM Belgium 2014 *	Spilliaert Léon, <i>De Lichtboei</i> 1909 Tinte und Pastell auf Papier, 57 x 50 cm Sammlung Vanmoerkerke, Belgien / © SABAM Belgium 2014
225	Hiller Susan, <i>Voyage: Homage to Marcel Broodthaers</i> , 2009 Vierundzwanzig Karteikarten, jeweils 10 x 15 cm Privatsammlung St. Moritz & © Timothy Taylor Gallery, London	Kounellis Jannis, <i>Albatros</i> , 2001 Stahl, Bootsüberbleibsel, 280 x 240 x 50 cm Galerie Kewenig, Köln / Berlin © SABAM Belgium 2014	Lohaus Bernd, <i>Holz</i> , 1970 Skulptur (Holz), 13 x 38 x 86 cm Bernd Lohaus Estate, Antwerpen	Maeyer Marcel, <i>L'œuvre du peintre et gardien de pbare breton Pierre Lepennec, les années 1988–91</i> , 1992 Installation mit 92 Gemälden, 8 Aquarellen, 10 Fotokopien, 7 gravierte Textbilder, variable Maße Privatsammlung	Mesmaecker Jacqueline, <i>La Mer</i> , 2014 Mischtechnik, variable Maße © Die Künstlerin & Galerie Nadja Vilenne, Lüttich	Mucha Reinhard, <i>Zingst</i> , 2014 Metall, Glas, Holz, Filz, Alkydfarbe, 83 x 196 x 27,8 cm Der Künstler & VG Bild-Kunst, Bonn 2014 & Sprüth Magers Berlin, London / Foto: Jochen Arentzen / © SABAM Belgium 2014	Panamarenko & Theys Hans, <i>Portuguese Man of War</i> , 1990 Film edited by Panamarenko & Hans Theys, ca. 3 min. © Die Künstler	Ronsse Matthieu, <i>Untitled</i> , 2014 Öl auf Leinwand, Serie, variable Maße © Der Künstler *	Scholte Rob, <i>Rotskusten (1), (2)</i> , 2006–2007 Textil (Wolle auf Kanevas) © SABAM Belgium 2014 *	Spilliaert Léon, <i>De Windstoot</i> , 1904 Encre de Chine, végétaux, pinceau, aquarelle, gouache sur papier, 51 x 41 cm Mu.ZEE, Ostende © SABAM Belgium 2014 *

