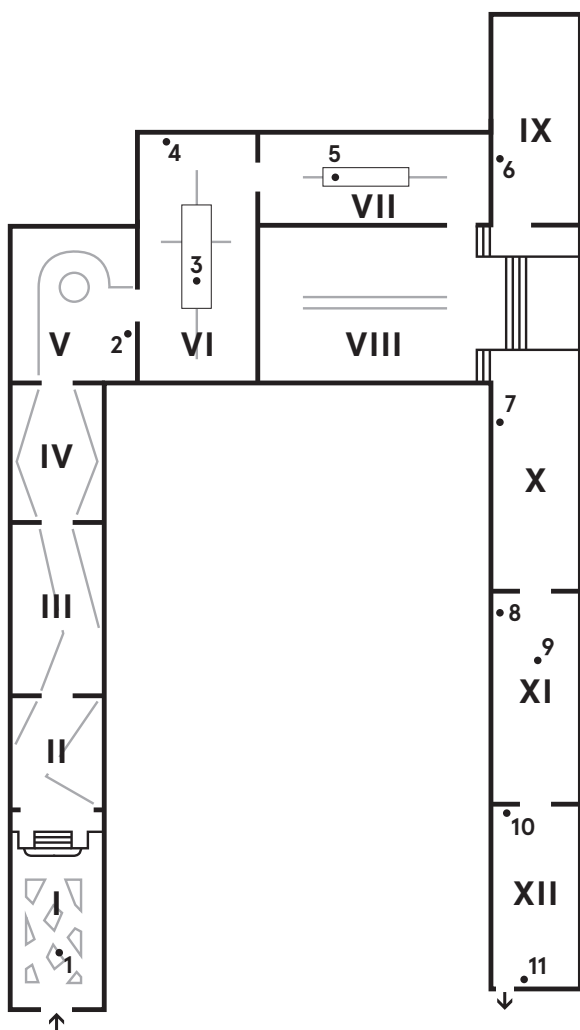


BO  
ZAR



1945 ————— 1968  
FACING THE FUTURE  
Art in Europe

.....  
NL



ZALEN I-III  
**PROLOOG &  
 HET EINDE VAN DE OORLOG**

ZALEN IV-VI  
**ROUW & HERINNERING**

ZALEN VII-VIII  
**DE KOUDE OORLOG**

ZAAL IX  
**NIEUWE REALISMEN**

ZALEN X-XI  
**NIEUWE IDEALISMEN**

ZAAL XII  
**HET EINDE VAN UTOPIA?**

## DE ZOMER BIJ BOZAR

Figuratief of abstract? Mainstream of underground? Verstild of dynamisch? Kunst verbeeldt de tijd. Kunstenaars zijn kinderen van hun tijd. Deze zomer plaatst BOZAR de maatschappelijke en artistieke ijkpunten vanaf 1945 naast elkaar. Dat doen we in onze publieke BOZAR STREET door middel van een tijdslijn: van de Conferentie van Jalta begin 1945 tot de Praagse Lente. Van de verwerking van oorlogstrauma's over het herwonnen optimisme in de fifties tot de revoltes in 1968. Het is de achtergrond waartegen de vele kunst-(r)evoluties zich in *Facing the Future* aftekenden.

Tussen 1945 en 1968 veranderden de geopolitieke verhoudingen, richtte onze blik zich naar het heelal én breidde onze kijk op kunst zich uit: van space art en kinetische kunst tot performances en conceptuele kunst. Kunstenaars namen actief deel aan de revoltes van '68. Ze bezetten samen met studenten en arbeiders de publieke ruimte. De verbeelding kwam mee aan de macht. Vandaag zien we gelijkaardige protestbewegingen ontstaan: van Occupy Wall Street, Tahrir, Euromaidan en Gezi tot Nuits debout.

Hoe verbeelden kunstenaars in én door hun kunst de ruimte en de veranderende tijd? Het is de centrale vraag van de Summer of Photography, de tweejaarlijkse fotografieafpraak die BOZAR in heel Brussel op het getouw zet. Alleen al in het Paleis voor Schone Kunsten vinden acht tentoonstellingen plaats. In *open spaces | secret places* verkennen kunstenaars van de jaren 1970 tot nu de relatie tussen mens en omgeving: van historisch en emotioneel beladen plekken tot denkbeeldige ruimten. *Day Your Lane! Lagos Variations* neemt ons mee naar het bruisende Lagos, de tweede grootste stad op het Afrikaanse continent. In *After Scale Model: Dwelling in the Work of James Casebere* roept James Casebere ruimtelijkheid op aan de hand van foto's van maquettes.

