

The Power of the Avant- Garde

*Now
and Then*

Paleis voor Schone Kunsten, Brussel
29 september 2016–22 januari 2017

NED

Bezoekers- gids

The Power of the Avant-garde maakt deel uit van een reeks tentoonstellingen die BOZAR in 2016 heeft opgezet rond de betekenis en de nawerking van de avant-garde. Ze sluit rechtstreeks aan bij *Theo van Doesburg. Een nieuwe kijk op kunst, leven en technologie* (voorjaar 2016). Theo Van Doesburg blijft het bekendst als theoreticus en promotor van De Stijl. Hij geloofde in de gemeenschap tussen de kunsten, en liep in Weimar rond tijdens de begindagen van het Bauhaus, een historisch ijkpunt waarmee *The Power of the Avant-garde* afsluit. De reizende tentoonstelling *Facing the Future. Art in Europe 1945-68* (2016 > 2017 – Brussel, Karlsruhe, Moskou) maakt de balans op halfweg tussen de historische avant-garde en vandaag. De Tweede Wereldoorlog zette de teller opnieuw op nul. In heel Europa kwamen nieuwe tendensen tot uiting die teruggrepen naar de pioniers van de abstracte kunst, de definitie van kunst gevoelig verruimden en de deuren openzetten naar pop art en conceptuele kunst. De Koude Oorlog bekoelden de artistieke relaties tussen West en Oost veel minder dan wat de Trans-Atlantische propaganda wilde doen geloven. De tweede grote blikvanger dit najaar is een expositie over de beeldhouwer Pablo Picasso, die beide oorlogen overspant. Met Picasso als wegbereider ging westerse kunst in de 20ste eeuw andere continenten verkennen.

Picasso's sculpturen gaan de dialoog aan met zijn schilderijen, keramiek en zijn eigen verzameling Afrikaanse kunst. Avant-garde houdt hoe langer hoe meer een wisselwerking in tussen culturen. In 1954 stak in Kyoto de Gutai-beweging de kop op die nauwe banden had met de Zero-beweging uit Düsseldorf en mee aan de wieg stond van de performance kunst. Gutai is een van de centrale stromingen in *A Feverish Era in Japanese Art. Expressionism in the 1950's and 1960's*.

Inleiding

De tentoonstelling *The Power of the Avant-Garde* stelt scherp op het begrip 'avant-garde' dat letterlijk 'voorhoede' betekent. Deze van oorsprong militaire term verwijst vandaag vooral naar de artistieke vernieuwing in de kunsten aan het begin van de twintigste eeuw en werd gekenmerkt door een steeds sneller veranderende samenleving. Aan de hand van 120 kunstwerken belicht de tentoonstelling hoe de revolutionaire kracht van de moderne kunstbewegingen vandaag nog voortwerkt. Zowel in de oorlogsvoering als in de kunst draagt de voorhoede niet het volle gewicht van de strijd, maar doelt ze op langetermijneffecten door het slimme gebruik van goed uitgekende aanvalsstrategieën. Hoewel de avant-garde bijna ongemerkt op het wereldtoneel verscheen, laat haar invloed zich nog steeds gelden.

In de jaren rond de Eerste Wereldoorlog beïnvloedde de industrialisering alle domeinen van het dagelijks leven. De machine werd koning, en de mensen ondergingen de veranderingen van een wereld in volle expansie. Eerst langzaam, daarna steeds sneller en sneller. De kunstenaars grepen de kans om totaal nieuwe wegen te bewandelen. Als 'seismografen' brachten ze de maatschappelijke veranderingen in beeld waarvan ze dikwijls als eersten de verspreide voortekenen zagen. Om hun apocalyptische en profetische

visie tot uiting te brengen, hadden ze een nieuwe vormtaal nodig. De oorlog maakte stuk wat al in verval was. Gevestigde maatschappelijke verhoudingen kwamen onder druk te staan. Het Bauhaus symboliseert de naoorlogse pogingen om een nieuwe samenleving op te bouwen, maar de kracht van de avant-garde vond ook weerklank in vormvernieuwingen als de abstracte kunst, een gefragmenteerde beeldtaal en last but not least, de film als nieuw *gesamtkunstwerk*.

De kracht van de avant-garde wordt in de tentoonstelling geschetst aan de hand van twee in elkaar grijpende verhaallijnen:

1. Via een fragmentarisch overzicht van de avant-garde en haar historische krachtcentra. Eerst krijg je werken van James Ensor en Edvard Munch te zien, twee kunstenaars van wie de wortels nog in de negentiende eeuw liggen. Daarna ontdek je kunstbewegingen als het Duitse expressionisme, het Italiaanse futurisme, het Russische kubofuturisme en het Bauhaus met zijn vernieuwende kijk op kunst en ideologie in de moderne maatschappij. Hoewel deze stromingen stuk voor stuk verschillen op vormelijk vlak, delen ze hun liefde voor het breken met de traditie en hun lef om met nieuwe vormen voor de dag te komen.

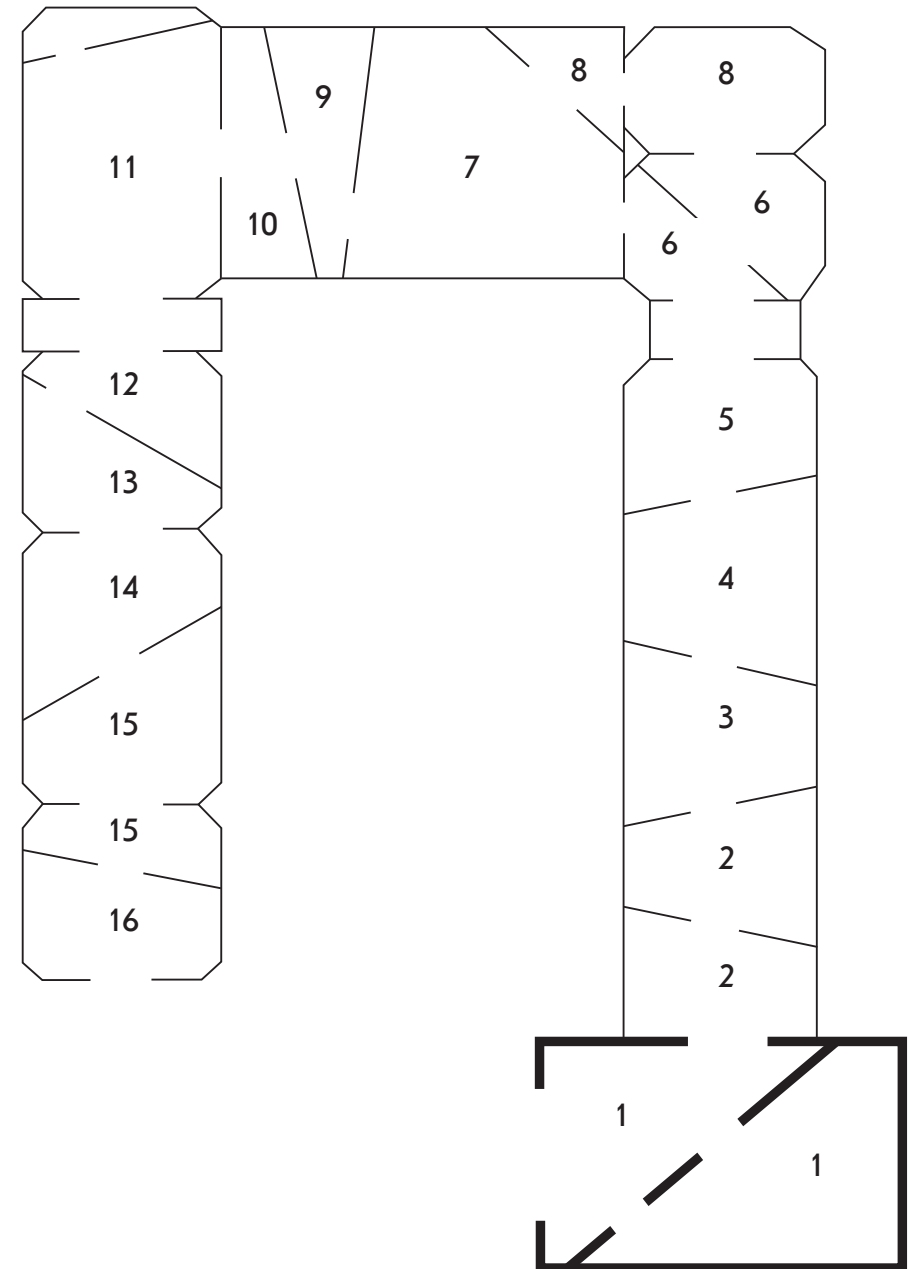
2. Tandems

Via de persoonlijke statements van hedendaagse kunstenaars die door

een eigentijdse bril naar het oeuvre van 'de modernen' kijken. Op vraag van de curator laten deze kunstenaars hun werk dialogeren met kunstwerken uit de historische avant-garde, en toetsen ze zo de ideeën van toen aan de artistieke opvattingen van nu.

*Alle citaten van de levende kunstenaars in deze bezoekersgids zijn fragmenten uit hun statement dat ze voor de catalogus schreven. Hierin becommentariëren ze een werk van een collega-kunstenaar uit de historische avant-garde en lichten ze toe waarom dit werk voor hen vandaag nog relevant en belangrijk is.

1



01

Olafur Eliasson

(1967, Kopenhagen, Denemarken; leeft en werkt in Berlijn, Duitsland, en Kopenhagen)

Ventilator

1997

In 1997 werd Olafur Eliasson onderscheiden met de Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen. Hij zond voor de wedstrijd het pas voltooide werk *Ventilator* in, een vernuftige en heel precies berekende installatie. De readymade slingert in de wind, als het ware overweldigd door de gevolgen van zijn eigen werking. Hij is de slinger van zijn eigen oncontroleerbare kracht, een willekeurig vluchtspoor dat met lucht in de lucht wordt getekend. Tegen de achtergrond van de dramatische klimaat-veranderingen wordt deze mechanische wervelwind een naderende dreiging. In het werk van Olafur Eliasson herken je zijn interesse voor perceptie, beweging, lichamelijke gewaarwording en het ik-gevoel. De kunstenaar wil kunst relevant maken voor de gehele samenleving. Zijn oeuvre beperkt zich niet tot het museum of de galerie, maar dringt door tot de publieke sfeer via zijn architecturale projecten en interventies in de openbare ruimte.

'Wat Alexander Archipenko's Wandelende vrouw zo fascinerend maakt, is dat het beeld de toeschouwer

de mogelijkheid biedt om het verhaal van het kunstwerk te 'voltooien', om mee de regie in handen te nemen: we wandelen eromheen om het van alle kanten te bekijken, en die vertraagde waarneming creëert beweging.

Mijn werk Ventilator beweegt zich dansend rond de kamer en brengt door zijn beweging de ruimte in kaart. Het doet iets met de lucht die we als vanzelfsprekend beschouwen, iets wat met het ruimtegevoel te maken heeft. Zoals Wandelende vrouw maakt Ventilator de ruimte tastbaar, het maakt van de negatieve ruimte een positieve ruimte.'

— Olafur Eliasson over Alexander Archipenko

02

Alexander Archipenko

(1887, Kiev, Oekraïne — 1964, New York, Verenigde Staten)

Wandelende vrouw

1912

In de Europese avant-gardemiddens van de jaren net voor de Eerste Wereldoorlog kregen de beelden van Constantin Brancusi en Raymond Duchamp-Villon weinig aandacht. Dat gold niet voor het werk van de Oekraïner Alexander Archipenko die de revolutionaire durf en een

breuk met de traditionele waarden personifieerde. Zijn *Wandelende vrouw* uit 1912 betekende een grote doorbraak in zijn carrière. Door positieve en negatieve vormen met elkaar te vervlechten en te laten contrasteren — een van de belangrijkste innovaties van de kubisten op vormelijk vlak — veranderde hij het verdere verloop van de kunstgeschiedenis op een ingrijpende manier. Je ziet hoe de wandelende dame steunt op wat een gesloten paraplu lijkt. Ze is opgebouwd uit cilinders, kegels, convexe en concave vormen die in elkaar zijn gestrengeld. De ruimte doorboort het beeld: niet de armen en benen, zoals toen gebruikelijk was, maar het hoofd en de torso.

03

Gerhard Richter

(1932, Dresden, Duitsland; leeft en werkt in Keulen, Duitsland)

48 portretten

1972 (Editie van 1998)

In 1972 vertegenwoordigde Gerhard Richter als enige kunstenaar de Duitse Bondsrepubliek op de Biënnale van Venetië. Voor de centrale zaal van het tentoonstellingspaviljoen schilderde hij een reeks van 48 portretten. Jaren later verklaarde hij dat hij al lang plannen koesterde voor een dergelijk project, maar dat hij het

nooit zou hebben uitgevoerd — ook niet in een andere vorm — zonder de specifieke architecturale en historische context van de Biënnale.

Het Duitse tentoonstellingsgebouw op het Biënnaleterrein werd in 1938 op bevel van Hitler in neoclassicistische stijl verbouwd en kreeg een façade met kolossale zuilen. Sinds de jaren 1970 hadden al verscheidene kunstenaars naar die ideologisch beladen architectuur verwezen, zoals Joseph Beuys in 1976 en Georg Baselitz in 1980. De radicaalste was wel de Duits-Amerikaanse kunstenaar Hans Haacke, die voor zijn installatie *Germania* in 1993 de marmeren vloer van het paviljoen opbrak.

