

DD/ 27.01-26.05.19

Vijf

**kunstenaars uit
het archief en
de collectie
van Jan Hoet:**

Marina Abramović

Michael Buthe

Mario Merz

Panamarenko

Royden Rabinowitch

p. 3-5	Introductie / Introduction
p. 6-8	Marina Abramović
p. 9-11	Michael Buthe
p. 12-14	Mario Merz
p. 15-19	Panamarenko
p. 20-22	Royden Rabinowitch
p. 23	Overzicht tentoonstellingen / Aperçu des expositions / Overview of exhibitions
p. 24	Colofon / Colophon

Jan Hoet

1936, Geel - 2014 Gent / Gand / Ghent (BE)

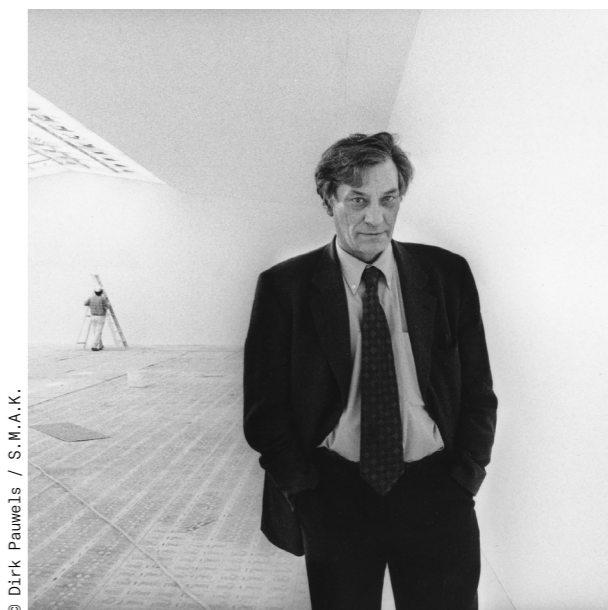
1 Jan Hoet is een spilfiguur binnen de ontwikkeling van de hedendaagse kunst in België. Van zijn aanstelling als conservator van het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent (1975) tot de oprichting van S.M.A.K. in Gent (1999) en MARTa in Herford (2005): steeds heeft hij met vurige toewijding gevochten voor een plek waar de kunst en de kunstenaar kunnen thuis komen. Hoets instinctieve aanpak en de innige banden die hij onderhield met kunstenaars wereldwijd waren tekenend voor zijn vaak zinnelijke en ervaringsgerichte tentoonstellingen. Het uitgangspunt was nooit echt theoretisch gegrond, wel integendeel: het artistieke proces zelf fungeerde als de ultieme drijfveer. ¹

Baanbrekende tentoonstellingen als *Kunst in Europa na '68* (1980) en *Chambres d'Amis* (1986) brachten hem in de schijnwerpers van de internationale kunstwereld en leidden tot zijn aanstelling als artistiek leider van *Documenta IX* (1992). Met een ongebreidelde energie en een gepassioneerde toewijding voor zijn vak organiseerde hij groepstentoonstellingen met internationale ambities als *Ponton Temse* (1990) en *Over The Edges* (2000) maar ook belangrijke solotentoonstellingen met Belgische en internationale kunstenaars. Tweemaal cureerde hij de tentoonstellingen in het Belgische paviljoen tijdens de Biënnale van Venetië (1988 en 2001).

3 Na het overlijden van Hoet in 2014 werd zijn verzameling boeken en notitieboeken door de nabestaanden aan het museum Dhondt-Dhaenens overgedragen dat deze als onderdeel van haar overkoepelende reflectie op collectievorming wil openstellen voor verder onderzoek. Hoets persoonlijke bibliotheekcollectie vindt sinds de zomer van 2018 onderdak in *The Wunderkammer Residence*, een project van kunstenaar Hans Op de Beeck in samenwerking met architect Mo Vandenberghe (studio MOTO), gelegen net achter het museum aan de oever van de Leie. Deze onderzoekstentoonstelling geldt als een eerste activering van dit materiaal.

Het persoonlijke archief dat Jan Hoet achterlaat en dat vandaag nog steeds door de familie wordt beheerd, is allesbehalve een strategisch uitgekende verzameling. Eerder toevallig kwamen de meest uiteenlopende documenten bij hem terecht naar aanleiding van ontmoetingen. Het archief behelst een verzameling van onder meer brieven,

postkaarten, foto's, schetsen, bierkaartjes, collages, snuifdozen, faxen en uitnodigingskaarten. Hoewel het archief dus niet als weloverwogen geheel is opgebouwd en ook later nooit zo werd geordend, vormt het een waardevolle neerslag van veel samenwerkingen die Hoet aanging tijdens de voorbereidingen van zijn tentoonstellingen, en van het rijke en actieve netwerk van kunstenaars, curatoren, critici en andere kunstprofessionals wereldwijd, niet zelden op persoonlijke en vriendschappelijke basis.



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

In dialoog met de nabestaanden van Hoet werden vijf kunstenaars geselecteerd met wie hij tijdens zijn leven een bijzondere band heeft gekend: Marina Abramović, Michael Buthe, Mario Merz, Panamarenko en Royden Rabinowitch. De keuze voor deze kunstenaars geldt niet als definitieve selectie, wel integendeel als een *pars pro toto*: met deze tentoonstelling wil MDD slechts een tipje van de sluier oplichten van de intellectuele rijkdom die een verder onderzoek in de verzameling kan voortbrengen.

In MDD worden enkele kunstwerken samengebracht die nog steeds deel uitmaken van de privécollectie van Hoet, geflankeerd door archiefdocumenten uit diezelfde verzameling die de sporen bevatten van de jarenlange verbinding tussen de tentoonstellingsmaker en de kunstenaars. Dit wordt verder aangevuld met materiaal dat door de kunstenaars – of hun estates – werd aangeleverd, waardoor het tweerichtingsverkeer in het contact wordt blootgelegd: er zijn brieven terug te

vinden, postkaarten en bovenal veel fotografisch materiaal. In dit verband werd onder meer ook een ander belangrijk, vandaag nog steeds onontsloten archief aangeboord, namelijk dat van Rony Heirman, boezemvriend en huisfotograaf van Hoet en het Gentse museum. Relevante onderdelen binnen de tentoonstelling zijn natuurlijk ook de publicaties en de notitieboeken die voor de gelegenheid uit hun nieuwe bewaarplaats aan de Leie werden gehaald.

De uitdaging is om al deze elementen samen te brengen als een grote puzzel om zodoende een genuanceerde reconstructie te maken van enkele belangrijke tentoonstellingen en inzicht te verkrijgen in de persoonlijke en professionele verbintenis tussen Hoet en de kunstenaars. Geen enkel archief is volledig en dient, om min of meer neutrale grond te bereiken, getest en aangevuld te worden met andere bronnen. Daarom werden voor deze tentoonstelling een groot deel van Hoets voormalige medewerkers mondeling geraadpleegd, alsook (de omgeving van) de geselecteerde kunstenaars en natuurlijk de familie. In de onderstaande teksten wordt per kunstenaar gefocust op solotentoonstellingen en deelnames aan beduidende groepstentoonstellingen waarvoor nieuwe werken werden geproduceerd, wat telkens een absoluut piekmoment is in de onderlinge samenwerking. Noch de teksten, noch de selectie stukken in de tentoonstelling vormen een perfect omljnd verhaal maar bieden een stand van zaken van het bredere onderzoek dat een jaar geleden werd opgestart en in de nabije toekomst wordt voortgezet.

4

fr Jan Hoet est un figure clé de l'évolution de l'art contemporain en Belgique. Depuis sa nomination au poste de conservateur du Museum van Hedendaagse Kunst de Gand (1975) jusqu'à la fondation du S.M.A.K. à Gand (1999) et du MARTa à Herford (2005), Jan Hoet n'a cessé de faire montre d'un dévouement acharné pour offrir un espace de retour aux sources à l'art et à l'artiste. Son approche instinctive et les liens intimes qu'il entretenait avec des artistes des quatre coins du monde étaient caractéristiques de ses expositions, souvent axées sur les sens et l'expérience. Elles ne s'appuient jamais vraiment sur un fondement théorique, au contraire : le processus artistique lui-même fait office de moteur.¹

Non contentes de le mettre sous le feu des projecteurs du monde artistique international, ses expositions avant-gardistes comme *Kunst in Europa na '68* (1980) et *Chambres d'Amis* (1986) lui valent aussi le poste de directeur artistique de *Documenta IX* (1992). Débordant d'une énergie sans pareil et fort d'une passion dévorante pour son métier, il organise des expositions collectives aux ambitions internationales, comme *Ponton Temse* (1990) et *Over The Edges* (2000), mais aussi d'importantes expositions en solo avec des artistes belges et internationaux. Par deux fois, il occupe le poste de conservateur des expositions au Pavillon belge à l'occasion de la Biennale de Venise (1988 et 2001).

À son décès, en 2014, les proches de Jan Hoet cèdent sa collection d'ouvrages et de carnets de notes au musée Dhondt-Dhaenens, qui décide d'en faire une composante de sa réflexion générale sur le développement des collections et de les mettre à disposition comme objet de recherche. La collection personnelle de la bibliothèque de Jan Hoet a trouvé refuge, depuis l'été 2018, à la *Wunderkammer Residence*, un projet de l'artiste Hans Op de Beeck en collaboration avec l'architecte Mo Vandenberghe (studio MOTO), situé à l'arrière du musée, sur les rives de la Lys. Cette exposition de recherche constitue une première activation de ce matériel.

Les archives personnelles laissées par Jan Hoet, toujours administrées par la famille, sont tout sauf une collection à vocation stratégique. C'est plutôt le fruit du hasard si les documents les plus divers entrent en sa possession, au gré de ses rencontres. Les archives englobent toute une collection de lettres, cartes postales, photos, croquis, sous-verres en carton, collages, tabatières, fax et cartons d'invitation. Quoique ces archives ne constituent pas un ensemble mûrement réfléchi et qu'il ne les classera jamais pour qu'elles le deviennent, elles sont un reflet précieux des nombreuses collaborations menées par Jan Hoet pendant les préparatifs de ses expositions et du réseau riche et actif composé d'artistes, de conservateurs, de critiques et d'autres professionnels de l'art du monde entier, souvent à titre personnel et amical.

En concertation avec les proches de Hoet, cinq artistes, avec lesquels Jan Hoet a entretenu des liens forts de son vivant, ont été retenus : Marina Abramović, Michael Buthe, Mario Merz, Panamarenko et Royden Rabinowitch. Il ne s'agit pas d'une sélection définitive, mais, au contraire, d'un *pars pro toto* : par cette exposition, le MDD n'entend lever qu'une partie du voile sur la richesse intellectuelle que des recherches plus poussées de la collection pourront générer.

Plusieurs œuvres, qui relèvent encore de la collection privée de Jan Hoet, sont exposées au MDD et accompagnées de documents d'archives issus de cette même collection, qui portent les marques des longues années de relation entre l'organisateur d'expositions et les artistes. Viennent encore s'ajouter des supports prêtés par les artistes (ou leurs descendants), qui mettent en exergue le contact bidirectionnel: on retrouve des lettres, des cartes postales et, surtout, de très nombreux supports photographiques. Ce qui a notamment permis de percer d'autres archives tout aussi importantes, encore jamais dévoilées : celles de Rony Heirman, grand ami et « photographe personnel » de Jan Hoet et le musée Gantois. Une autre composante importante de l'exposition est, bien entendu, les publications et les carnets de notes proprement dits qui, pour l'occasion, ont quitté leur nouveau refuge en bordure de la Lys.

Le défi consiste à rassembler tous ces éléments sous forme de puzzle géant, afin de créer une reconstruction nuancée de quelques expositions phares et de comprendre quels liens, personnels et professionnels, unissaient Jan Hoet et les artistes. Aucune de ces archives n'est complète ; toutes doivent être éprouvées et complétées par d'autres sources pour atteindre un semblant de neutralité. C'est la raison pour laquelle bon nombre d'anciens collaborateurs de Jan Hoet ont été consultés oralement pour la mise en place de cette exposition, au

même titre que les artistes sélectionnés (et leur entourage) et, bien entendu, la famille. Les textes suivants reviendront plus en détail, artiste par artiste, sur les expositions en solo et les participations à de grandes expositions collectives ayant donné lieu à la production de nouvelles œuvres, ce qui marque systématiquement un moment fort absolu de la collaboration mutuelle. Ni les textes ni la sélection des œuvres de l'exposition ne sont nettement balisés, mais ils présentent un état des lieux des vastes recherches entamées, il y a un an maintenant, et qui se poursuivront dans un avenir proche.

5

en Jan Hoet is a pivotal figure in the development of contemporary art in Belgium. From his appointment as director of the Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent (1975) to the founding of S.M.A.K. in Ghent (1999) and MARTa in Herford (2005): he fought with fervent dedication for a place where art and the artist can come home. Hoet's instinctive approach and the close ties he maintained with artists worldwide were indicative of his often sensual and experiential exhibitions. The starting point was never a theoretical one; on the contrary, the artistic process itself functioned as the ultimate motive.¹

Pioneering exhibitions such as *Kunst in Europa na '68* (1980) and *Chambres d'Amis* (1986) brought him into the spotlight of the international art world and lead to his appointment as artistic director of *Documenta IX* (1992). With unbridled energy and a passionate dedication to his profession, he organized not only group exhibitions with international ambitions such as *Ponton Temse* (1990) and *Over The Edges* (2000), but also major solo exhibitions with Belgian and international artists. He twice curated the exhibitions at the Belgian pavilion during the Venice Biennale (1988 and 2001).

After the passing away of Hoet in 2014, the family handed over his collection of books and notebooks to the museum Dhondt-Dhaenens that decided to make it accessible to further investigation as part of its all-embracing reflection on collecting. Since the summer of 2018, the personal library of Jan Hoet has been housed in *The Wunderkammer Residence*, a project by artist Hans Op de Beeck project by artist Hans Op de Beeck in collaboration with architect Mo Vandenberghe (studio MOTO), located just behind the MDD on the banks of the Leie. This research exhibition is a first activation of this material.

The personal archive that Jan Hoet left behind, still managed by the family today, is anything but a strategically selected collection. It was rather a coincidence that the most divergent documents came to him in the context of several encounters. The archive contains a collection of, among others, letters, postcards, photos, sketches, beer coasters, collages, snuffboxes, faxes and invitation cards. Although the archive is not built up as a well-considered entity and was never arranged in such a way later, it is a valuable reflection of the many collaborations Hoet had during the preparation of his exhibitions and of his rich and active network, often on a personal and friendly basis, with artists, curators, critics and other art professionals worldwide.

In dialogue with the relatives, five artists were selected with whom Hoet had a special relationship during his life: Marina Abramović, Michael Buthe, Mario Merz, Panamarenko and Royden Rabinowitch. This choice is not a definitive selection, but on the contrary a *pars pro toto*: with this exhibition, MDD only wants to lift the tip of the veil of the intellectual wealth a further investigation in the collection may reveal.

In MDD several works of art are brought together that are still part of Hoet's private collection, flanked by archive documents from the same collection containing the traces of the long-standing relation between the exhibition maker and the artists. This is further supplemented with material provided by the artists – or their estates – whereby the two-way traffic in the contact is revealed: letters, postcards and above all a lot of photographic material. In this context, another important yet still undisclosed archive was tapped, namely that of Rony Heirman, bosom friend and house photographer of Hoet and the Ghent museum. Other relevant elements in the exhibition are of course the publications and the notebooks that were taken from its new repository for the occasion.

The challenge is to bring all these elements together as a big puzzle, to build a nuanced reconstruction of some important exhibitions and as such gaining insight into the personal and professional relationship between Hoet and the artists. No archive is ever complete and to achieve neutrality, it must be tested and supplemented with other sources. That is why for this exhibition a few interviews took place with some of Hoet's former employees as well as (the surroundings of) the selected artists and of course the Hoet family. In the following texts, the spotlight is set on each artist, his or her solo exhibitions and their participation in significant group exhibitions for which new works were produced – always an absolute peak moment in the collaboration between Hoet and the artists in question. Neither the texts nor the pieces in the exhibition tell a perfectly outlined story yet they offer a state of affairs of the broader research that started a year ago and will be continued in the near future.

¹ Victoria Noorthoorn, *On Chambres d'Amis*, in: *The Exhibitionist*, januari 2011.

Marina Abramović

1946, Belgrado (RS)

nl Het werk van de Servische kunstenaar Marina Abramović bestaat grotendeels uit videowerken en sculpturale installaties die intens vervlochten zijn met de belangrijkste dimensie van haar praktijk: performance. Als één van de wegbereiders van de tweede generatie *body artists* dreef ze de verkenning van de eigen lichamelijke en mentale grenzen tot absolute limieten en overschreed die zelfs veelvuldig. De uitputtende beproeving kan gezien worden als een veruitwendiging van de grote vraagstukken rond identiteit, culturele verschillen of gelijkenissen, vervreemding en gender. De connectie tussen de performer en het publiek is hierbij een cruciale factor. Abramović begeeft zich op een terrein vol scherpe tegenstellingen als ratio en gevoelens, intimiteit en exces maar ook esthetiek en brutaliteit. Ze tracht haar lichaam en geest integraal te bevrijden van alle ballast.



© Abramović Archive

Van 1976 tot 1989 kende ze een intense samenwerking met Duitse kunstenaar Ulay, die in dezelfde periode ook haar levenspartner was. Haar fysieke experimenten kon Abramović voortaan met twee lichamen voeren die zich even sterk tot elkaar konden verhouden als het dialectische spel van contrasten op conceptueel niveau. Een bekende reeks performances tussen 1976 en 1981 vallen onder de titel *Relation Works*, refererend aan de interne en externe verhoudingen tussen mensen onderling. Een uitloper daarvan is het befaamde werk *Nightsea Crossing* dat ze tussen 1981 en 1987 niet minder dan 22 keer wereldwijd hebben uitgevoerd over een totale periode van 90 dagen in steden als Amsterdam, Berlijn, Sydney, Helsinki, Ushimado, São Paulo en Lissabon. Beide kunstenaars zaten uren per dag volledig bewegingloos en in stilte tegenover elkaar aan een lange tafel. Het was een vorm van stil protest tegen de materialistische mentaliteit van de 20ste-eeuwse, steeds sneller evoluerende westerse samenleving.²

Van 29 maart tot en met 1 april 1984 streken Abramović en Ulay, die toen in Amsterdam woonden, ook in Gent neer. Ze brachten hun *Nightsea Crossing* in de tapijtenzaal van het Museum voor Schone Kunsten, een ervaring die bij heel wat bezoekers een bijzonder sterke indruk naliet. Tegelijkertijd liep in het Museum van Hedendaagse Kunst een solotentoonstelling van Michael Buthe. Omdat het stuk een uitdrukkelijke sereniteit vereiste voor zowel de performers als de bezoekers werden er enkele maatregelen getroffen. Zo moest de

fr L'œuvre de l'artiste serbe Marina Abramović se compose majoritairement de réalisations vidéo et d'installations sculpturales, intrinsèquement liées à la dimension première de sa pratique : la performance. Étant l'une des pionnières de la seconde génération de *body artists*, elle repousse au plus loin les frontières de l'exploration de ses propres limites, physiques et mentales, et les dépasse même à plusieurs reprises. Cette rude mise à l'épreuve peut être perçue comme une extériorisation des grandes questions sur l'identité, les différences et les ressemblances culturelles, l'aliénation et le genre. La connexion entre l'interprète et le public est, dans cette optique, un facteur clé. Abramović s'aventure sur un terrain criblé de contradictions flagrantes, comme la raison et les sentiments, l'intimité et l'excès, mais aussi l'esthétique et la brutalité. Elle tâche de dégrager complètement son corps et son esprit de tous les fardeaux.