Kunst op zich verandert de wereld niet. Kunst verandert wel onze kijk op de wereld.

## INLEIDING

De tentoonstelling *Facing the Future: Art in Europe 1945–1968* brengt een overzicht van de Europese kunst in de bewogen periode na de Tweede Wereldoorlog. In zes hoofdstukken worden de belangrijkste ontwikkelingen in kaart gebracht. Eerst wordt aandacht besteed aan ‘het einde van de oorlog’, ‘rouw en herinnering’ en ‘de Koude Oorlog’. Vervolgens wordt onderzocht hoe een dialectiek van ‘nieuwe realismen’ en ‘nieuwe idealismen’ zich ontwikkelde. Het overzicht wordt besloten met ‘het einde van Utopia?’ in 1968. Het doel van de tentoonstelling is een Europees panorama te bieden van de kunst die, buiten de klassieke genres van de nieuwe naoorlogse kunst, de verdrongen realiteit van het aanhoudende geweld aan de kaak stelde, terwijl ze tegelijk idealistische visioenen van een toekomstige maatschappij vormgaf.

In de traditionele visie op de Europese kunst na de Tweede Wereldoorlog werd vooral de nadruk gelegd op de triomf van het abstract expressionisme als symbool van het vrije Westen, in tegenstelling tot het socialistisch realisme dat karakteristiek was voor het communistische Oosten. Maar net als de stereotiepe benamingen ‘westerse’ en ‘oosterse’ kunst was dit model – dat gedurende tientallen jaren de kunstgeschiedenis beheerste – zelf een product van de Koude Oorlog. Nu de Berlijnse Muur is gevallen en het IJzeren Gordijn definitief tot het verleden behoort, is het tijd voor een nieuwe geschiedenis van de naoorlogse kunst in Europa.

In deze tentoonstelling zijn ongeveer 160 werken bijeengebracht van meer dan 150 Europese kunstenaars die tussen 1945 en 1968 over heel Europa netwerken tot stand brachten. Aan beide zijden van het IJzeren Gordijn voltrok zich in die periode een fundamentele vernieuwing en een expansie van de kunst, die geheel nieuwe kunstvormen omvatte, van mediakunst tot conceptuele kunst. In tentoonstellingen zoals *Westkunst* (Keulen, 1981) werd de Oost-Europese kunstscène echter systematisch genegeerd.

In die tijd van kernenergie, ruimtereizen en massaconsumptie overheerste zowel bij de communisten als bij de sociaaldemocraten een gevoel van optimisme. Het geloof in de vooruitgang oversteeg de ideologische grenzen en loopgraven. Maar tegelijk leefde bij de kunstenaars de angst voor een kernoorlog.

1968 was een sleuteljaar. Met de meirevolte in Parijs tegen de autoritaire Vijfde Republiek van De Gaulle, de studentenrellen in Milaan, de invasie van de troepen van het Warschaupact in Praag, de vorming van terroristische organisaties tegen de verdringing van het naziverleden en het fascisme en Amerika's oorlog in Vietnam leek alle hoop op een democratische vorm van socialisme verloren. De dogmatische politisering van de studentenbeweging betekende ook het einde van een uiterst productieve tijd waarin een speelse, utopische en activistische vorm van kunst een medium kon zijn voor het creëren van nieuwe, bevrijdende ervaringen binnen de heersende context, in plaats van het scheppen van kunst als doel op zich.

## ZALEN I–III

### Proloog & Het einde van de oorlog

Het eerste deel van de tentoonstelling bevat werken die ontstonden in volle oorlogstijd of onmiddellijk na het einde van de vijandelijkheden. Ze zijn geïnspireerd door de confrontatie met de wrede werkelijkheid van de *conditio humana* en het failliet van de westers-christelijke cultuur.

De sculptuur *The Destroyed City* (De verwoeste stad) van Ossip Zadkine verbeeldt de afschuw en de wanhoop van de burgerbevolking onder de luchtaanvallen. Het werk is opgedragen aan de stad Rotterdam die in 1940 haast volledig verwoest werd door een bombardement van de Duitse Luftwaffe. Het beeld staat symbool voor ondergang, vlucht en aanklacht. Wat verderop ontdekt de bezoeker Picasso's schetsen voor een figuur die het idee 'bescherming en verzet' belichaamt in de traditie van de goede herder die een verdwaald lam onder zijn hoede neemt, tegen de zin van het dier. Een schilderij van Picasso toont een asgrauw naakt op een kistvormige divan dat aan een lijk in een crematorium doet denken. Met *Tête d'otage* (Hoofd van een gijzelaar) lijkt Jean Fautrier de ondergang van de mensheid te verkondigen.