Gerhard Richter rekende op een subtielere manier af met de geschiedenis van deze plek. De 48 portretten die hij voor deze specifieke locatie maakte, staan op het eerste gezicht los van elke ideologie, zingeving of duiding. Het zijn portretten van personen die algemeen werden geprezen om hun wetenschappelijke of culturele verdiensten. Een eerste selectie van meer dan driehonderd personen reduceerde hij uiteindelijk tot 48 portretten. Deze beeltenissen schilderde hij op basis van zwart-witfoto's in grijstinten uit encyclopedieën en maakte hij zo eenvormig mogelijk door steeds dezelfde uitsnijing te kiezen, extreme houdingen van het hoofd en opvallende patronen in de kledij te vermijden, en een neutrale, heldere achtergrond te gebruiken. Zijn beslissing om uitsluitend mannen af te beelden werd hem later niet in dank afgenomen, terwijl dit in 1972, bij de

voorstelling van het werk, geen protest had uitgelokt. Op de tentoonstelling presenteerde Richter de 48 portretten als een fries die, net boven ooghoogte, de hele omtrek van de zaal in beslag nam. De volgorde was zo dat de hoofden van de geportretteerden geleidelijk van zijaanzicht naar een frontaal aanzicht, en weer terug evolueerden.

Zowel bij de keuze van de portretten als bij de uitvoering ervan was het er Richter duidelijk om te doen om zijn onderwerpen zo neutraal, monotoon en eenvormig mogelijk voor te stellen. Daarmee verhult hij de historische en politieke dimensie van zijn portrettencyclus, die het beeld van een generatie verbindt met zijn familiegeschiedenis. Niet alle 48 persoonlijkheden komen je bekend voor, maar ieder van hen heeft op zijn vakgebied belangrijke dingen gepresteerd. Gerhard Richter zelf behoort tot een generatie die tijdens de oorlogsjaren zonder vader is opgegroeid en voor wie de vaderfiguur niet als moreel voorbeeld of houvast kon dienen. Dit leidde tot stilzwijgen, vervreemding, kritiek en afwijzing. Dit werk — 48 portretten van ‘voorbeeldige’ mannen — is als een symbolische poging om dat gemis te compenseren. In een interview, drie decennia na de presentatie van *48 portretten*, kon Richter daar vrijuit over spreken: ‘Ik zie er eerder het vaderprobleem in. Opgroeien zonder vader was immers een typisch Duits, naoorlogs fenomeen. Onze vaders waren weg of beschadigd, in ieder geval waren ze hun status en waardigheid kwijt.

Dat leidde tot onrust en onzekerheid, en heeft er beslist toe bijgedragen dat ik die 48 mannen heb geschilderd.’

—Dietmar Elger

04

Militaire avant-garde

Het verhaal van *The Power of the Avant-Garde* begint met een inleiding over het begrip ‘avant-garde’ en het geweld in de twintigste eeuw. ‘Avant-garde’ is oorspronkelijk een term uit de oorlogvoering en betekent ‘voorhoede’. Het betreft de kleine groep soldaten die vóór de hoofdmacht streed, zodat deze voldoende ruimte en tijd had om gepast te reageren. Vanaf het begin van de negentiende eeuw werd het begrip in toenemende mate toegepast op progressieve politieke stromingen die zich strijdbaar opstelden. Terwijl de voorhoede in de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog sterk aan betekenis inboette, werd de term ‘avant-garde’ steeds vaker gebruikt voor radicaal nieuwe ideeën in de beeldende kunsten, de bouwkunst, de literatuur en de muziek.

De Eerste Wereldoorlog betekende een keerpunt op het vlak van oorlogvoering. Door de technologisch geavanceerde en industrieel geproduceerde wapens werd het doden preciezer, anoniemer en beter geor-

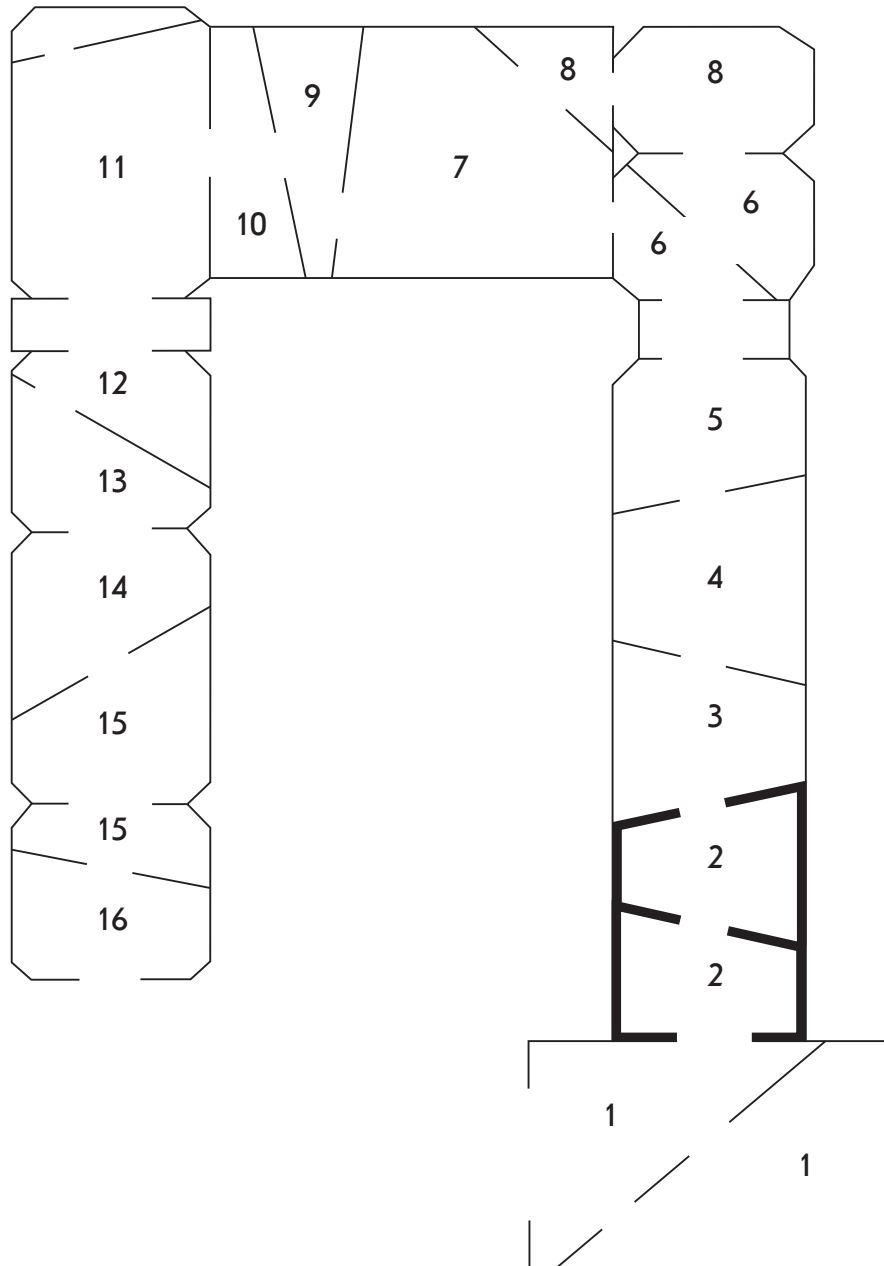
ganiseerd. De vernietigende werking van de artillerie is daar het beste voorbeeld van: die was verantwoordelijk voor bijna twee derde van alle dode en gewonde soldaten. Bij deze overwinning van de machine op de mens speelden snelheid en tijd een zeer belangrijke rol: wapens werden steeds sneller geproduceerd en berichten vlugger verspreid. Bij verrassingsaanvallen met gifgasgranaten was het verschil tussen leven of dood slechts een kwestie van seconden. De infanterie en de artillerie konden maar succes boeken als afspraken stipt werden nageleefd. Dat soldaten werden gereduceerd tot ‘kanonnenvoer’ en elke vorm van tijdelijke en ruimtelijke orde stap voor stap verloren ging, leidde tot een steeds grotere psychosociale ontworteling. Het verlies van vertrouwde referentiepunten en het toenemende geweld speelden een belangrijke rol in de ontwrichting van de civiele en politieke samenleving na de Grote Oorlog. De kiemen voor de tweede grote catastrofe van de twintigste eeuw waren gelegd.

De scenografie van de eerste zaal verduidelijkt de relatie tussen geweld en sociopolitieke ontwrichting. Het centrale beeld is dat van een granaat, vlak na de ontsteking. Splinters van alle mogelijke afmetingen hangen aan onzichtbare nylondraden waarin je een zwevende sculptuur kunt herkennen. Daarmee wordt zowel verwezen naar de militaire oorsprong van het begrip ‘avant-garde’ en het vernietigende wapengeweld, als naar het uiteenvallen van de oude orde zoals je

dat terugvindt in het deconstructivisme en andere avant-gardestromingen. De presentatie wordt aangevuld met een horloge en een ontsteker. Het horloge is een zakuurwerk dat een Duitse soldaat vermoedelijk in 1915 veranderde in een polshorloge, zodat hij bij het aflezen van het uur geen tijd verloor. De kopontsteking K.Z.11 hoort bij een granaat van Duitse makelij — de doorsnede van de granaat werd gebruikt voor didactische doeleinden. Om het vernietigende effect van de granaat te optimaliseren, kon het mechanisme uiterst precies worden afgesteld. Ook dit object illustreert het belang van tijdmeting in de Eerste Wereldoorlog. Met wat fantasie doet de vorm aan een futuristische sculptuur denken.

— Matthias Rogg

2



Rodin, Ensor, Munch, Dumas, Odenbach. Fragmenten en transparantie

Met de torso - de sculptuur als fragment - begint bij Auguste Rodin (1840–1917) 'de bronstijd', zoals de titel van een van zijn beeldhouwwerken luidt. In dezelfde periode werd de burgerlijke maatschappij met haar vaste structuren aan het wankelen gebracht. De Franse beeldhouwer laat bij *De lopende man* (de expressieve taal van de gebaren achterwege en toont enkel het lichaam in beweging. Net als bij de torso, drukt hij in *De verkrampte hand* (na 1900) spanning en menselijke zwakheid uit door zich te concentreren op een hand waarbij de rest van het lichaam overbodig wordt.

In de schilderijen van James Ensor (1860–1949) ontvouwt zich een sociaal landschap dat bevolkt wordt door tijdgenoten van de kunstenaar, die hun hatelijkheid en bekrompenheid proberen te verbergen achter maskers en vermommingen. Dit menselijk kwaad in Ensors werk, gemaskeerd door vermommingen, oefent een haast magnetische aantrekkingskracht uit op Marcel Odenbach (geboren in Keulen, 1953). In Europa is vooral zijn videowerk bekend, maar hier zie je hoe de kunstenaar in collages in papier snijdt

om de verschillende betekenislagen, verborgen achter oppervlakkige motieven, aan het licht te brengen. Met zijn werk *Afgelegd en opgehangen* (2013), waarin je de toga's van de rechters van het grondwettelijk hof in Karlsruhe ziet, zet hij de traditie van de rechterfiguur bij Ensor, Rouault en andere kunstenaars voort.

Al vroeg verzette de Noorse schilder Edvard Munch (1863–1944) zich in Berlijn en daarvoor in Christiania, zoals Oslo tot 1924 heette, tegen de regels van de academische schilderkunst. Zeer vroeg geteisterd door familiale tragedies, deze eenzame strijder *par excellence* groeide uit tot een belangrijk model van de moderniteit en vertegenwoordiger van de avant-garde uit het begin van de twintigste eeuw. De reeks lithografieën *Alfa en omega* uit 1909 ontstond tijdens een verblijf in de psychiatrische kliniek van dr. Jacobsen in Kopenhagen. Ze kwam terecht in de verzameling van de jurist, schrijver en latere kunsthandelaar Hugo Perls. Het rechtstreeks op doek geschilderde portret van zijn echtgenote, Käte Perls, – waarvoor Munch de titel *De berouwvolle Magdalena* suggereerde – ontstond op basis van een kleurenschets van ogen, mond en neus. De kracht van Munchs werk ligt in zijn nauwgezette, doordringende weergave van de psychische gesteldheid van de geportretteerde, zonder naturalistische franjes.

Marlene Dumas (geboren in Kaapstad, ZA, 1953) bewondert Munch's bijzondere schildertechniek,

de dynamische penseelstreken, die ervoor zorgen dat het doek onbehangen ademt.

05

Marcel Odenbach

(1953, Keulen, Duitsland; leeft en werkt in Keulen)

Afgelegd en opgehangen

2013

Vier rode toga's hangen aan een metalen klerenstandaard achter een balie. Onder het houten blad, in het witte vlak dat ongeveer een derde van het werk in beslag neemt, lopen parallelle rode en zwarte inktsporen loodrecht naar beneden.

Wie het werk aandachtig en van dichtbij bestudeert, ontdekt dat het een collage is van ontelbare papierknipsels en dat deze garderobe van het Bundesgerichtshof in Karlsruhe vrijwel geheel bestaat uit fragmenten van historische documentatie. Tussen de haken van de klerenstandaard herken je zwart-witfoto's uit verslagen van beroemde rechtszaken tegen nazimisdadigers, onder andere van het Eichmannproces. Andere knipsels herinneren aan de schijnprocessen onder het nationaalsocialistische regime. Odenbach was van 1992 tot 1998 professor aan de Kunstacademie in Karlsruhe, vanwaar hij dagelijks uitzicht had

op het gerechtshof. Daar vond hij de inspiratie voor dit werk. *Afgelegd en opgehangen* staat rechtstreeks in verband met eerdere werken rond het thema van de verwerking van het oorlogsverleden in de Duitse Bondsrepubliek.

'Aangezien ik in Keulen opgroeide – tussen kerk en carnaval – is het waarschijnlijk niet zo verrassend dat ik al op jeugdige leeftijd kennismakte met Ensor. Wat mij aantrok waren zijn stijl en humor, en later zijn kritische, onafhankelijke, misschien ook wel politieke stellingname.

Ensors leefwereld was heel beperkt – hij verliet zelden het kleine Oostende – en toch gaf hij op een bijna visionaire wijze gestalte aan de grote thema's van de twintigste eeuw: kerk, staat, gerechtigheid, de dood... duiken steeds opnieuw op in zijn schilderijen en zijn grafische werken. Misschien heeft de zee, de blik in de verte, zijn kijk op de wereld verruimd.