- 272 **Sugimoto Hiroshi,**
North Pacific Ocean, Stinson Beach, 1994
Gelatine-Silberdruck,
119,5 x 149 cm
© Axel Vervoordt Gallery,
Antwerpen
- Tayou Pascale Marthine,**
273 *La mer à boire (Gentse Strop)*, 2014
Plakatprojekt,
variable Auflage
© SABAM Belgium 2014
- Tayou Pascale Marthine,**
La mer à boire (Tintin à Ostende), 2014
Installation (Holz, Sand,
Meeresreste), variable
Maße
© SABAM Belgium 2014 *
- Tayou Pascale Marthine,**
La mer à boire (Volvo S60), Die wahre Geschichte hinter dem Volvo S60 (Baujahr 2009) in 2014, 2014
Installation, variable Maße
© SABAM Belgium 2014 *
- 276 **Thek Paul,**
Fish Tank, 1980
Metall, Glas, Sand,
Muscheln, Ton, Steine,
Lampe, 33 x 26 x 16 cm
Privatsammlung Beth
Rudin DeWoody,
New York
© The Estate of George
Paul Theck
- 274 **Thek Paul,**
Life is like a bowl of cherries,
1971
Öl auf Leinwand,
Triptychon,
3 x (124 cm x 183 cm)
Stedelijk Museum,
Den Haag
© The Estate of George
Paul Theck
- 277 **Toorop Jan,**
Duin en zee, 1899
Öl auf Leinwand, mit
Originalrahmen nach
einem Entwurf von H. P.
Berlage, 50,5 x 50 cm
Groninger Museum /
Langfristige Leihgabe
Stichting J. B
Scholtenfonds
- Tunn Susanne,**
278 *Bevara denna ultramarina*,
2013
Textil auf Papier,
ca. 25,5 x 17 cm
Archiv Jan Hoet
- Turner Joseph Mallord William,**
280 *Three Seascapes*, um 1827
Öl auf Leinwand,
90.8 x 60.3 cm
Tate Britain, London
© Foto: Tate, London 2014
- Tuymans Luc,**
281 *The Spirit of Saint Louis*,
1988
Öl auf Leinwand,
36.8 x 43.8 cm
Privatsammlung Gayle and
Paul Stoffel, Dallas
© Der Künstler
- Tytgat Edgard,**
282 *Vaarwel van Antoon aan Zenobie*, 1926
Öl auf Leinwand,
89 x 116 cm
Mu.ZEE, Ostende
© SABAM Belgium 2014
- Vallotton Félix,**
283 *Baigneuse assise sur un rocher*, 1910
Öl auf Leinwand,
50 x 61 cm
Musée des beaux arts et
d'archéologie, Besançon /
© Als langfristige
Leihgabe des Centre
Pompidou, Paris
- Van de Velde Henry,**
284 *Blankenberghe*, 1888
Öl auf Leinwand,
71 x 100 cm
Kunsthaus Zürich
© SABAM Belgium 2014
- 285 **van Doesburg Theo,**
Zeegezicht, um 1912
Öl auf Leinwand,
28 x 33,3 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo
- Van Kerckhoven Anne-Mie,**
286 1, 2001
Filzstift auf Papier,
25 x 34 cm
Die Künstlerin & Zeno
X Gallery, Antwerpen /
© Foto: Zeno X Gallery,
Antwerpen / © SABAM
Belgium 2014
- Van Kerckhoven Anne-Mie,**
286 *Appartement aan de Zee*,
2001
Filzstift auf Papier,
25 x 34 cm
Die Künstlerin & Zeno
X Gallery, Antwerpen /
© Foto: Zeno X Gallery,
Antwerpen / © SABAM
Belgium 2014
- Van Kerckhoven Anne-Mie,**
286 *Appartement aan de Zee (Binnenkant)*, 2001
Filzstift auf Papier,
25 x 34 cm
Die Künstlerin & Zeno X
Gallery, Antwerpen / ©
Foto: Zeno X Gallery,
Antwerpen / © SABAM
Belgium 2014
- Van Kerckhoven Anne-Mie,**
286 *Het Weerbericht*, 2001
Filzstift auf Papier,
25 x 34 cm
Die Künstlerin & Zeno
X Gallery, Antwerpen /
© Foto: Zeno X Gallery,
Antwerpen / © SABAM
Belgium 2014
- Van Kerckhoven Anne-Mie,**
286 *Katvrouw aan Zee*, 2001
Filzstift auf Papier,
25 x 34 cm
Die Künstlerin & Zeno X
Gallery, Antwerpen / ©
Foto: Zeno X Gallery,
Antwerpen / © SABAM
Belgium 2014
- van Rysselberghe Théo,**
287 *De baadsters*, 1920
Öl auf Leinwand,
58 x 74 cm
Mu.ZEE, Ostende
- Vandenberg Philippe,**
288 *Marine*, 1994
Öl auf Holz, Triptychon,
3 x (40 x 50 cm)
© SABAM Belgium 2014
- Viola Bill,**
290 *The Arc of Ascent*, 1992
Video, digitalisiert,
ca. 12 min.
© Studio Viola / Foto:
Robert Keziere
- Visch Henk,**
291 *Bank Irene*, 2013
Metall, Länge 360 cm
© SABAM Belgium 2014
- Visch Henk,**
291 *The fortune teller*, 2010
Bronze, Holz,
Höhe 210 cm
© SABAM Belgium 2014
- Vogels Guillaume,**
292 *Zeegezicht*, o.D.
Öl auf Holz, 29 x 38 cm
Belgischer Senat
- Weiner Lawrence,**
293 *SAIL ON JAN HOET*,
2014
Fahnen, variable Maße
© SABAM Belgium 2014
- 294 **West Franz & Zobernig Heimo,**
Le bateau imaginaire, 2004
Installation mit fünf
Stühlen auf einer
schwimmenden Plattform,
ca. 300 x 200 x 70 cm
Installtionsansicht
se Biennale d'Art
Contemporain d'Enghien-
les-Bains, 2004
© Gesetzliche Erben des
Künstlers
- Wolvens Henri-Victor,**
Grote marine, 1946
Öl auf Leinwand,
108 x 128 cm
Mu.ZEE, Ostende /
© SABAM Belgium 2014 *
- Wolvens Henri-Victor,**
295 *La vague lourde*, 1949
Öl auf Leinwand,
70 x 100 cm
Mu.ZEE, Ostende
© SABAM Belgium 2014
- Wulff Katharina,**
296 *Zwei ernstbafte Damen (Two Serious Ladies)*, 2003
Öl auf Leinwand,
148 x 229 cm
Privatsammlung Köln
© Die Künstlerin