De Engelsman Paul Nash en de Duitse emigrant Hans Richter nemen de rol van oorlogsreporters op zich. In *Battle of Britain* evoceert Nash de slag om Engeland en de strijd tegen de Duitse Luftwaffe om de heerschappij in de lucht. Hij sublimeert de terreur in een dramatisch marine- en landschapsschilderij. Hans Richter schildert de slag om Stalingrad als een filmische progressie van vormen, geannoteerd met eigentijdse persknipsels. Max Beckmann confronteert in *Der Abtransport der Sphinx* (Het wegvoeren van de sfinxen) winnaars en verliezers met elkaar. Het schilderij is het dankwoord van de emigrant aan zijn gastland Nederland, en tevens een hymne aan Frankrijk, het land waar hij naar verlangt.

# 1

## Georges Rouault

Homo homini lupus  
(De gehangene), 1944–1948



Georges Rouault vat in 1944 zijn schilderij *Homo homini lupus* (*Le pendu*) (De gehangene) aan in Parijs, dat toen door de Duitsers bezet was. Hij had dezelfde titel al gebruikt toen hij – naar aanleiding van de Eerste Wereldoorlog – het thema behandelde in zijn etsencyclus *Miserere*. De prent toont een met een uniformpet getooid skelet dat, ondanks de schedels waarmee zijn pad bezaaid is, onverstoort voortstapt. In die cyclus hekelt Rouault de manier waarop ieder mens het liefst zijn echte wezen verbergt en zich achter een masker verschuilt.

Zijn oorlogservaring doet Rouault het motief van ‘de mens is een wolf voor zijn medemens’ weer opnemen. Zijn schilderij toont een man in een blauwe korte broek en een wit hemd, hangend aan een galg die de bovenkant en de rechterkant van het beeld aflijnt als een tweede lijst. De lugubere sfeer wordt nog versterkt door het brandende huis en de rode maan in de achtergrond. Door het kleine formaat en de op de onderrand geschilderde titel krijgt het werk het karakter van een votiefschilderij.

Rouault had nauwe contacten met de beweging *Renouveau catholique* (katholieke vernieuwing), een zijtak van de politieke stroming tegen de Verlichting en het secularisme (de scheiding van kerk en staat). Hij was een overtuigd katholiek en hoopte op een terugkeer naar de oorspronkelijke waarden van het christendom.

## ZALEN IV–VI

### Rouw & herinnering

Hoezeer Europa ook getraumatiseerd was door de miljoenen doden, de genocide van de Europese Joden en de atoombom – waar de namen Stalingrad, Auschwitz en Hiroshima nog steeds onverbreekelijk mee verbonden zijn – toch stuitte de poging om vorm te geven aan die pijnlijke herinnering op verzet vanwege de samenleving. Zo verplichtten de communistische partijen van de Sovjet-Unie en haar bondgenoten, gefixeerd op vooruitgang en ontwikkeling, de kunstenaars binnen hun invloedssfeer om mee gestalte te geven aan de toekomst. Dat verbod op rouwen lokte verzet uit van Poolse kunstenaars zoals Marek Oberländer en Andrzej Wróblewski, en van Oost-Duitse schilders zoals Willi Sitte en Werner Tübke.

De kunstenaars blezen de traditionele motieven van de christelijke iconografie, zoals de kruisiging, de graflegging en de piëta, nieuw leven in. Het existentialisme van Albert Camus en Jean-Paul Sartre en het absurde theater van Samuel Beckett waren een reactie tegen het falende humanisme en tegen de broosheid van de beschaving. Die existentialistische stemming kwam voor een deel tot uiting in de dominantie van de kleur zwart zowel in niet-objectieve als in figuratieve beelden.



## 2

### Armando

Zwart prikkeldraad op zwart 1-62, 1962



Tijdens de Duitse bezetting bracht de Nederlandse schilder Armando zijn jeugd door in de schaduw van het Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort, een concentratiekamp voor gevangenen op doortocht naar Duitsland. De herinnering aan die geheimzinnige, verboden, met prikkeldraad omgeven plek werd het uitgangspunt van zijn artistieke werk. In een reeks werken die hij de titel *Paysage criminel* (Schuldig landschap, 1956) gaf, probeert hij uitdrukking te geven aan zijn overtuiging dat de natuur ons met haar schoonheid heeft misleid, omdat zij de onverschillige getuige was van zoveel misdaden. Natuurlijke schoonheid is voor hem daarom mysterieus en verontrustend, evenzeer als de schoonheid van kunst. Dat gevoel komt ook tot uitdrukking in het schilderij *Tête noire II* (Zwart hoofd II) dat een zwarte grijnzende schedel voorstelt.