Het huis met de souvenirwinkel van de familie Ensor is door zijn schilderijen een spiegel van de tijd geworden; dat gaf mij als kunstenaar moed! Dankzij Ensor heb ik ingezien dat de autobiografische last die we allen meedragen, een rijke voedingsbodem kan worden voor ons eigen werk.'

– Marcel Odenbach over James Ensor

06

James Ensor

(1860 – 1949, Oostende, België)

De moord

1888

Tovenaars in de stormwind

1888

De slechte geneesheren

1895

De moord stelt een gruwelijk tafereel voor. Op een tafel ligt een man van wie de arm wordt afgezaagd. Het bloed sijpelt in een emmer. De vier mannen aan de tafel zien er Oosters uit, en herinneren aan de Perzische geneesheren Iston, Pouffamatus, Cracozie en Transmouff uit Ensors gelijknamige ets uit 1886. Het werk is geïnspireerd op bloederige verhalen van schrijvers zoals Edgar Allan Poe, Iwan Gilkin en Georges Eekhoud.

Tovenaars in de stormwind is een treffende illustratie van de fantastische beeldenwereld van James Ensor. In een vliegende storm baart een enorme, vreemdsoortige heks kort na elkaar gedrochtelijke, naakte heksen.

De satirische prent *De slechte geneesheren* is gebaseerd op het gelijknamige schilderij uit 1892 (verz. Brussel, Université Libre de Bruxelles). De thematiek sluit aan bij een oude

beeldende traditie, waarin dokters getypeerd worden als geldzuchtige karikaturen en kwakzalvers, nauw verbonden met de dood. Deze elementen komen eveneens aan bod in de prent van Ensor. De voorstelling is naïef uitgewerkt en beantwoordt aan het satirische opzet.

07

Marlene Dumas

(1953, Kaapstad, Zuid-Afrika; leeft en werkt in Amsterdam, Nederland)

De blonde, de brunette en de zwarte vrouw

1992

Zoals zo vaak het geval is in Marlene Dumas' baanbrekende werk vormt het vrouwenlichaam het centrale thema van haar geschilderde drieluik *De blonde, de brunette en de zwarte vrouw* (1992). Het werk bestaat uit drie vrouwelijke bovenlijven die zijn afgebeeld vanuit een enigszins voyeuristisch perspectief, en dus vanuit eenzelfde blik. Doordat Dumas voor elk van de drie doeken dezelfde foto van haarzelf als uitgangspunt heeft gebruikt, stijgt het werk ver boven de conventies van het zelfportret uit. Het werk 'alludeert op de politieke betekenis van de huidskleur en op kleuren in schilderijen', schrijft Dumas in haar boek *Sweet Nothings* uit 1998. Door in één beweging

commentaar te leveren op artistieke én raciale stereotypen ondermijnt het schilderij tegelijk de op mannelijke leest geschoeide kunstgeschiedenis én de politiek van alledag.

'Munch betekent voor mij modernisme en existentialisme, het afscheid van het naturalisme. Subjectiviteit boven realisme. De twijfel aan de macht. Wat ik bij Munch net het meest bewonder, is dat iedere penseelstreek traceerbaar is.

Ik voel me specifiek aangesproken door de thema's die Munch in zijn titels evoceert. Hij is tegelijk patiënt en therapeut. Hij is schilder en denker. De reeks Alfa en omega – een gedicht of sprookje dat Munch zelf schreef en illustreerde – is een prachtig en gevoelig werk.

Hij schildert moderne liefdesgeschiedenissen, niet alleen tussen mannen en vrouwen maar ook tussen ons en de natuur. Hoe we allen worstelen met affectie, vervreemding en de dood. Kijk hoe teder de beer en Omega elkaar omhelzen, en hoe Munch haar ogen beschrijft, die van blauw naar zwart veranderen wanneer ze naar haar minnaar(s) kijkt. Het maakt ook mij jaloers.

Hij begrijpt de nacht en zijn schaduwen. Maar toch straalt zijn werk van het licht.'

— Marlene Dumas
over Edvard Munch

08

Edvard Munch

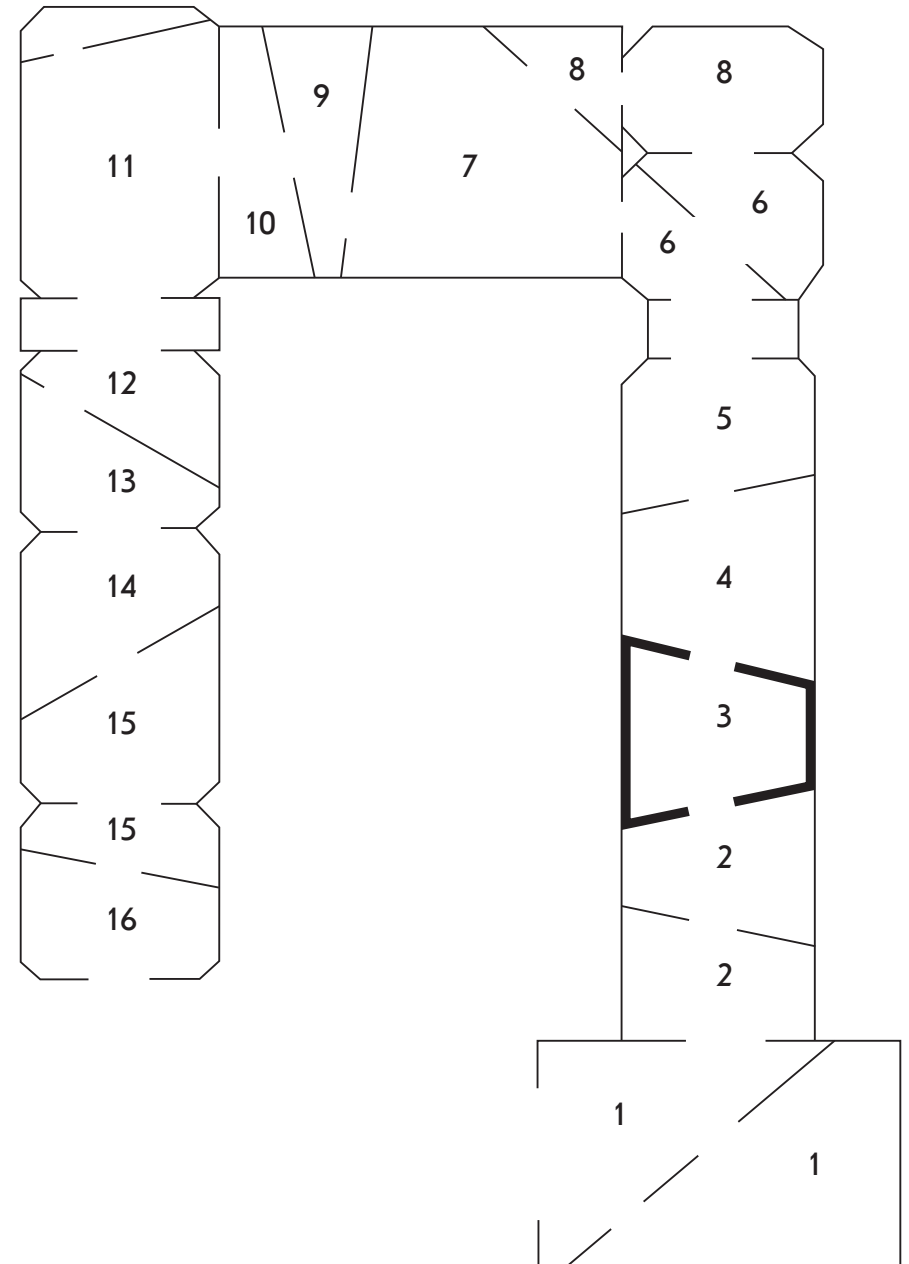
(1863, Ådalsbruk, Noorwegen — 1944, Oslo, Noorwegen)

Alfa en omega

1908-1909

De reeks *Alfa en omega* ontstond in 1909 in Kopenhagen. Daar werd Munch na een zware fysieke en psychische inzinking in de herfst van 1908 behandeld in de kliniek van dr. Jacobson. In 22 lithografieën illustreert Munch een fabel die zijn ironische kijk op de geslachten uitbeeldt. Omega, de gezellin van de man Alfa, bedriegt haar partner met verschillende dieren en verwekt daarbij telkens een nieuw geslacht. Ten slotte slaat Alfa in diepe vertwijfeling Omega dood. Omega's nakomelingen, wezens die half als mens, half als dier zijn weergegeven, wreken haar door Alfa te doden. Tijdens zijn verblijf in de verpleeginrichting tekende Munch dierenstudies in de dierentuin van Kopenhagen die als voorbeeld dienden voor enkele van de lithografieën uit de reeks.

3



Die Brücke en Der Blaue Reiter

De kunstenaarsgroepen Die Brücke uit Dresden en Der Blaue Reiter werden niet gekenmerkt door een uniforme stijl of een formele lijn. Wat hun internationale leden en geassocieerde kunstenaars met elkaar gemeen hadden, was een streven naar waarachtige artistieke expressie, een ambitie om de band tussen de kunst en het dagelijks leven te herstellen, en een afkeer van de verouderde conventies van de academies en de salons.

Met snelle, dynamische penseelstreken en in expressieve, onvermengde kleuren legden de kunstenaars van Die Brücke het leven van alledag — het atelier, de samenleving, het stadsleven — vast op doek. *De Baadsters* van Erich Heckel en Karl Schmidt-Rottluffs existentiële tafereel *Gesprek over de dood* getuigen van een zoektocht naar de essentie, een conceptuele en formele terugkeer naar het wezenlijke en een poging om de schilderkunstige toenmalige conventies te overstijgen. De progressieve identiteit en de ideologische claims van de groep werden door Ernst Ludwig Kirchner als volgt in hun manifest uit 1906 geformuleerd: 'Vanuit het geloof in vooruitgang, in een nieuwe generatie scheppers en genieters, roepen we alle jeugdigen op, en als jeugd, die de toekomst heeft, willen we onszelf bewegings- en levensvrijheid verschaffen tegenover de ingeburgerde oude krachten. Iedereen

die direct en onverbloemd weergeeft wat hem tot scheppen aanzet, hoort bij ons.'

Der Blaue Reiter staat voor een losse alliantie van internationale kunstenaars. Tot de kern, die in München actief was, behoorden Franz Marc, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, August Macke en Alexej von Jawlensky. De met symboliek beladen naam van de groep werd vanaf 1911 door Marc en Kandinsky gebruikt als titel voor publicaties en tentoonstellingen, maar werd al snel synoniem voor progressieve schilderkunst en een kenmerkende artistieke benadering.

Reeds in 1911 benadrukte Kandinsky in zijn kunsttheoretische geschrift *Über das Geistige in der Kunst* het belang van spiritualiteit in de kunst. De kunstenaars van Der Blaue Reiter waren overtuigd dat ze in een periode van maatschappelijke omwentelingen leefden waarin de nieuwe kunst de belangrijkste drijfveer zou worden voor een spiritueel tijdperk. Dat zie je goed in Auguste Mackes *Kleurige vormen I* of Heinrich Campendonks *Geel-witte koe voor huizen*, twee expressieve kunstwerken die losstaan van formele conventies en zich hebben bevrijd van de materialiteit van het onderwerp.

09

Emil Nolde

(1867, Nolde, Denemarken — 1956, Seebüll, Duitsland)

Fetisjen (exotische figuren I) 1911

Net als de meeste Europese avant-gardekunstenaars voor de Eerste Wereldoorlog was Emil Nolde gefascineerd door primitieve en niet-Europese kunst. Daarin vond hij inspiratie voor zijn eigen werk. Hij bezocht vaak het Berlijnse volkskundemuseum en maakte daar tal van schetsen, onder andere van twee Kachinafiguren uit Noord-Amerika, die de basis vormden voor zijn 'fetisjen'. Noldes schilderij benadrukt de vereenvoudigde kleuren en vormen van de figuren met een strenge, vlakke compositie.

10

Karl Schmidt-Rottluff

(1884, Rottluff [Chemnitz], Duitsland — 1976, Berlijn, Duitsland)

Gesprek over de dood 1920

In een roodbruine verduisterde ruimte voeren een man en een vrouw een

gesprek. Met hun grote hoofden stralen ze een bewust primitieve monumentaliteit uit waarin je de invloed herkent van de plastische kunst uit Afrika en de Stille Zuidzee die rond 1905 door de kunstenaars van Die Brücke werd ontdekt. Met het uitbeelden van een dialoog over het levenseinde refereert Schmidt-Rottluff aan een schilderij van Erich Heckel uit 1912, dat twee in een gesprek verwickelde mannen voorstelt onder een afbeelding van de gekruisigde Christus. Een dergelijk christelijk beeld ontbreekt hier. Tussen de hoofden van de gesprekspartners zie je een gele ovale vorm met zwart traliewerk, waarschijnlijk een lamp of een door de zon beschenen venster. In de context van een gesprek over de menselijke vergankelijkheid kun je dit zien als een teken van troost uit het hiernamaals. In een brief van 28 augustus 1919 schreef de kunstenaar aan een vriend: 'Die hele beproeving van de oorlogsjaren werkte nog zo sterk na...'

11

August Macke

(1887, Meschede, Duitsland — 1914, Perthes-lès-Hurlus, Frankrijk)

Kathedraal in Fribourg 1914

August Macke maakte deze compositie in de lente van 1914 tijdens een lang

verblijf in Zwitserland. In die periode probeerde hij zijn werk te onderscheiden van dat van de andere leden van Der Blaue Reiter, zoals Wassily Kandinsky en Franz Marc. Macke baseerde zijn schilderkunst rechtstreeks op de visuele gewaarwording. Voor dit werk gebruikte Macke schetsen die hij maakte in het Zwitserse Fribourg. Door de impressionistisch opgevatte compositie wordt de blik in de imaginaire ruimte naar de toren van de kathedraal geleid. De stalen toren in het midden staat niet echt in Fribourg, maar is gebaseerd op details uit de reeks afbeeldingen van de *Eiffeltoren* van Robert Delaunay, voor wie Macke veel bewondering had. Het ingetogen kleurenpalet, met tinten van blauw, grijs, rood en bruin, heeft een andere functie dan bij Delaunay, die bewust dissonante kleuren combineerde die niet op de werkelijkheid gebaseerd waren.