De Zee Oostende npo would like to thank the following lenders / **De Zee Oostende** vzw dankt den **folgenden Leihgebern**

- **Archief Jan Hoet, Gent**
Liliane Hoet
Marianne Hoet
Jan Hoet Junior
Martine Hoet
- **Air de Paris Gallery, Parijs**
Florence Bonnefous
Géraldine Convert
Jérémie Bonnefous
- **Axel Vervoordt Gallery, Antwerpen**
Axel en May Vervoordt
Jenke Van den Akkerveken
Anne-Sophie Dussefier
- **Belgische Senaat, Brussel**
Veronique Laureys
Jeroen De Leeuw
- **Bernd Lohaus Estate, Antwerpen**
Anny De Decker
Stella Lohaus
- **Caldic Collection, Rotterdam**
Irene de Haan
Renske de Vriend
- **Callicoon Fine Arts, New York**
Photios Giovanis
- **Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporaneo, Rivoli**
Beatrice Merz
Marcella Beccaria
Chiara Oliveri Bertola
- **Centre Pompidou, Parijs / Musée des Beaux arts et d'archéologie, Besançon**
Bernard Blistène
Emmanuel Guigon
Emilie Choffel
Lisa Diop
- **Collectie Herbert, Gent**
Anton Herbert
Annick Herbert
Laura Hanssens
- **Dennis Oppenheim Estate, New York**
Amy Plumb Oppenheim
- **Deutsche Börse Group, Eschborn**
Andrea Treber
Anne-Marie Beckmann

- **Deweer Gallery, Otegem**
Bart Deweer
Gerald Deweer
Jo Coucke
- **Edition Staeck, Heidelberg**
Klaus Staeck
Günther Gastroph
- **Estate Franz West, Wenen**
Ines Turian
Ulli Unterweger
Stefanie Heinzl
- **Estate Ilse D'Hollander, Deurle**
Ric Urmel
- **Estate Marcel Broodthaers, Brussel**
Maria Gilissen
- **Estate Philippe Vandenberg, Brussel / courtesy Hauser & Wirth**
Hélène Vandenberghe
Guillaume Vandenberghe
Mo Vandenberghe
Sylvia Bandi
Nadine Zuni
- **Fitzwilliam Museum, Cambridge**
Tim Knox
Lucilla Burn
David Packer
- **Galerie Fortlaan 17, Gent / Tallieu & Tallieu, Deinze**
Ischa Tallieu
- **Galerie Micheline Szwajcer, Brussel**
Micheline Szwajcer
Femke Cools
- **Galerie Ronny van de Velde, Antwerpen**
Ronny Van de Velde
Jessy Van de Velde
- **Gemeentemuseum Den Haag**
Benno Tempel
Frans J.L. Peterse
Ap Gewald
Debby Magdelijns
- **Georg Kargl Galerie, Wenen**
Fiona Liewehr
- **greengrassi, Londen**
Cornelia Grassi
Davide Minuti
Edwige Cochois
- **Groninger Museum, Groningen**
Andreas Blühm
Marieke van Loenhout