In 1958 was Armando betrokken bij de oprichting van de Nederlandse Informele Groep. Met monochrome materieschilderijen en objecten van bladmetaal of plastic rebelleerden deze kunstenaars tegen het subjectivisme van de informele kunst. In die context maakte Armando in 1962 zijn object *Black Barbed Wire on Black 1-62* (Zwart prikkeldraad op zwart 1-62), een zwart paneel waarop stroken prikkeldraad gemonteerd zijn als de lijnen van een losse schets – een herinnering aan de omheining van het kamp in Amersfoort. Aan het einde van de jaren 1960 vond hij weer de weg naar de schilderkunst, evenwel met een haast monochroom palet van zwart en wit. Die keuze hield ongetwijfeld verband met de periode van picturale inactiviteit die eraan voorafging, maar leidde ook tot een fundamentele vernieuwing van zijn schilderkunst.

### 3

## Henry Moore



Vallende krijger, 1956–1957

De dodelijk gewonde soldaat is ruggelings op de grond gevallen en probeert zich nog op te richten, steunend op zijn rechterhand en linkervoet. Het zware lichaam hangt nog even in de lucht alvorens slap en levenloos op de grond neer te zijgen. Met zijn linkerhand houdt hij zijn schild als een helm achter zijn hoofd om zich te beschermen tegen de klap. Moore tracht hier het dramatische ogenblik tussen leven en dood te vatten. Opvallend is het contrast tussen het kleine hoofd, de dunne, breekbaar lijkende benen en de massieve romp. Het hoofd met de lege oogkassen doet aan een doodshoofd denken; de oorlog heeft elk spoor van individuele gelaatstrekken uitgewist. Abstractie en figuratie zijn in dit beeld met elkaar gecombineerd; het oppervlak is op sommige plaatsen ruw gemaakt en elders glad gepolijst, organisch en kubisch.

Met die ambivalenties en ambiguïteiten nodigt Moore de toeschouwer uit om aandachtiger te kijken en zich een eigen idee over de figuur te vormen. Deze krijger strookt niet met het beeld van Moore als de onschuldige modernist, schepper van vrouwelijke sculpturen waarvan de lichaamscurven zo fraai harmoniëren met parklandschappen. Hier ontdekken we een duistere kunstenaar, gefascineerd door de psychoanalyse en beïnvloed door de theorie van de surrealisten. Zijn menselijke figuren zijn vervormd en vertonen wonden en littekens. Henry Moore had als soldaat tijdens de Eerste Wereldoorlog in 1917 de slag bij Cambrai meegemaakt, waar zijn bataljon bijna geheel werd uitgeroeid. Die herinnering, zowel als de totalitaire bedreiging van Engeland door nazi-Duitsland, is samengebald in de angstaanjagende, claustrofobische stiling van deze figuur.

# 4

## Gerhard Richter

Oom Rudi, 1965



Voor zijn schilderij *Onkel Rudi* (Oom Rudi, 1965) baseerde Gerhard Richter zich op een foto uit een familiealbum: een onberispelijk uitzierende officier die sneuvelde 'für Führer und Vaterland'. De figuur is ten voeten uit afgebeeld, zoals in een traditioneel aristocratisch portret. De vraag of dit familielid in de Tweede Wereldoorlog dader dan wel slachtoffer was, wordt niet beantwoord. In 1967 stelde Gerhard Richter dit schilderij ter beschikking voor de tentoonstelling *Hommage à Lidice* die door de Berlijnse galerist René Block georganiseerd werd om de verwoesting te herdenken van het dorpje Lidice, 20 km ten noordwesten van Praag. In 1942 werd daar als represaille voor de moord op Reinhard Tristan Heydrich, de plaatsvervangende *Reichsprotector* van Bohemen en Moravië, de hele mannelijke bevolking boven de 15 jaar geëxecuteerd.

## ZALEN VII–VIII

### De Koude Oorlog

De Koude Oorlog van de jaren 1950 beïnvloedde ook de visuele kunsten. Abstractie in de schilder- en de beeldhouwkunst werd beschouwd als de authentieke expressie van artistieke individualiteit en autonomie, terwijl het socialistisch realisme de collectieve geest van het socialisme vertegenwoordigde. Onder leiding van de Sovjet-Unie en met de hulp van Picasso's vredesduif lanceerde de internationale communistische beweging haar vredescongressen en het Wereld Jeugd Festival. In schilderijen zoals *Constructeurs* (Bouwers) van Fernand Léger, die lid was van de Franse communistische partij, en *Peaceful Building Site* (Vredige bouwplaats) van Alexander Deineka in de Sovjet-Unie weerklinken het optimisme en het geloof in de vooruitgang.