De 1976 à 1989, elle noue une étroite collaboration avec l'artiste allemand Ulay, qui fut également son compagnon pendant cette période. Abramović peut désormais mener ses expérimentations physiques avec deux corps, capables de se comporter l'un envers l'autre à la manière du jeu dialectique de contrastes au niveau conceptuel. Le titre *Relation Works*, qui fait référence aux rapports mutuels internes et externes entre les individus, fait référence à une série très connue de performances réalisées entre 1976 et 1981. Un exemple est leur célèbre *Nightsea Crossing*, interprétée pas moins de 22 fois entre 1981 et 1987, sur une période de 90 jours au total, dans des villes telles qu'Amsterdam, Berlin, Sydney, Helsinki, Ushimado, São Paulo et Lisbonne. Des heures durant, les deux artistes se font face, immobiles et silencieux, assis à une longue table. Cette œuvre exprime une sorte d'opposition silencieuse à la mentalité matérialiste de la civilisation occidentale du 20^e siècle, à l'évolution effrénée.²

Du 29 mars au 1^{er} avril 1984, Abramović et Ulay, alors domiciliés à Amsterdam, posent leurs bagages à Gand et réitèrent leur *Nightsea Crossing* dans la salle des tapisseries du Museum voor Schone Kunsten de Gand. Une expérience qui fait forte impression sur de très nombreux visiteurs. Au même moment, le Museum van Hedendaagse Kunst propose une exposition en solo de Michael Buthe. Plusieurs mesures sont prises pour assurer l'exceptionnelle sérénité nécessaire aux interprètes et aux visiteurs. La musique tonitruante de l'exposition de Buthe est temporairement mise en sourdine et un ruban est par ailleurs installé dans la salle des tapisseries pour veiller à ce que les visiteurs ne puissent observer l'œuvre qu'à distance.²

en The work of Serbian artist Marina Abramović consists largely of video works and sculptural installations that are intensely intertwined with the most important dimension of her practice: performance. As one of the pioneers of the second generation of *body artists* she pushed the exploration of her own physical and mental boundaries to absolute limits and even exceeded them frequently. This exhausting ordeal can be seen as an externalization of the major issues of identity, cultural differences or similarities, alienation and gender. The connection between the performer and the audience is a crucial factor in this process. Abramović ventures on a terrain full of sharp contradictions such as reason and feelings, intimacy and excess but also aesthetics and brutality. She tries to free her body and mind from all ballast.

From 1976 to 1989 she had an intense collaboration with German artist Ulay who was also her life partner in the same period. Abramović could carry out her physical experiments involving two bodies that relate to each other as much as the dialectical play of contrasts on a conceptual level. A well-known series of performances between 1976 and 1981 fall under the title *Relation Works*, referring to the internal and external relations between people. An offshoot of this is the famous work *Nightsea Crossing* that the artists performed no less than 22 times worldwide between 1981 and 1987 over a total period of 90 days in cities like Amsterdam, Berlin, Sydney, Helsinki, Ushimado, São Paulo and Lisbon. Both artists sat motionless in silence for hours a day opposite each other at a long table. It was a form of silent protest against the materialistic mentality of the ever rapidly evolving twentieth-century Western society.²

From 29 March to 1 April 1984 Abramović and Ulay, who lived in Amsterdam at the time, came to Ghent. They performed *Nightsea Crossing* in the carpet room of the Museum voor Schone Kunsten, an experience that left a particularly strong impression on many visitors. At the same time, the Museum van Hedendaagse Kunst showed a solo exhibition of Michael Buthe. The performance required an explicit serenity for both the performers and the visitors and some measures were taken. The loudly repetitive music in the Buthe exhibition had to be turned off temporarily and a ribbon was stretched in the carpet room to ensure that visitors could only watch the performance from a distance.³

It is not clear how Jan Hoet and Marina Abramović came into contact for the first time and what prompted the decision to have the performance in the Ghent museum in 1984. However, it is certain that there was permanent contact from then onwards.

luid scanderende muziek in de tentoonstelling van Buthe tijdelijk worden uitgezet en werd in de tapijtenzaal een lint gespannen om ervoor te zorgen dat bezoekers enkel vanop een afstand de performance konden gadeslaan.³



© Benn Deceuninck

Op welke manier Jan Hoet en Marina Abramović voor het eerst in contact kwamen en wat de aanleiding was voor de beslissing om de performance in 1984 in het Gentse museum te laten plaatsvinden, is niet duidelijk. Vast staat wel dat er vanaf die periode een blijvend contact is.

Als bijdrage voor *Documenta IX* (1992) toonde Abramović verschillende werken die omschreven kunnen worden als interactieve sculpturale installaties. Eén van de werken in Kassel was *Inner sky for departure* (1992), bestaande uit amethystgeoden die door drie slanke poten ondersteund werden en waaronder de bezoeker in alle rust en stilte kon blijven staan en de energie van de stenen in zich opnemen. Een gelijkaardige installatie was *Shoes for departure* (1992), een soort klompen gemaakt uit amethistkristallen waarin men met gesloten ogen en blote voeten in kon gaan staan om een mentale reis te starten.



© Rony Heirman

7 In de loop van 1992 werden het verwante fotowerk *Waiting for an Idea* (1991) en de installatie *Inner Sky n°10* (1991) door het museum aangekocht⁴, wat een voorbode zou blijken te zijn voor een solotentoonstelling enkele jaren later. In 1994 neemt Hoet videowerk van Abramović op in de groepstentoonstelling *Beeld / Beeld*, naast kunstenaars als Bill Viola, Nam June Paik, Rodney Graham, Anne-Mie Van Kerckhoven en Dara Birnbaum.⁵

In 1996 organiseerde het Museum van Hedendaagse Kunst een solotentoonstelling onder de titel *Marina Abramović: objects performance video sound*. De tentoonstelling startte in 1995 in Edinburgh en reisde over een periode van twee jaar van Dublin naar München om via Gent ten slotte in Lyon opgesteld te worden. In de tentoonstelling werden sculpturen, installaties en videowerken samen gebracht die, in dialoog met de museumzalen waar Abramović bovendien in situ ingrepen deed, een terugblik boden op vijftig jaar artistieke praktijk.⁶ Naar aanleiding van de solotentoonstelling werd het werk *Double Edge* (1996) door het museum aangekocht⁷, bestaande uit vier ladders: een houten ladder, een ladder met messen als sporten, een verhitte ijzeren ladder en een ladder in ijs.

Ce n'est pas vraiment clair comment Jan Hoet et Marina Abramović sont entrés en contact ni ce qui a donné lieu à la décision de présenter la performance, en 1984, dans le musée de Gand. Ce qui est certain en revanche, c'est que les contacts restèrent réguliers dès ce moment.

Pour *Documenta IX* (1992), Abramović présente plusieurs œuvres que l'on pourrait qualifier d'installations sculpturales interactives. L'une des œuvres présentées à Kassel était *Inner sky for departure* (1992) : des géodes d'améthyste perchées sur trois fins pieds et sous lesquelles le visiteur pouvait venir se poser en toute quiétude et absorber l'énergie des pierres. Une autre installation similaire est *Shoes for departure* (1992), représentant ce qui ressemble à deux sabots formés dans des cristaux d'améthyste, à chausser pieds nus et les yeux fermés pour entamer un voyage mental.

Le musée achète l'œuvre photographique apparentée *Waiting for an Idea* (1991) et l'installation *Inner Sky n° 10* (1991) dans le courant de l'année 1992.⁴ Des acquisitions qui s'avèreront être un signe avant-coureur de l'exposition en solo qui suivra quelques années plus tard. En 1994, Jan Hoet intègre l'œuvre vidéo d'Abramović dans l'exposition collective *Beeld / Beeld*, aux côtés d'artistes comme Bill Viola, Nam June Paik, Rodney Graham, Anne-Mie Van Kerckhoven et Dara Birnbaum.⁵

En 1996, le Museum van Hedendaagse Kunst organise une exposition individuelle intitulée *Marina Abramović: objects performance video sound*. Elle commence en 1995 à Édimbourg et déménage ensuite, sur une période de deux ans, à Dublin, Munich et Gand, pour finalement arriver à Lyon. Les sculptures, installations et œuvres vidéo de l'exposition dialoguent avec les salles du musée où Abramović fait aussi quelques interventions in situ, et offrent une rétrospective de vingt-cinq ans de pratique artistique.⁶ À l'occasion de cette exposition en solo, le musée acquiert l'œuvre *Double Edge* (1996)⁷, qui met en scène quatre échelles : une en bois, une dont les échelons ont été remplacés par des couteaux, une en fer chauffé et une en glace.

La soirée d'inauguration du 30 novembre 1996 coïncide précisément avec le 50^e anniversaire d'Abramović. Pour cette double occasion, l'artiste crée sa performance *The Urgent Dance* où, sur de la musique live, elle s'immobilise successivement dans plusieurs poses du tango argentin. Son partenaire de danse n'est autre que Jan Hoet. Le mouvement figé est, il est vrai, un aspect significatif de l'œuvre d'Abramović. Quant à cette grande célébration, Marina déclarera : «A theme for the occasion came to me, almost as if in a dream : I decided to call the party The Urgent Dance. What could be more urgent, I thought, than dancing in the face of age?»⁸

Ce même soir, plus de 150 invités des quatre coins du monde furent conviés à un prestigieux dîner qui se tint au Resto Overpoort, connecté à la Galerie Kunst-Zicht, tout près du musée. Un pâtissier de la région avait réalisé, pour l'occasion, un remarquable gâteau présentant une

As a contribution to *Documenta IX* (1992) Abramović showed various works that can be described as interactive sculptural installations. One of the works in Kassel was *Inner sky for departure* (1992), consisting of amethyst gods supported by three slender legs under which the visitor could stand in peace and quiet to absorb the energy of the stones. A similar installation was *Shoes for departure* (1992), a kind of clogs made of amethyst crystals in which one could stand with closed eyes and bare feet to start a mental journey.

During 1992, the related photographic work *Waiting for an Idea* (1991) and the installation *Inner Sky n° 10* (1991) were purchased by the museum⁴, a harbinger for a solo exhibition a few years later. In 1994 Hoet included Abramović's video work in the group exhibition *Beeld / Beeld*, alongside artists such as Bill Viola, Nam June Paik, Rodney Graham, Anne-Mie Van Kerckhoven and Dara Birnbaum.⁵

In 1996, the Museum van Hedendaagse Kunst organized a solo exhibition under the title *Marina Abramović: objects performance video sound*. The exhibition started in Edinburgh in 1995 and travelled over a period of two years from Dublin to Munich to finally be shown in Lyon via Ghent. In dialogue with the museum spaces where Abramović intervened in situ, the exhibition brought together sculptures, installations and video works, offering a retrospective of twenty-five years of artistic practice.⁶ Following the solo exhibition, the work *Double Edge* (1996) was purchased by the museum⁷, consisting of four ladders: a wooden one, a ladder with knives as spurs, a heated iron ladder and a ladder in ice.

The opening night on 30 November 1996 coincided with Abramović's 50th birthday. On the occasion of this double celebration, the performance *The Urgent Dance* was presented; the artist, accompanied by live music, takes consecutive, still dance poses from the Argentine tango. Hoet acted as her dance partner. The frozen movement is a significant aspect in Abramović's oeuvre. Marina noted the following on the big party: "A theme for the occasion came to me, almost as if in a dream: I decided to call the party The Urgent Dance. What could be more urgent, I thought, than dancing in the face of age?"⁸

That same evening, more than 150 guests from around the world were welcomed at a grand dinner that took place in Resto Overpoort, connected to Galerij Kunst-Zicht, close to the museum. A local pâtissier had made a unique cake that consisted of a life-size marzipan version of the artist lying completely naked on a large plateau. When the cake would be carried into the room, Hoet took the decision to offer himself as a second "cake"⁹ by also lying naked on a disassembled door.¹⁰

The friendship between the two may have been intimate and close but almost no physical traces were left in Hoet's collection or archive. Especially the many photo archives are a testimony to the intense relationship between Hoet and Abramović. During

De openingsavond op 30 november 1996 viel precies samen met Abramović's vijftigste verjaardag. Ter gelegenheid van het dubbele feest werd de performance *The Urgent Dance* opgevoerd waarbij de kunstenaar, begeleid door live muziek, opeenvolgende verstilde dansposes aannam uit de Argentijnse tango. Hoet fungeerde als danspartner. De bevroren beweging is een betekenisvol aspect in Abramović's oeuvre. Over het grote feest liet Marina optekenen: "A theme for the occasion came to me, almost as if in a dream: I decided to call the party The Urgent Dance. What could be more urgent, I thought, than dancing in the face of age?"⁸



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

Diezelfde avond werden meer dan 150 gasten uit de hele wereld ontvangen op een groots diner die doorging in Resto Overpoort, verbonden aan Galerij KunstZicht, vlakbij het museum. Een lokale patissier had een markante taart gemaakt die bestond uit een levensgrote marsepeinen versie van de kunstenaar liggend op een grote plateau, volledig naakt. Toen die de zaal zou worden binnen gedragen, besloot Hoet zichzelf als tweede "taart" aan te bieden⁹ door eveneens naakt op een gedemonteerde deur te gaan liggen.¹⁰

Hoe intiem en hecht de vriendschap tussen beiden ook was, dit liet zo goed als geen fysieke sporen na in Hoets collectie en archief. Vooral de vele fotoarchieven getuigen van de intense band tussen Hoet en Abramović. Zij was in de loop van de jaren '90 vaak op bezoek in Gent, onder meer ook tijdens het grote openingsfeest van het S.M.A.K. in 1999.

version en massepain grandeur nature de l'artiste, couchée sur un grand plateau et entièrement nue. Au moment où ce dessert devait être amené dans la salle, Hoet décida de faire office de second «gâteau»⁹ en se couchant, nu lui aussi, sur une porte démontée.¹⁰

Pratiquement plus aucune trace physique dans la collection et les archives de Hoet ne témoigne de l'amitié qui unissait Hoet et Abramović, pourtant intime et étroite. À l'exception d'une petite boîte de viagra, dont elle lui aurait fait cadeau. Ce sont principalement les nombreuses archives photographiques qui témoignent des liens intenses entre Hoet et Abramović. Pendant les années '90, elle est souvent en visite à Gand, notamment pour la grande cérémonie d'inauguration du S.M.A.K. en 1999.

the 1990s Abramović often paid visits to Ghent and she was present at the grand opening party of S.M.A.K. in 1999.

- 2 Mary Richards, *Marina Abramović* (second edition), Routledge, Londen, 2018.
- 3 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Rom Bohez op 5 januari 2019 te Zwijnaarde. / Entretien non-publié entre l'auteur et Rom Bohez le 5 janvier 2019 à Zwijnaarde. / Unpublished conversation of the author with Rom Bohez on 5 January 2019 in Zwijnaarde.
- 4 Jan Hoet, Ingrid Commandeur, Steven Jacobs & Els Roelandt, *De Verzameling*, Ludion, Gent & Amsterdam, 1999.
- 5 Jan Hoet, Wim Beeren, Christine Van Assche e.a., *Beeld/Beeld*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1994.
- 6 Roselee Goldberg, Thomas McEvelley, David Elliott & Chrissie Iles, *Marina Abramović: objects performance video sound*, Museum of Modern Art, Oxford, 1996.
- 7 Jan Hoet, Ingrid Commandeur, Steven Jacobs & Els Roelandt, *De Verzameling*, Ludion, Gent & Amsterdam, 1999.
- 8 Marina Abramović, *Walk Through Walls: A Memoir*, Crown Archetype, New York, 2016.
- 9 Id.
- 10 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Hans Martens op 20 december 2018 te Gent. / Entretien non-publié entre l'auteur et Hans Martens le 20 décembre 2018 à Gand. / Unpublished conversation of the author with Hans Martens on 20 December 2018 in Ghent.

Michael Buthe

1944, Sonthofen - 1994 Keulen / Cologne (DE)

nl Michael Buthe geldt als een belangrijke figuur binnen de Europese avant-garde tussen de jaren '60 en '80. Hij maakte furore met zijn grootschalige, ruimtevullende installaties waarin hij westerse, oosterse en Afrikaanse culturen met elkaar vermengde. In een dialectische spanning tussen ongeremde, improvisatorische excessen en nauwkeurig uitgekende poëzie creëerde Buthe tekeningen, schilderijen, assemblages en collages, (dag)boeken, films, foto's en werken in textiel die op allerlei manieren gecombineerd werden. Gedreven door een associatieve intuïtie voor archetypische vormen, symbolen en kleuren maar ook vergankelijke, vaak natuurlijke materialen bouwde deze kunstenaar een eigen universum. Buthe pendelde zijn hele leven tussen onder meer Keulen, Iran en Marokko. Deze exotische culturen hadden een fundamentele impact op zijn installaties, die vanaf de jaren '70 ook in omvang bleven groeien. Alsof het zijn eigen atelier was, bouwde Buthe hele ruimtes om tot een complexe *environment* waarin rituele handelingen en magische mythes met elkaar versmolten.

Na zijn studies bij onder meer Arnold Bode in Kassel volgde Buthe een masterclass bij Joseph Beuys in Düsseldorf.¹¹ Via Beuys kwam hij wellicht in contact Harald Szeemann die hem uitnodigde voor zijn legendarische tentoonstelling *When Attitudes Become Form* (1969)¹² in de Kunsthalle Bern, waar Buthe schilderijen toonde die tot sculptuur werden getransformeerd door het canvas veelvuldig te versnijden en de structuur van het houten raamwerk zichtbaar te maken. In datzelfde jaar was het werk van Buthe ook opgenomen in Wim Beeren's net zo baanbrekende maar minder gekende tentoonstelling *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren*¹³ in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Daarna volgde een intens tentoonstellingsparcours met onder meer deelnames aan niet minder dan vier *Documenta*-edities (1972, 1977, 1982 en 1992).



© Regine Koerner

Jan Hoet ontmoette Michael Buthe meer dan waarschijnlijk in de directe omgeving van Beuys of Szeemann met wie hij vanaf begin jaren '70 in nauw contact stond. In 1982 toonde Galerie Baronian/Lambert Buthe's werk in Brussel, rond dezelfde tijd als de uitnodiging van Hoet aan het adres van de kunstenaar om een extensieve solotentoonstelling te concipiëren voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent.¹⁴ Hoet trommelde

fr Michael Buthe est l'un des artistes clés de l'avant-garde européenne entre les années '60 et '80. Ses installations volumineuses à grande échelle, mélanges des cultures occidentales, orientales et africaines, font fureur. Dans une tension dialectique entre des excès effrénés et improvisés et une poésie rigoureuse, Buthe réalise des dessins, des peintures, des assemblages et des collages, des journaux intimes et des livres, des films, des photos et des œuvres en textile qu'il combine de diverses manières. Mû par une intuition associative des formes, des symboles et des couleurs archétypiques, mais aussi des matériaux éphémères, souvent naturels, cet artiste crée son propre univers. Tout au long de sa vie, Buthe se partage entre Cologne, l'Iran et le Maroc. Ces cultures exotiques eurent un impact fondamental sur ses installations qui, dès les années '70, continuent aussi à évoluer en termes d'ampleur. Buthe transforme des espaces entiers en un *environnement* complexe, où se confondent actes rituels et mythes magiques, comme s'il s'agissait de son propre atelier.

Après ses études auprès d'Arnold Bode à Kassel, Buthe suit une master class chez Joseph Beuys à Düsseldorf.¹¹ C'est probablement par l'intermédiaire de ce dernier qu'il entre en contact avec Harald Szeemann, qui l'invite à sa légendaire exposition *When Attitudes Become Form* (1969)¹² à la Kunsthalle de Bern. Buthe y expose des peintures qu'il transforme en sculptures par de multiples découpages de la toile et par la mise au jour de la structure en bois du cadre. Cette même année, l'œuvre de Buthe est également reprise dans l'exposition tout aussi innovante, mais moins célèbre, de Wim Beeren, *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren*¹³ au Stedelijk Museum d'Amsterdam. S'ensuivra un intense parcours d'expositions, avec des participations, entre autres, à pas moins de quatre éditions de *Documenta* (1972, 1977, 1982 et 1992).

Il est plus que probable que Jan Hoet rencontre Michael Buthe dans l'entourage direct de Beuys et de Szeemann, avec lesquels il entretenait d'étroits contacts depuis le début des années '70. En 1982, la Galerie Baronian/Lambert expose l'œuvre de Buthe à Bruxelles. C'est à ce moment que Hoet envoie une invitation à l'artiste, pour lui proposer de concevoir une vaste exposition en solo pour le Museum van Hedendaagse Kunst à Gand.¹⁴ Hoet rameute toute l'équipe du musée pour rendre visite à l'artiste dans son studio et domicile de Cologne, ce qui s'avérera ne pas être une visite routinière, mais une introduction au monde extraordinaire et excentrique de Buthe, dont l'œuvre et la vie étaient intrinsèquement liées, et où le Chablis coulait à flots.¹⁵

en Michael Buthe is considered an important artist in the European avant-garde between the sixties and the eighties. He became famous with his large-scale, space-filling installations mixing Western, Eastern and African cultures. In a dialectical tension between uninhibited, improvisational excesses and judiciously smart poetry, Buthe created drawings, paintings, assemblages and collages, diaries, films, photographs and works in textiles that could be combined in various ways. Driven by an associative intuition for archetypal forms, symbols and colours, but also for perishable, often natural materials, this artist built his own universe. Buthe commuted his whole life between, among others, Cologne, Iran and Morocco. These exotic cultures had a fundamental impact on his installations, which continued to grow in volume from the 1970s onwards. As if it were his own studio, Buthe transformed whole spaces into a complex *environment* in which ritual acts and magical myths fused together.