- **Indianapolis Museum of Art, Indianapolis**
Charles L. Venable
Sherry D'Asto Peglow
- **Kewenig Gallery, Berlijn**
Michael Kewenig
Sewastia Vassiliadu
- **Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel**
Michel Draquet
Frederik Leen
Valérie Haerden
- **Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf**
Thomas Rieger
Ulla Wiegand
- **Kunsthhaus, Zürich**
Christoph Becker
Karin Marti
Cécile Brunner
- **LIMA, Amsterdam**
Gaby Wijers
Kees Fopsma
- **Mary Sue Ader-Andersen / Bas Jan Ader Estate & Patrick Painter Editions, Santa Monica**
Patrick Painter
Kate Callahan
- **Michael Buthe Estate, Keulen**
Hannelore Kunert
- **Michael Werner Gallery, Trebbin**
Michael Werner
Tobias Baumer
- **MuMA, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre**
Annette Haudiquet
Virginie Delcourt
- **Musée Bonnard, Le Cannet**
Véronique Serrano
- **Musée de la Chartreuse, Douai**
Anne Labourdette
Caroline Bouly
- **Musée départementale d'art contemporain, Rochechouart**
Annabelle Tènèze
Olivier Prigent
Christophe Désire
- **Musée départementale Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye**
Frédéric Bigo
Elisabeth Aubry

- **Musée Picasso, Parijs**
Laurent Le Bon
Hubert Boisselier
Audrey Gonzalez
- **Museo Cantonale d'Arte, Lugano**
Marco Francioli
Bettina Della Casa
- **Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam**
Sjarel Ex
Sandra Tatsakis
Margreet Wafelbakker
- **Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle**
Joost Declercq
Janus Boudewijns
- **Museum dr. Guislain, Gent**
Patrick Allegaert
Alexander Couckhuys
Yoon Hee Lamot
- **Museum van Elsene, Brussel**
Claire Leblanc
Anne Carre
- **Museum van Hedendaagse Kunst, M HKA, Antwerpen**
Bart De Baere
Lisa van Gerven
Jan De Vree
- **Museum voor Schone Kunsten, Gent**
Catherine de Zegher
Johan De Smet
Moniek Nagels
- **Mu.ZEE, Ostende**
Phillip Van den Bossche
Barbara de Jong
Johan Van Roose
Huguette Devriendt
- **Privéverzameling Jan Beutener, Amsterdam**
- **Privéverzameling Frank JMA Castelyns, Antwerpen**
- **Privéverzameling Dirk De Smet, Linkebeek**
- **Privéverzameling Lenore and Bernard Greenberg, Beverly Hills**
- **Privéverzameling Dame Theresa Sackler, Londen**
- **Privéverzameling Sylvio Perlstein, Parijs**
- **Privéverzameling Gayle and Paul Stoffel, Dallas**
- **Privéverzameling Yde-VdS, Ostende**

- **Privéverzameling, St. Moritz**
- **Rabo Kunstcollectie, Utrecht**
Ella van Zanten
Danielle Laudy
- **Rijksmuseum Kröller-Möller, Otterlo**
Lisette Pelsers
Frans Elbertsen
André Straatman
- **Roberto Polo Gallery, Brussel**
Roberto Polo
- **Roger Raveel Museum, Machelen**
Piet Coessens
- **Simon Lee Gallery, Londen**
Nick Baker
- **S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent**
Philippe Van Cauteren
Dirk Pauwels
Iris Paschalidis
Odeline Van Thieghem
Veronique Despodt
Rebecca Heremans
Marieke Verboven
- **Southampton City Art Gallery, Southampton**
Tim Craven
- **Staatliche Museen zu Berlin - Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB, Sammlung Marx**
Prof. Dr. Michael Eissenhauer
Johanna Lemke
Ramona Föllmer
Susanne Anger
- **Stedelijk Museum, Amsterdam**
Beatrix Ruf
Annette Cozijn
Gert Hoogeveen
- **Tate Britain, Londen**
Sir Nicholas Serota
Samuel Jones
Chris Dercon
Kerrie Bevis
Katherine Richmond
- **The Israel Museum, Jerusalem**
James S. Snyder
Noga Raved
Amitai Mendelsohn
Henk van Doornik
Ariel Tishby