12

Gabriele Münter

(1877, Berlijn, Duitsland –
1962, Murnau am Staffelsee, Duitsland)

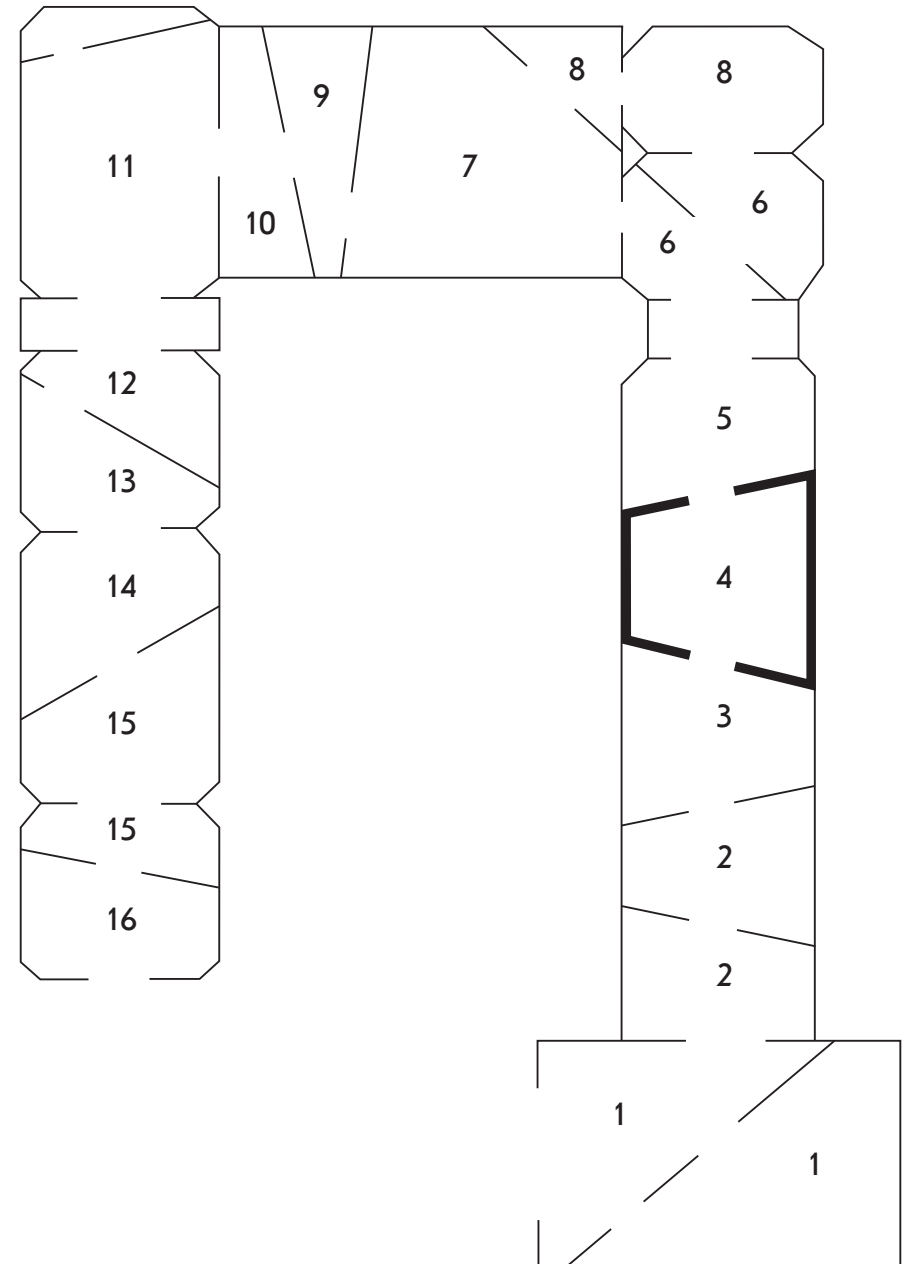
Zwart masker met roze

1912

Gabriele Münter, mede-oprichtster van Der Blaue Reiter en jarenlang (tot 1914) de levensgezellin van

Wassily Kandinsky, creëerde met *Zwart masker met roze* vermoedelijk het eerste grote, volledig 'profane' stilleven na haar reeks figurengroepen uit de religieuze volkskunst uit 1910–1911, waarmee ze een belangrijke bijdrage leverde aan de productie van de kunstenaarsgroep. Maskers komen wel vaker voor in de stillevens van Münter, in wisselende combinaties. In dit geval zien we één enkel zwart, expressief exemplaar, met een levendig gemodelleerd gezicht, dat tussen wit-roze zakken en doeken ligt. Münter zelf moet het als een belangrijk werk hebben beschouwd, want ze selecteerde het voor haar presentatie tijdens de Eerste Duitse Herfstsalon in 1913, in galerie *Der Sturm* van Herwarth Walden.

4



Het futurisme en de Russische avant-garde

'Tijd en Ruimte zijn gisteren gestorven. Wij leven nu al in het absolute, want we hebben reeds de eeuwige alomtegenwoordige snelheid gecreëerd.'

Dit credo van het futurisme werd geformuleerd door de geestelijke vader van de stroming, Filippo Tommaso Marinetti, in zijn 'Manifest van het futurisme' dat in 1909 verscheen in de Franse behoudsgezinde krant *Le Figaro*. Zo riep Marinetti niet enkel op tot het verwerpen van de bestaande cultuur, maar maakte hij de vernietiging ervan zelfs tot voorwaarde voor een nieuwe, eigentijdse maatschappij.

Een absoluut geloof in de vooruitgang en zijn kenmerken — de machine, tomeloze energie en snelheid, maar ook agressie en gevaar — tekende het geïndustrialiseerde heden als een schouwtoneel voor een nieuwe mens. De metropool — die vorm kreeg in de architectonische visioenen van Mario Chiattone en Antonio Sant'Elia — werd de utopische blauwdruk voor een nieuwe samenleving. Het leven in de exploderende grootsteden met zijn industrie, machines, snelheid, grote maatschappelijke omwentelingen, geweld, oorlog, anarchie, nationalisme en jeugd vormde de inspiratiebron voor een eigentijdse kunst. Door al deze thema's samen te brengen, moest de kunst opnieuw midden in het leven

komen te staan. Zowel in de bruisende massacultuur in *De berendans in de Moulin Rouge* van Gino Severini als in de nieuwe maatschappelijke krachten die zich roerden in Luigi Russolo's *De opstand* merk je dat de futuristische kunstenaars zich helemaal wijden aan het vluchtige, dwingende leven van toen.

Dynamiek en gelijktijdigheid werden de sleutelwoorden van een beeldtaal die beantwoordde aan de levensomstandigheden en het waarnemingsvermogen van de nieuwe mens. Dat leidde onvermijdelijk tot het verwerpen van de esthetische principes uit het verleden. Het moderne leven werd gekenmerkt door snelheid, mobiliteit, simultaneïteit en het uiteenvallen van tijd en ruimte. De futuristen stapten dan ook af van de statische weergave van de wereld. Lichamen en objecten werden gefragmenteerd en vastgelegd in verhouding tot de omgevende werkelijkheid. Ze dijdten uit in de ruimte, de werkelijkheid werd in het beeld overhoop gegooid.

Deze radicale artistieke ideeën uit Italië vonden vooral navolging in het Russische Rijk, waar de groeiende politieke en sociale onrust pas in 1917 zou uitmondde in de Revolutie. Progressieve kunstenaarsgroepen rond centrale figuren, zoals Natalja Gontsjarova, Michail Larionov en Kazimir Malevitsj, ontwikkelden onder invloed van de vernieuwingen in Parijs en Milaan het zogenaamde kubofuturisme. De louter analytische deconstructie van vlakken interesseerde hen niet meer:

ze creëerden uiteenspattende lichamen in de driedimensionale ruimte.

In Sint-Petersburg en Moskou verbeeldde de Russische avant-garde het jachtige leven dat van techniek, machines en voertuigen was doordrongen, zoals in Malevitsj' *Vrouw bij tramhalte* (1913). Daarnaast gaf ze ook gestalte aan de primitieve realiteit van de plattelandsbevolking die nog grotendeels in negentiende-eeuwse omstandigheden leefde: Gontsjarova's *Het baden van de paarden* (1911). De gepolariseerde werkelijkheid in het Russische Rijk — armoede, oorlog en sociale revolutie aan de ene kant, voortschrijdende techniek en de versmelting van mens en machine aan de andere — resulteerde in een spanning die uiteindelijk de tijdgeest in het Europa van de vroege twintigste eeuw diepgaand zou beïnvloeden.

13

Umberto Boccioni

(1882, Reggio Calabria, Italië — 1916, Verona, Italië)

Unieke vormen van continuïteit in de ruimte

1913 (Gietsel van 2004)

De schilder, beeldhouwer en theoreticus Umberto Boccioni was een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het futurisme. *Unieke vormen van*

continuïteit in de ruimte is zijn sculpturale meesterwerk, de meest geslaagde vormgeving van zijn theorieën over plastisch dynamisme zoals hij die uiteenzette in zijn 'Technisch manifest van de futuristische beeldhouwkunst' (1912). Het originele gips van begin 1913 was in juni van dat jaar te zien op een solotentoonstelling in de Parijse galerie La Boétie. Het beeld was wellicht geïnspireerd op Auguste Rodins *Lopende man* (1907) en op Eadweard Muybridges foto's van atleten in beweging, maar Boccioni schoof elke vorm van beschrijvend naturalisme terzijde en liet zich evenmin verleiden tot een cinematografische weergave van de beweging: door sterk te abstraheren kwam hij tot een bijzonder krachtige figuur met spieren die door de dynamiek veel meer is dan bundels materie.

14

Gino Severini

(1883, Cortona, Italië — 1966, Meudon, Frankrijk)

De berendans in de Moulin Rouge 1913

Gino Severini bezocht graag de Parijse danstenten, cabarets en vaudevilletheaters, zoals de Moulin Rouge, de Bar Tabarin, de Chat Noir en de Monico. *De berendans in de Moulin*

Rouge verwijst naar de *grizzly bear dance*, een ragtimedans die in 1911 uit de Verenigde Staten was komen overwaaien en die voor nieuw lichtvoetig vermaak en vrolijke opwindung op de dansvloer zorgde. De *pas de l'ours* was een nogal logge dans; de zware passen en zijdelingse buigingen resulteerden niet in gracieuze, maar in plompe bewegingen waarbij van tijd tot tijd *It's a bear!* werd geroepen. Dat was helemaal naar de smaak van Severini. Deze futurist was eigenlijk op zoek naar een 'totale schilderkunst', een plastische verbeelding van alle zintuiglijke indrukken, zoals geuren, warmte, klanken, snelheid en het oplossen van massa. *De berendans* wordt vooral gekenmerkt door een stilistische versobering: een beperkt kleurenpalet, een heldere compositorische opbouw en een duidelijk omschreven ruimte van het beeld.

15

Kazimir Malevitsj

(1879, Kiev, Oekraïne –
1935, Sint-Petersburg, Rusland)

Vrouw bij tramhalte

1913

Kazimir Malevitsj studeerde in Moskou aan de School voor schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur. Hij maakte een snelle ontwikkeling door waarbij hij het impressionisme en symbolisme achter zich liet, hij zich het

werk van Cézanne en Matisse eigen maakte, en vervolgens een kubistische richting insloeg. 1913 werd een cruciaal jaar voor hem door zijn contacten met futuristische dichters die stonden voor een nieuwe, 'transrationele' poëzie, waarbij klanken geheel ontdaan waren van betekenis. Malevitsj zou er de schilderkunstige tegenhanger van ontdekken. Begin 1914, toen de kubofuturistische *Vrouw bij tramhalte* samen met werk van Picasso en Braque te zien was tijdens de vierde 'Bubnovy Valet' (Ruitenboer)-tentoonstelling, verwierp hij iedere vorm van beredeneerde logica en beriep hij zich nog louter op intuïtie. Naar eigen zeggen voelde hij 'vlakken opkomen'. Dit gevoel leidde hem in 1915 naar een nieuwe, objectloze kunst: het suprematisme.