After completing his studies with Arnold Bode in Kassel, Buthe followed a masterclass with Joseph Beuys in Düsseldorf.¹¹ Via Beuys he probably met Harald Szeemann who invited him to his legendary exhibition *When Attitudes Become Form* (1969)¹² in the Kunsthalle Bern. Buthe showed paintings that were transformed into sculptures by cutting up the canvas and thus exposing the structure of the wooden stretchers. In the same year, Buthe's work was also included in Wim Beeren's equally pioneering but lesser-known exhibition *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren*¹³ in the Stedelijk Museum in Amsterdam. This was followed with an intense exhibition programme with no fewer than four *Documenta*-editions (1972, 1977, 1982 and 1992).

More than likely Jan Hoet met Michael Buthe in the immediate surroundings of Beuys or Szeemann with whom he was in close contact from the late 60s onwards. In 1982 Galerie Baronian/Lambert showed Buthe's work in Brussels, coinciding with Hoet's invitation to the artist to conceive an elaborated solo exhibition for the Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent.¹⁴ Hoet gathered his entire museum team to visit the artist in his home and studio in Cologne. It was a most unusual studio visit that turned out to be an introduction to the extraordinary eccentric world of Buthe whose life and work were intensely intertwined and where the Chablis richly flowed.¹⁵

The solo exhibition in 1984 carried the melodious title *Inch Allah*, a reference to Buthe's beloved Moroccan culture. In a few days and especially nights, Buthe had transformed the classical museum halls into a total installation that looked more like a shamanic temple than a contemporary art exhibition. All walls and floors were completely occupied by his

zijn hele museumteam op om samen de kunstenaar in zijn woonst en studio in Keulen te bezoeken, wat geen doordeweeks atelierbezoek zou blijken te zijn maar een introductie in de buitengewoon excentrieke wereld van Buthe wiens leven en werk intens vervlochten waren en waar de Chablis rijkelijk vloeide.¹⁵



© S.M.A.K.

De solotentoonstelling in 1984 droeg de welluidende titel *Inch Allah*, een referentie aan Buthes geliefde Marokkaanse cultuur. Op enkele dagen en vooral nachten tijd had Buthe de klassieke museumzalen omgetoverd tot een totaalinstallatie die meer weg had van een sjamanistische tempel dan van een hedendaagse kunsttentoonstelling. Alle wanden en vloeren waren volledig ingenomen door zijn werken, geen vierkante meter bleef gespaard. Grote met goudkleurige, dieprode en nachtblauwe verf beschilderde en bespate doeken, bonte collages en assemblages van papier, veren, hout, bijenwas en aanzienlijke sculpturale volumes opgebouwd uit takken, dagelijkse gebruiksvoorwerpen en nog meer textiel vormden een alchemistisch labyrint waarin de bezoeker helemaal kon opgaan. De beroemde aria *L'amour est un oiseau rebelle* uit *Carmen* van Georges Bizet weerklonk de hele dag, wat de atmosfeer verder oplaadde. Toen Marina Abramović en Ulay vier dagen lang hun performance *Nightsea Crossing* brachten in de tapijtenzaal van het museum, gelegen naast de tentoonstellingsruimte waar Buthes werk was opgesteld, moest de muziek onherroepelijk uit blijven.¹⁶

10 Buthe stond erop dat zowel de opening als het einde van de tentoonstelling ritueel gevierd werden met een groot feest. Zo vond tijdens de openingsceremonie onder grote publieke belangstelling een gesprek plaats tussen de kunstenaar, Karel Geirlandt en Jan Hoet waarna de bezoekers in de hemicycclus van het museum getrakteerd werden op een buikdansact.

Inch Allah zou in het najaar van 1984 doorreizen naar het Museum Villa Stuck in München maar kan, in tegenstelling tot enkele andere belangrijke solotentoonstellingen in het museum, beschouwd worden als een project dat tot stand kwam uitdrukkelijk dankzij de intense contacten tussen Jan Hoet en de kunstenaar. Buthe creëerde onder meer de gigantische installatie *Taufkapelle mit Papa und Mama* dat sindsdien ook deel uitmaakt van de Gentse museumcollectie. Dit werk werd in 2016 nog opnieuw opgesteld in het S.M.A.K. ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling van de kunstenaar, in samenwerking met Kunstmuseum Luzern en Haus der Kunst, München.

Twee jaar na de solotentoonstelling in het Gentse museum nam Buthe eveneens deel aan *Chambres d'Amis* (1986). In een huis in de Hoogstraat deed hij een ingreep die Hoet in de catalogus als volgt beschrijft:

L'exposition en solo de 1984 portait le titre très évocateur « *Inch Allah* », en référence à la passion de Buthe pour la culture marocaine. En quelques jours à peine, et surtout quelques nuits, Buthe avait métamorphosé les salles classiques du musée en une installation globale qui relevait plus d'un temple chamaniste que d'une exposition d'art contemporain. Murs et sols étaient entièrement recouverts de ses œuvres, aucun mètre carré n'était épargné. De grandes toiles recouvertes et éclaboussées de peinture dorée, des collages et des assemblages bigarrés de papier, de plumes, de bois et de cire d'abeille et de grands volumes sculpturaux faits de branches, d'objets du quotidien et d'autres morceaux de textile formaient un labyrinthe alchimique invitant le visiteur à s'y engouffrer. La célèbre aria *L'amour est un oiseau rebelle* de *Carmen* de Georges Bizet résonnait toute la journée, chargeant encore plus lourdement l'atmosphère. La musique dut être mise en sourdine sans condition quatre jours durant, alors que Marina Abramović et Ulay exécutaient leur performance *Nightsea Crossing* dans la salle des tapisseries du musée, située à côté de l'espace où était exposée l'œuvre de Buthe.¹⁵ L'artiste tenait absolument à ce qu'une grande fête soit organisée pour célébrer rituellement le vernissage et la fin de l'exposition. C'est ainsi qu'au grand intérêt du public, le vernissage fut ponctué d'un entretien entre l'artiste, Karel Geirlandt et Jan Hoet, à la fin duquel les visiteurs purent admirer une représentation de danse du ventre dans l'hémicycle du musée.

Buthe a notamment créé la gigantesque installation *Taufkapelle mit Papa und Mama*, qui fait depuis partie de la collection du musée de Gand. Cette œuvre a été réinstallée en 2016 à S.M.A.K. à l'occasion de l'exposition rétrospective de l'artiste, en collaboration avec le Kunstmuseum Luzern et la Haus der Kunst, Munich.

Deux ans après l'exposition en solo au musée gantois, Buthe participe également à *Chambres d'Amis* (1986). Il réalise une intervention dans une maison de la Hoogstraat que Hoet qualifiera comme suit dans le catalogue : « En peignant en bleu clair la fenêtre qui donne sur la rue, Michael Buthe coupe ses "chambres d'amis" du monde extérieur. Il va encore plus loin : au sein même de l'espace dans lequel il évoque les horreurs d'une catastrophe naturelle, il accroche déjà les photos repeintes qui témoignent du raffinement décadent d'une culture qui ne survit pas à cette catastrophe. Même un "vitaliste" tel que Burthe transforme ainsi son espace en musée, en ne manquant pas de nous faire ressentir ce que signifie un musée pour lui, et comment il est devenu une pièce de deuil et de mal du pays. »¹⁷

Buthe réalise une intégration à part entière de son œuvre aux pièces qu'il s'approprie, certes complètement, mais de manière un peu plus tempérée. Sur deux murs, il suspend de petites photos

works, no square meter was spared. Large canvases painted and dyed with gold-coloured, deep red and night blue paint, colourful collages and assemblages of paper, feathers, wood, beeswax and considerable sculptural volumes made of branches, daily objects and even more textiles formed an alchemical labyrinth completely absorbing the visitor. The famous aria *L'amour est un oiseau rebelle* from Georges Bizet's *Carmen* resounded all day, which further permeated the atmosphere. When Marina Abramović and Ulay had their *Nightsea Crossing* performance for four days in the museum's carpet room, located next to the exhibition space with Buthe's work, the music had to be turned off.¹⁶ Buthe insisted that both the opening and the end of the exhibition were ritually celebrated with a big party. Following the opening ceremony with a panel discussion between the artist, Karel Geirlandt and Jan Hoet that generated great public interest, the visitors were treated to a belly dance act in the hemicycle of the museum.

In the autumn of 1984 *Inch Allah* travelled to the museum Villa Stuck in Munich but, contrary to some other important solo exhibitions in the museum, this project materialised thanks to the intense contacts between Jan Hoet and the artist. Buthe created, among other things, the gigantic installation *Taufkapelle mit Papa und Mama* that has since been part of the Ghent museum collection. In 2016, this work was reinstalled in S.M.A.K. on the occasion of the retrospective exhibition of the artist, in collaboration with Kunstmuseum Luzern and Haus der Kunst, Munich.

Two years after the solo exhibition in the Ghent museum, Buthe also participated in *Chambres d'Amis* (1986). His intervention in a house in the Hoogstraat was described by Hoet as follows: "By painting the window looking out on the street a light blue, Michael Buthe shields his 'chambres d'amis' from the outside world. Moreover, in the space itself where he evokes the horrors of a natural disaster, he already hangs overpainted photographs that testify of the decadent refinement of a culture that did not survive this disaster. In this way, even a "vitalist" like Buthe turns his space into a museum, but not without letting us feel what a museum means to him and how it came into existence as a space full of homesickness and mourning."¹⁷

Buthe made a full integration of his work in the rooms that he somewhat moderately appropriated. On two walls he hung small, framed photographs of the eruption of Mount Vesuvius and painted those same walls with blue paint that seemed to have seeped down from the ceiling. In the adjoining room he installed a chandelier, constructed with animal bones, appearing to be draped over the floor.

In preparation of *Documenta IX* (1992) Hoet would often visit the artist in Cologne but also paid visits to Buthe's country house in Höxter,

“Door het venster dat op straat uitgeeft lichtblauw te schilderen schermt Michael Buthe zijn “chambres d’amis” af van de buitenwereld. Meer nog, in de ruimte zelf waar hij de verschrikkingen van een natuurramp evoceert, hangt hij reeds de overschilderde foto’s die getuigen van de decadente verfijning van een cultuur die deze ramp niet overleefde. Zo scheidt zelfs een “vitalist” als Buthe zijn ruimte om tot een museum, echter niet zonder ons te laten voelen wat een museum voor hem betekent en hoe het is ontstaan als een ruimte vol heimwee en rouw.”¹⁷

Buthe maakte een volwaardige integratie van zijn werk in de kamers die hij weliswaar volledig maar toch iets meer getemperd inpalmde. Aan twee wanden hing hij kleine ingekaderde foto’s van de uitbarsting van de Vesuvius en bewerkte diezelfde wanden met blauwe verf die vanaf het plafond naar beneden leek te zijn gelopen. In de aanpalende kamer installeerde hij een kandelaar, geconstrueerd met dierlijke botten, die als het ware gedrapeerd lag op de vloer.



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

Ter voorbereiding van *Documenta IX* (1992) zou Hoet de kunstenaar vaak bezoeken in Keulen maar ook in Buthes buitenverblijf in Höxter, vlakbij Kassel.¹⁸ Buthe creëerde voor deze *Documenta* de grote installatie *Die heilige Nacht der Jungfräulichkeit* dat vandaag gezien kan worden als een volwaardig *Gesamtkunstwerk* waarin motieven uit zijn hele oeuvre samen komen. De installatie bestaat uit veertien koperen platen en een spiraalvormige kroonluchter met twee grote gouden eieren. Op elke kraste hij het silhouet van een levensgroot figuur. Hoet beweerde dat hij zelf ook één van die figuren was, wat echter werd tegengesproken door Buthes galeriehouders.¹⁹

In 1994 overleed Michael Buthe op amper vijftigjarige leeftijd. Jan Hoet verwierf enkele bijzondere werken van de kunstenaar, waaronder een gigantische assemblage die hij waarschijnlijk nooit echt heeft kunnen installeren wegens plaatsgebrek. Daarnaast getuigt een plezant document van de vriendschappelijke verstandhouding tussen beiden: op een papieren tafematje werd een collage gemaakt met tekeningen en handgeschreven tekst van de kunstenaar die hoe genaamd zijn artistiek testament opstelt ten behoeve van Hoet.

encadrées de l'éruption du Vésuve et recouvre ces mêmes murs d'une peinture bleue qui donne l'impression de couler du plafond jusqu'au sol. Dans la pièce adjacente, il installe un chandelier constitué d'os animaux, comme enveloppé sur le sol.

Hoet rendra visite à l'artiste à Cologne à plusieurs reprises pour préparer *Documenta IX* (1992), mais aussi dans sa résidence secondaire à Höxter, non loin de Kassel.¹⁸ Pour *Documenta*, Buthe crée la majestueuse installation *Die heilige Nacht der Jungfräulichkeit* qui, aujourd'hui, peut être considérée comme un *Gesamtkunstwerk* à part entière, mêlant des motifs présents dans l'intégralité de son œuvre. L'installation se compose de quatorze plaques de cuivre et d'un lustre en spirale surplombé par deux gros œufs en or. Chaque plaque présente la silhouette grandeur nature d'un personnage, comme éraflé, dessinée par l'artiste en plaçant ses modèles devant une source lumineuse, de sorte qu'ils projettent une ombre sur les plaques. Hoet affirmait être lui-même l'un de ces personnages, ce que contredit toutefois le galeriste de Buthe.¹⁹

Michael Buthe meurt en 1994, à cinquante ans à peine. Jan Hoet a acquis quelques-unes de ses œuvres particulières, dont le gigantesque assemblage qu'il n'a sans doute jamais vraiment pu installer par manque de place. Un agréable document témoigne, en outre, de l'entente amicale qui unissait les deux hommes : un collage de dessins et de textes manuscrits de la main de l'artiste, réalisé sur un sous-main en papier, établit, pour ainsi dire, son testament au bénéfice de Jan Hoet.

near Kassel.¹⁸ Buthe created for *Documenta* the large installation *Die heilige Nacht der Jungfräulichkeit* that today can be considered as a full-fledged *Gesamtkunstwerk* in which motifs from his entire oeuvre come together. The installation consists of fourteen copper plates and a spiral chandelier with two large golden eggs. On each plate he scratched the silhouette of a life-sized figure. Hoet claimed that he was one of those figures; this was however contradicted by Buthe's gallery owner.¹⁹

In 1994 Michael Buthe passed away at the young age of fifty years. Jan Hoet acquired some extraordinary works by the artist, including a gigantic assemblage that he probably never managed to install due to lack of space. In addition, a pleasant document of the friendly relationship between both men is shown: on a paper placemat, a collage made with drawings and a handwritten text by the artist who wrote his artistic testament with Hoet as a beneficiary.

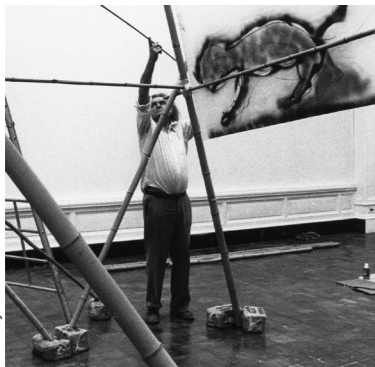
- 11 Jan Hoet, Jochen Poetter, Dietmar Werle, e.a., *Michael Buthe: Inch Allah*, Uitgeverij Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent, 1984.
- 12 De volledige titel luidde *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* en reisde na Bern nog door naar het Institute of Contemporary Art in Londen en Haus Lange in Krefeld. Andere deelnemende kunstenaars waren onder meer Carl Andre, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg en Lawrence Weiner. / Le titre complet est *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* et après Berne, l'exposition s'est rendue au Institute of Contemporary Art à Londres et Haus Lange à Krefeld. Les autres artistes participants étaient, entre autres, Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg et Lawrence Weiner. / The full title was *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* and after Bern continued travelling to the Institute of Contemporary Art in London and Haus Lange in Krefeld. Other participating artists included Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg and Lawrence Weiner.
- 13 Op *Iosse schroeven*, dat enkele maanden na *When Attitudes Become Form* opende, bracht het werk samen van een overeenstemmende groep kunstenaars, onder wie Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman en Jannis Kounellis. / *Op Iosse schroeven*, inaugurée quelques mois après *When Attitudes Become Form*, rassemble les œuvres d'un groupe concordant d'artistes, dont Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman et Jannis Kounellis. / *Op Iosse schroeven*, which opened several months after *When Attitudes Become Form*, brought together the work of a similar group of artists, including Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman and Jannis Kounellis.
- 14 Jan Hoet, Jochen Poetter, Dietmar Werle, e.a., *Michael Buthe: Inch Allah*, Uitgeverij Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent, 1984.
- 15 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Dirk Pauwels op 27 december 2018 te Gent. / Entretien non-publié entre l'auteur et Dirk Pauwels le 27 décembre 2018 à Gand. / Unpublished conversation of the author with Dirk Pauwels on 27 December 2018 in Ghent.
- 16 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Rom Bohez op 5 januari 2019 te Zwijnaarde. / Entretien non-publié entre l'auteur et Rom Bohez le 5 janvier 2019 à Zwijnaarde. / Unpublished conversation of the author with Rom Bohez on 5 January 2019 in Zwijnaarde.
- 17 Jan Hoet, *Chambres d'Amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986.
- 18 E-mailconversatie van de auteur met Hannelore Kunert op 6 januari 2019. / Conversation par e-mail entre l'auteur et Hannelore Kunert le 6 janvier 2019. / E-mail correspondence from the author with Hannelore Kunert on 6 January 2019.
- 19 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Dirk Pauwels op 27 december 2018 te Gent. / Entretien non-publié entre l'auteur et Dirk Pauwels le 27 décembre 2018 à Gand. / Unpublished conversation of the author with Dirk Pauwels on 27 December 2018 in Ghent.

Mario Merz

1925, Milaan / Milan - 2003, Turijn / Turin (IT)

nl Een centrale figuur binnen de door Germano Celant gelabelde Arte Povera-beweging is zonder twijfel Mario Merz. Centraal in zijn oeuvre staat de complexe, zelfs mystieke verhouding tussen de natuur en de mens en de manier waarop wij beslag trachten te leggen op onze omgeving door ruimtelijke ingrepen te doen zoals het bouwen van een kerktoeren middenin het landschap. Elke vorm en elk volume ontstaan voor Merz vanuit een stroom aan energie die zich nog het best via het tekenen laat vertalen, rechtstreeks vanuit de vingers via een stuk krijt op een steen of met potlood en penseel op papier. Merz combineerde ruwe, natuurlijke materialen met industriële elementen als neonlicht en glas waardoor een conceptuele en tegelijk ook fysieke spanning gegeenerd wordt. Zijn ervaringen als antifascist tijdens de Tweede Wereldoorlog vormden zijn vitale activisme ook in zijn werk, zonder daarbij ooit de magie van de suggestie te verlaten. Naast zijn interesse in architectuur en kunstgeschiedenis was Merz gefascineerd door de culturele wortels die sinds de prehistorie tot op vandaag eenzelfde voedingsbodem bieden aan de grote menselijke vraagstukken. Niet enkel de beelden die de mens creëert, ook zijn taal is doordrongen van een onstuitbare, universele drift die alles met elkaar verbindt.

In 1969 nam Merz deel aan Harald Szeemanns *When Attitudes Become Form*.²⁰ In datzelfde jaar was zijn werk ook te zien in *Op losse schroeven*²¹, georganiseerd door Wim Beeren in het Stedelijk Museum in Amsterdam. In Bern creëerde hij een iglo die volledig was opgebouwd uit vrijstaande stukken glas. Vanaf eind jaren '60 ontwikkelde Merz deze fameuze iglo's die symbool staan voor de beschermende en nomadische hut van de kunstenaar die er in alle rust en intimiteit kan werken en schuilen. De iglo's zouden, net als de tafel bijvoorbeeld, een vaak terugkerend symbool blijven in zijn oeuvre. Ook woorden, korte zinnen en getallen – de reeks van Fibonacci – paste hij vaak toe als betekenis genererende motieven.



© Rony Heirman

Jan Hoet zal het werk van Merz in deze context zeker al opgemerkt hebben, maar een eerste ontmoeting kwam pas rond 1980 via Gianfranco Benedetti en Galleria Christian Stein in Turijn.²² In dezelfde periode werd Mario Merz uitgenodigd voor *Kunst in Europa na '68* (1980). In de Sint-Pietersabdij stelde hij één van zijn iglo's op. In een van de Gentse museumzalen construeerde hij het werk *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons*

fr L'une des figures clés du mouvement Arte Povera, ainsi baptisé par Germano Celant, est incontestablement Mario Merz. Au centre de son œuvre, on retrouve le rapport complexe, mystique même, entre la nature et l'homme, et la manière dont nous tentons de prendre possession de tout ce qui nous entoure en aménageant l'espace, comme en édifiant un clocher en plein milieu du paysage. Pour Merz, chaque forme, chaque volume a été créé par un flux d'énergie que le dessin est le plus à même de traduire, directement des doigts de l'artiste, au moyen d'un morceau de craie sur une ardoise ou d'un pinceau sur du papier. Merz associait les matériaux bruts et naturels à des éléments industriels comme le verre et le néon, afin de générer une tension conceptuelle, mais également physique. Ses expériences d'antifasciste au cours de la Seconde Guerre mondiale ont donné vie à son activisme vital dans son œuvre également, sans jamais s'écarter de la magie de la suggestion. Outre son intérêt pour l'architecture et l'histoire de l'art, Merz était aussi fasciné par les racines culturelles qui, de la préhistoire à nos jours, constituent un seul et même terreau fertile pour les grandes questions de l'humanité. Les images créées par l'homme, mais aussi son langage sont imprégnés d'une poussée irrésistible et universelle qui unit absolument tout.