Uit Italië kwam de beweging Realismo met kunstenaars zoals Renato Guttuso en Gabriele Mucchi. Met hun tentoonstelling in Oost-Berlijn in 1951 inspireerden zij jonge Oost-Duitse schilders als Harald Metzkes om een kritische vorm van kunst te maken.

In 1958 behandelden K.O. Götz in Düsseldorf en Hans Grundig in Dresden in twee triptieken het thema van de angst voor een kernoorlog. De West-Duitser Götz schilderde abstract, de Oost-Duitser Grundig in een figuratieve stijl.

Hoezeer de strijd om de ideologische hegemonie tussen de vijandige machtsblokken de kunst in haar greep had, wordt geïllustreerd door twee prijsvragen: de internationale prijsvraag voor een monument voor de onbekende politieke gevangene en de prijsvraag voor een gedenkteken in het concentratiekamp van Buchenwald. Uit een vergelijking van de twee inschrijvingsprocedures blijkt hoe breed de kloof was tussen de sterk verschillende artistieke talen en ideologieën die zich in de Koude Oorlog steeds verder van elkaar verwijderden.

## 5

### Reg Butler

Maquette voor het monument voor de  
onbekende politieke gevangene, 1951–1952



De prijs voor het monument voor de onbekende politieke gevangene ging naar de jonge Engelse beeldhouwer Reg Butler. Zijn ontwerp bestond uit drie elementen: als basis diende een groot rotsblok waarop drie bronzen vrouwelijke figuren van ongeveer drie meter hoog als getuigen en toeschouwers stonden. Daarboven verrees een enorme ijzeren constructie op drie poten die zowel aan een kooi als aan een wachttoren deed denken. De vrouwenfiguren voor de lege kooi symboliseren de drie Maria's bij het lege graf van de verzezen Christus, wat bij de toeschouwer sympathie voor de afwezige gevangene opwekt; door die gelijkenis met Christus wordt hij verheven en bevrijd.

De lineaire sculpturen van Butler lijken een beetje op uitbouwsels van technische apparaten. Zijn 'wachttoren' doet aan radio- en radarinstallaties denken en verwijst naar de bewaking van gevangenen, maar ook naar wederzijdse spionagepraktijken en het af luisteren van de vijand.

Butler werd in 1957 door de leden van de West-Berlijnse senaat uitgenodigd om zijn monument op te richten op het puin van een schuilkelder vlak bij de grens van de westelijke sector. Op die plek zou het 30 meter hoge monument van ver zichtbaar zijn, ook in de oostelijke sector van Berlijn. Het werk zou dus een duidelijke propagandafunctie hebben als tegenwicht voor het oorlogsmonument van de sovjets in het Treptower Park: een eveneens 30 meter hoog beeld van een soldaat met een kind op de arm, die zijn zwaard op een gebroken hakenkruis laat rusten. Maar uiteindelijk werd Butlers ontwerp nooit uitgevoerd.

## ZAAL IX

### Nieuwe realismen

In 1959 verklaarde Werner Haftmann in de catalogus van documenta 2 in Kassel dat kunst abstract was geworden. Maar op hetzelfde ogenblik dreef Jean Tinguely in Galerie Iris Clert in Parijs al de spot met de abstractie: hij toonde er zijn *Méta-Matics*, tekenmachines die op een rol papier willekeurige composities van vlekken en stippen in de stijl van het tachisme deden ontstaan.

Op 27 oktober 1960 werd in Parijs de groep Nouveaux Réalistes opgericht. De nieuwe realisten maakten werk dat geworteld was in eigentijdse ervaringen, met alledaagse voorwerpen en materialen die ze bewerkten: affiches verscheuren (Hains, Villeglé, Dufrêne, Rotella, Vostell), autowrakken verzamelen (Arman), objecten of gebouwen verpakken (Christo) of maaltijden 'fixeren' (de *tableaux-pièges* van Daniel Spoerri).