16

Natalja Gontsjarova

(1881 Negaevo, Rusland –
1962, Parijs, Frankrijk)

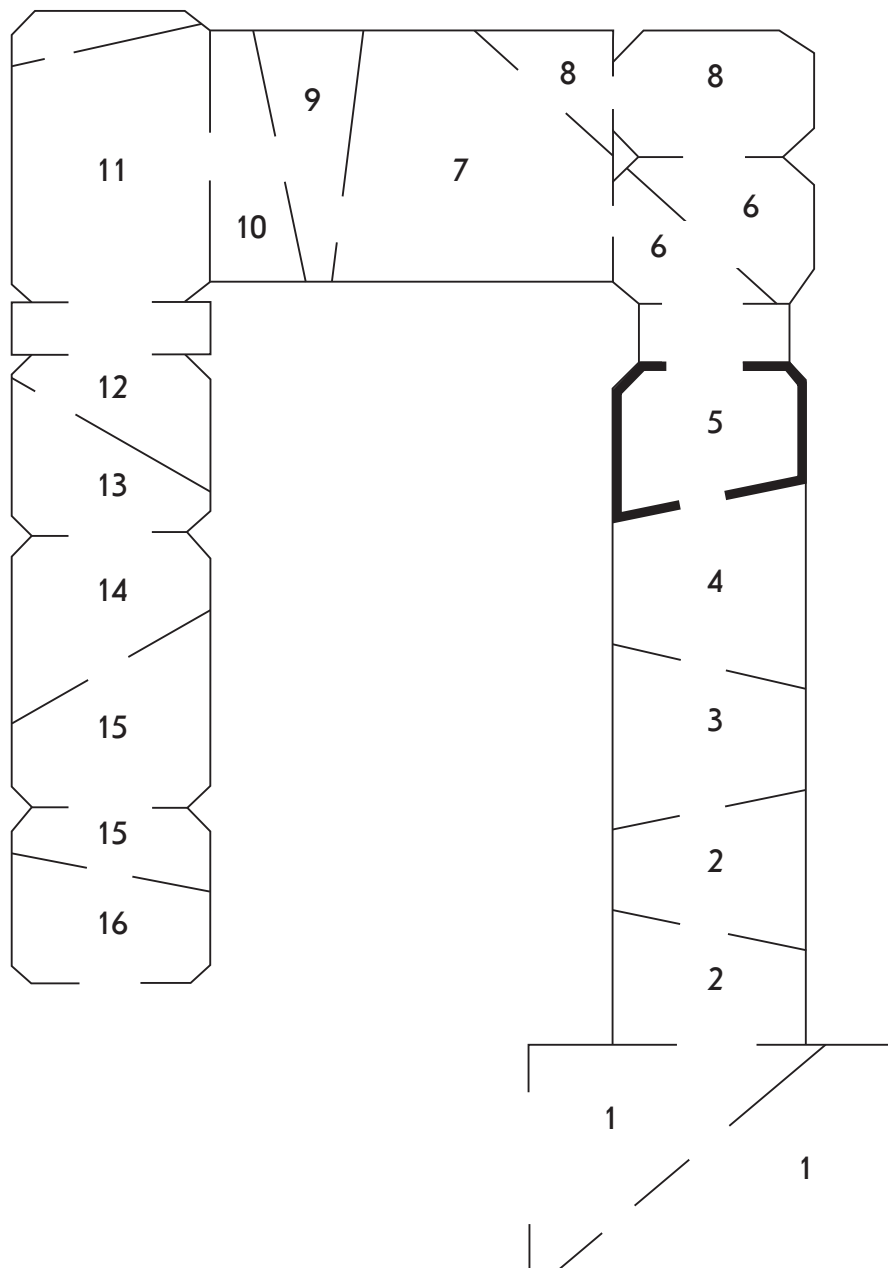
Het baden van de paarden

1911

Het schilderij *Het baden van de paarden* werd voor het eerst tentoongesteld in 1912 tijdens de expositie *Ezelstaart* naast andere werken met als thema boerenarbeid. De oprechtheid waarmee de kunstenares haar gevoe-

lens uit, doet haar doek aansluiten bij de werken van de anonieme makers van *lubok*-kunst, handgemaakte, Russische afbeeldingen uit de volkskunst. Tegelijk redt ze het werk van een stilering die niet zou samengaan met oprechte artistieke schepping. Net als Gontsjarova maken vele professionele kunstenaars gebruik van technieken uit de volkskunst om de naïeve energie en het plezier van zuivere kleuren weer te geven. De figuren van Gontsjarova's boeren zijn statisch, hoekig en onbehouden, maar tegelijkertijd toebedeeld met een oerkracht en energie.

5



Communicatie: de gebroken draad. John Baldessari, Jeff Wall, Franz Kafka

De tentoongestelde werken *Telefoon* (voor *Kafka*) van John Baldessari (1991) en *Odradek* van Jeff Wall (1994) hebben een nauwe, maar enigszins cryptische band met Franz Kafka. Max Brod, een hechte vriend van Kafka, haalt de literaire interesses van de schrijver aan: "Hij wees alles af wat op effect belust en intellectueel, gekunsteld en bestudeerd aandeed. Als voorbeeld van wat hem wél beviel, citeerde hij dan een passage uit Von Hofmannsthal: 'de geur van natte stenen in een trappenhuis'. Daarna zweeg hij lange tijd, alsof hij er niets aan toe te voegen had, alsof dit alledaagse, onbeduidende beeld voor zichzelf moest spreken."

Telefoon (voor *Kafka*) is een montage van twee uitgesneden fragmenten. Samen beelden ze een nieuw verhaal uit dat van zijn oorspronkelijke betekenis afwijkt. Kunstenaar John Baldessari, die in Los Angeles woont, nam afgedankte filmstroken uit de studio's van de droomfabriek Hollywood als uitgangspunt. De niet-gerelateerde opnames worden door de titel van het werk met elkaar in verband gebracht. In het midden staat een oude mobiele telefoon, zo groot als een bot. Het werk ademt een onaangename sfeer die weerspiegeld wordt in de wijd opengesperde ogen van de 'gesprekspartner'.

Baldessari koos als artistieke referentie een werk van de Belg Marcel Broodthaers. De vitrine in *De handtekening van de kunstenaar* (1972), waar Broodthaers zo vaak gebruik van maakte, past als klassiek museummeubel wonderwel in het Paleis voor Schone Kunsten. De zwarte hoed en het adresboek met het telefoonnummer van Kafka zijn onlosmakelijk met de identiteit van de kunstenaar verbonden.

Jeff Wall brengt met *Odradek*, naar Kafka's gelijknamige schepsel uit *Die Sorge des Hausvaters* (1917), een alledaagse scène uiterst scherp in beeld. Het is een banaal, maar tegelijk raadselachtig tafereel in een monumentale stijl: waar houdt *Odradek* zich schuil?

Voor de drie kunstenaars, Franz Kafka, John Baldessari en Jeff Wall, geldt wat Baldessari in 1996 zei in een interview met museumdirecteur Hugh M. Davies naar aanleiding van een tentoonstelling in San Diego: "Het doel van kunst is om ons voortdurend uit evenwicht te brengen."

John Baldessari

(1931, National City, Californië; woont en werkt in Santa Monica, Californië)

Telefoon (voor Kafka)

1991

In een reusachtig beeldvlak bracht de kunstenaar twee uitgesneden motieven uit de filmwereld aan: in de linkerhelft een boemerangvormig tafereel met een man en een vrouw in een zwembad en rechtsonder een bijna-pasfoto van een mannenhoofd in profiel. De vrouw met halfnaakte boezem is onherkenbaar doordat de grenslijn van de boemerang haar hoofd wegsnijdt. Dit geldt ook voor de man van wie het gezicht is overschilderd door een ronde schijf. De leegte, de achterliggende witte muur en de afstand verbindt de twee motieven. Met de titel *Telefoon (voor Kafka)* geeft Baldessari aan hoe je dit werk kunt lezen: de schrijver schrikt en spert zijn ogen wijd open omdat de telefoon overgaat. Hier botst de droomfabriek Hollywood met Kafka's raadselachtige verhalen.

'Marcel Broodthaers' werk is altijd heel belangrijk voor me geweest. Ik heb hem ontmoet. De reikwijdte en de diversiteit van zijn werk zijn

een voorbeeld dat ik altijd heb geprobeerd te volgen.'

— John Baldessari over
Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers

(1924, Brussel, België — 1976, Keulen, Duitsland)

De handtekening van de kunstenaar

1972

Door een werk te signeren, verklaart de kunstenaar dat het af is. Tegelijk bevestigt hij dat het kunstwerk authentiek is en dat hij er de maker van is. Sinds het begin van de twintigste eeuw heeft signeren nog een andere functie: iets tot kunstwerk verklaren. In dit werk zijn de handgeschreven lettertekens van de signatuur vervangen door een reeks voorwerpen die door Marcel Broodthaers zijn gekozen, en die zo tekens worden die naar hem verwijzen. Het gebruik van verschillende tekensystemen kenmerkt het oeuvre van Broodthaers, die aanvankelijk schrijver en dichter was, maar in 1964 besloot om zich ook aan de beeldende kunst te wijden. Uiteindelijk verzaakt hij in *De handtekening van de kunstenaar* niet helemaal aan woord en schrift. Op de eerste bladzijde van het adresboek noteerde

Broodthaers de inventaris van de vitrine en plaatste er zijn handtekening onder.

Jeff Wall

(1946, Vancouver, Canada; leeft en werkt in Vancouver)

Odradek, Táborská 8, Prague, 18 July 1994

1994

Een verhaal van Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters* (De zorg van de huisvader, 1917), deed Jeff Wall besluiten om in Praag op zoek te gaan naar het mysterieuze wezen Odradek. Op een bestaande plek (Táborská nr. 8) en op een welbepaald tijdstip (18 juli 1994) legde hij de tastbare feiten en het raadselachtig-fictieve karakter van het verhaal vast op foto. Wall maakte een interpretatie van de omgeving en van de sfeer zoals die in de tekst naar voren komt. Verschillende perspectieven — plaats, tijd en handeling — worden in dit shot met elkaar verweven, net als in de cinema of het theater. Verleden en heden overlappen elkaar. Zo ontstaat een ruimte waarin de tekst in al zijn betekenissen kan resoneren. Datgene wat op een onderbewuste, verborgen en verdrongen manier inwerkt op onze verbeelding en

ons begrip van de werkelijkheid, valt in Walls filmische beeld samen met de vloeiende overgang tussen het documentaire en het fictieve, tussen licht en schaduw, scherp en onscherp, tussen het zichtbare en het veronderstelde. Net als in Kafka's verhaal.

'Het passé verklaren van dingen staat niet los van wat het polaire tegendeel ervan lijkt te zijn. Daarom vind ik het even waardevol om te praten over opnieuw uitvinden, herontdekken en vooral bewaren. Sommige culturele vraagstukken die hun wortels hebben in de jaren 1920, in de jaren 1820 en zelfs in het midden van de achttiende eeuw, zijn vandaag nog steeds actueel. Ze blijven onbeantwoord, we zitten er nog steeds middenin. Dat is de reden, denk ik, waarom ik op een bepaald ogenblik het gevoel had dat een terugkeer naar 'la peinture de la vie moderne' gelegitimeerd was. Tussen het moment waarop Baudelaire deze stelling poneerde en het heden, bestaat er een continuïteit die wordt gevormd door het kapitalisme. Er zijn tal van theorieën de revue gepasseerd over hoe het kapitalisme is geëvolueerd. Het is gewijzigd, maar het blijft ook voortbestaan, het is steeds opnieuw veranderd, vernieuwd, verzwakt en tegenwerkt. De weerstand tegen het kapitalisme en de kritiek erop — alles wat als 'antikapitalistische cultuur' kan worden beschouwd — ontstond

eveneens in die periode, en is ook een fundament geworden van het modernisme en de moderne kunst. Naar mijn gevoel werk ik binnen en met de dialectiek tussen kapitalisme en antikapitalisme, die elk een continue voorgeschiedenis hebben in de moderniteit, en als moderniteit.'

— Jeff Wall, Interview met T.J. Clark, Serge Guilbaut en Anne Wagner (1990), in: Jeff Wall, eds. Thierry de Duve, Arielle Pelenc en Boris Groys, Phaidon Press, 1996.

20

Franz Kafka

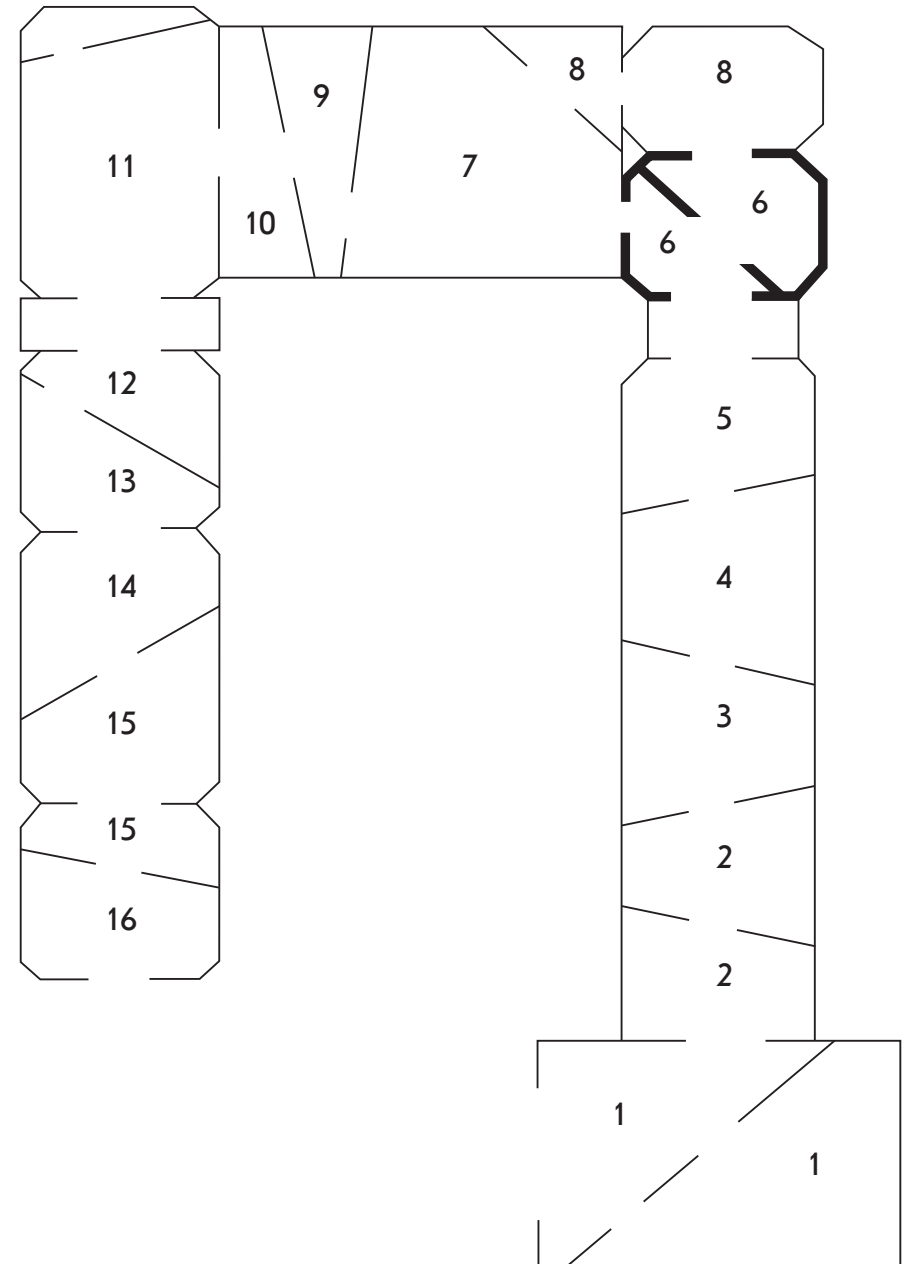
(1883 Praag, Tsjechië —
1924 Klosterneuburg, Oostenrijk)

De zorg van de huisvader 1917

Franz Kafka's novelle *Die Sorge des Hausvaters* (De zorg van de huisvader, 1914–1917) verscheen voor het eerst in 1920 (in de publicatie *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*) en dus — in tegenstelling tot het grootste deel van zijn oeuvre — nog voor zijn vroegtijdige dood Een huisvader vertelt daarin over het mysterieuze wezen Odradek, dat als een dwaallicht door zijn huis waart. Alle pogingen om het schepsel te begrijpen, lopen op niets uit. Zijn naam, vorm noch gedrag leren iets

over de zin van zijn bestaan. Voor de mens blijft Odradek een raadsel.