En 1969, Merz participe à l'exposition d'Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*.²⁰ Cette même année, ses œuvres sont également visibles à l'exposition *Op losse schroeven*²¹ de Wim Beeren au Stedelijk Museum d'Amsterdam. À Bern, il crée un igloo constitué entièrement de morceaux de verre détachés. Dès la fin des années '60, Merz développe ces fameux igloos, symboles de la hutte protectrice et nomade dans l'intimité de laquelle l'artiste peut se réfugier et travailler en toute sérénité. Ils resteront, au même titre que la table par exemple, un symbole récurrent de son œuvre. Mots, phrases courtes et nombres (comme la suite de Fibonacci) sont eux aussi souvent utilisés comme motifs générateurs de sens.

C'est très certainement dans ce contexte que l'œuvre de Merz a sauté aux yeux de Jan Hoet, mais la première rencontre n'aura lieu qu'en 1980, par l'entremise de Gianfranco Benedetti et de la Galleria Christian Stein à Turin.²² C'est à cette période que Mario Merz est invité pour l'exposition *Kunst in Europa na '68* (1980). Il expose l'un de ses igloos dans Le Sint-Pietersabdij de Gand. Dans l'une des salles du musée gantois, il façonne l'œuvre *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*, qui sera ensuite achetée par le musée par l'intermédiaire de la galerie parisienne Durant-Dessert.²³ Ce colosse d'environ quatre mètres carrés a vu le jour, comme toujours dans l'œuvre de Merz, de manière organique. La structure, composée de bâtons de bambou, vient s'ancre

en Mario Merz is undoubtedly a significant figure within the by Germano Celant labelled Arte Povera movement. Fundamental to his oeuvre is the complex, even mystical relationship between nature and man and the way we endeavour to appropriate our environment through spatial interventions such as erecting a church tower in the middle of a landscape. To Merz, every form and volume originates from a stream of energy that can best be translated via drawing, directly from the fingers using a piece of chalk on a stone or a pencil and a brush on paper. Merz combined raw, natural materials with industrial elements such as neon light and glass, generating a conceptual as well as a physical tension. His experiences as an anti-fascist during the Second World War also shaped his vital activism in his work, without ever abandoning the magic of suggestion. In addition to his interest in architecture and art history, Merz was fascinated by the cultural roots that since prehistory offer the same breeding ground for the main existential questions. Not only the images that man creates, but also his language is permeated by an unstoppable, universal drive that interconnects everything.

In 1969 Merz participated in Harald Szeemann's *When Attitudes Become Form*.²⁰ In the same year, his work was also shown in *Op losse schroeven*²¹, organized by Wim Beeren in the Stedelijk Museum in Amsterdam. In Bern, he created an igloo completely consisting of loose pieces of glass. From the late 60s Merz developed these famous igloos symbolizing the protecting and nomadic hut of the artist where he can work and find shelter in peace and quiet. The igloos, like the table for instance, would remain a recurring symbol in his oeuvre. He also used words, short sentences and numbers – the Fibonacci series – as meaning-generating motifs.

Jan Hoet must surely have noticed Merz' work in this context, but a first meeting only took place around 1980 via Gianfranco Benedetti and Galleria Christian Stein in Turin.²² In the same period, Mario Merz was invited to participate in *Kunst in Europa na '68* (1980). He built one of his igloos in the Sint-Pietersabdij. In one of the Ghent museum halls he built the work *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*, which was later purchased by the museum from the Paris gallery Durant-Dessert.²³ The colossus took up about four cubic meters and, as always was the case with Merz, came about in an organic way. A structure of bamboo sticks was based on clay blocks, carrying a structure of two stories held together with tape. Around it, the artist had mounted large sheets of translucent paper on which he had spray painted animal creatures and numbers from the Fibonacci series in red.

autour des maisons dat nadien door het museum werd aangekocht via de Parijse galerie Durant-Dessert.²³ Het gevaarte nam ongeveer vier kubieke meter in beslag en kwam, zoals steeds het geval was bij Merz, op organische manier tot stand. Een structuur van bamboestokken werd op de grond gefundeerd met blokken klei en droegen een structuur van twee verdiepingen die werd samengehouden met tape. Daaromheen had de kunstenaar grote vellen doorschijnend papier gemonteerd waarop hij dierlijke wezens en getallen uit de Fibonaccireeks met een spuitbus in rode kleur had aangebracht.

In 1982 toonde Hoet enkele belangrijke collectiestukken in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, waaronder ook *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*. Merz was vanuit Italië naar België afgereisd om het werk zelf opnieuw op te bouwen. In plaats van een zuivere reconstructie te maken, breidde hij de structuur van het werk nog verder uit met allerlei toevoegingen. Dit was tekenend voor zijn ongebonden manier van denken en werken.²⁴



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

Eén van de meest spraakmakende bijdragen aan *Chambres d'Amis* (1986) was de rij tafels die Merz op de gelijkvloerse woonruimte van een huis in de Willem Tellstraat liet installeren. Het werk, dat uiteindelijk in de collectiecatalogus terecht kwam onder de titel *Installatie Chambres d'Amis*²⁵, bestond uit een groep van zeven tafels die elk een lengte hadden van ongeveer 140 tot 350 centimeter en een hoogte die differentieerde tussen 30 en 90 centimeter. De tafels waren opgebouwd uit een combinatie van blauwe hardsteen, glas en metaal en slingerden zich doorheen drie kamers, van de voorzijde tot aan de achterzijde van de woning. De tafels waren zodanig zwaar dat de kelderverdieping gestut diende te worden.²⁶ Het was een uitermate invasief werk, aangezien de robuuste tafels voor een groot gedeelte ook de deuropeningen tussen de ruimtes innamen. Wel was het de inwoners toegestaan de laatste glazen tafel te gebruiken²⁷, zodat de installatie ook deel kon worden van de dagelijkse, huiselijke routines.

Hoet beschrijft de tafels in de collectiecatalogus van 1988: "(...) de tafels van Mario Merz, die ik dit jaar eindelijk kon kopen, (...) als rauwe obstakels die ruimteveroverend zijn, in weerwil van de condities of limieten. Hier bereikt de kunstenaar het punt waar de tafel sculptuur wordt en de sculptuur tafel, in een positief en als vanzelfsprekend ervaren ambiguïteit die ontstaat uit een wederzijds respect voor kunst en voor de dingen, voor de natuur, voor de menselijke gedachten die in de konstruktie van een tafel vervat liggen."²⁸

dans le sol au moyen de blocs d'argile et supporte une structure de deux étages consolidée par du ruban adhésif. L'artiste l'avait recouverte de grandes feuilles de papier translucide agrémentées de créatures animales et de nombres de la suite de Fibonacci de couleur rouge, dessinés à la bombe aérosol.

En 1982, Hoet présente quelques pièces phares de la collection au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, dont *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*. Merz était venu tout droit d'Italie pour reconstruire l'œuvre lui-même. Cependant, au lieu de se contenter d'une reconstruction pure, il enrichit encore sa structure de toutes sortes d'ajouts. C'est là un exemple caractéristique de sa manière libérée de penser et de travailler.²⁴

L'une des contributions les plus sensationnelles de *Chambres d'Amis* était la série de tables que Merz fit installer au bel-étage d'une maison de la Willem Tellstraat. L'œuvre, qui aboutira finalement dans le catalogue de collection sous le titre *Installatie Chambres d'Amis*²⁵, représente un groupe de sept tables d'environ 140 à 350 centimètres de long, et de 30 à 90 centimètres de haut. Associant pierre bleue, verre et métal, elles serpentent à travers trois pièces, de l'avant à l'arrière de la maison. Leur poids était tel qu'il fallut consolider le sous-sol. Étant donné que ces gigantesques tables²⁶ occupaient également les ouvertures de portes entre les différentes pièces, l'œuvre s'avère extrêmement invasive. Les résidents avaient toutefois été autorisés à utiliser la dernière table²⁷, pour que l'installation puisse faire partie de la routine quotidienne de la maison.

Dans le catalogue de la collection de 1988, Hoet donne la description suivante des tables: « (...) les tables de Mario Merz, que j'ai enfin pu acquérir cette année, (...) comme des obstacles bruts qui occupent l'espace, en dépit des conditions ou des limites. L'artiste atteint ici le point où la table devient sculpture, et la sculpture table, dans une ambiguïté positive et ressentie comme une évidence, qui découle du respect mutuel pour l'art et pour les choses, pour la nature, pour les pensées humaines contenues dans la construction d'une table.»²⁸

Quelques années plus tard, en 1990, Hoet invite à nouveau Merz, pour *Ponton Temse* cette fois, l'exposition qu'il organise sur invitation de l'administration locale de la ville de Temse, dans différents lieux du tissu urbain. Alors en pleine préparation pour *Documenta IX*, c'était, pour Hoet, l'occasion rêvée de d'ores et déjà faire un test de collaboration avec plusieurs artistes internationaux. Merz fit produire et installer une œuvre considérable, qui se composait exclusivement de texte en lettres néon rouges :

**Noi guardiamo verso le finestre
Voi guardate dalle finestre
noi che vi guardiamo**

In 1982, Hoet showed some important collection pieces at the Palais voor Schone Kunsten in Brussels, including *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons*. Merz travelled from Italy to Belgium to rebuild the work himself. Instead of making a pure reconstruction, he extended the structure of the work even further with all kinds of additions. This was characteristic of his unbound way of thinking and working.²⁴

One of the most talked-about contributions to *Chambres d'Amis* (1986) was the line of tables that Merz installed on the ground floor of a house in the Willem Tellstraat. The work, which was eventually listed in the collection catalogue under the title *Installatie Chambres d'Amis*²⁵, consisted of a group of seven tables each with a length of approximately 140 to 350 centimetres and a height that differentiated between 30 and 90 centimetres. The tables were made up of a combination of bluestone, glass and metal and swung through three rooms, from the front to the rear of the house. The tables²⁶ were so heavy that the basement had to be supported. It was an extremely invasive work, since the robust tables also largely blocked the doorways between the rooms. However, the residents could use the last glass table²⁷ and the installation became as such also part of the daily, domestic routines.

Hoet describes the tables in the collection catalogue of 1988: "(...) the tables of Mario Merz, which I could finally buy this year, (...) as raw obstacles that conquer space, despite the circumstances or boundaries. Here the artist reaches the point where the table becomes sculpture and the sculpture table, in a positive and self-evident ambiguity that arises from a mutual respect for art and for things, for nature, for the human thoughts that are contained in the construction of a table."²⁸

A few years later, in 1990, Hoet invited once more Merz, this time for *Ponton Temse*, the exhibition he organized at various places in the urban structure at the request of the local government of Temse. In full preparation for *Documenta IX* this was the ideal opportunity to try out the collaboration with several international artists as 'test cases'. Merz made and installed a significant work, consisting of only a text in red neon letters:

**Noi guardiamo verso le finestre
Voi guardate dalle finestre
noi che vi guardiamo**

**We look through the windows
the windows
You look through the windows
at us who look at you**

It was installed on the facade of the Molens of Temse, an old mill located on the banks of the Scheldt. After the exhibition, the city became owner of the work. Today it has become a true part of the Temse skyline; in 2016, it was thoroughly restored.

Panamarenko

1940, Antwerpen / Antwerp (BE)

Enkele jaren later, in 1990, nodige Hoet Merz opnieuw uit, ditmaal voor *Ponton Temse*, de tentoonstelling die hij op uitnodiging van het stadsbestuur op verschillende plaatsen in het stedelijke weefsel organiseerde. In volle voorbereiding voor *Documenta IX* was dit de ideale gelegenheid de samenwerking met enkele internationale kunstenaars als 'testcases' alvast op te starten. Merz liet een aanzienlijk werk produceren en installeren dat enkel bestond uit een tekst in rode neonletters:

**Noi guardiamo verso
le finestre
Voi guardate dalle finestre
noi che vi guardiamo**

**Wij kijken door
de vensters
U kijkt door de vensters
naar ons die u bekijken**

Het werd aangebracht aan de gevel van de Molens van Temse, een oude maaldenij die zich aan de oever van de Schelde bevindt. Na afloop van de tentoonstelling werd het werk eigendom van de stad. Intussen maakt het volwaardig deel uit van de skyline van Temse; in 2016 werd het nog grondig gerestaureerd.



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

In 1992 creëerde Mario Merz voor *Documenta IX* (1992) een indrukwekkende, ruimtevullende installatie in de Documenta-Halle, vlak naast het werk van Panamarenko. Boven een meterslange rij van bundels met takken hing de gigantische muur vol met tekeningen en schilderijen op papier.



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

Hoewel Hoet nooit een solotentoonstelling maakte met Merz, is het contact tussen hen beide maar ook met zijn echtgenote Marisa Merz – eveneens beeldend kunstenaar – steeds intens en bijzonder vriendschappelijk geweest. In Hoets persoonlijke verzameling bevinden zich nog steeds drie collages met boombladeren die Merz had gemaakt ter voorbereiding van de catalogus van *Chambres d'Amis*. Hoet omschreef het zo: "Hij was eerder naar het Noorden gekomen en was al sinds enkele dagen te Gent om er de bomen en de bladeren, de stad en zijn gevels in zich op te nemen, vreedzaam maar bewogen."²⁹

**Nous regardons par les fenêtres
Vous regardez vers nous
qui vous regardons par les
fenêtres**

L'œuvre est accrochée à la façade du Molens van Temse, une ancienne meunerie située sur les rives de l'Escaut. À l'issue de l'exposition, elle entre en possession de la ville et fait désormais partie intégrante de la silhouette de Temse ; elle sera entièrement restaurée en 2016.

En 1992, à l'occasion de *Documenta IX* (1992) Mario Merz crée une impressionnante et volumineuse installation dans la Documenta-Halle, juste à côté de l'œuvre de Panamarenko. Au-dessus d'une rangée de fagots de branches de plusieurs mètres, le mur était rempli de dessins et de peintures sur papier.

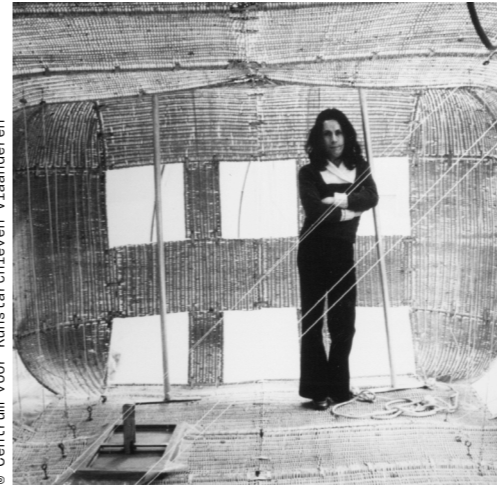
Bien que Hoet n'ait jamais organisé d'exposition individuelle avec Merz, le contact entre les deux, mais aussi avec son épouse, Marisa Merz, elle aussi artiste, a toujours été intense et particulièrement amical. Trois collages de feuilles d'arbre de la main de Merz, réalisés dans le cadre de la préparation du catalogue de *Chambres d'Amis*, se trouvent toujours dans la collection personnelle de Jan Hoet. Hoet le décrit en ces termes : « Il était arrivé plus tôt dans le Nord et séjournait à Gand depuis quelques jours pour s'imprégner des arbres et des feuilles, de la ville et des façades, paisible, mais agité. »²⁹

In 1992, Mario Merz created an impressive, space-filling installation for *Documenta IX* (1992) in the Documenta-Halle, next to the work of Panamarenko. Above a meter-long row of bundles of branches, the gigantic wall hung full of drawings and paintings on paper.

Although Hoet never made a solo exhibition with Merz, the contact between them and Mario's wife Marisa Merz – also a visual artist –, has always been intense and very friendly. In Hoet's personal collection there are still three collages with tree leaves that Merz made in preparation of the catalogue for *Chambres d'Amis*. Hoet described it as follows: "He came to the North earlier and had been in Ghent already for a few days to take in the trees and the leaves, the city and its facades, peacefully but moved."²⁹

- 20 De volledige titel luidde *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* en reisde na Bern nog door naar het Institute of Contemporary Art in Londen en Haus Lange in Krefeld. Andere deelnemende kunstenaars waren onder meer Carl Andre, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg en Lawrence Weiner. / Le titre complet est *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* et après Berne, l'exposition s'est rendue au Institute of Contemporary Art à Londres et Haus Lange à Krefeld. Les autres artistes participants étaient, entre autres, Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg et Lawrence Weiner. / The full title was *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* and after Bern continued travelling to the Institute of Contemporary Art in London and Haus Lange in Krefeld. Other participating artists included Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg and Lawrence Weiner.
- 21 *Op losse schroeven*, dat enkele maanden na *When Attitudes Become Form* opende, bracht het werk samen van een overeenstemmende groep kunstenaars, onder wie Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman en Jannis Kounellis. / *Op losse schroeven*, inaugurée quelques mois après *When Attitudes Become Form*, rassemble les œuvres d'un groupe concordant d'artistes, dont Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman et Jannis Kounellis. / *Op losse schroeven*, which opened several months after *When Attitudes Become Form*, brought together the work of a similar group of artists, including Jan Dibbets, Joseph Beuys, Richard Long, Bruce Nauman and Jannis Kounellis.
- 22 Ongepubliceerd telefoongesprek van de auteur met Jan Hoet Junior en Mario Pieroni op 9 januari 2019. / Entretien téléphonique non-publié entre l'auteur, Jan Hoet Junior et Mario Pieroni le 9 janvier 2019. / Unpublished telephone conversation of the author with Jan Hoet Junior and Mario Pieroni on 9 January 2019.
- 23 Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.
- 24 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Dirk Pauwels op 27 december 2018 te Gent. / Entretien non-publié entre l'auteur et Dirk Pauwels le 27 décembre 2018 à Gand. / Unpublished conversation of the author with Dirk Pauwels on 27 December 2018 in Ghent.
- 25 Jan Hoet, Ingrid Commandeur, Steven Jacobs & Els Roelandt, *De Verzameling, 26* Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Rom Bohez op 5 januari 2019 te Zwijnaarde. / Entretien non-publié entre l'auteur et Rom Bohez le 5 janvier 2019 à Zwijnaarde. / Unpublished conversation of the author with Rom Bohez on 5 January 2019 in Zwijnaarde.
- 27 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Norbert De Dauw op 7 januari 2019 te Gent. / Entretien non-publié entre l'auteur et Norbert De Dauw le 7 janvier 2019 à Gand. / Unpublished conversation of the author with Norbert De Dauw on 7 January 2019 in Ghent.
- 28 Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.
- 29 Jan Hoet, *Chambres d'Amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986.

nl Panamarenko kan beschouwd worden als een van de belangrijkste Belgische kunstenaars van de tweede helft van de 20ste eeuw. Uitermate bedreven in wiskunde, fysica en technologie ontwierp hij allerlei mechanische voorwerpen en tuigen die hem in staat konden stellen zich op onconventionele manieren door het landschap te verplaatsen. De fascinerende reeks helikopters, vliegende rugzakken, zeppelins, vliegtuigen en vliegende schotels, onderzeeboten, wandelend gevogelte en andere vreemde constructies houden het midden tussen utopie en functionaliteit. Elk stuk fabriceerde hij eigenhandig op basis van berekeningen, technische tekeningen en vanuit een proces van *trial and error*. De sculpturale assemblages bieden een poëtisch antwoord op de moderne, haastig evoluerende technologie die onze zelfkennis en existentieel zelfbewustzijn steeds nadrukkelijker in de weg staat.