Gerhard Richter ontwikkelde samen met Konrad Lueg en Sigmar Polke het kapitalistisch realisme. Hun werken vormden een ironisch commentaar op de reclame en de consumptiemaatschappij, en daarmee ook op het *Wirtschaftswunder*, de 'miraculeuze' wederopstanding van de West-Duitse economie. Minder bekend zijn de bijdragen van Russische kunstenaars zoals Yuri Pimenov, Oskar Rabin, Mikhail Roginsky en Alexandr Zhdanov aan de popart.

Begin jaren 1950 ontstond aan het Institute of Contemporary Art (ICA) in Londen de Independent Group rond Lawrence Alloway, Richard Hamilton en Eduardo Paolozzi. Deze groep zou later de kern worden van de Engelse popart. Paolozzi's legendarische lezing 'Bunk!' in 1952 wordt beschouwd als de geboorte van de Britse popart; deze was een Europese adoptie van de Amerikaanse massacultuur, nog voor dit maatschappelijk verschijnsel zijn weg had gevonden naar de kunst van de Verenigde Staten.

# 6

## Eduardo Paolozzi

Dr Pepper, 1948



Paolozzi baseerde zijn lezing 'Bunk!' (1952) op zijn plakboeken met foto's en advertentiepagina's uit tijdschriften als *Ladies' Home Journal*, *American Home* en *Saturday Evening Post*, die hij verzamelde sinds hij na de oorlog beeldhouwkunst was gaan studeren in Parijs. Die beelden van luxe en rijkdom werden op grote schaal naar West-Europa gebracht via het Amerikaanse leger dat hier gestationeerd was. Het leger speelde een belangrijke rol in de verspreiding van de Amerikaanse cultuur en levensstijl, met zijn iconische verpakkingen van sigaretten en kauwgom die op de zwarte markt een belangrijk ruilmiddel vormden. Het contrast met de huiselijke soberheid in Engeland, maar ook in Frankrijk en West-Duitsland, kon niet groter zijn. Paolozzi herinnerde zich: 'Mijn vrienden en ik waren gewend aan een leven in armoede; we woonden in huurwoningen zonder koelkasten, camera's of modieuze kleding. Dat verleende aan die beelden van overvloed in de luxetijdschriften een bijzondere aantrekkingskracht.' De Engelse architectuurcriticus Reyner Banham (*Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, 1960) omschreef die tijdschriften als 'het herwonnen paradijs' voor de generatie die de gruwel en de ontberingen van zes jaar oorlog had overleefd. Voedsel, huishoudapparaten, strips, auto's en ruimtevaart beheersen de iconografie van Paolozzi's kleine collages, zoals *Dr Pepper* (1948) en *Real Gold* (1949).

## ZAAL IX

### Nieuwe idealismen

Expo 58, de eerste grote wereldtentoonstelling van de naoorlogse periode, stond symbool voor modernisering, technologisch utopisme en hoop op een betere wereld. Het was een tijd van wetenschappelijke en technische vooruitgang, kernenergie, ruimtereizen en consumptiedrang. Overal heerste een onverwoestbaar optimisme. Zowel in het Oosten als in het Westen experimenteerden kunstenaars met nieuwe stedenbouwkundige utopieën, 'immaterialisatie' en pogingen om de zwaartekracht te overwinnen.

Samen met Yves Klein en Jean Tinguely werd Lucio Fontana de drijvende kracht achter een nieuwe generatie kunstenaars. Zij verwierpen de principes van het tachisme, de artistieke stroming die de jaren 1950 domineerde en vooral naar individuele expressie streefde. ZERO was de eerste naoorlogse neoavant-gardebeweging die de nationale grenzen wist te overstijgen. De groep werd in 1958 opgericht in Düsseldorf door Otto Piene en Heinz Mack, bij wie zich later ook Günther Uecker voegde. Gelijkgesinde kunstenaars schaarden zich rond de activiteiten van het tijdschrift ZERO. Nieuwe kunstenaarsgroepen als G-58, Azimuth en Nul ontstonden in Antwerpen, Milaan en Amsterdam, en in andere steden die niet eerder bestonden op de kaart van de moderne kunst. Zagreb werd het centrum van een internationale artistieke beweging, Nove tendencije (Nieuwe tendensen), die 'visuele research' als principe vooropstelde en de demystificatie van de kunst propageerde.

In die periode was in de Sovjet-Unie een relatieve liberalisering merkbaar. Enkele niet-officiële kunstenaars, zoals Yuri Zlotnikov, begonnen te experimenteren met vormen die geïnspireerd waren door nieuwe wetenschappelijke verwezenlijkingen. Kunstenaars van de groep Dvizhenije (Beweging) maakten kinetische kunst, ontwikkeld onder invloed van experimenten met waarneming of met behulp van wiskunde of andere exacte wetenschappen.