6



Tussen beeld en zinnebeeld: Leon Spilliaert, Koen Vermeule, Louise Lawler

Leon Spilliaert maakte zijn pasteltekening in 1913, vlak voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. De Belgische kunstenaar woonde toen in Brussel, maar zijn inspiratie haalde hij nog steeds uit zijn geboorteplaats Oostende. Een jonge vrouw verschijnt in een strandlandschap in het diffuse nachtlucht. Haar directe maar tevens afstandelijke blik wekt bij de kijker onwillekeurig onbehagen op.

Bijna honderd jaar later schilderde Koen Vermeule *Tokiodromer*. Op dit meer dan levensgrote schilderij zie je een afgepeigerde Japanse toerist die lijkt uit te rusten op een bank. De Nederlandse kunstenaar plaatst de museumbezoeker als een sculptuur in het centrum van het beeld. *Tokiodromer* neemt het internationale cultuurtoerisme op de hak, dat profiteert van de grenzeloze mobiliteit van de hedendaagse mens. De aandacht van een kunstliefhebber, daarentegen, kent wél grenzen. In het werk van Vermeule staat het in zichzelf gekeerde individu centraal, dat, zoals in het werk van Leon Spilliaert, vaak geïsoleerd lijkt van de buitenwereld. Als seismograaf van het hedendaagse bestaan tematiseert Koen Vermeule de manier waarop de mens zich terugtrekt uit het

dagelijks leven dat steeds meer door technologie wordt bepaald.

In *Woman with Picasso* van Louise Lawler wordt niet het kunstmuseum als openbare, culturele ruimte afgebeeld, maar de wereld van de veilingshuizen. Het viervoudige fotowerk toont de hand van een vrouw die een gitaarsculptuur van Pablo Picasso presenteert. De nadruk ligt niet op de gitaar, noch op de vrouw, maar op het motief van het presenteren. De kunst wordt koopwaar. Net zoals Picasso's kubistische visie op de werkelijkheid, krijg je het gevoel dat perceptie dubbelzinnig is en afhangt van de tijd en de blik van de toeschouwer. Met de viervoudige herhaling van het motief zinspeelt Lawler op de toenemende gelijkheid tussen de kunstmarkt en de wereld van commercie en reclame.

21

Koen Vermeule

(1965, Goes, Nederland; leeft en werkt in Amsterdam, Nederland)

Tokiodromer

2010

In het midden van het monumentale, rechthoekige beeldvlak zit een jongeman in zomerse kledij en met een rugzak. Hij zit voorovergebogen met de ellebogen op de knieën; zijn donkere haarbos valt als een kap over zijn gezicht. Het licht dat vanuit de achtergrond naar binnenstroomt, wordt weerkaatst op de museumvloer

en draagt bij tot de melancholische sfeer. Deze momentopname, een blik in het leven van de moderne mens, is karakteristiek voor het werk van Koen Vermeule. In zijn thema's verwerkt hij het alledaagse, het dramatische en het metafysische tot krachtige beelden. De mens voelt zich geïsoleerd in de grootstad, maar toch blijft in die moeheid de levenshonger aanwezig.

'Ik haal mijn onderwerpen uit de wereld dicht bij mij, net als Spilliaert voor wie Oostende, op de grens van land en water, een 'mer à boire' was. Ook zijn werk gaat over tijd, maar is niet tijdgebonden. Ik kijk ernaar alsof het gisteren gemaakt is. Ik heb een moment van de dag willen grijpen als een stilstaand beeld uit een film. Wat eraan vooraf gaat weten we niet, net zomin als wat er onvermijdelijk op volgt. De tijd staat stil, heel even. Als in een schilderij van Leon Spilliaert.'

— Koen Vermeule
over Leon Spilliaert

22

Leon Spilliaert

(1881, Oostende, België — 1946, Brussel, België)

Jonge vrouw met hond

1913

In 1907–1908 nam Leon Spilliaert afstand van het symbolisme in zijn jeugdwerken. Hij begon in een reeks dramatische zelfportretten aan een diepe zoektocht naar het wezen van de mens en nam deel aan enkele tentoonstellingen in Brussel. Hij besloot om de artistieke tendensen van zijn tijd te verwerken in zijn kunst. In enkele experimentele composities bracht hij vernieuwing op visueel, formeel en picturaal vlak. De meer expressionistische stijl maakte het mogelijk om een andere realiteit af te beelden. Hij experimenteerde met ruimteverdeling en diepte door eenvoudige figuren op een neutrale achtergrond af te beelden, zoals *Jonge vrouw met hond*. Contrasterend met de horizontale waterlijn loopt de vloeiende vorm van de jonge vrouw over in het krachtige lichaam van het dier. Eenzelfde uitzonderlijke vitaliteit verbindt hen.

23

Louise Lawler

(1947, Bronxville, New York, Verenigde Staten; leeft en werkt in New York)

Vrouw met Picasso

1986

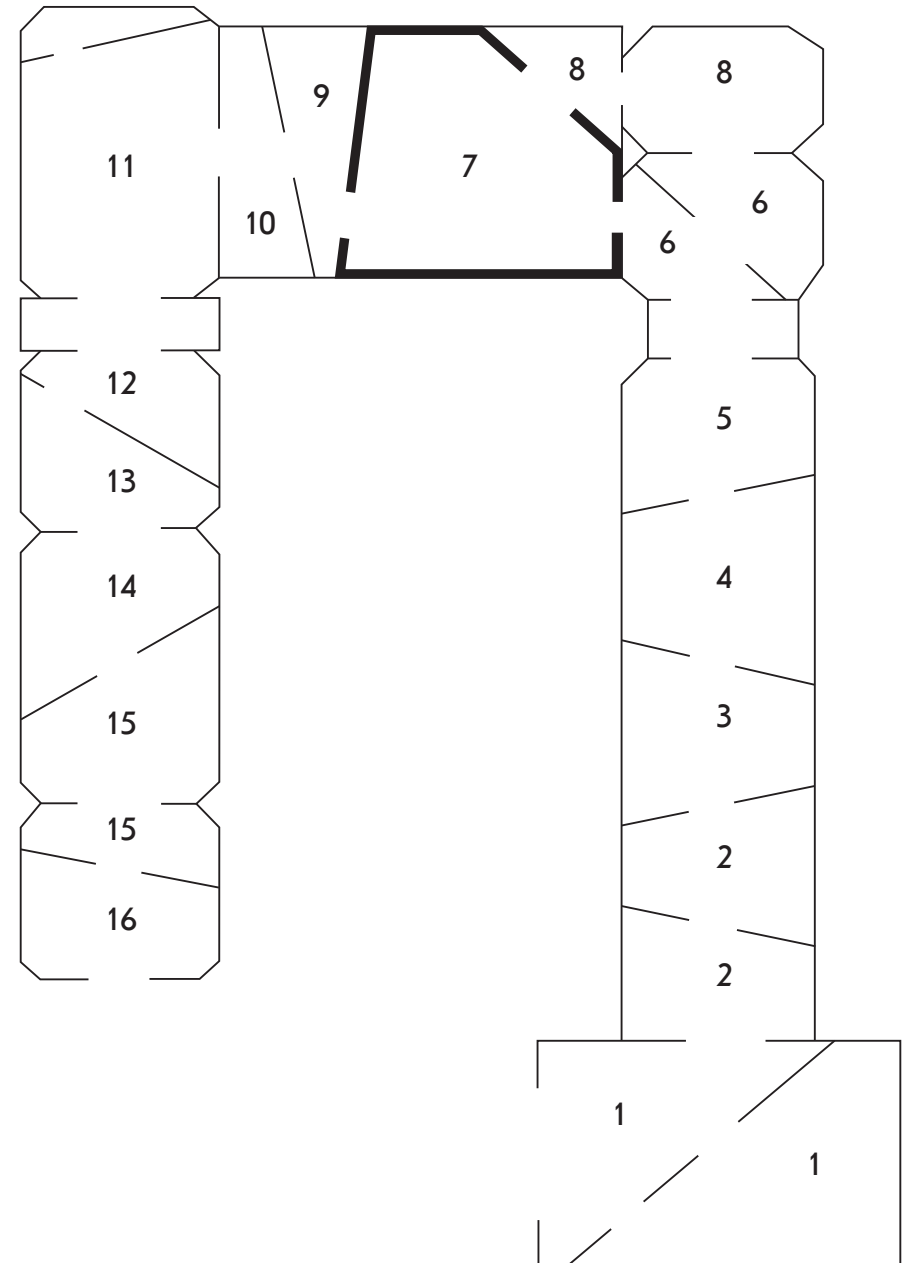
Een jonge vrouw met een fijn koraalsnoer op een witte gesmokte blouse houdt een icoon van de moderne Europese kunst in haar linkerhand: een kubistische sculptuur van Pablo Picasso

uit 1912. Deze broze 'gitaar' in uitgesneden karton, opgeplakt papier, linnen, touw en olieverf is een van de belangrijkste werken uit de avant-gardistische beeldhouwkunst van de vroege twintigste eeuw. Onderwerp van de foto zijn het presenteren van kunstwerken en de plaats en de maatschappelijke context waarin dit gebeurt (een veilinghuis?). Misschien wordt ook de vraag gesteld wat wij nu doen met dit kunstwerk dat ooit radicaal deuren intrapte. Het werk biedt echter meer dan een kritische kijk op de receptiegeschiedenis. Door de manier waarop Lawler inzoomt en herhaalt, focussen we op het kunstwerk zelf: eindelijk kunnen we het weer zien.

'Wat het werk betekent, wordt niet alleen bepaald door wat ik doe of zeg. Het werk van andere kunstenaars en critici en 'wat er zich op dat ogenblik afspeelt', helpt om het te begrijpen.'

— Louise Lawler in: Douglas Crimp, 'Prominence Given, Authority Taken, Interview with Louise Lawler', in: October Files, ed. Helen Molesworth met Taylor Walsh, vol. 14, Cambridge, MA 2013.

7



Risikant zelfbewustzijn: Een blik in het atelier van de avant-garde

De voortdurende aandacht van de avant-garde kunstenaars voor de *nieuwe mens* leidt tot de verkenning van zijn fysiek en spiritueel vermogen dat hem eigen is.

Atletische activiteiten als gymnastiek en boksen, de prometheïsche iconografie, het beeld van het hart als symbool voor gevoelens en empathie, behoren allen tot de bouwdoos van de avant-garde.

De zaal wordt gedomineerd door de *Marionet* van Bogomir Ecker, dat symbool staat voor het gebrek aan autonomie, en door de verschillende maskers en kostuums waarachter de moderne mens zich verschuilt. Fortunato Depero's collages voor de choreografie van Sergej Djagilev bij Stravinsky's ballet *De Zang van de Nachtegaal* (1916–1917), gestructureerd door kleurrijke vormen en volumes, roepen een thema op dat Bogomir Ecker zeer dierbaar is: de link tussen de menselijke en de mechanische figuur.

Een reeks heldhaftige figuren bevolkt het atelier van de avant-garde, zoals *Prometheus* (1911) van Antonín Procházka (1882–1945) 'een versplinterde god van de ongehoorzaamheid' en *De acrobaat IX* (1913) van Georges Rouault (1871–1958). Terwijl de mythologische held Prometheus de mensen het vuur schonk, tegen het uitdrukkelijke verbod van de oppergod

Zeus in, voert de atletische acrobaat zijn bijna bovenmenselijke bravourestukken op voor het publiek. In deze context past ook de sculptuur *De bok-sers* (1914) van Alexander Archipenko.

De kubofuturistische portretsculptuur van William Wauer (1866–1962) stelt de meest vooraanstaande Duitse pleitbezorger van de moderne kunst voor: de uit Berlijn afkomstige Herwarth Walden (1878–1941). Walden werkte zich internationaal op tot vurig promotor van kunstenaars uit Frankrijk, Duitsland en hun Europese buurlanden. Zijn tijdschrift *Der Sturm* werd, vooral dankzij de tentoonstelling *Erster Deutscher Herbstsalon* in 1913, een van de belangrijkste draaischijven voor de avant-gardekunst van expressionisten, kubisten en futuristen.

De bronzen buste van de Franse visionaire dichter Charles Baudelaire uit 1911 van de hand van Raymond Duchamp-Villon (1876–1918), getuigt van de betekenis – tegelijk maatstaf én reisgids – die de dichter voor vele avant-garde kunstenaars zal hebben.

24

Bogomir Ecker

(1950, Maribor, Slovenië; leeft en werkt in Düsseldorf, Duitsland)

Marionet 1995

Voor zijn sculpturale werk vertrekt Bogomir Ecker van vreemde, her en

der gevonden voorwerpen die hij als *Prototypen* bijeenbrengt in een soort archief, wachtend om te worden getoond. Als een kolossale koning Ubu, de marionet uit Alfred Jarry's toneelstuk *Ubu roi* (1888), domineert de rode, uitgeholde sculptuur het midden van de ruimte terwijl ze het onvoorspelbare verwacht. In deze stalen, aan touwen opgehangen sculptuur zou je oren of geluidstrechters kunnen herkennen in de openingen. Aan dit werk gingen schetsen vooraf van figuurtjes die door draden in beweging kunnen worden gebracht. Op het Flageyplein in Brussel waakt Eckers monumentale gele stalen sculptuur *Longitudi I* sinds 2009 over het openbare leven.