© Centrum voor Kunstarchieven Vlaanderen

15 Het was de Antwerpse Wide White Space Gallery die in 1966 Panamarenko's eerste solotentoonstelling organiseerde, wat meteen een groot succes was. In die periode focuste zijn praktijk zich vooral op *happenings*, en zodoende kwam hij in contact met Joseph Beuys die met hem in 1968 de tentoonstelling *Das Flugzeug* maakte in de Academie van Düsseldorf, het toenmalig kloppend hart van de Europese avant-garde. In 1969 werd Panamarenko door Harald Szeemann uitgenodigd om een bijdrage te leveren voor zijn legendarische tentoonstelling *When Attitudes Become Form* in de Kunsthalle Bern. Later in datzelfde jaar hernam Johannes Cladders het project *Das Flugzeug* in Mönchengladbach, en stond Panamarenko aan de wieg van A379089, het befaamde experimentele kunstinstituut in Antwerpen, samen met mensen als Kasper König, Hubert Peeters, Isi Fiszman, Jef Cornelis, Anny De Decker, Bernd Lohaus en Marcel Broodthaers.³⁰

In 1971 – nog vier jaar voor het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst³¹ de deuren opende en Jan Hoet als conservator werd aangesteld – kocht de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst al een eerste werk aan van Panamarenko bij Wide White Space: de inkttekening *Aluminaut* (1970).³²

fr Panamarenko peut être considéré comme l'un des artistes belges les plus importants de la seconde moitié du 20e siècle. Extrêmement doué en mathématiques, en physique et en technologie, il a conçu d'innombrables objets et dispositifs mécaniques qui lui permirent de se déplacer de manière non conventionnelle dans le paysage. Fascinants par essence, les hélicoptères, les sacs à dos volants, les zeppelins, les avions et soucoupes volantes, les sous-marins, les oiseaux marcheurs et autres constructions étranges qu'il a signés s'inscrivent à mi-chemin entre utopie et fonctionnalité. Il a réalisé lui-même chaque pièce sur la base de calculs, de dessins techniques à partir d'un processus d'essais et d'erreurs. Les assemblages sculpturaux offrent une réponse poétique à la technologie moderne, en évolution rapide, qui s'oppose de plus en plus explicitement à notre connaissance de nous-mêmes et à la conscience de soi existentielle.

C'est la Antwerp Wide White Space Gallery qui a organisé la première exposition en solo de Panamarenko, en 1966. Le succès fut immédiat. Durant cette période, l'artiste se focalisa essentiellement sur les *happenings*. Il entre en contact avec Joseph Beuys, qui fit avec lui l'exposition *Das Flugzeug* en 1968 à l'Académie de Düsseldorf, à l'époque l'épicentre de l'avant-garde européenne. En 1969, Panamarenko est invité par Harald Szeemann à participer à son exposition légendaire *When Attitudes Become Form* à la Kunsthalle Bern. La même année, Johannes Cladders reprend le projet *Das Flugzeug* à Mönchengladbach et Panamarenko participe au lancement de l'A379089, le célèbre institut d'art expérimental d'Anvers, ensemble avec, entre autres, Kasper König, Hubert Peeters, Isi Fiszman, Jef Cornelis, Anny De Decker, Bernd Lohaus et Marcel Broodthaers.³⁰

En 1971, quatre ans avant l'ouverture du Museum van Hedendaagse Kunst à Gand et la nomination de Jan Hoet au poste de conservateur, le *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst*³¹ avait déjà acheté une première œuvre de Panamarenko à Wide White Space : un dessin à l'encre intitulé *Aluminaut* (1970).³²

En 1976, le tout nouveau musée, qui n'avait ouvert ses portes qu'en 1975 et qui n'en était qu'à sa deuxième exposition, organisa *Introdectie van een Elektrisch Vliegtuig*. L'année précédente, l'*avion Delta P-1 (Piewan)* (1975) de Panamarenko avait rejoint la collection en s'adjudgeant d'ailleurs le budget total d'achat d'un an, même après un soutien financier privé supplémentaire. L'avion de près de cinq mètres de long se distingue par un fuselage en aluminium brillant auquel est reliée une batterie lourde de 36 kilos

en Panamarenko can be regarded as one of the most important Belgian artists of the second half of the 20th century. Extremely adept at mathematics, physics and technology, he designed all kinds of mechanical objects and equipment enabling him to travel through the landscape in unconventional ways. The captivating series of helicopters, flying backpacks, zeppelins, airplanes and flying saucers, submarines, walking poultry and other strange constructions are a cross between utopia and functionality. He fabricated each piece himself based on calculations, technical drawings and through a process of trial and error. The sculptural assemblages offer a poetic answer to the modern, rapidly evolving technology that increasingly impedes our self-knowledge and existential self-awareness.

It was the Antwerp Wide White Space Gallery that, in 1966, organized Panamarenko's first solo exhibition, a tremendous success. In that period, his practice focused mainly on *happenings* leading to an encounter with Joseph Beuys with whom, in 1968, he organized the exhibition *Das Flugzeug* at the Düsseldorf Academy, the beating heart of the European avant-garde. In 1969, Panamarenko was invited by Harald Szeemann to participate in his legendary exhibition *When Attitudes Become a Form* at the Kunsthalle Bern. Later that same year, Johannes Cladders repeated the *Das Flugzeug* project in Mönchengladbach. In the meantime, Panamarenko stood at the cradle of A379089, the famous experimental art institute in Antwerp, along with people like Kasper König, Hubert Peeters, Isi Fiszman, Jef Cornelis, Anny De Decker, Bernd Lohaus and Marcel Broodthaers.³⁰

In 1971 – four years before the Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent opened its doors and Jan Hoet was appointed as conservator – the *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst*³¹ already purchased a work by Panamarenko through Wide White Space Gallery: the ink drawing *Aluminaut* (1970).³²

In 1976, the brand-new museum, that just opened in 1975 and then at its second exhibition, organized *Introdectie van een Elektrisch Vliegtuig*. The previous year Panamarenko's *Deltavliegtuig P-1 (Piewan)* (1975) was added to the collection. The entire yearly purchase budget was spent, even with additional private funding. The aircraft of about five meters long has a shiny aluminium hull to which a 36-kilogram battery is connected, driving the small propellers that can keep the machine in the air for 10 minutes. Panamarenko describes it as follows: "It is an all-in-one flying wing."³³



© Rony Heirman

In 1976 organiseerde het kersverse museum, pas geopend in 1975 en aan haar tweede tentoonstelling toe, *Introductie van een Elektrisch Vliegtuig*. Het jaar voordien was Panamarenko's *Deltavliegtuig P-1 (Piewan)* (1975) aan de collectie toegevoegd waarvoor het volledige aankoopbudget van een jaar werd opgesoupeerd, zelfs met aanvullende financiële steun uit private hoek. Het vliegtuigje van quasi vijf meter lang heeft een glanzende aluminium romp waaraan een 36 kilogram zware batterij is verbonden die de kleine propellers aandrijft en het gevaarte 10 minuten in de lucht kan houden. Panamarenko omschrijft het zelf zo: "Het is een vliegende vleugel met alles-in-één."³³

Het was een zeer belangrijke aankoop waar zowel de Aankoopcommissie als het stadsbestuur unaniem achter stonden. De Vlaamse pers schreeuwde echter hun misprijzen uit over de aankoop, zowel omwille van de minder voor de hand liggende thematiek van Panamarenko's oeuvre dat in ons land toen minder bekendheid genoot dan in het buitenland, maar ook de aanzienlijke prijs die ervoor neergeteld werd. Dit zou de toon zetten voor de strijd die Hoet samen met de Aankoopcommissie jarenlang moest voeren om zo goed als elke aankoop voor de collectie ten opzichte van het stadsbestuur te verantwoorden.³⁴

Enkele jaren later, in 1979, was tijdens *Aktuele Kunst in België. Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht* het twee jaar voordien aangekochte *Flying Wing (Propellerless Pedal Driven Pure Jet Aircraft, Type Anti-Induction)* (1970) opgesteld in de hemicyclus van het museum, in combinatie met werken van Philippe Van Snick. Panamarenko nam, samen met de andere Belgische kunstenaars, onder wie Jacques Charlier, Jan Vercruyse, Marthe Wéry en Guy Rombouts, deel aan een discussieavond ter gelegenheid van de tentoonstelling.

In 1980 was Panamarenko, naast Marcel Broodthaers, de enige van twee Belgen in de selectie voor *Kunst in Europa na '68*. Opnieuw werd Panamarenko's werk opgesteld in de hemicyclus, ditmaal koos Hoet voor *The Aeromodeller (Zeppelin)*. De opblaasbare zeppelin had ook Harald Szeemann getoond tijdens *Documenta 5* in 1972. Het gevaarte bestaat uit een langwerpige ballon van net geen dertig meter en een gondel van gevlochten rotan waarin een woonruimte gecreëerd kan worden. De opzet was aanvankelijk om vanuit de achtertuin van Jef Geys in Balen met de zeppelin naar *Sonsbeek buiten de perken* in het Nederlandse Arnhem te vliegen. Hoewel Panamarenko hiervoor geen toestemming had verkregen van de luchtvaartpolitie, trachtte hij de vlucht toch aan te vatten. Er brak een storm uit die het opstijgen verhinderde, zodat de luchtdoop van

qui entraîne les petites hélices et peut maintenir l'appareil en l'air pendant 10 minutes. Panamarenko le décrit lui-même ainsi : «C'est une aile volante, tout-en-un».³³

Cet achat très important reçut l'appui unanime de la Commission des achats et du conseil communal. La presse flamande se déchaîna toutefois contre cette acquisition en raison tant des thématiques moins évidentes qui caractérisaient l'œuvre de Panamarenko, qui était moins connu dans notre pays qu'à l'étranger à l'époque, que du prix considérable payé pour l'acquérir. Cette polémique donna le ton à la lutte incessante que Hoet et la Commission des achats durent mener pendant des années pour justifier au conseil communal pratiquement toutes les adjonctions à la collection.³⁴

Quelques années plus tard, en 1979, c'est à l'occasion de l'exposition *Aktuele Kunst in België. Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht* (1970) que l'œuvre *Flying Wing (Propellerless Pedal Driven Pure Jet Aircraft, Type Anti-Induction)* (1970), acquise deux ans plus tôt, fut installée dans l'hémicycle du musée, en combinaison avec des œuvres de Philippe Van Snick. Avec d'autres artistes belges, dont Jacques Charlier, Jan Vercruyse, Marthe Wéry et Guy Rombouts, Panamarenko participa alors à une soirée de discussion à l'occasion de l'exposition.

En 1980, Panamarenko fut, avec Marcel Broodthaers, le seul des deux Belges présents dans la sélection pour *Kunst in Europa na '68*. Les œuvres de Panamarenko furent à nouveau installées dans l'hémicycle. Hoet choisit, cette fois, *The Aeromodeller (Zeppelin)*. Harald Szeemann avait également présenté le zeppelin gonflable à *Documenta 5*, en 1972. L'appareil se compose d'un ballon allongé d'un peu moins de trente mètres et d'une gondole en rotin tressé dans laquelle un espace de vie peut être créé. L'intention initiale était de faire voler le zeppelin de l'arrière-cour de Jef Geys, à Balen, vers *Sonsbeek buiten de perken*, à Arnhem, aux Pays-Bas. Bien que Panamarenko n'ait pas obtenu d'autorisation des autorités aéronautiques, il essaya tout de même de faire décoller l'engin. Une tempête éclata et empêcha l'entreprise, de telle sorte que le baptême de l'air de l'*Aeromodeller* n'a toujours pas eu lieu à ce jour.³⁵ Après *Kunst in Europa na '68*, l'œuvre rejoignit également la collection.

En ce qui concerne les doutes et les risques liés à sa politique d'achat en général, et le cas spécifique de *The Aeromodeller*, Hoet écrivit dans le catalogue de la collection 1988 : «Au départ, je sentais que c'était un pur happening. Il y avait une certaine distance entre Gand, à la recherche de certitudes historiques, et ce qui se passait autour de Broodthaers à Bruxelles et autour de Panamarenko et du Wide White Space à Anvers. (...) Lors de la Documenta de Harry Szeemann, j'ai revu l'*Aeromodeller*.

It was a very important purchase supported unanimously by both the purchasing committee and the city council. The Flemish press, however, voiced their contempt for the purchase because of the less obvious theme of Panamarenko's oeuvre that was then less known in Belgium than abroad, but also because of the high price of the work. This set the tone for the battle Jan Hoet, together with the purchasing committee, had to wage for many years to account for almost every addition to the collection.³⁴

A few years later, in 1979, during *Aktuele Kunst in België. Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht, Flying Wing (Propellerless Pedal Driven Pure Jet Aircraft, Type Anti-Induction)* (1970), acquired two years before, was displayed in the hemicycle of the museum, in combination with works by Philippe Van Snick. Panamarenko, along with other Belgian artists such as Jacques Charlier, Jan Vercruyse, Marthe Wéry and Guy Rombouts, participated in a panel discussion relating to the exhibition.

In 1980 Panamarenko was one of the only two Belgians to be selected for *Kunst in Europa na '68*, together with Marcel Broodthaers. Again, Panamarenko's work was set up in the hemicycle, and this time Hoet chose *The Aeromodeller (Zeppelin)*. Harald Szeemann also showed the inflatable zeppelin during *Documenta 5* in 1972. The colossus consists of an elongated balloon of just under thirty meter and a gondola of woven rattan in which a living space can be created. The initial intention was to fly the zeppelin from the backyard of Jef Geys in Balen to *Sonsbeek buiten de perken* in the Dutch city of Arnhem. Although Panamarenko had not obtained permission from the aviation police, he tried to initiate the flight. However, a storm prevented the take-off. To this day, the air baptism of *The Aeromodeller* did not happen.³⁵ After *Kunst in Europa na '68* this work was added to the Ghent museum collection.

Regarding the reservations and risks of his purchasing policy in general, and specifically, *The Aeromodeller*, Hoet writes the following in the collection catalogue of 1988: "Initially I felt it as a pure happening. There was a certain distance between Ghent in search of historical certainties and what happened in Brussels around Broodthaers and Panamarenko and the Wide White Space in Antwerp. (...) during the Documenta of Harry Szeemann, I saw the Aeromodeller again. I found it the most important work of Documenta. I even sensed it to be the reflection of the intentions of Szeemann. It was about the utopian dream of a new generation that was once more full of wonder and admiration. (...) The decision to purchase it came much later, after five years of direct contact with Panamarenko and a two-year in-depth reflection on art after '68 in preparation of the exhibition *Kunst in Europa na '68*. The image of that balloon always came back, God knows why. It was of a

The Aeromodeller tot op vandaag is uitgebleven.³⁵ Het werk kwam na *Kunst in Europa na '68* eveneens in de Gentse museumcollectie terecht.



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

Omtrent de twijfels en risico's van zijn aankoopbeleid in het algemeen, en de specifieke casus van *The Aeromodeller* laat Hoet in de collectiecatalogus van 1988 het volgende optekenen: "Aanvankelijk voelde ik die aan als een zuivere happening. Er was een zekere afstand tussen Gent, op zoek naar historische zekerheden, en datgene wat er rond Broodthaers in Brussel gebeurde en rond Panamarenko en de Wide White Space in Antwerpen. (...) op de Documenta van Harry Szeemann, zag ik de Aeromodeller opnieuw. Ik vond hem het belangrijkste van die hele Documenta. Ik voelde hem zelfs aan als de verzinnebeelding van de intenties van Szeemann. Het ging om de utopische droom van een nieuwe generatie waarvan terug verwondering en bewondering uitging. (...) De beslissing tot de aankoop kwam nog veel later, na vijf jaar directe omgang met Panamarenko en een tweejarige diepgaande reflectie over de kunst na '68, met het oog op de tentoonstelling *Kunst in Europa na '68*. Dat beeld van die ballon kwam altijd terug, om god weet welke reden. Hij was van een andere orde dan de rest. Ik heb hem gekocht in een verwondering en bewondering die tot vandaag is gebleven, en ik weet nog altijd niet precies waarom. Hij hield stand."³⁶



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

In *Chambres d'Amis* (1986) maakte Panamarenko samen met onder meer Jef Geys deel uit van het kamp van de dwarsliggers: ze konden zich niet vinden in het opgelegde tentoonstellingsconcept en dit uitte zich zowel in de productie en de plaatsing van hun werk als in hun mondelinge commentaar in Jef Cornelis' *De Langste Dag*.

J'y ai vu l'œuvre la plus importante de toute la Documenta. J'y ai même ressenti tout l'imaginaire des intentions de Szeemann. Il s'agissait du rêve utopique d'une nouvelle génération qui s'inspirait à nouveau de l'émerveillement et de l'admiration. (...) La décision de l'acquérir est arrivée bien plus tard, après cinq ans de contact direct avec Panamarenko et deux ans de réflexion approfondie sur l'art après 1968, en vue de l'exposition *Kunst in Europa na '68*. L'image de ce ballon revenait toujours, pour Dieu sait quelle raison. Il était d'un autre ordre que les autres. Je l'ai acquis dans un moment d'émerveillement et d'admiration toujours vivace à ce jour, et je ne sais toujours pas exactement pourquoi. Il est resté, c'est tout.»³⁶

Pour *Chambres d'Amis* (1986), Panamarenko, avec Jef Geys et d'autres, se rangea du côté des «trouble-fêtes»: autant d'artistes qui ne pouvaient pas être d'accord avec le concept d'exposition imposé, ce qui s'exprima à la fois dans la production et le placement de leur œuvre et dans leur commentaire oral dans *De Langste Dag* de Jef Cornelis. Leur mécontentement était principalement dû au fait que la plus grande partie des hôtes étaient des amateurs d'art chevronnés, souvent même des collectionneurs, et pas un véritable échantillon représentatif de la population gantoise. L'insatisfaction de Panamarenko à l'égard du concept de l'exposition ne suffit cependant pas à l'amener à annuler sa participation. Il décrit son intervention dans une maison sur la place de l'Olympiade comme suit: «J'espérais qu'il n'en sortirait rien, mais tout ce non-sens continuait de toute façon. Et puis j'ai pris une cage à oiseaux et je l'ai remplie d'argent. J'y ai ajouté une boîte à chaussures pleine d'argent (parce que tout le monde disait que je cachais mon argent dans des boîtes à chaussures) et enfin un paillason mentionnant en grand *Chambres d'Amis*. Voilà!»³⁷

Lors de la *Documenta IX* (1992), Panamarenko installa son *K2: The 7000-meter High Flying Jungle and Mountain Machine* dans la Documenta-Halle. Il avait terminé cette œuvre un an auparavant, en 1991. Il s'agit d'une version perfectionnée de la *Prova Car* de 1967, à la grande différence que cette voiture pouvait flotter sans vis ni ailes.³⁸ L'œuvre de Panamarenko a été exposée aux côtés, entre autres, de l'impressionnante installation de Mario Merz. À l'occasion de *Documenta IX*, Jan Hoet organisa aussi une exposition au musée Dhondt-Dhaenens avec les artistes belges qu'il avait sélectionnés pour Kassel, dont Panamarenko.³⁹

En 2001, le S.M.A.K. accueillit une exposition en solo à l'occasion du J.C. Lanschotprijs qui fut attribué à Panamarenko. Le musée, qui avait officiellement ouvert ses portes

different order than the rest. I bought it in wonder and admiration that has remained until today, and I still do not know exactly why. It persisted."³⁶

In *Chambres d'Amis* (1986), Panamarenko, together with, among others, Jef Geys, was part of the mutineers: they could not agree with the imposed exhibition concept and this was reflected both in the production and placement of their work as in their oral commentary in Jef Cornelis' *De Langste Dag*. Their discontent mainly regarded the fact that many of the hosts were seasoned art lovers and most often even collectors, and did not represent a full-fledged section of the Ghent population. However, Panamarenko's dissatisfaction with the concept proved not to be strong enough to cancel his participation. He describes his intervention in a house at the Olympiadeplein as follows: "I hoped the event would not take place, but all that nonsense did happen. I then took a birdcage and filled it with money, adding a shoebox full of money (since everyone always claimed that I kept my money in shoeboxes) and finally a doormat with *Chambres d'Amis* written in big. There you go!"³⁷

During *Documenta IX* (1992), Panamarenko installed his *K2 in the Documenta-Halle: The 7000-meter High Flying Jungle and Mountain Machine* that he had finished a year before, in 1991. It is a further developed version of the *Prova Car* from 1967 with the big difference that this car could fly, without screws or wings.³⁸ Panamarenko's work was installed alongside the considerable installation of Mario Merz. On the occasion of *Documenta IX*, Jan Hoet organized an exhibition with the Belgian artists he had selected for Kassel in Museum Dhondt-Dhaenens, including Panamarenko.³⁹

In 2001, a solo exhibition took place in S.M.A.K. celebrating the J.C. Lanschot prize Panamarenko received. The museum, officially open since 1999, showed early and more recent sculptures and installations as well as drawings. At the Floraliënhal behind the museum a submarine, an older plane with bicycle pedals, a flying saucer and finally the flying boat *Scotch Gambit*, a true eye-catcher, were installed. The latter was already shown during *De Opening* in 1999.⁴⁰ This time the artist had a construction erected, a walkway consisting of scaffoldings, allowing a proper view of the works from a specific height and distance. The *Scotch Gambit* also had to be sprayed each day with water to give the impression that it had just come ashore from the water.⁴¹

Since 2005 Panamarenko is no longer active as an artist. In 2007, the archive and the famous house in the Antwerp Biekorfstraat, including the studio and its contents, were transferred to the M HKA.