# 7

## Heinz Mack

Tele-Mack, 1968



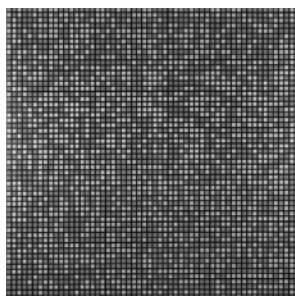
De nieuwe generatie Europese kunstenaars van de ZERO-beweging streefde ernaar zich te bevrijden van de klassieke schilderkunst. Ze wilden een kunst maken die ook buiten de museumzalen bestond, met nieuwe materialen en eenvoudige structuren. Echte beweging, puur licht en toeval maakten deel uit van hun artistieke middelen. Via hun kunst probeerden de Duitse ZERO-kunstenaars een nieuwe harmonie tot stand te brengen in de relatie tussen mens, natuur en techniek.

Heinz Mack legde zich vanaf de jaren 1950 toe op het werken met zuiver licht, terwijl hij tegelijk geboeid was door ongerepte natuurlijke ruimten. In 1959 ontwikkelde hij zijn *Saharaproject*, en vanaf 1962–1963 begon hij kunstmatige landschappen te installeren in de woestijnen van Afrika, waarin lichtschakeringen en lichtbrekingen steeds een belangrijke rol speelden. Die research leidde tot de film *Tele-Mack* die in 1968 opgenomen werd vlak bij de oase van Kebili in Tunesië.

# 8

## François Morellet

Willekeurige verdeling  
(40% blauw, 40% rood,  
10% groen, 10% oranje), 1960

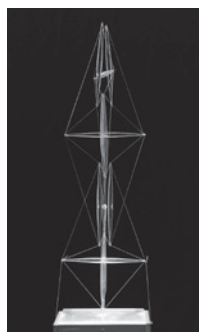


De internationale beweging Nieuwe tendensen had een meer rationele opvatting over kunst als visuele en wetenschappelijke research. De werken van François Morellet ontstonden uit de systematische toepassing van vooraf vastgelegde regels, waarbij hij soms ook het toeval een rol liet spelen. Samen met andere kunstenaars en theoretici introduceerde hij het programmeren in het proces van de artistieke creatie. Veel van zijn werken hebben titels die naar de wiskunde verwijzen. *Répartition aléatoire (40% bleu, 40% rouge, 10% vert, 10% orange)* suggereert dat het werk gecreëerd werd aan de hand van een wiskundige vergelijking. Dat programmeren strookte met zijn zoeken naar neutraliteit en het elimineren van elke emotionele artistieke impuls, wat een rationele werkwijze en structuur garandeerde. Zo staat zijn opvatting over programmeren in de kunst dicht bij de ideeën van de latere computerkunst.

# 9

## Viacheslav Kolejchuk

Mast, 1966



Niettegenstaande het IJzeren Gordijn werd ook het Russische collectief Dvizhenije (Beweging) uitgenodigd om zich aan te sluiten bij Nieuwe tendensen. Vanaf 1964 maakten de kunstenaars van dit collectief, met name Lev Nussberg, Franciso Infante-Arana, Viacheslav Kolejchuk en anderen, bewegende kinetische sculpturen die ook in publieke ruimten werden gerealiseerd.

Viacheslav Kolejchuk werd geboren in 1941 en studeerde in Moskou af als architect. Zijn werken bevinden zich op het raakvlak van artistieke, wetenschappelijke en technologische uitvindingen. Hij was korte tijd lid van de groep Dvizhenije maar stichtte in 1968 zijn eigen kunstenaarsgroepering Mir (Vrede). In zijn kinetische werken experimenteerde Kolejchuk met vormconstructie en materiaalbeheersing, waarvan hij de problematiek zowel theoretisch als aan de hand van experimenten bestudeerde. Daarbij ontwikkelde hij paradoxale constructieve en visuele modellen. Naast andere invloeden speelde zijn kennis van de zelf oprichtende structuren die toentertijd in de technologie van het ruimtevaartonderzoek werden gebruikt, eveneens een belangrijke rol in de ontwikkeling van zijn kunst. Zijn experimentele structuren uit die periode, waaronder *Mast* (1966), doen denken aan futuristische antennes of dubbele helixen, en worden bijeengehouden door de afzonderlijke elementen met elkaar te verbinden zonder gebruik van lijm of stutten.