- **The National Gallery, Londen**
Nicholas Penny
Caroline Campbell
Claire Hallinan
Sarah Hardy
- **Angelos bvba / Jan Fabre**
Jan Fabre
- **Vanmoerkerke Collection, België**
Marc Vanmoerkerke
Eline Jacobs
- **Virginia Museum of Fine Arts, Richmond**
Alex Nyerges
Mary L. Sullivan
- **Zeno X Gallery, Antwerpen**
Frank Demaegd
Benedicte Goesaert
Bilyana Georgieva

And all private collectors who wish to remain anonymous / **Und allen Privatsammlern, die anonym bleiben möchten**

De Zee Oostende npo would in particular like to thank all the participating artists who have committed themselves to this project / **De Zee Oostende vzw dankt insbesondere allen teilnehmenden Künstlern, die sich in diesem Projekt engagiert haben**

Etel Adnan, Francis Alys, John Baldessari, Guillaume Bijl, François-Marie Banier, Maurice Blaussyld, Michaël Borremans, Dirk Braeckman, Kathe Burkhart, Jacques Charlier, Vaast Colson, Leo Copers, Patrick Corillon, Johan Creten, Werner Cuvelier, Honoré d'O, Martin d'Orgeval, René Daniëls, Thierry De Cordier, Tacita Dean, Luc Deleu, Ronny Delrue, Wim Delvoe, Jan Dibbets, Karel Dierickx, Rineke Dijkstra, Marlene Dumas, Tim Eitel, Jan Fabre, Belu-Simion Fainaru, Hans-Peter Feldmann, Rodney Graham, Joseph Grigely & Amy Vogel, Susan Hiller, Ilya & Emilia Kabakov, Alex Katz, Anselm Kiefer, Joseph Leonard, Marcel Maeyer, Kris Martin, Jacqueline Mesmaeker, Reinhard Mucha, Silke Otto-Knapp, Panamarenko, Gerhard Richter, Matthieu Ronsse, Ed Ruscha, Joe Scanlan, Rob Scholte, Thomas Schütte, Ettore Spalletti, Hiroshi Sugimoto, Pascale Marthine Tayou, Susanne Tunn, Luc Tuymans, Anne-Mie Van Kerckhoven, Bill Viola, Henk Visch, Lawrence Weiner, Heimo Zobernig, Katharina Wulff

Our special thanks go to / **Besonderer Dank gilt**

- Jochen Arentzen
- André Baert
- Molly Berman
- Kristof Billiet
- Henry Blackshaw, Gagosian Gallery
- Pieter Blondé
- Tom Bultynck
- Sara Ceroni
- Patrice Cotensin, Galerie Lelong
- Mary Dean
- Gianni Degryse
- Jan De Smedt, Galerie De Ziener, Asse
- Joke De Vos
- Eveline Delavie
- Tine Delbare
- Tom Denoyette
- Emma Dexter, Timothy Taylor Gallery, Londen
- Kaayk Dibbets
- Dietmar Elger, Archive Gerhard Richter
- Clare Elliott
- Jean Fremon, Galerie Lelong
- Annie Gentils
- Martin Germann
- Carmen Giménez
- Richard Grant, Richard Diebenkorn Estate
- Roland Groenenboom
- Andrew Leslie Heyward, Marian Goodman Gallery
- Steven Holmes
- Berit Homburg
- Eveline Hoorens
- Bobby Jablonski
- Stefan Kraus
- Lauren Lavitt
- Brigitte Léal
- Scott Livingstone
- Noor Mertens
- Meret Meyer
- Gloria Moure
- Monika Mucha
- Kyle Bloxham Mundy, Timothy Taylor Gallery, Londen
- Paul Nesbitt, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh
- Rudy Nys
- Raul Ortega
- Rolf Quaghebeur

- Glenn Pylyser
- Marie Antoinette Emilie Vonder Muhll Pages, Studio Joseph Kosuth
- Chloe Reith, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh
- Elly Reurslag
- Marie Sardin
- Tommy Simoens
- Emma Simpson, Gagosian Gallery
- Christen Sperry-Garcia
- Griet Teck
- Bart Teerlinck, Wollux
- Jean-Marie Theuninck
- Yoann Van Parys
- Sophie Vanden Broeck
- Erik Vandenbrielle
- Guido Vanderstichele
- An-Sofie Van Loocke
- Jacques Verhaegen
- Vincent Vlasblom
- Gary Waterston, Gagosian Gallery
- Johanna Wistrom, Marian Goodman Gallery
- Maarten Wuestenbergs, Felix & Partners
- Sylvie Wuhrmann
- Glenn Ydens