In Hoet's collection there is still a beautiful range of works and documents that seem to form a full representation of how he continued to follow the ins and outs of

Hun onvrede had vooral te maken met de vaststelling dat het leeuwendeel van de gastheren doorwinterde kunstliefhebbers en meestal zelfs verzamelaars waren, en geen volwaardige doorsnede van de Gentse bevolking. Panamarenko's onvrede met de opzet van de tentoonstelling bleek echter niet sterk genoeg te zijn om zijn deelname eventueel te annuleren. Hij beschreef zijn ingreep in een woning op het Olympiadeplein als volgt: "Ik hoopte dat daar niets van zou komen, maar al die quatsch ging toch door. En toen heb ik een vogelkooi gepakt en die vol geld gepropt, met ook nog eens een schoendoos vol geld erbij (want iedereen zei toch altijd dat ik mijn geld in schoendozen vol had zitten) en ten slotte nog een deurmat erbij met in 't groot erop *Chambres d'Amis*. Voila se!"³⁷



© Rony Heijman

Tijdens *Documenta IX* (1992) installeerde Panamarenko in de Documenta-Halle zijn *K2: The 7000-meter High Flying Jungle and Mountain Machine* dat hij een jaar voordien had afgewerkt. Het is een verder ontwikkelde versie van de *Prova Car* uit 1967 met als grote verschil dat deze wagen zou kunnen zweven, zonder schroeven of vleugels.³⁸ Panamarenko's werk stond opgesteld naast onder meer de aanzienlijke installatie van Mario Merz. Naar aanleiding van *Documenta IX* organiseerde Jan Hoet in museum Dhondt-Dhaenens eveneens een tentoonstelling met de Belgische kunstenaars die hij had geselecteerd voor Kassel, onder wie ook Panamarenko.³⁹

In 2001 vond een solotentoonstelling plaats in het S.M.A.K. ter gelegenheid van de J.C. Lanschotprijs die Panamarenko te beurt viel. In het museum, dat minder dan twee jaar daarvoor officieel de deuren opende, waren vroege en recentere sculpturen en installaties te zien maar ook tekeningen. In de Floraliënhal, achter het museum, stonden een duikboot, een ouder vliegtuig met fietspedalen en een vliegende schotel opgesteld maar ook als blikvanger de vliegboot *Scotch Gambit*. Deze laatste werd reeds tijdens *De Opening* in 1999 getoond.⁴⁰ Ditmaal liet de kunstenaar een heuse constructie optrekken – een loopbrug opgebouwd uit stellingen – om vanop degelijke hoogte en afstand de werken te kunnen overschouwen. De *Scotch Gambit* moest ook elke dag gespoten worden om de indruk te wekken dat hij vanop het water aan land was gekomen.⁴¹

moins de deux ans auparavant, présenta des sculptures et des installations anciennes et plus récentes, ainsi que des dessins. La salle des Florales, derrière le musée, abritait un sous-marin, un avion plus ancien avec des pédales de vélo, une soucoupe volante et le *Scotch Gambit*, un bateau volant qui attira d'emblée tous les regards. Ce dernier avait déjà été présenté à *De Opening*, en 1999.⁴⁰ Cette fois, l'artiste fit installer une construction géante, une passerelle construite à partir d'échafaudages, pour pouvoir regarder les œuvres d'une hauteur et d'une distance suffisantes. Le *Scotch Gambit* devait aussi être arrosé tous les jours pour donner l'impression qu'il avait atterri sur l'eau avant d'arriver sur la terre ferme.⁴¹

Panamarenko n'est plus actif en tant qu'artiste depuis 2005. En 2007, les archives et la célèbre maison de la Biekorfstraat d'Anvers avec son atelier et son contenu ont été transférées au M HKA.

La collection de Hoet recèle encore un bel éventail d'œuvres et de documents qui illustrent à merveille la manière dont il suivit l'œuvre de Panamarenko pendant des décennies. Épinglons, par exemple, des collages précoces qui font référence aux événements des années 1960 et à l'aspect de l'expérience collective. Ces assemblages faits de boutures de papier contiennent également de nombreux éléments qui se manifestèrent dans son œuvre ultérieure, notamment des expériences physiques, des médias populaires, des jeux linguistiques, l'espace et les animaux.⁴² La collection comprend également une édition du modèle réduit et le concept technique de la célèbre *Prova Car*. La *Prova Car* peut être considérée comme une sorte de prototype poétique d'une voiture de Formule 1.⁴³ Hoet possédait également une version du *Méganeudon* de 1973, un objet ailé délicat d'apparence animale qui peut simuler le mécanisme de vibration des ailes des insectes.⁴⁴

Panamarenko for decades. There are very early collages that bear references to the *happenings* of the 60s and the aspect of collective experience. These assemblages with paper clippings include many elements that will manifest in his later oeuvre, such as physical experiments, popular media, language games, aerospace and animals.⁴² There is also an edition of the scale model and the technical design of the famous *Prova Car* in the collection. The *Prova Car* can be seen as a poetic primal form of a Formula 1 bolide.⁴³ Hoet also owned a version of the *Méganeudon* from 1973, a delicate, animal-like winged object that could simulate the vibratory mechanism of insect wings.⁴⁴

Sinds 2005 is Panamarenko niet langer actief als kunstenaar. In 2007 werden het archief en de befaamde woning in de Antwerpse Biekorfstraat met atelier en inboedel overgeheveld naar het M HKA.



© S.M.A.K.

In Hoets collectie is nog steeds een mooie waaier aan werken en documenten aanwezig die een volwaardige representatie lijken te vormen van de manier waarop hij decennia lang het reilen en zeilen van Panamarenko bleef volgen. Zo zijn er de vroege collages die onder meer referenties dragen aan de *happenings* van de jaren '60 en het aspect van de collectieve ervaring. Deze assemblages met papierknipsels bezitten ook heel wat elementen die zich in zijn latere oeuvre zullen manifesteren zoals fysische experimenten, populaire media, taalspelletjes, ruimtevaart en dieren.⁴² Verder bevindt zich nog een editie van het schaalmodel en het technisch ontwerp van de befaamde *Prova Car* in de collectie. De *Prova Car* kan gezien worden als een soort poëtische oervorm van een Formule 1-bolide.⁴³ Hoet bezat ook een versie van de *Méganeudon* uit 1973, een delicaat, dierlijk aandoend gevleugeld object dat het trilmecanisme van insectenvleugels kan simuleren.⁴⁴

- 30 De volledige titel luidde *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* en reisde na Bern nog door naar het Institute of Contemporary Art in Londen en Haus Lange in Krefeld. Andere deelnemende kunstenaars waren onder meer Carl Andre, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg en Lawrence Weiner. / Le titre complet est *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* et après Berne, l'exposition s'est rendue au Institute of Contemporary Art à Londres et Haus Lange à Krefeld. Les autres artistes participants étaient, entre autres, Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg et Lawrence Weiner. / The full title was *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* and after Bern continued travelling to the Institute of Contemporary Art in London and Haus Lange in Krefeld. Other participating artists included Carl Andre, Joseph Beuys, Michael Buthe, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Mario Merz, Bruce Nauman, Claes Oldenburg and Lawrence Weiner.
- 31 Barbara Vanderlinden, *A379089: een anti-galerij achter het museum*, in: De Witte Raaf, editie 53, januari - februari 1995.
- 32 De Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst werd in 1957 opgericht onder impuls van Karel Geirlandt, geflankeerd door actieve voorvechters van de hedendaagse kunst onder wie Marc De Cock, Roger Matthys en Anton Herbert. / La Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (*Association pour le Musée d'art contemporain*) a été fondée en 1957 sous l'impulsion de Karel Geirlandt, entouré de fervents défenseurs de l'art contemporain dont Marc De Cock, Roger Matthys et Anton Herbert. / De Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst was founded in 1957 under the impetus of Karel Geirlandt, flanked by active aficionados of contemporary art, including Marc De Cock, Roger Matthys and Anton Herbert.
- 33 Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.
- 34 Hans Willemse & Paul Morrens, *Copyright Panamarenko*, Ludion, Gent, 2005.
- 35 Koen Brams & Dirk Pültau, *1974-1982: de triomfen van een (vereniging voor een) spookmuseum. Interview met Marc De Cock, oud-voorzitter van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst van Gent (deel 3)*, in: De Witte Raaf, editie 180, maart - april 2016.
- 36 Website M HKA: <http://ensembles.mhka.be/items/the-aeromodelleur-zepplin-the-aeromodelleur-zepplin>.
- 37 Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.
- 38 Hans Willemse & Paul Morrens, *Copyright Panamarenko*, Ludion, Gent, 2005.
- 39 Website M HKA: <http://ensembles.mhka.be/items/k2-the-7000-meter-high-flying-jungle-and-mountain-machine>
- 40 De Belgische kunstenaars in *Documenta IX* waren Guillaume Bijl, Patrick Corillon, Thierry De Cordier, Wim Delvoye, Jan Fabre, Michael François, Bernd Lohaus, Marcel Maeyer en Luc Tuymans. / Les artistes belges de la *Documenta IX* étaient Guillaume Bijl, Patrick Corillon, Thierry De Cordier, Delvoye, Jan Fabre, Michael François, Bernd Lohaus, Marcel Maeyer et Luc Tuymans. / The Belgian artists of *Documenta IX* were Guillaume Bijl, Patrick Corillon, Thierry De Cordier, Wim Delvoye, Jan Fabre, Michael François, Bernd Lohaus, Marcel Maeyer and Luc Tuymans.
- 41 Ilse Kuijken, *Panamarenko*, in: De Witte Raaf, editie 91, mei - juni 2001.
- 42 Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Dirk Pauwels op 27 december 2018 te Gent. / Entretien non-publié de l'auteur avec Dirk Pauwels le 27 décembre 2018 à Gand. / Unpublished interview of the author with Dirk Pauwels on 27 December 2018, Ghent.
- 43 Hans Theys, *Panamarenko Laboratorium*, Koninklijk Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 2015.
- 44 Website M HKA: <https://www.muhka.be/nl/collections/artworks/p/item/171-prova-car>
- 44 Paul Morrens & Hans Willemse, *Copyright Panamarenko*, Ludion, Antwerpen, 2005.

Royden Rabinowitch

1943, Toronto (CA)

nl Royden Rabinowitch groeide op in een familie van wetenschappers waar fysica en wiskunde hem met de paplepel werden ingegeven, en toch koos hij het pad van het kunstenaarschap. In zijn werk verhoudt hij zich echter nog nadrukkelijk tot deze exacte kennisystemen. Het oeuvre van Rabinowitch begeeft zich in een spanningsveld tussen grenzeloze, vormtechnische geometrie die oneindig uitgetest, herhaald en uitgebreid kan worden en anderzijds de ongefilterde, directe ervaring van emoties en betekenisvolle, persoonlijke associaties.



© Rony Heirman

De sculpturen en tekeningen ontstaan vanuit een dubbelzinnige aandacht voor ruimtebeleving. De kunstenaar reageert hierbij niet per se op de onmiddellijke omgeving *in situ*, maar denkt na over de manier waarop de toeschouwer de architecturale context op een fysieke manier ervaart precies door de aanwezigheid van zijn volumes in die ruimte. Rabinowitch kiest voor industriële materialen als staal en aluminium die hij op basis van een secuur voorbereid en berekend technisch plan laat uitvoeren en bewerken in een fabriek. Sinds de vroege ontwikkeling van zijn oeuvre grijpt hij vaak ook naar *ready-made* voorwerpen of materialen, zoals houten tonnen. Net als de sculpturen komen ook de tekeningen doorgaans in reeksen tot stand. De werken fungeren als metaforen, benkend tussen rede en intuïtie. Zoals zijn titels aangeven, refereert hij steeds aan specifieke wetenschappelijke stellingen of literaire citaten: hij test ze uit, reageert erop en biedt aldus een (tijdelijke) repliek.

In 1978 had Rabinowitch een eerste solotentoonstelling bij John Weber in New York. Joseph Beuys en Johannes Cladders bezochten die samen en ontmoetten er de toen 35-jarige Rabinowitch. Een jaar later moet er een tweede solotentoonstelling hebben plaatsgevonden die ook Jan Hoet bezocht heeft, mogelijk op aanraden van Cladders met wie hij in dicht contact stond, onder meer als lid van het selectiecomité voor *Kunst in Europa na '68*. Deze eerste ontmoeting tussen Hoet en Rabinowitch betekende de start van een jarenlange vriendschap en samenwerking.⁴⁵

In de vroege jaren '80 pendelde Rabinowitch tussen New York, Ierland en Engeland, waar hij eerst als Visiting Fellow en later als Life Member seminaries gaf aan het Clare Hall Research Institute in Cambridge.

fr Royden Rabinowitch a grandi dans une famille de scientifiques. Plongé dans la physique et les mathématiques dès son plus jeune âge, il choisira finalement la voie de l'art. Son travail renvoie cependant encore expressément aux systèmes de connaissance exacts. L'oeuvre de Rabinowitch s'inscrit dans une zone de tension entre, d'une part, une géométrie formellement technique, sans limites, susceptible d'être testée, répétée et prolongée à l'infini, et, d'autre part, l'expérience directe et sans filtre des émotions et d'associations personnelles riches de sens.

Ses sculptures et dessins naissent d'une attention équivoque portée à l'expérience spatiale. En soi, l'artiste ne réagit pas à l'environnement immédiat *in situ*; il réfléchit à la manière dont le spectateur perçoit physiquement le contexte architectural à travers la présence de ses volumes dans cet espace. Rabinowitch sélectionne des matériaux industriels, comme l'acier et l'aluminium, qu'il fait fabriquer et traiter en usine sur la base d'un plan technique soigneusement préparé et calculé. Dès le début de sa carrière, il a fréquemment recours à des objets ou des matériaux prêts à l'emploi, tels que des tonneaux en bois. Tout comme ses sculptures, ses dessins voient généralement le jour en série. Porteuses d'une valeur métaphorique, ses œuvres oscillent entre la raison et l'intuition. Comme l'indiquent les titres de ses œuvres, Royden Rabinowitch fait toujours référence à des théorèmes scientifiques ou à des citations littéraires spécifiques: il les teste, y réagit et propose une réponse (temporaire).

En 1978, Rabinowitch décroche sa première exposition solo chez John Weber, à New York. Joseph Beuys et Johannes Cladders s'y rendent ensemble et y rencontrent Rabinowitch, alors âgé de 35 ans. Un an plus tard, une deuxième exposition solo attire Jan Hoet, probablement sur les conseils de Cladders, avec qui il est en contact étroit, notamment en tant que membre du comité de sélection pour l'exposition *Kunst in Europa na '68*. Cette première rencontre entre Jan Hoet et Royden Rabinowitch marque le début d'une amitié et d'une collaboration de longue durée.⁴⁵

Au début des années 1980, Rabinowitch effectue de nombreux aller-retour entre New York, l'Irlande et l'Angleterre, où il donne des séminaires au Clare Hall Research Institute de Cambridge, d'abord en tant que Visiting Fellow, puis en qualité de Life Member. Durant cette période, il consolide ses liens avec la scène artistique européenne. En 1981, le Museum van Hedendaagse Kunst de Gand organise l'exposition collective *Prospect 81/3 - 10 Canadian Artists in the 1970s*. Y sont exposées

en Royden Rabinowitch grew up in a family of scientists emerged in physics and mathematics, and yet he chose the path of artistry. In his work, however, he still explicitly relates to these exact science systems. Rabinowitch's oeuvre exists in a field of tension between boundless geometrical geometry that can be endlessly tested, repeated and expanded and on the other hand the unfiltered, direct experience of emotions and meaningful, personal associations.

The sculptures and drawings result from an ambiguous attention to spatial experience. The artist does not automatically respond to the immediate environment *in situ*, but reflects on how the viewer perceives the architectural context in a physical way through the presence of his volumes in that space. Rabinowitch opts for industrial materials such as steel and aluminium, which he has processed in a factory after carefully preparing and calculating following a technical plan. Since the early development of his oeuvre, he often uses ready-made objects or materials, such as wooden barrels. Like his sculptures, the drawings are usually made in series. The works function as metaphors, oscillating between reason and intuition. As his titles indicate, Rabinowitch refers to specific scientific statements or literary quotations: he tests them, reacts to them, thus offering a (temporary) response.

In 1978 Rabinowitch had his first solo exhibition with John Weber in New York. Joseph Beuys and Johannes Cladders visited this exhibition together and met the then 35-year-old Rabinowitch. A year later, a second solo exhibition must have taken place, which Jan Hoet also visited, possibly following the advice of Cladders with whom Hoet was in close contact as a member of the selection committee for *Kunst in Europa na '68*. This first meeting between Hoet and Rabinowitch was the beginning of years of friendship and collaboration.⁴⁵

In the early 1980s, Rabinowitch commuted between New York, Ireland and England, where he gave seminars, initially as a Visiting Fellow and later as a Life Member to the Clare Hall Research Institute in Cambridge. In that period, he strengthened his network within the European art scene. In 1981, the Museum van Hedendaagse Kunst organized the group exhibition *Prospect 81/3 - 10 Canadian Artists in the 1970s*, with work of, among others, Royden, but also of his identical twin brother David, with whom Hoet already made a solo show in 1978.

Shortly afterwards, Rabinowitch was invited by Johannes Cladders to have a solo exhibition in 1985 in the recently opened Museum Abteiberg in Mönchengladbach. During a trip to Germany he decided to make a stopover

In die periode versterkte hij zijn netwerk met de Europese kunstscène. Zo organiseert het Museum van Hedendaagse Kunst in 1981 de groepstentoonstelling *Prospect 81/3 - 10 Canadian Artists in the 1970s*, met werk van onder meer Royden maar ook zijn eeniige tweelingbroer David met wie Hoet reeds een solopresentatie maakte in 1978.

Kort nadien werd Rabinowitch door Johannes Cladders uitgenodigd om in 1985 een solotentoonstelling te organiseren in het recent opgerichte Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Tijdens een reis richting Duitsland besliste hij een tussenstop te maken in Gent en Hoet op te zoeken. Deze laatste kon niet geloven dat hij een solo-project had bij Cladders, waarna beiden naar Mönchengladbach trokken en het nieuws bevestigd kon worden. Daarop bood Hoet de kunstenaar in allerijl zelf ook een solotentoonstelling aan, nog datzelfde jaar.⁴⁶ En zo geschiedde: op 24 november 1984 opende in het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst de eerste Europese solotentoonstelling van Royden Rabinowitch en kon Hoet met de pluimen gaan lopen. Tegelijk openden nog twee andere tentoonstellingen in het museum: een presentatie met het Canadese collectief General Idea en een presentatie met werk van Canadese videokunstenaars.

Spaarzaam verspreid over vier zalen liet Rabinowitch verschillende werken opstellen, waaronder enkele *Barrel Constructions*, *Grease Cones* en een *Universal Plumbob*. In 1983, een jaar voor de tentoonstelling dus, werd de collectie van het museum reeds verrijkt met een omvangrijke "anonieme schenking" van niet minder dan 42 sculpturen en 21 tekeningen⁴⁷ die allen vermoedelijk door de kunstenaar zelf werden geschonken. De sculpturen zouden in Gent vervaardigd zijn ter voorbereiding van de solotentoonstelling maar werden gedateerd als werken uit het midden van de jaren '60⁴⁸, aangezien de basisvormen in die jaren door de kunstenaar werden uitgedacht. De titel van de tentoonstelling en de bijhorende catalogus luidde dan ook *Sculptures and Drawings in the Collection*.

Vanaf deze periode was Rabinowitch steeds vaker in Gent, waar hij uiteindelijk ook een atelier met bescheiden woonst betrok. Sinds de solotentoonstelling werkte hij op vaste basis samen met het Gentse staalverwerkingsbedrijf Tapi.⁴⁹ De band tussen de kunstenaar en Hoet groeide uit tot een dichte, intense vriendschap en een bijna dagelijks contact. Na het overlijden van Hoets vader, een gerespecteerd psychiater en arts, en zelf ook toegewijd verzamelaar, werd Rabinowitch verzocht het ontwerp te leveren voor zijn graftombe op Campo Santo in Gent.⁵⁰



© Dirk Pauwels / S.M.A.K.

In 1986 nam Rabinowitch deel aan *Chambres d'Amis*. Hij produceerde een nieuw werk dat in de bescheiden woonst van een architect in de Papegaaistraat werd geïnstalleerd. Rabinowitch negeerde hierbij min of meer

des œuvres de Royden, mais aussi celles de son vrai jumeau David, avec qui Hoet a déjà réalisé une présentation solo en 1978.