## ZAAL XII

### Het einde van Utopia?

In de jaren 1960 ontwikkelden de Situationistische Internationale rond Guy Debord, de kunstenaars van Cobra en SPUR en de Wiener Aktionisten radicale visies over de bevrijding van het individu uit de dwang van de consumptiemaatschappij. Zij wilden het onverwachte ontdekken om zo het pad te effenen naar een utopische samenleving. Dat andere, nieuwe leven wilden zij onmiddellijk beleven, in het hier en nu. Volgens hun opvatting bestonden er geen regels, geen vaste concepten of doelstellingen. Daarom moest elke groep zijn eigen weg zoeken, dat wil zeggen zich laten meedrijven (*la dérive*) om samen de mogelijkheden die zich aanbieden te ontdekken en vervolgens op een enthousiaste en ludieke wijze te realiseren. De kunst biedt de ideale weg tot zelfbevrijding van het volk op alle terreinen van de maatschappij. In die zin was de meirevolte in Parijs in 1968, ondanks de deelname van de arbeiders, ondanks de stakingen en de bedrijfsbezettingen, geen politieke of economische maar een culturele revolutie – met de centrale slogan: *L'imagination au pouvoir* (de verbeelding aan de macht).

Hoewel Marcel Broodthaers ook fundamentele vragen stelde over het kunstsysteem, was hij sceptisch over een oppervlakkige politisering van de kunst voor ideologische doeleinden, en beschouwde hij de kunst zonder enige illusie als 'een nutteloze, apolitieke en nauwelijks morele instelling'.

# 10

## Heimrad Prem

Manifest, 1960



Het schilderij *Manifest* van Heimrad Prem uit 1960 zinspeelt op de oprichting van de groep SPUR in juni 1957 en op haar eerste manifest in november 1958. Aan een rechthoekige tafel, die bijna het hele oppervlak van het schilderij in beslag neemt, zitten verscheidene leden van de groep. Op de tafel liggen allerlei documenten, manifesten en folders. De aanwezigen lijken een manifest te bespreken. In het midden herkent men Asger Jorn, die lid was van de internationale kunstenaarsgroep Cobra tot deze in 1951 ontbonden werd. Het schilderij is een huldebetoon aan deze vriend en medestander van SPUR. Samen met de Fransman Guy Debord was hij een van de stichters van de Situationistische Internationale, en het was dankzij zijn bemiddeling dat SPUR in 1958 in die internationale vereniging opgenomen werd.

# 11

## Harald Metzkes

Bader (Kain), 1968



In 1968 reageerde de Oost-Duitse schilder Harald Metzkes op de gebeurtenissen in Praag met zijn schilderij *Badender (Kain)* (Bader). Het stelt een naakte, duidelijk angstige en gekwelde man voor in een desolaat landschap met alleen maar een meertje en een dode boom. Met de blik naar de grond gericht en de armen voor de borst stapt hij in de richting van de toeschouwer. De Bijbelse naam Kain is een duidelijke allusie op de 'broedermoord' van naties die een bevriende staat aanvallen.

## ROND 'FACING THE FUTURE'

### MEET THE WRITER

*Maar hemels als een kanon – Dichters over schilders*

Literaire avond in de tentoonstelling

met Armando, Els Moors, Monika Rinck,

Maarten van der Graaff & Peter Verhelst

15.09.2016 – 20:00

€ 8 – 6 (BOZAR FRIENDS)

### TICKETS & INFO

#### COMBITICKETS

*open spaces | secret places + Dey your Lane!*

€ 16 – 14 (BOZAR FRIENDS)

*open spaces | secret places + Facing the Future*

€ 22 – 20 (BOZAR FRIENDS)

DAY PASS SUMMER

€ 25

### RONDLEIDING À LA CARTE

Dankzij de *Summer Tour* van BOZAR kan je de expo's *Facing the Future* of *open spaces | secret places* van de *Summer of Photography* tijdens de nocturnes bezoeken. Kort en bondig!

Nadien krijg je een drankje aangeboden.

23.06, 30.06, 07.07, 14.07, 18.08, 25.08, 01.09 & 08.09 – 18:00

€ 10 (expoticket + gids 45 minuten)

Geen reservatie op voorhand. Koop uw ticket de dag zelf aan de kassa.

### BOZAR CINEMA

Woensdag 07.09.2016 – 20:00 – Studio

Films & video's door Martial Raysse,

Le Corbusier & Yannis Xenakis, Öyvind Fahlström...

€ 6 – 4

LANNOO



Facing the Future

**Art in Europe 1945 – 1968**

BOZAR BOOKS, ZKM & Lannoo (EN, 496 pp.)

BOZAR BOUTIK € 49.99 – 44.99 (BOZAR FRIENDS)