This publication was released on the occasion of the exhibition *De Zee – salut d'honneur Jan Hoet*. This exhibition is organised by De Zee Oostende npo at different locations in Ostend from 23 October 2014 to 19 April 2015 / Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *De Zee – salut d'honneur Jan Hoet* vom 23. Oktober 2014 bis 19. April 2015, die von De Zee Oostende vzw an verschiedenen Orten in Ostende veranstaltet wurde

Exhibition / Ausstellung

Curators / Kuratoren

Jan Hoet
Phillip Van den Bossche

Assistant Curators /

Kuratorische Assistenz

Melanie Deboutte
Mieke Mels

Artistic Advisor / Künstlerische Beratung

Hans Martens

Advisor / Berater

Bart De Baere
Philippe Van Cauteren
Dirk Pauwels
Leni Van Goidsenhoven

De Zee Oostende npo /

De Zee Oostende vzw

Board of Directors /

Verwaltungsrat

Niko Geldhof, Chairman / Vorsitzender
Peter Craeymeersch, Managing Director /
Stellvertretender Geschäftsführer
Bart Boelens
Marc Vanmoerkerke
Phillip Van den Bossche
Gunther Vanpraet
Ilse Snick
Els Goethals
Veerle Dubois
Isabel Van Dael
Geert Hoorens
Business support /
Geschäftliche Unterstützung
Nadia El Mahi
Artistic support /
Künstlerische Unterstützung
Melanie Deboutte

Communication / Kommunikation

Colette Castermans (Mu.ZEE)
Inge Busschaert (Mu.ZEE)
Pieter Hens (Dienst Toerisme
Oostende)

Production and technical realisation /

Produktion und technische Umsetzung

Art handling and conservation

coordination / Koordination

Kunsttransporte und Restaurierung

Bettina Bouttens, Artouché
Art handling / Kunsttransporte
Jona Van der Cruyssen, Aorta+
Production / Produktion
Jona Van der Cruyssen, Aorta+
Scenography / Szenografie
Aorta +, Erwin de Muer
Lighting / Beleuchtung
Chris Pype

Volunteers / Freiwillige

We would like to express our deep gratitude to all the volunteers who have worked tirelessly for six months to make this ambitious exhibition project possible / Wir möchten ausdrücklich allen Freiwilligen danken, die sich sechs Monate lang unermüdlich einsetzten, um diesem ehrgeizigen Ausstellungsprojekt zum Erfolg zu verhelfen