Peu de temps après, en 1985, Johannes Cladders invite Rabinowitch à une exposition solo au Museum Abteiberg de Mönchengladbach récemment fondé. Lors d'un voyage à destination de l'Allemagne, Rabinowitch décide de faire une halte à Gand et de rendre visite à Hoet. Ce dernier ne pouvant pas croire que l'artiste ait obtenu un projet solo chez Cladders, les deux se rendent ensemble à Mönchengladbach, où la nouvelle est finalement confirmée. Hoet propose alors en toute hâte à Rabinowitch une autre exposition personnelle, qui aurait lieu la même année.⁴⁶ C'est ainsi que le 24 novembre 1984, le *Museum van Hedendaagse Kunst* à Gand inaugure la première exposition solo européenne de Royden Rabinowitch, pour la plus grande fierté de Hoet. Deux autres expositions ouvrent également dans le musée: une présentation avec le collectif canadien General Idea et une présentation d'œuvres de vidéastes canadiens.

Rabinowitch fait installer différentes œuvres, réparties dans quatre salles, dont plusieurs *Barrel Constructions*, *Grease Cones* et un *Universal Plumbob*. En 1983, soit un an avant l'exposition, la collection du musée se voit enrichie d'un important «don anonyme» comportant pas moins de 42 sculptures et 21 dessins⁴⁷, tous émanant probablement de l'artiste en personne. Les sculptures auraient été réalisées à Gand en vue de l'exposition solo, mais seront finalement datées du milieu des années 1960⁴⁸ puisque l'artiste avait imaginé les formes de base à cette époque. L'exposition et le catalogue afférent avaient pour titre *Sculptures and Drawings in the Collection*.

À partir de cette période, Rabinowitch passe de plus en plus de temps à Gand, où il finit par s'installer dans un atelier flanqué d'un modeste lieu de résidence. Depuis son exposition en solo, l'artiste travaille régulièrement avec Tapi, une entreprise gantoise de transformation de l'acier.⁴⁹ La relation entre l'artiste et Hoet se transforme en une amitié étroite et solide, alimentée par des contacts presque quotidiens. À la mort du père de Hoet, éminent psychiatre et médecin, et collectionneur assidu, Rabinowitch est chargé de la conception de sa tombe, qui trône au cimetière Campo Santo de Gand.⁵⁰

En 1986, Rabinowitch participe à *Chambres d'Amis*. Il réalise une nouvelle œuvre qui sera installée dans la modeste résidence d'un architecte, sur la Papegaaistraat. Rabinowitch ignore plus ou moins le concept de l'exposition, axé sur une intégration complète dans un environnement domestique et intime. Au lieu de cela, il envisage plutôt l'espace comme une salle d'exposition au sens strict, dépouillée de sa fonction quotidienne⁵¹ (comme de plusieurs autres artistes participants), restant ainsi fidèle à sa griffe artistique. Rabinowitch fait part de sa volonté d'occuper une pièce en particulier, qui devra être repeinte en blanc avant que la sculpture puisse y être installée.⁵² À l'issue de l'exposition, il fera don de l'œuvre au musée.⁵³

in Ghent and pay a visit to Jan Hoet. The latter was incredulous to the fact that Rabinowitch was preparing a solo project with Cladders and they both went to Mönchengladbach for confirmation. Still that same year Hoet organised a solo exhibition.⁴⁶ And so it happened: on November 24, 1984, the show opened at Ghent *Museum van Hedendaagse Kunst*, delivering Hoet the credit of organizing the first European solo exhibition of Royden Rabinowitch. At the same time two other exhibitions opened in the museum: a presentation with the Canadian collective General Idea and a show with work by Canadian video artists.

Sparingly spread over four rooms, Rabinowitch displayed various works, including a few *Barrel Constructions*, *Grease Cones* and a *Universal Plumbob*. In 1983, a year before the exhibition, the collection of the museum was already enriched with a generous "anonymous gift" of no less than 42 sculptures and 21 drawings⁴⁷, all of which were probably donated by the artist himself. The sculptures were made in Ghent in preparation for the solo exhibition but were dated as works from the mid-sixties⁴⁸, as the basic forms were devised by the artist in this period. Hence the title of the exhibition and the accompanying catalogue: *Sculptures and Drawings in the Collection*.

From then onwards Rabinowitch was more frequently in Ghent where he eventually moved into a studio including a modest residence. Since his solo exhibition, he has worked on a permanent basis with the Ghent steel processing company Tapi.⁴⁹ The bond between the artist and Hoet grew into a deep, intense friendship with almost daily contact. After the death of Hoet's father, a respected psychiatrist and doctor and a dedicated collector himself, Rabinowitch was asked to make the design for his tomb at Campo Santo in Ghent.⁵⁰

Rabinowitch took part in *Chambres d'Amis* in 1986. He produced a new work that was installed in the modest home of an architect in the Papegaaistraat. Rabinowitch ignored somewhat the exhibition concept which assumed full integration in a homely, intimate environment and, like some other participating artists, he viewed the room more as a pure exhibition space devoid of its daily function.⁵¹ As such he remained faithful to his artistic signature. Only one room which had to be painted white before the sculpture could be installed, got the preference of Rabinowitch.⁵² After the exhibition, the artist donated this sculpture to the museum.⁵³

Rabinowitch was also invited to *Documenta IX* (1992). In Fridericianum he showed a new work entitled *The Disposal of David Murray*. The installation consisted of a constellation of eighteen volumes in waxed steel, each measuring 182.9 x 182.9 x 91.4 cm. The considerable volumes related to each other and to the space in a labyrinthine structure, making the experience extremely physical for the visitor. During a closing event in Kassel, Rabinowitch invited musician and composer Eric Sleichim (BLINDMAN) to perform a piece inspired by his installation, a collaboration they both re-enacted during the official opening exhibition in S.M.A.K. (1999).

het tentoonstellingsconcept dat uitging van een volwaardige integratie in een huiselijke, intieme omgeving en bekeek de ruimte eerder als een zuivere, van haar dagelijkse functie ontheven tentoonstellingsruimte ⁵¹, zoals overigens ook bij enkele andere deelnemende kunstenaars het geval was, en bleef zodoende trouw aan zijn artistieke signatuur. Zo was er slechts één ruimte die de voorkeur van Rabinowitch uitdroeg en die ook wit geschilderd diende te worden alvorens de sculptuur geïnstalleerd kon worden. ⁵² Na afloop van de tentoonstelling schonk de kunstenaar het werk aan het museum. ⁵³

Ook voor *Documenta IX* (1992) werd Rabinowitch uitgenodigd. In het Fridericianum toonde hij een nieuw werk getiteld *The disposition of David Murray*. De installatie bestond uit een constellatie van achttien volumes in gewaxt staal die elk 182,9 x 182,9 x 91,4 cm meten. De aanzienlijke volumes verhielden zich tot elkaar en tot de ruimte in een labyrinthische structuur waardoor de ervaring voor de bezoeker uitermate fysiek was. Tijdens een slotevent in Kassel nodigde Rabinowitch muzikant en componist Eric Sleichim (BLINDMAN) uit om een stuk te brengen bij zijn installatie, een samenwerking die ze beiden opnieuw aangingen tijdens de officiële openingstentoonstelling in S.M.A.K. (1999).



In 2001 organiseerde het S.M.A.K. opnieuw een solotentoonstelling met Rabinowitch. De tentoonstelling droeg de titel van het enige werk dat te zien was in de grote centrale zaal op de eerste verdieping, in combinatie met tekeningen op witte doeken: *Handed operator bundles through two or three axes limited to local ocular or local somatic descriptions*. Deze volumes dragen vormelijke referenties aan de installatie die tijdens *Documenta IX* te zien was, maar in deze zaal veel meer ruimte had en dus een heel verschillende impact kende op de toeschouwer die zich vrijer kon bewegen.

Royden Rabinowitch woont en werkt vandaag nog steeds zowel in Gent als in Waterloo, Canada. Zijn atelier werd enkele jaren geleden door Karel en Martine Hooft, mecenas en dichte vriend van Jan Hoet, aangekocht en zodoende beschermd.

Rabinowitch est également invité à *Documenta IX* (1992). Au Fridericianum, il expose une nouvelle œuvre intitulée *The disposition of David Murray*. L'installation se compose d'une constellation de dix-huit volumes en acier ciré de 182,9 x 182,9 x 91,4 cm chacun. Ces volumes imposants sont reliés les uns aux autres et à l'espace au sein d'une structure labyrinthique, gage d'une expérience particulièrement physique pour le spectateur. À l'occasion d'une cérémonie de clôture à Kassel, Rabinowitch invite le musicien et compositeur Eric Sleichim (BLINDMAN) à jouer un morceau de musique en confrontation avec son œuvre. Une collaboration qu'ils renouvelleront lors de l'exposition inaugurale officielle du S.M.A.K. (1999).

En 2001, le S.M.A.K. organise à nouveau une exposition solo dédiée à Rabinowitch. L'exposition porte le nom de l'unique œuvre présentée dans la grande salle principale du premier étage, en combinaison avec des dessins sur toiles blanches : *Handed operator bundles through two or three axes limited to local ocular or local somatic descriptions*. Ces volumes contiennent des références formelles à l'installation exposée lors de *Documenta IX*, mais étant disposés dans un espace bien plus grand, ils ont un impact très différent sur le spectateur, qui peut se déplacer plus librement.

Royden Rabinowitch vit et travaille aujourd'hui encore entre Gand et Waterloo, au Canada. Son atelier a été racheté il y a quelques années par Karel et Martine Hooft, mécènes et amis proches de Jan Hoet, qui ont ainsi garanti la préservation du lieu.

Tant les archives de Jan Hoet que celles de Royden Rabinowitch retracent la profonde amitié entre les deux artistes, qui prendra néanmoins fin quelques années avant la mort de Hoet. La collection personnelle de Jan Hoet renferme plusieurs dessins. Jan Hoet possédait également deux exemplaires de *Universal Plumbobs*, qui présentent de nombreuses similitudes avec l'œuvre *Universal Plumbob* de la collection du S.M.A.K., ainsi que trois classeurs et un carnet de croquis rempli de dessins en série, offerts à Hoet par Rabinowitch.

- 45** **Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Frank Maes op 21 december 2018 te Gent.** / **Entretien non-publié entre l'auteur et Frank Maes, le 21 décembre 2018 à Gand.** / **Unpublished conversation of the author with Frank Maes on 21 December 2018 in Ghent.**
- 46** **Id.**
- 47** **Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.**
- 48** **Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Jo Coucke op 4 januari 2019 te Knokke-Heist.** / **Entretien non-publié entre l'auteur et Jo Coucke, le 4 janvier 2019 à Knokke-Heist.** / **Unpublished conversation of the author with Jo Coucke on 4 January 2019 in Knokke-Heist.**
- 49** **Ongepubliceerd telefoongesprek van de auteur met Royden Rabinowitch op 6 januari 2019.** / **Conversation téléphonique non-publiée entre l'auteur et Royden Rabinowitch le 6 janvier 2019.** / **Unpublished telephone conversation of the author with Royden Rabinowitch on 6 January 2019.**
- 50** **Id.**
- 51** **Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Dirk Pauwels op 27 december 2018 te Gent.** / **Entretien non-publié entre l'auteur et Dirk Pauwels, le 27 décembre 2018 à Gand.** / **Unpublished conversation of the author with Dirk Pauwels on 27 December 2018 in Ghent.**
- 52** **Ongepubliceerd gesprek van de auteur met Veerle Van Durme op 7 januari 2019 te Gent.** / **Entretien non-publié entre l'auteur et Veerle Van Durme, le 7 janvier 2019 à Gand.** / **Unpublished conversation of the author with Veerle Van Durme on 7 January 2019 in Ghent.**
- 53** **Karel J. Geirlandt, Jan Hoet & Bart De Baere, *Catalogus van de collectie: 1988*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1988.**

In 2001, S.M.A.K. organised another solo exhibition with Rabinowitch. The exhibition carried the title of the only work that was shown in the large central room on the first floor, in combination with drawings on white canvases: *Handed operator bundles through two or three axes limited to local ocular or local somatic descriptions*. These volumes carry formal references to the installation shown during *Documenta IX*. However, in this room they were given much more space, generating a very different impact on the viewer who could move freely around them.

Royden Rabinowitch still lives and works both in Ghent and in Waterloo, Canada. A few years ago, his studio was purchased by Karel and Martine Hooft, patrons and close friends of Jan Hoet, and is thus protected.

In both Jan Hoet and the artist's archive, traces can be found of the lively friendship between the two men, shattered a few years before Hoet's death. Jan Hoet's personal collection contains several drawings, including the design for the tomb of Jozef Hoet. In addition, he owned two editions of *Universal Plumbobs*, showing many similarities with the similar work from the S.M.A.K. collection, as well as three folders and a sketchbook with serial drawings, dedicated by the artist to Hoet.

Overzicht van gerealiseerde tentoonstellingen als curator en artistiek leider.

Aperçu des expositions réalisées en tant que commissaire et chef artistique.

Overview of realized exhibitions as curator and artistic leader.