'Robots, marionetten en werktuigen. Het enthousiaste geloof in de machine van heel die Italiaanse mannenbende – Boccioni, Russolo, Marinetti, Balla, Depero – ruikt nogal sterk naar motorolie. Die verbeterheid als smeermiddel voor een voortdurende beweging, voor een uitdijende snelheid, die euforie van de mechanisering, de talrijke futuristische manifesten die stuk voor stuk de wereld wilden veranderen, hun non-conformistische branie, zo ongelooflijk brutaal en ambitieus: dit alles ontaardde bij enkele van deze protagonisten en machinisten op dramatische en dwaze wijze in fascistische ideologieën. Nergens is het utopische potentieel van de kunst én de mislukking ervan zo intens. Ik ken in de kunstgeschiedenis geen

grotere botsing tussen artistieke expansiedrang en faliekante dwaling; nergens liggen artistiek-maatschappelijke dromen en hun verwoesting zo dicht bij elkaar. Het lijkt wel of de Italiaanse futuristen in hun razer-nij met hun eigen ondergang een voorafspiegeling wilden tonen van de instorting van de grote politieke utopieën en het totalitarisme in het twintigste-eeuwse Europa.'

– Bogomir Ecker over
Fortunato Depero

25

Fortunato Depero

(1892, Fondo, Italië –
1960, Rovereto, Italië)

Collages voor 'De Zang van de Nachtegaal' 1916–1917

In november 1916 bestelde Sergej Djagilev, impresario van de Ballets Russes, bij de vierentwintigjarige Fortunato Depero de kostuums en de scenografie voor *De Zang van de Nachtegaal*, een schouwspel met teksten van Hans Christian Andersen en muziek van Igor Stravinsky. In zijn atelier in Rome maakte Depero een groots opgevat decor van gefantaseerde planten in papier-maché en metaal. Van zijn vele projecten voor

kleurrijke kostuums met onregelmatige, verrassende vormen zie je er hier een aantal schetsen in collagevorm. Ze moesten daarna worden uitgewerkt in stof van de Turijnse firma Lenci en rond een geraamte in ijzerdraad worden genaaid. De bewegingen van de balletdanser zouden dus de stijfheid en het mechanische van een automaat hebben. Om onbekende redenen trok Djagilev in 1917 echter onverwacht zijn opdracht in.

26

Roman Signer

(1938, Appenzell, Zwitserland; leeft en werkt in St. Gallen, Zwitserland)

Hoed 1997

In deze korte video is een raadselachtige handeling vastgelegd die met grote precisie en, zoals al snel blijkt, volgens een vast scenario wordt uitgevoerd. Roman Signers visueel verhaal *Hut* [Hoed] toont hoe uit het ludieke idee van een spelletje 'pak de hoed' een artistieke eenakter met metafysische diepte ontstaat die focust op de spanningsboog tussen slagen en mislukken. Wanneer de hoed eindelijk op Signers hoofd belandt en de romantische figuur haar peinzende houding aanneemt, is het raadsel wel opgelost maar blijven nog vele vragen onbeantwoord.

'De eerste keer dat ik Polen voor het eerst bezocht was in 1971. Een van de eerste plaatsen die ik bezocht, was Łódź. Ik had immers gehoord dat daar een heel interessant museum was, het Muzeum Sztuki. Daar zag ik voor het eerst sculpturen van Katarzyna Kobro. Ik was meteen gefascineerd door haar Ruimtelijke composities. Waarschijnlijk bezitten ze daar de grootste collectie van haar werk. Beeldhouwwerk had mij altijd al geïnteresseerd, en ik werkte als tekenaar in een architectenbureau. Ik heb zelfs overwogen om zelf ooit architect te worden. Maar natuurlijk nam ik Kobro's Ruimtelijke composities niet voor architectuurmodellen. Het zijn sculpturen. Later las ik dat Kobro aan de academie van Sint-Petersburg had gestudeerd en daar in contact stond met de constructivisten. Maar ze ontwikkelde haar eigen taal.'

— Roman Signer over
Katarzyna Kobro

27

Katarzyna Kobro

(1898, Moskou, Rusland — 1951, Łódź, Polen)

Abstract beeldhouwwerk (3)

1924 (Replica van 1976)

Abstract beeldhouwwerk (3) behoort tot de vroegste realisaties van Katarzyna

Kobro na haar aankomst in Polen in de eerste helft van de jaren 1920. Het werd waarschijnlijk al in 1924 geëxposeerd tijdens de tentoonstelling van de Poolse avant-gardistische groep Blok in Warschau en Riga, maar het werd vernietigd of raakte zoek tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de jaren 1970 werd het werk gereconstrueerd aan de hand van iconografisch materiaal gekend uit de illustraties van de tijdschriften *Praesens* (1926, nr. 1) en *Forma* (1933, nr. 1). De geometrisch-organische vorm en het scherpe contrast in de compositie tussen vormen en materialen, situeert het werk tussen de vroege werken van de kunstenaar die waren geïnspireerd door het constructivisme en het suprematisme. Deze vormden een belangrijke etappe op de weg naar haar *Ruimtelijke sculpturen* en vervolgens *Ruimtelijke composities*, volgend op een beeldhouwkunsttheorie beschreven door Katarzyna Kobro zelf en door Władysław Strzemiński in het boek *Compositie van de ruimte. De berekening van de tijd-ruimte ritmes* uit 1931.

28

Otto Freundlich

(1878, Słupsk, Polen — 1943, Majdanek, Polen)

Mannelijk masker

1911

Otto Freundlich geldt als een van de allereerste scheppers van niet-figura-

tieve kunst. Hoewel hij in maart 1908 verhuisde naar Le Bateau-Lavoir, een ateliercomplex en ontmoetingsplek voor avant-gardekunstenaars in Montmartre, ging hij met zijn kunst niet het kubistische pad op. Hij putte inspiratie uit het expressionisme, het werk van Paul Cézanne, Vincent van Gogh en de zogeheten primitieve kunsten. Dit masker uit 1911 maakt deel uit van een reeks studies waarmee hij in 1906 aanving. Volgens Freundlich stond de mens via zijn hoofd in contact met de kosmos. De studies leidden in 1912 tot de — nu vernietigde — monumentale primitivistische kop *De Nieuwe Mens*. Deze indrukwekkende sculptuur stond op de cover van de catalogus bij de tentoonstelling *Entartete "Kunst"* die de nazi's vanaf 1937 op touw zetten.

David Claerbout

(1969, Kortrijk, België; leeft en werkt in Antwerpen, België)

Four Persons Standing [Vier personen die staan] 1999

Aan de hand van een langdurig en zorgvuldig proces creëert David Claerbout poëtische beelden die het midden houden tussen foto en film. Door de precieze omstandigheden waarin hij zijn werk aan je voorstelt, ontstaan beeldruimten waarin je je het verleden, het heden en de toekomst op een meditatieve wijze eigen kunt maken.

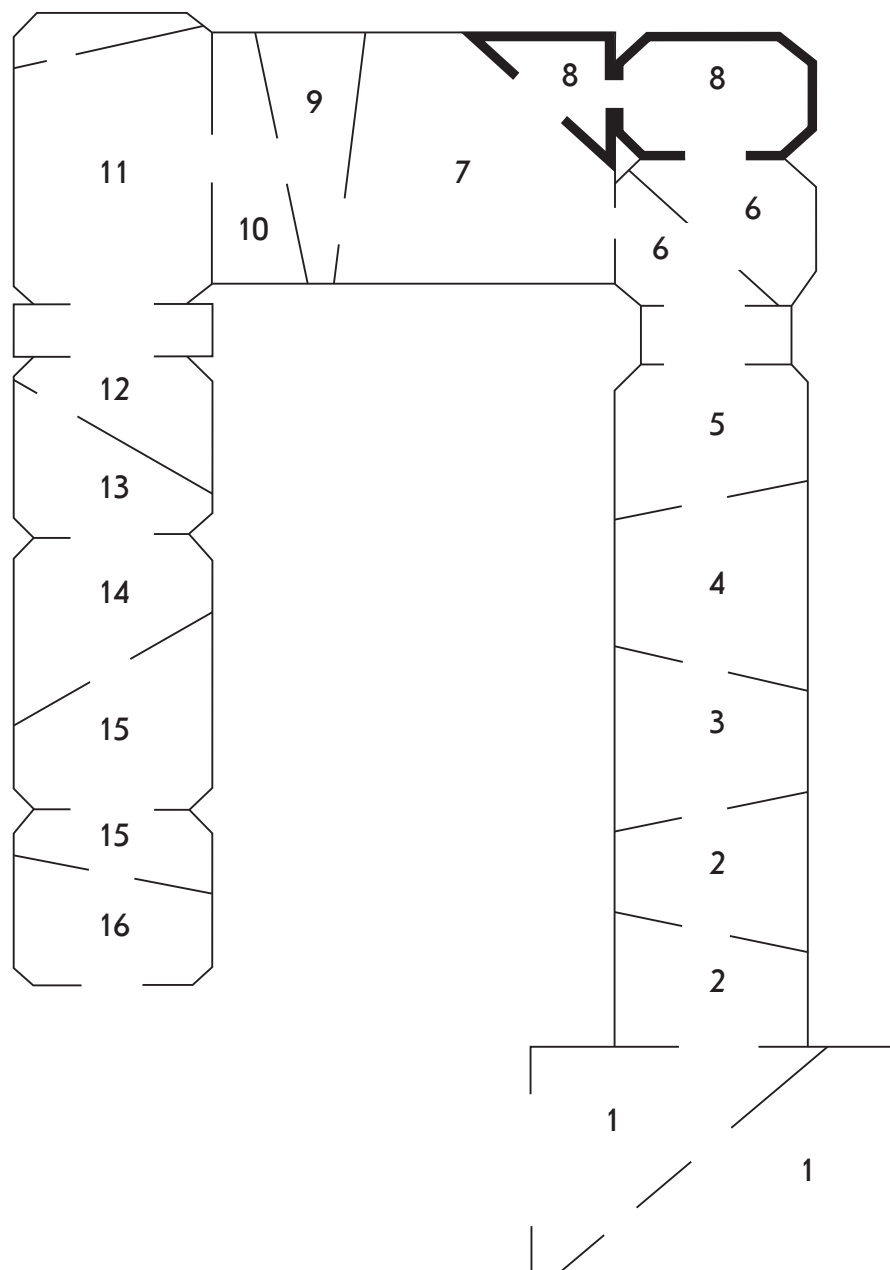
De installatie *Four Persons Standing* is gebaseerd op een bestaande foto die de kunstenaar lichtjes heeft bijgewerkt. Het is een van zijn weinige werken waar klank bij hoort. De monotone sound is uit een televisieserie van de jaren 1980 geplukt en gaf gedurende twee seconden zonder enige dramatische spanning de overgang tussen twee scènes aan. Claerbout beperkt de beweging in het beeld tot de nerveuze korrel van een *video still*. Het geprojecteerde beeld is met andere woorden niet meer dan een momentopname, net als de klank. De personages,

twee mannen en twee vrouwen, kunnen op elk moment de compositie doorbreken en voortgaan met hun leven. De elementen van het beeld zitten op een dynamische manier gevangen in hun eigen stellige houding.

'Het idee om een van mijn vroege videowerken en een werk van Piet Mondriaan samen te brengen, kwam bij me op toen ik nadacht over twee kernaspecten van de moderne kunst en het moderne leven: ascetisme en discipline, in die volgorde.'

De setting in Four Persons Standing is uitgesproken bourgeois en bijna in tegenspraak met de ascetische reductie in het werk van Mondriaan. Het heeft mij altijd getroffen dat de revoluties van de moderne kunst zich vaak voltrekken op doeken die geschilderd hadden kunnen worden aan de eettafel in een burgerwoning. Four Persons Standing gaat eindeloos heen en weer tussen discipline en aarzeling. Daarom is het een beeld dat niet in een definitie kan worden vastgelegd – en in die hoedanigheid vergelijkbaar met de kunst van het interbellum als weerstandsproject.'