Toerisme Oostende npo /

Toerisme Oostende vzw

Pieter Hens – Communication /

Kommunikation

Els Goethals – Communication /

Kommunikation

Arne Deboosere – Communication &

photography / Kommunikation & Fotografie

Niels D'Hoedt – Communication /

Kommunikation

Brigitte Bodin – Trade / Handel

Lieve Hollevoet – B2B

Thomas Demeyer – B2B

Vincent Drouard – Events & catering /

Events, Hotels und Gastronomie

Sam Lauwers – Logistics / Logistik

Carina Jonckheere – Accounting /

Buchhaltung

Hans Knockaert – Accounting /

Buchhaltung

Annemie Vanden Broecke –

Reception / Empfang

Lynn Lingier – Ticketing

Bianca Monbailleu – Reception / Empfang

Katrien Cools – Reception / Empfang

Veronique Ketels – Reception / Empfang

Heike Lambrecht – Reception / Empfang

Mu.ZEE (main location / Hauptort) &

Ensbuis Director / Direktor

Phillip Van den Bossche

Corporate Vice President /

Geschäftlicher stellvertretender Direktor

Isabel Van Dael

Scientific research /

Wissenschaftliche Recherche

Anouck Clissen, Mieke Mels

Conservation and management /

Erhaltung und Verwaltung

Barbara de Jong, Huguette Devriendt,

Johan Van Roose

Public relations / Öffentlichkeitsarbeit

Inne Gheeraert, Rebecca Raes,

Elise Vanhoecke

Press and communication /

Presse und Kommunikation

Inge Busschaert, Colette Castermans

Library / Bibliothek

Caroline Claeys, Els Milh

Administration / Verwaltung

Gerda Balcaen, Bram Bekemans,

Nancy Blicck, Lizy Delheye,

Leen Muylle

Reception and attendance /

Empfang und Aufsicht

Hilde Brandt, Patrick Colaert, Nina

De Bruyne, Francis Geernaert, Francky

Delahaye, Franky De Smaele, Philip

Dewulf, Nicole Feys, Claudia Jacques,

Katrien Jonckheere, Frank Liebrechts,

Ahmad Osman Mohamad, Kim

Plasman, Lieven Stemgée, Anne-Marie

Thibaut, Thimoty Vanberg, Hans Van

Handenhoven, Patrick Vereecke

Technische assistentie / Assistance technique

Eddy Billiau, Luc Hessens, Ronny

Malesys, Andy Mortier

Maintenance and cleaning /

Instandhaltung und Reinigung

Shahida Bi Aziz, Karin Inghelbrecht,

Christiaan Laforce, Chantal

Vankerckhoven, Eddy Velle

Kapucijnenkerk

E.H. Frans Sonnevile

Cinema Capitol

Marc Vanmoerkerke

Olivia Vanmoerkerke

Galerie Beau-site

Ann Rommelaere

Thermae Palace

Marc Vanmoerkerke

Olivia Vanmoerkerke

Guido Dammekens

Olivier Dedrie

Habbekrats Oostende vzw

Mercator Jachthaven

Erik Vandenbrielle

Station Oostende

Hugo Deruytter

Joëlle François, Eurostation

Geert Dierckx, NMBS

De Grote Post

Stefan Tanghe

Sara Vanderieck

Marion Buckens

Publication / Publication

Composition / Zusammenstellung

Mieke Mels

Phillip Van den Bossche

Texts / Texte

Melanie Deboutte

Céline Flécheux

Frank Maes

Hans Theys

Phillip Van den Bossche

Coordination / Koordination

Cleo Vandenbosch

Annelies Vanderoost

Joni Verhulst

Eveline Indemans

Translation / Übersetzung NL – ENG

Alison Mouthaan & Valerie Caroll

Oneliner Translations

Translation / Übersetzung FR – ENG

Duncan Brown

Translation / Übersetzung NL – DE

Sabine Reifer

Oneliner Translations

Translation / Übersetzung FR – DE

Oneliner Translations

Final editing / Endredaktion ENG

Dawn Michelle d'Atri

Final editing / Endredaktion DE

Rolf Erdorf

Design / Gestaltung

Luc Derycke, Ellen Debucquoy,

Jeroen Wille, Studio Luc Derycke

Typesetting / Satz

Wendy De Vlaeminck

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32

73760 Ostfildern

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

Germany / Deutschland

www.hatjecantz.com

A Ganske Publishing Group Company /

Ein Unternehmen der Ganske

Verlagsgruppe

Printed in Belgium /

Gedruckt in Belgien

Image and reproduction rights /

Bild- und Reproduktionsrechte

Specific image rights /

Besondere Bildrechte

All rights reserved. No part

of this publication may be reproduced

and/or published by print, photocopy,

microfilm or any other means, without

prior permission from the publisher.

The publisher has made every effort to

establish the rights to the illustrations

in accordance with legal provisions.

Persons who nevertheless believe to

be able to assert certain rights can still

contact the publisher.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Publikation darf ohne vorherige Zustimmung des Herausgebers mittels Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder jeglicher anderer Methode vervielfältigt und/oder veröffentlicht werden. Der Herausgeber bemühte sich, die Rechte an den Abbildungen gemäß den gesetzlichen Bestimmungen zu handhaben. Wer dennoch glaubt, bestimmte Rechte geltend machen zu können, kann sich nachträglich an den Herausgeber wenden.

© SABAM Belgium 2014

info@borgerhoff-lamberigts.be

www.borgerhoff-lamberigts.be

ISBN 9-783-7757-3953-5

© 2015 Borgerhoff & Lamberigts nv /

s.a., Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, and

authors / und Autoren