1971 <ul style="list-style-type: none">Profiel 71: Plastische Kunst in en om de Westhoek, Atlantic, Koksijde		1986 <ul style="list-style-type: none">Chambres d'Amis, MHK en privéwoningen, Gent Off Off Festival, MHK, Gent Günther Förg, Muntscouwburg, Gent Aperto, Biënnale van Venetië	1997 <ul style="list-style-type: none">Flemish and Dutch Painting: From Van Gogh, Ensor, Magritte and Mondrian to Contemporary Artists, Palazzo Grassi, Venetië [i.s.m. Rudi Fuchs] SET: 7 Vlaamse kunstenaars in Barcelona, Barcelona
1976 <ul style="list-style-type: none">Dan Van Severen, Museum van Hedendaagse Kunst [MHK], Gent Panamarenko: Introductie van een elektrisch vliegtuig, MHK, Gent 76 werken hedendaagse kunst: selectie van werken uit de eigen verzameling en van de Vereniging voor het MHK, Gent Jan Burssens, MHK, Gent Marcel Broodthaers, MHK, Gent	1987 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl: Informatiecentrum Leger, Kunstliquidatieproject, Resto Overpoort en Galerie Kunst-Zicht, Gent Art et Innovation dans La Bande Dessinée Européenne, MHK, Gent [i.s.m. Danny Dewilde] Oswald Oberhuber [Europalia Oostenrijk], MHK, Gent	1998 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl & Narcisse Tordoir, Belgisch Paviljoen op de 43ste Biënnale van Venetië Jan Carlier Leander, Walter Daems, Hugo Duchateau, Nina Haveman en Herman Maes, MHK, Gent Signatures, MHK, Gent Aspecten van Kunst: Armoede, Toeval, Vergankelijkheid, Kortrijk [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Confrontatie & Confrontaties, MHK, Gent Exposition-Dialogue, Conseil de l'Europe, Lissabon Images et Mages, Albi	1999 <ul style="list-style-type: none">Trafique: S.M.A.K. extra muros, Gentse binnenstad Zich ophouden bij: een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Brugge De Opening, S.M.A.K., Gent Belgisch paviljoen, Biënnale, Melbourne Trattenendosi, 48ste Biënnale van Venetië, Antichi Granai Meschac Gaba: Salle de Jeux du Musée d'Art Contemporain Africain, S.M.A.K., Gent Thierry De Cordier: Tekeningen (1983-1999), S.M.A.K., Gent Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn Rinascimento – Nascimento: kunst techniek technologie wetenschap, S.M.A.K. Gent / Vinci Pedro Garcarias, S.M.A.K., Gent
1977 <ul style="list-style-type: none">Marcel Broodthaers, Amadeus Cortier en André Beullens, MHK, Gent Joseph Beuys [i.k.v. Europalia Duitsland], MHK, Gent	1988 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl & Narcisse Tordoir, Belgisch Paviljoen op de 43ste Biënnale van Venetië Jan Carlier Leander, Walter Daems, Hugo Duchateau, Nina Haveman en Herman Maes, MHK, Gent Signatures, MHK, Gent Aspecten van Kunst: Armoede, Toeval, Vergankelijkheid, Kortrijk [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Confrontatie & Confrontaties, MHK, Gent Exposition-Dialogue, Conseil de l'Europe, Lissabon Images et Mages, Albi	1999 <ul style="list-style-type: none">Trafique: S.M.A.K. extra muros, Gentse binnenstad Zich ophouden bij: een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Brugge De Opening, S.M.A.K., Gent Belgisch paviljoen, Biënnale, Melbourne Trattenendosi, 48ste Biënnale van Venetië, Antichi Granai Meschac Gaba: Salle de Jeux du Musée d'Art Contemporain Africain, S.M.A.K., Gent Thierry De Cordier: Tekeningen (1983-1999), S.M.A.K., Gent Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn Rinascimento – Nascimento: kunst techniek technologie wetenschap, S.M.A.K. Gent / Vinci Pedro Garcarias, S.M.A.K., Gent	2000 <ul style="list-style-type: none">Anselm Kiefer: Recente werken: 1996-1999, S.M.A.K., Gent Als schilder noem ik mezelf Konrad Lueg, S.M.A.K., Gent Dust & Dirt, Witte Zaal, Gent Over the Edges, binnenstad Gent [i.s.m. Giacinto Di Pietrantonio] Leon Golub: Schilderijen en tekeningen 1988-1999, S.M.A.K., Gent Karel Appel: Recente sculpturen & gedichten, S.M.A.K., Gent Carl De Keyzer: EVROPA, S.M.A.K., Gent Storm Centers, Watou Young Artists (Selected by), Witte Zaal, Gent Richard Serra: Sculptuur en werken op papier, S.M.A.K., Gent Anton Corbijn & Marlene Dumas: Strippinggirls, S.M.A.K., Gent Erogena, S.M.A.K., Gent [i.s.m. Magali Arriola] Johan Grimonprez: Inflight, S.M.A.K., Gent Araki Nobuyoshi, S.M.A.K., Gent Johan Deschuymer: Het naakte bestaan, S.M.A.K., Gent Shinako Sato, S.M.A.K., Gent Dieter Appelt. >non finito<, S.M.A.K., Gent Epifanie. Actuele Kunst en Religie, Heverlee [i.s.m. Mark Delrue] Philippe Van Snick: Territorium, S.M.A.K., Gent Jean-Pierre Raynaud: Drapeau, S.M.A.K., Gent
1979 <ul style="list-style-type: none">Aktuele Kunst in België: Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht, MHK, Gent	1980 <ul style="list-style-type: none">Prospect 80/1 – 6 Hongaarse kunstenaars, MHK, Gent Prospekt 80/2 – Canada, MHK, Gent Kunst in Europa na '68, MHK, Gent Kruispunten – Kunst na '45 in België, Lokeren [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1990 <ul style="list-style-type: none">Ponton Temse, Temse David Hammons, MHK, Gent	2001 <ul style="list-style-type: none">Rui Chafes: Kranker Engel, S.M.A.K., Gent Harun Farocki: Schnittstelle & Ich glaubte Gefangene zu sehen, S.M.A.K., Gent Frank, Joe & Co, MARTa, Herford Interacties – Natuur en Architectuur: Artline 5, Borken Luc Tuymans - Belgisch paviljoen op de 49ste Biënnale van Venetië Luc Tuymans & Raoul De Keyser, S.M.A.K., Gent Panamarenko - J.C. Van Lanschotprijs, S.M.A.K., Gent Masato Kobayashi: A Son of Painting, S.M.A.K., Gent Oleg Kulik: Deep into Russia, S.M.A.K., Gent Walter Leblanc, S.M.A.K., Gent De ateliers van Luc Peire, S.M.A.K., Gent Royden Rabinowitch: Handed operator bundles through two or three axes limited to local ocular or local somatic descriptions, S.M.A.K., Gent Ye.i.i.o.w., Geel Rob Birza: Cold Fusion, S.M.A.K., Gent Johannes Kahrs: A-h, S.M.A.K., Gent Sonsbeek 9: Locus Focus, Arnhem Casino 2001: Le Quadrbiënnale voor Hedendaagse Kunst, S.M.A.K., Gent [curator Jeanne Greenberg Rohatyn] Wir sind die ander(en), MARTa, Herford It's lonely at the summit, Campo Santo, Gent
1981 <ul style="list-style-type: none">Prospect 81/1 – Fabro – Pasolini – Duister Kristal, MHK, Gent Prospect 81/2 – Omtrent Roger Raveel: Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder, MHK, Gent Prospect 81/3 – 10 Canadian Artists in the 1970's, MHK, Gent Prospect 81/4 – De Aquarel in de Duitse Democratische Republiek, MHK, Gent	1982 <ul style="list-style-type: none">Prospekt 82/1 – 3 Individuelen: Jan Eyskens, Roberte Mestdagh en Jan Vercruyssa, MHK, Gent Supermundane Egrogious Eironicon: Vic Gentils, Eugene Leroy, Dan Van Severen en Jean-Sylvain Bieth, MHK, Gent [i.s.m. Jan Debbaut en Yves Gevaert] De Verzameling van het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel	1991 <ul style="list-style-type: none">Günther Förg, MHK, Gent Bruce Nauman, MHK, Gent Irony by Vision, Watari-Um Museum in Tokyo, Japan Triptico, MHK, Gent [i.s.m. Manuel Castro Valdas]	2002 <ul style="list-style-type: none">Steven Aalders: Vertical Thoughts, S.M.A.K., Gent Jan Van Imschoot: Not enough brains to survive, S.M.A.K., Gent Yishai Jusidman: Mutatis Mutandis (1999-2000) / Working Painters (2000-2001), S.M.A.K., Gent Jannis Kounellis, S.M.A.K., Gent Panamarenko, MARTa, Herford Bernard Frize, S.M.A.K., Gent Jürgen Partenheimer: La Robe des Choses, S.M.A.K., Gent Smak, Smak, De Mechelse Bresse, S.M.A.K., Gent Jan Fabre, S.M.A.K., Gent
1983 <ul style="list-style-type: none">Musée des Beaux-Arts, Mons [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Ettore Spalletti, MHK, Gent Musée d'Art Contemporain in Montréal, Canada [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1984 <ul style="list-style-type: none">Michael Buthe: Inch Allah, MHK, Gent Marina Abramovic & Ulay: performance <i>Nightsea Crossing</i>, MHK, Gent Niek Kemps: Hang On To Your Vertigo, MHK, Gent De Gentse Collectie, De Vleeshal & abdij, Middelburg [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Sculptures and Drawings in the Collection: Royden Rabinowitch, MHK, Gent General Idea, MHK, Gent Canadian video artists, MHK, Gent	1992 <ul style="list-style-type: none">Carl De Keyzer, MHK, Gent Documenta IX, Kassel [i.s.m. Denys Zacharopoulos, Pier Luigi Tazzi en Bart De Baere]	2003 <ul style="list-style-type: none">Leo Copers, S.M.A.K., Gent Het kunstsalon van Gent, Sint-Pietersabdij, Gent Cai Guo-Qiang: An Arbitrary History, S.M.A.K., Gent Luigi Ontani: Genthara [Europalia Italië], S.M.A.K., Gent Forse Italia, S.M.A.K., Gent
1984 <ul style="list-style-type: none">Prospect 80/1 – 6 Hongaarse kunstenaars, MHK, Gent Prospekt 80/2 – Canada, MHK, Gent Kunst in Europa na '68, MHK, Gent Kruispunten – Kunst na '45 in België, Lokeren [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1985 <ul style="list-style-type: none">Dialogue, Centro de Arte Moderna de Fundação Gulbenkian, Lissabon [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Stephan Runge, MHK, Gent Jan Fabre: Tekeningen, MHK, Gent Thierry De Cordier: <i>Wolkmán</i>, MHK, Gent Kunst als Spiegel van de Maatschappij, Aalst [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1993 <ul style="list-style-type: none">Marcel Maeyer, Museum d'Hondt-Dhaenens, Deurle Rendez(-)Vous: Ilya Kabakov, Jimmie Durham, Henk Visch & Huang Yong Ping, MHK, Gent [TIME Festival] Triënnale, Tongeren Aldo Rossi, Architetto, MHK, Gent Gent te gast, Breda [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Vierkant: Kathe Burkhart, Jessica Diamond, Elizabeth Ewart, Rogelio López Cuenca & Anne-Mie Van Kerckhoven, MHK, Gent Art in Belgium. Cyclic Identity: Still Life – Environment – Still Life, MHK, Gent [i.s.m. Oscar Ho Hing Kay]	2004 <ul style="list-style-type: none">Dream Extensions, S.M.A.K., Gent [curator Filip Luyckx] 5 jaar S.M.A.K., S.M.A.K., Gent Als een deur zonder huis die nog openstaat, Watou [i.s.m. Lieven Declerck] Grazie, Slot Dyck, Neuss
1985 <ul style="list-style-type: none">Dialogue, Centro de Arte Moderna de Fundação Gulbenkian, Lissabon [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Stephan Runge, MHK, Gent Jan Fabre: Tekeningen, MHK, Gent Thierry De Cordier: <i>Wolkmán</i>, MHK, Gent Kunst als Spiegel van de Maatschappij, Aalst [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1986 <ul style="list-style-type: none">Chambres d'Amis, MHK en privéwoningen, Gent Off Off Festival, MHK, Gent Günther Förg, Muntscouwburg, Gent Aperto, Biënnale van Venetië	1997 <ul style="list-style-type: none">Flemish and Dutch Painting: From Van Gogh, Ensor, Magritte and Mondrian to Contemporary Artists, Palazzo Grassi, Venetië [i.s.m. Rudi Fuchs] SET: 7 Vlaamse kunstenaars in Barcelona, Barcelona	2005 <ul style="list-style-type: none">(My Private) Heroes, MARTa, Herford
1987 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl: Informatiecentrum Leger, Kunstliquidatieproject, Resto Overpoort en Galerie Kunst-Zicht, Gent Art et Innovation dans La Bande Dessinée Européenne, MHK, Gent [i.s.m. Danny Dewilde] Oswald Oberhuber [Europalia Oostenrijk], MHK, Gent	1988 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl & Narcisse Tordoir, Belgisch Paviljoen op de 43ste Biënnale van Venetië Jan Carlier Leander, Walter Daems, Hugo Duchateau, Nina Haveman en Herman Maes, MHK, Gent Signatures, MHK, Gent Aspecten van Kunst: Armoede, Toeval, Vergankelijkheid, Kortrijk [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Confrontatie & Confrontaties, MHK, Gent Exposition-Dialogue, Conseil de l'Europe, Lissabon Images et Mages, Albi	1999 <ul style="list-style-type: none">Trafique: S.M.A.K. extra muros, Gentse binnenstad Zich ophouden bij: een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Brugge De Opening, S.M.A.K., Gent Belgisch paviljoen, Biënnale, Melbourne Trattenendosi, 48ste Biënnale van Venetië, Antichi Granai Meschac Gaba: Salle de Jeux du Musée d'Art Contemporain Africain, S.M.A.K., Gent Thierry De Cordier: Tekeningen (1983-1999), S.M.A.K., Gent Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn Rinascimento – Nascimento: kunst techniek technologie wetenschap, S.M.A.K. Gent / Vinci Pedro Garcarias, S.M.A.K., Gent	2007 <ul style="list-style-type: none">Wäre Albrecht Dürer heute Kind, würde er sicher Marte Herford besuchen, MARTa, Herford
1979 <ul style="list-style-type: none">Aktuele Kunst in België: Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht, MHK, Gent	1980 <ul style="list-style-type: none">Prospect 80/1 – 6 Hongaarse kunstenaars, MHK, Gent Prospekt 80/2 – Canada, MHK, Gent Kunst in Europa na '68, MHK, Gent Kruispunten – Kunst na '45 in België, Lokeren [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1990 <ul style="list-style-type: none">Ponton Temse, Temse David Hammons, MHK, Gent	2008 <ul style="list-style-type: none">Ad Absurdum: Energies of the Absurd from Modernism till Today, MARTa, Herford Loss of Control: Crossing the Boundaries to Art from Félicien Rops to the Present, MARTa, Herford
1981 <ul style="list-style-type: none">Prospect 81/1 – Fabro – Pasolini – Duister Kristal, MHK, Gent Prospect 81/2 – Omtrent Roger Raveel: Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder, MHK, Gent Prospect 81/3 – 10 Canadian Artists in the 1970's, MHK, Gent Prospect 81/4 – De Aquarel in de Duitse Democratische Republiek, MHK, Gent	1982 <ul style="list-style-type: none">Prospekt 82/1 – 3 Individuelen: Jan Eyskens, Roberte Mestdagh en Jan Vercruyssa, MHK, Gent Supermundane Egrogious Eironicon: Vic Gentils, Eugene Leroy, Dan Van Severen en Jean-Sylvain Bieth, MHK, Gent [i.s.m. Jan Debbaut en Yves Gevaert] De Verzameling van het Museum van Hedendaagse Kunst te Gent, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel	1991 <ul style="list-style-type: none">Günther Förg, MHK, Gent Bruce Nauman, MHK, Gent Irony by Vision, Watari-Um Museum in Tokyo, Japan Triptico, MHK, Gent [i.s.m. Manuel Castro Valdas]	2009 <ul style="list-style-type: none">Colossal, Museum & Park Kalkriese (Z)Art, Galerie Abtart, Stuttgart
1983 <ul style="list-style-type: none">Musée des Beaux-Arts, Mons [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Ettore Spalletti, MHK, Gent Musée d'Art Contemporain in Montréal, Canada [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1984 <ul style="list-style-type: none">Michael Buthe: Inch Allah, MHK, Gent Marina Abramovic & Ulay: performance <i>Nightsea Crossing</i>, MHK, Gent Niek Kemps: Hang On To Your Vertigo, MHK, Gent De Gentse Collectie, De Vleeshal & abdij, Middelburg [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Sculptures and Drawings in the Collection: Royden Rabinowitch, MHK, Gent General Idea, MHK, Gent Canadian video artists, MHK, Gent	1992 <ul style="list-style-type: none">Carl De Keyzer, MHK, Gent Documenta IX, Kassel [i.s.m. Denys Zacharopoulos, Pier Luigi Tazzi en Bart De Baere]	2010 <ul style="list-style-type: none">Ich sehe was, was du nicht siehst, MARTa Herford Coup de Ville, Sint-Niklaas [i.s.m. Stéf Van Bellingen]
1984 <ul style="list-style-type: none">Prospect 80/1 – 6 Hongaarse kunstenaars, MHK, Gent Prospekt 80/2 – Canada, MHK, Gent Kunst in Europa na '68, MHK, Gent Kruispunten – Kunst na '45 in België, Lokeren [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1985 <ul style="list-style-type: none">Dialogue, Centro de Arte Moderna de Fundação Gulbenkian, Lissabon [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Stephan Runge, MHK, Gent Jan Fabre: Tekeningen, MHK, Gent Thierry De Cordier: <i>Wolkmán</i>, MHK, Gent Kunst als Spiegel van de Maatschappij, Aalst [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1993 <ul style="list-style-type: none">Marcel Maeyer, Museum d'Hondt-Dhaenens, Deurle Rendez(-)Vous: Ilya Kabakov, Jimmie Durham, Henk Visch & Huang Yong Ping, MHK, Gent [TIME Festival] Triënnale, Tongeren Aldo Rossi, Architetto, MHK, Gent Gent te gast, Breda [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Vierkant: Kathe Burkhart, Jessica Diamond, Elizabeth Ewart, Rogelio López Cuenca & Anne-Mie Van Kerckhoven, MHK, Gent Art in Belgium. Cyclic Identity: Still Life – Environment – Still Life, MHK, Gent [i.s.m. Oscar Ho Hing Kay]	2011 <ul style="list-style-type: none">Don't touch me (Noli Me Tangere), Vanmoerkerke collectie, Oostende
1985 <ul style="list-style-type: none">Dialogue, Centro de Arte Moderna de Fundação Gulbenkian, Lissabon [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation] Stephan Runge, MHK, Gent Jan Fabre: Tekeningen, MHK, Gent Thierry De Cordier: <i>Wolkmán</i>, MHK, Gent Kunst als Spiegel van de Maatschappij, Aalst [collectiepresentatie / présentation de la collection / collection presentation]	1986 <ul style="list-style-type: none">Chambres d'Amis, MHK en privéwoningen, Gent Off Off Festival, MHK, Gent Günther Förg, Muntscouwburg, Gent Aperto, Biënnale van Venetië	1997 <ul style="list-style-type: none">Flemish and Dutch Painting: From Van Gogh, Ensor, Magritte and Mondrian to Contemporary Artists, Palazzo Grassi, Venetië [i.s.m. Rudi Fuchs] SET: 7 Vlaamse kunstenaars in Barcelona, Barcelona	2012 <ul style="list-style-type: none">Sint-Jan, Sint-Baafskathedraal, Gent [i.s.m. Hans Martens] Art and Environment', Biënnale van Yinchuan [i.s.m. Tian Ye]
1987 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl: Informatiecentrum Leger, Kunstliquidatieproject, Resto Overpoort en Galerie Kunst-Zicht, Gent Art et Innovation dans La Bande Dessinée Européenne, MHK, Gent [i.s.m. Danny Dewilde] Oswald Oberhuber [Europalia Oostenrijk], MHK, Gent	1988 <ul style="list-style-type: none">Guillaume Bijl & Narcisse Tordoir, Belgisch Paviljoen op de 43ste Biënnale van Venetië Jan Carlier Leander, Walter Daems, Hugo Duchateau, Nina Haveman en Herman Maes, MHK, Gent Signatures, MHK, Gent Aspecten van Kunst: Armoede, Toeval, Vergankelijkheid, Kortrijk [collectie-presentatie / présentation de la collection / collection presentation] Confrontatie & Confrontaties, MHK, Gent Exposition-Dialogue, Conseil de l'Europe, Lissabon Images et Mages, Albi	1999 <ul style="list-style-type: none">Trafique: S.M.A.K. extra muros, Gentse binnenstad Zich ophouden bij: een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Brugge De Opening, S.M.A.K., Gent Belgisch paviljoen, Biënnale, Melbourne Trattenendosi, 48ste Biënnale van Venetië, Antichi Granai Meschac Gaba: Salle de Jeux du Musée d'Art Contemporain Africain, S.M.A.K., Gent Thierry De Cordier: Tekeningen (1983-1999), S.M.A.K., Gent Zeitwenden, Kunstmuseum Bonn Rinascimento – Nascimento: kunst techniek technologie wetenschap, S.M.A.K. Gent / Vinci Pedro Garcarias, S.M.A.K., Gent	2013 <ul style="list-style-type: none">Reflection & Imagination, In the cloud - online kunstbiënnale [i.s.m. ART+] De wereld van de strips in originelen, Vlaams Parlement / Vlaamse Gemeenschapscommissie, Brussel [i.s.m. Dany Vandenbossche] Middle Gate Geel '13, Geel Raoul De Keyser: 1964-1970, Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze De Zee. Salut d'honneur Jan Hoet, Mu.ZEE, Oostende

CURATOR / COMMISSAIRE
Melanie Deboutte

TEKSTEN EN REDACTIE / TEXTES ET RÉDACTION /
TEXT & EDITING
Melanie Deboutte

VERTALINGEN / TRADUCTIONS / TRANSLATIONS
Monique Famaey (Engels / anglais / English)
Peter Groeninck (Frans / français / French)

GRAFISCH ONTWERP / DESIGN GRAPHIQUE /
GRAPHIC DESIGN
Chloé Dhauwe

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHIE / PHOTOGRAPHY
Dirk Pauwels / S.M.A.K.: pp 8, 11, 13, 14, 17, 21, 22
Rony Heirman: pp 7, 12, 16, 17, 20
Benn Deceuninck: p 7
Regine Koerner: p 9

BRUIKLEENGEVERS & ARCHIEVEN / PRÊTEURS & ARCHIVES /
LENDERS & ARCHIVES
Estate Jan Hoet, Liliane Hoet - De Boever, Martine Hoet,
Marianne Hoet & Jan Hoet Junior

Centrum voor Kunstarchieven Vlaanderen / M HKA (Antwerpen),
S.M.A.K. (Gent), Archief Rony Heirman, Michael Buthe Estate
(Keulen), Fondazione Merz (Turijn) & Marina Abramović Institute
(New York)

MET BIJZONDERE DANK AAN / UN GRAND MERCI À /
WITH SPECIAL THANKS TO
Laurence Alary (ARGOS), Evi Bert (M HKA), Rom Bohez, Luisa
Borio (Fondazione Merz), Bart Cassiman, Jo Coucke, Mattias
Deboutte (Jan Verwerft Schrijnwerkerij), Tim De Canck (VRT
archieven), Norbert De Dauw, Linda De Leeuw (VRT archieven),
Claus Derycke (Atelier Derycke Kunstinlijstingen), Lode Geens,
Wim Goes, Leen Goossens (S.M.A.K.), Katerina Gregos, Tim
Heirman, Cathy Koutsavlis (Marina Abramović Institute),
Hannelore Kunert (Michael Buthe Estate), Anneke Lippens,
Frank Lubbers, Frank Maes, Hans Martens, Iris Paschalidis
(S.M.A.K.), Dirk Pauwels, Royden Rabinowitch
Jeroen Staes (S.M.A.K.), Thomas Vandenbergh (Fotoshop) &
Veerle Van Durme

- HET MUSEUM DHONDT-DHAENENS IS EEN PRIVATE STICHTING ERKEND DOOR DE VLAAMSE OVERHEID.
- ALS MUSEUM ONTSLUIT ZE BELANGRIJKE MODERNE EN HEDENDAAGSE PRIVÉVERZAMELINGEN MET EEN MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE.
- ALS HEDENDAAGS KUNSTENCENTRUM WIL ZE EEN ACTIEVE ROL SPELEN IN HET INTERNATIONALE KUNSTGEBEUREN.

- LE MUSÉE DHONDT-DHAENENS EST UNE FONDATION PRIVÉE RECONNUE PAR L'AUTORITÉ FLAMANDE.
- EN SA QUALITÉ DE MUSÉE, LA FONDATION EXPOSE D'IMPORTANTES COLLECTIONS PRIVÉES D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN QUI PRÉSENTENT UN INTÉRÊT SOCIAL.
- EN SA QUALITÉ DE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, ELLE ENTEND JOUER UN RÔLE ACTIF SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE INTERNATIONALE.

- THE MUSEUM DHONDT-DHAENENS IS A PRIVATE FOUNDATION RECOGNISED BY THE FLEMISH GOVERNMENT.
- AS A MUSEUM IT MAKES PUBLICLY ACCESSIBLE IMPORTANT MODERN AND CONTEMPORARY PRIVATE COLLECTIONS WITH A SOCIAL RELEVANCE.
- AS A CONTEMPORARY ART CENTRE IT AIMS TO PLAY AN ACTIVE ROLE IN THE INTERNATIONAL ART FIELD.

RAAD VAN BESTUUR / CONSEIL D'ADMINISTRATION /
BOARD OF DIRECTORS
Tanguy Van Quickenborne* (voorzitter / président / president), Lieve Andries Van Louwe, Frank Benjits, Stéphanie Donck, Patricia Duyck*, Marianne Hoet, Bie Hooft - De Smul, Sophie Lauwers, Frédéric Mariën, Bruno Matthys*, Dominique Savelkoul, Paul Thiers, Benedikt Van Der Vorst, Arne Van Wouterghem, Hélène Vandenberghé & Paul Vanhosebroeck
* uitvoerend comité / comité exécutif / executive committee

ERE-BESTUUR / CONSEIL HONORAIRE / HONORARY BOARD
Damien Mahieu, Dirk Matthys, Michel Moortgat, Christian Mys, Serge Platel, Laurence Soens, Jan Steyaert, Johan Van Geluwe, Katrien Van Hulle, Olivier Vandenberghé & Jocelyne Vanthournout

TEAM MDD
Joost Declercq, Jan(us) Boudewijns, Charlotte Crevits, Nathalie De Pauw, Monique Famaey, Beatrice Pecceu, Gerry Vanbillemont, An-Valerie Vandromme, Rik Vannevel & Linde Vanneylen

PATROONS / PATRONS / PATRONS
Rinaldo Castelli, Virginie Cigrang, Arnold Devroe, Regine Dumolin †, Miene Gillion, Eric Hemeleers, Marc Hemeleers, Marianne Hoet, Luc Keppens, Peter Lecoutere, Françoise Liedts, Marc Maertens, Damien Mahieu, Sarah Moortgat-Muller, Laurence Soens, Paul Thiers, Peter van der Graaf, Leo Van Tuyckom, Jocelyne Vanthournout & Pierre Verschaffel

STRUCTURELE PARTNERS / PARTENAIRES STRUCTURELS /
STRUCTURAL PARTNERS
Banque de Luxembourg, Christie's, Eeckman Art & Insurance, Eiland

TENTOONSTELLINGSPARTNERS / PARTENAIRES
D'EXPOSITION / EXHIBITION PARTNERS
Limited Edition

RESIDENTIEPARTNERS / PARTENAIRES RÉSIDENCES /
RESIDENCY PARTNERS
Pullaetco Dewaay Private Bankers - Axel Vervoordt Gallery

BEDRIJFSCLUB / CLUB D'ENTREPRISE / CORPORATE CLUB
Barista Coffee & Cake, Batsleer NV, Bio Bakkerij De Trog, bROODSTOP, B & T Textilia nv, Cassochrome, Deloitte Private, Duvel Moortgat, Filliers, Houthandel Lecoutere, I.R.S.-Btech nv-sa, Jet Import, Mobull Art Packers and Shippers, Orange, Pentacon bvba, Stone, Van Den Weghe, Westmalle

MEDIAPARTNER / PARTENAIRE MÉDIA / MEDIA PARTNER
Klara

PRODUCTIE / PRODUCTION / PRODUCTION
Bastiaan Vanneylen, Diego Joosten, Geoffrey Staelens,
Lore Dejonckheere, Vincent Laute & Lieven Van Den Weghe