—David Claerbout over Piet Mondriaan



Piet Mondriaan

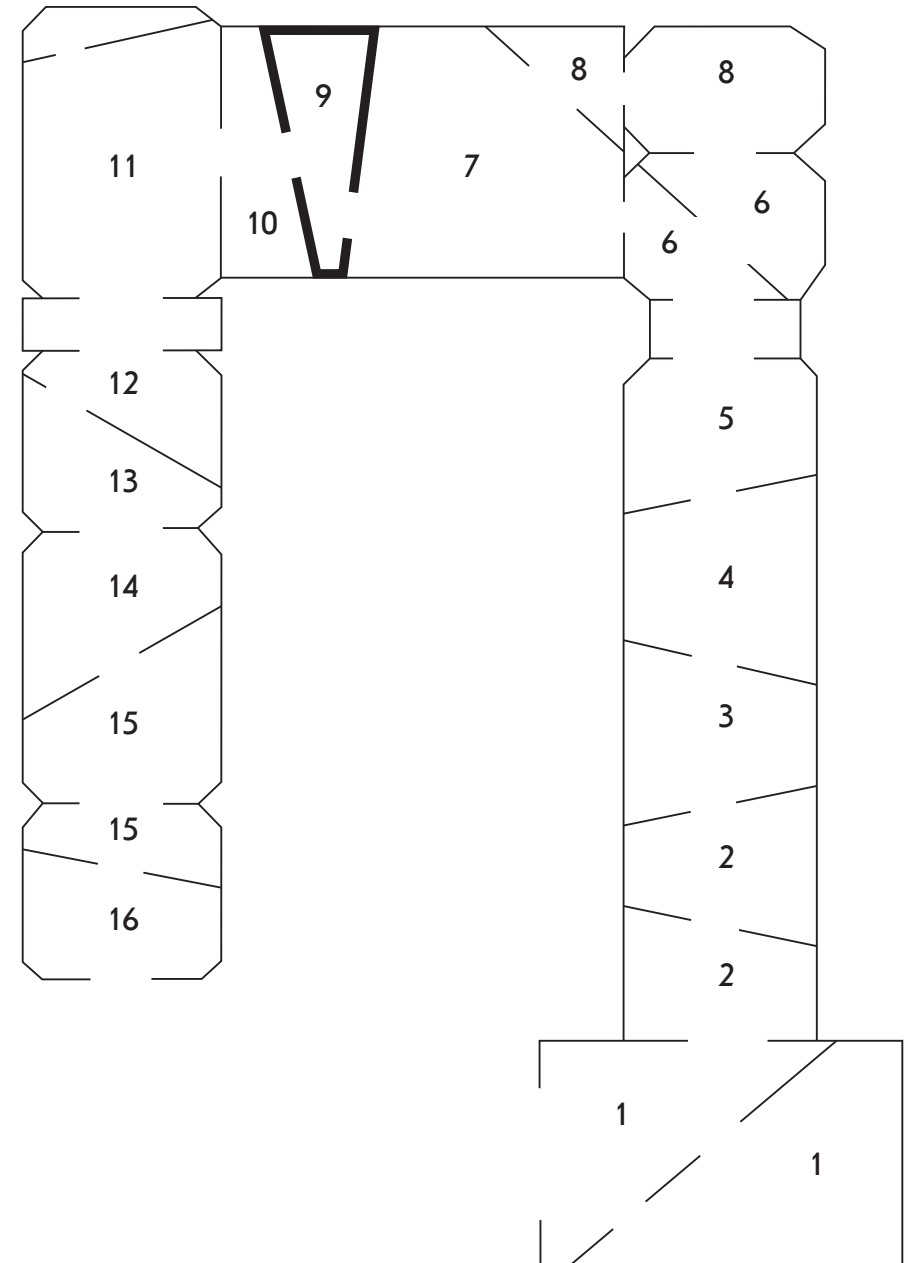
(1872, Amersfoort —
1944, New York)

Compositie D

1932 (Editie van 1973)

Deze zeefdruk, geïnspireerd op Mondriaans schilderij *Compositie D* uit 1932, kwam tot stand in 1973. Hij maakte deel uit van een album (150 exemplaren) dat werk bevatte van 30 kunstenaars die behoorden tot *Abstraction-Création* (1931–1936), een internationale kunstenaarsgroep die Theo van Doesburg in 1931 in Parijs oprichtte. Het verhaal van deze zeefdruk maakt duidelijk dat Mondriaan hedendaagse kunstenaars niet onberoerd laat, ook niet toen het kunstwerk volgens Walter Benjamin 'in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' zijn 'aura' verloor. Met zijn gebalde, luchtige stijl en een lineaire compositie waarin de drie primaire kleuren het gebrek aan symmetrie extra doen uitkomen, is *Compositie D* emblematisch voor Mondriaans werk uit de jaren 1921–1932.

9



Marijke van Warmerdam

(1959, Nieuwer-Amstel, Nederland; leeft en werkt in Amsterdam, Nederland)

Fast Forward

2016

Van Warmerdam koos de film *Nanook of the North* van Robert Flaherty als uitgangspunt voor haar nieuwe filmproject *Fast Forward*. Centrale thema's in de bewegende beelden van de Amsterdamse kunstenaar zijn vage horizonten en 'open' bewegingen of handelingen zonder begin of einde. In haar vroege sculpturale werken is reeds het thema aanwezig van het opgaan in een voortdurend herhaalde beweging, zoals een verwijzing naar het moeizame, maar altijd mogelijke nieuwe begin in een mensenleven. Zoals bij Flaherty de vrouw, de kinderen en ten slotte de hond uit de kano opduiken, komt in het nieuwe werk van Van Warmerdam het meisje tevoorschijn uit een doodgewone reiskoffer.

'In de herfst van 1995 volgde ik aan de New School in New York de cursus 'Geschiedenis van de documentaire'. Wat ik tijdens de eerste lezingen zag, kon ik nauwelijks geloven: Lumière, Flaherty, Vertov enzovoort. Op de een of andere

*manier stond dit heel dicht bij wat ik de voorbije jaren zelf had gemaakt, en toch had ik nog nooit van deze kunstenaars gehoord. Het was voor mij echt een schok! Vooral een scène uit Robert Flaherty's *Nanook of the North* is me bijgebleven. Een eskimo meert zijn kajak aan en klimt aan land. Uit het vaartuigje komt vervolgens een moeder met haar kinderen tevoorschijn. Gevolgd door nog meer kinderen, en nog meer. En uiteindelijk ook nog een hond. Het lijkt wel een goocheltruc! Er komt maar geen einde aan die scène. Praktisch gezien is het al indrukwekkend: hoe konden ze allemaal in dat kleine bootje? Het is ook een heel grappige scène. Het leek overdreven en gemanipuleerd, maar het was echt. *Nanook of the North* heeft in die tijd een diepe indruk op mij gemaakt, en ook onlangs nog toen ik die scène opnieuw bekeek. Ze was voor mij zelfs de aanleiding om een nieuwe film te maken: *Fast Forward*, waarin het reizen zelf belangrijker is dan de eindbestemming.'*

— Marijke van Warmerdam over Robert J. Flaherty

Robert J. Flaherty

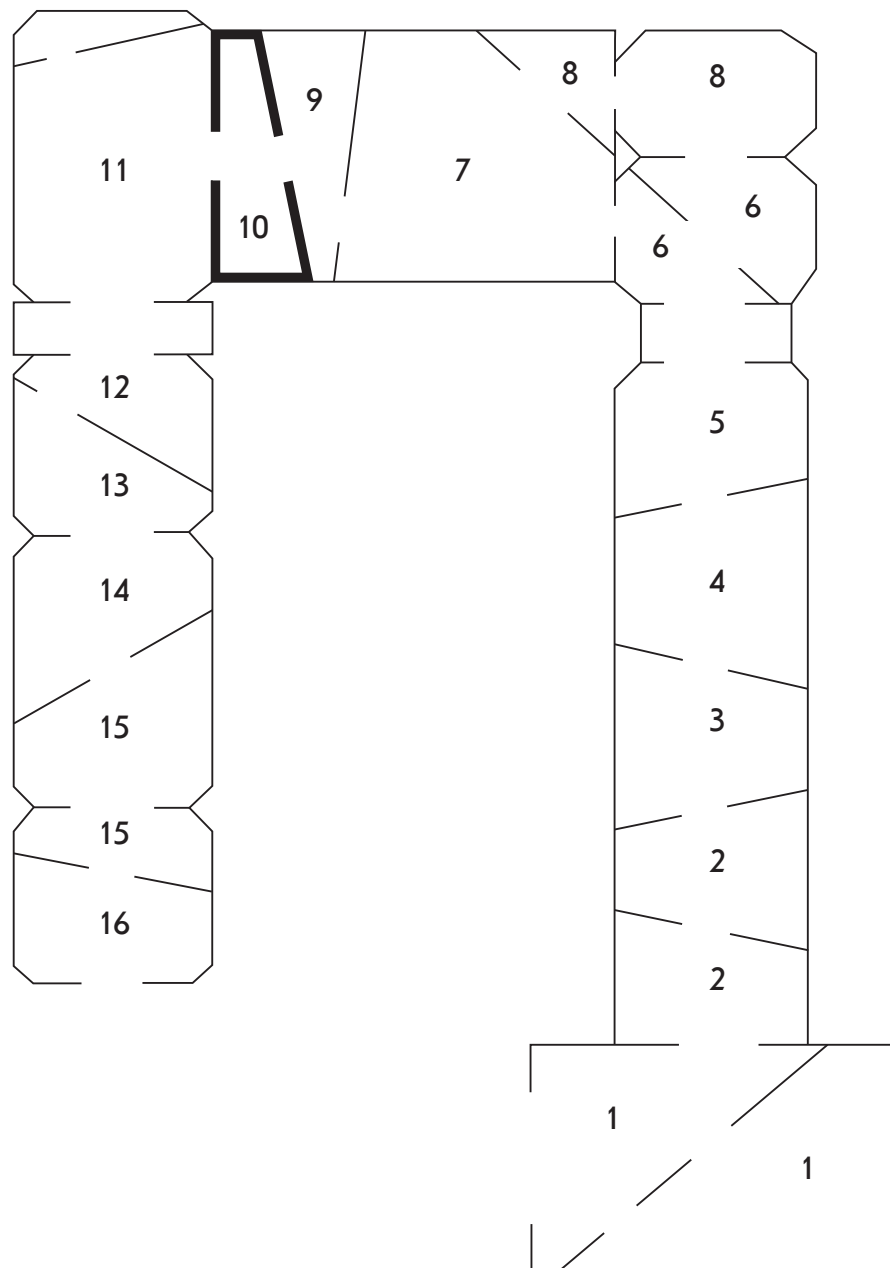
(1884, Iron Mountain, Verenigde Staten — 1951, Dummerston, Verenigde Staten)

Nanook of the North

1922, 76'35" (fragment: 3 min)

Sledehonden, visvangst, jacht op zeehonden... in het uiterste noorden van Canada leeft een Inuitgezin op het ritme van de seizoenen. Flaherty was een pionier van de etnografische film. *Nanook* is het eerste meesterwerk in het genre. Een diepmenselijk werk en een wondermooie film.

10



De Belgische avant-garde

In België kwam de avant-garde als groepsfenomeen pas na de Eerste Wereldoorlog goed en wel uit de startblokken. Kunstenaars, zoals Marthe Donas en Georges Vantongerloo, belandden tijdens de oorlog in het buitenland en kwamen er in contact met nieuwe kunststromingen. Op het thuisfront bleef dit grotendeels onopgemerkt. Aan het einde van de oorlog snakten de kunstenaars die in België waren gebleven (of net waren teruggekeerd) naar nieuwe impulsen. Zo vormde zich in Antwerpen een groep kunstenaars rond de dichter en schrijver Paul van Ostaïjen met onder anderen de broers Oscar en Floris Jaspers, Paul Joostens en Prosper De Troyer.

De late weerklank van de 'constructivistische richtingen' en de Vlaamse roep om emancipatie versterkten elkaar. In de zomer van 1918 vonden in het Museum van Moderne Kunst in Brussel twee tentoonstellingen plaats van de kunstkring Doe Stil Voort onder de bescherming van de Raad voor Vlaanderen, die eind 1917 de politieke onafhankelijkheid van Vlaanderen had uitgeroepen. Heel wat deelnemers zouden zich na de oorlog ontpoppen tot de eerste abstracte kunstenaars in België: Jozef Peeters, Felix De Boeck, Edmond Van Dooren, Prosper De Troyer en Victor Servranckx. Als in een snelkookpan kwamen de vooroorlogse

bewegingen en de nieuwe kunst, die in de neutraal gebleven landen was ontstaan, samen. Het leidde tot rijkgeschakeerde werken die op korte tijd uiteenlopende richtingen verkenden.

Naast Antwerpen werd Brussel vanaf eind 1919 een brandpunt. Het *Centre d'Art*, op enkele passen van het huidige Paleis voor Schone Kunsten, combineerde een tentoonstellingsruimte met een uitgeverij, een drukkerij en een bibliotheek-boekhandel. Op 13 maart 1920 gaf Theo van Doesburg er een lezing over *De Stijl*, met onder de toehoorders René Magritte, Pierre-Louis Flouquet, Georges Vantongerloo en Victor Servranckx. Volgens de dichter Pierre Bourgeois was deze lezing 'het begin van alles'. België had nu zijn eigen 'Bauhaus' met tal van overstapjes tussen architectuur, beeldende kunst, toegepaste kunsten, grafische kunst, literatuur en theater.

33

Marthe Donas

(1885, Antwerpen, België – 1967, Audregnies, België)

Kubistische kop

1917

In de jaren voor en na 1920 nam 'Tour Donas' regelmatig deel aan tentoonstellingen in Europa en zelfs in Amerika. Achter dit mysterieuze, geslachtsloze pseudoniem ging de

Antwerpse kunstenaar Marthe Donas schuil. Via haar partner Alexander Archipenko, die ze in 1917 in Nice had leren kennen, maakte ze in Parijs deel uit van een internationaal netwerk. Haar werk werd gepubliceerd in avant-gardetijdschriften, als *De Stijl*, *Noi*, *Mécano*, *Sélection* en *Der Sturm*. Het spel van volume en leegte in convexe en concave vormen en de ingenieuze weergave van de glans en de welvingen van geplooid metaal, tonen hoe snel zij op een geheel eigen wijze met Archipenko in dialoog ging.

34

Prosper De Troyer
(1880, Destelbergen, België –
1961, Duffel, België)

Bewogen opmaak VI
1920

Prosper De Troyer is de nestor onder de Belgische kunstvernieuwers van rond 1919. Vanuit zijn verfwinkel in Mechelen vormde hij al vlug een bedrijvige schakel tussen de avant-gardegroeperingen in Antwerpen en Brussel. Eind 1919 nam hij contact op met Theo van Doesburg om de belangrijkste werken over de nieuwe beweging te verkrijgen. 'Ik wil nu de sterke mens van onze tijd zien verschijnen. De vliegende mens. De elektrische man en vrouw', schreef hij aan F.M. Marinetti op 20 januari 1920. Al vlug kwam De Troyer tot een per-

soonlijke synthese van kubisme en futurisme. De nieuwe schoonheid van beweging en techniek legde hij vast in dynamische schilderijen en tekeningen. Huiselijke motieven die hij in zijn impressionistische periode verkende, zoals vrouwen die musiceren, naaien of hun haren kammen, kregen een futuristische toets. Na enkele zuiver abstracte composities werkte hij vanaf 1922 in een figuratieve stijl met geometrisch opgebouwde personages.

35

Paul van Ostaijen
(1896, Antwerpen, België –
1928, Miavoye, België)

Oscar Jespers
(1887, Borgerhout, België –
1970, Brussel, België)

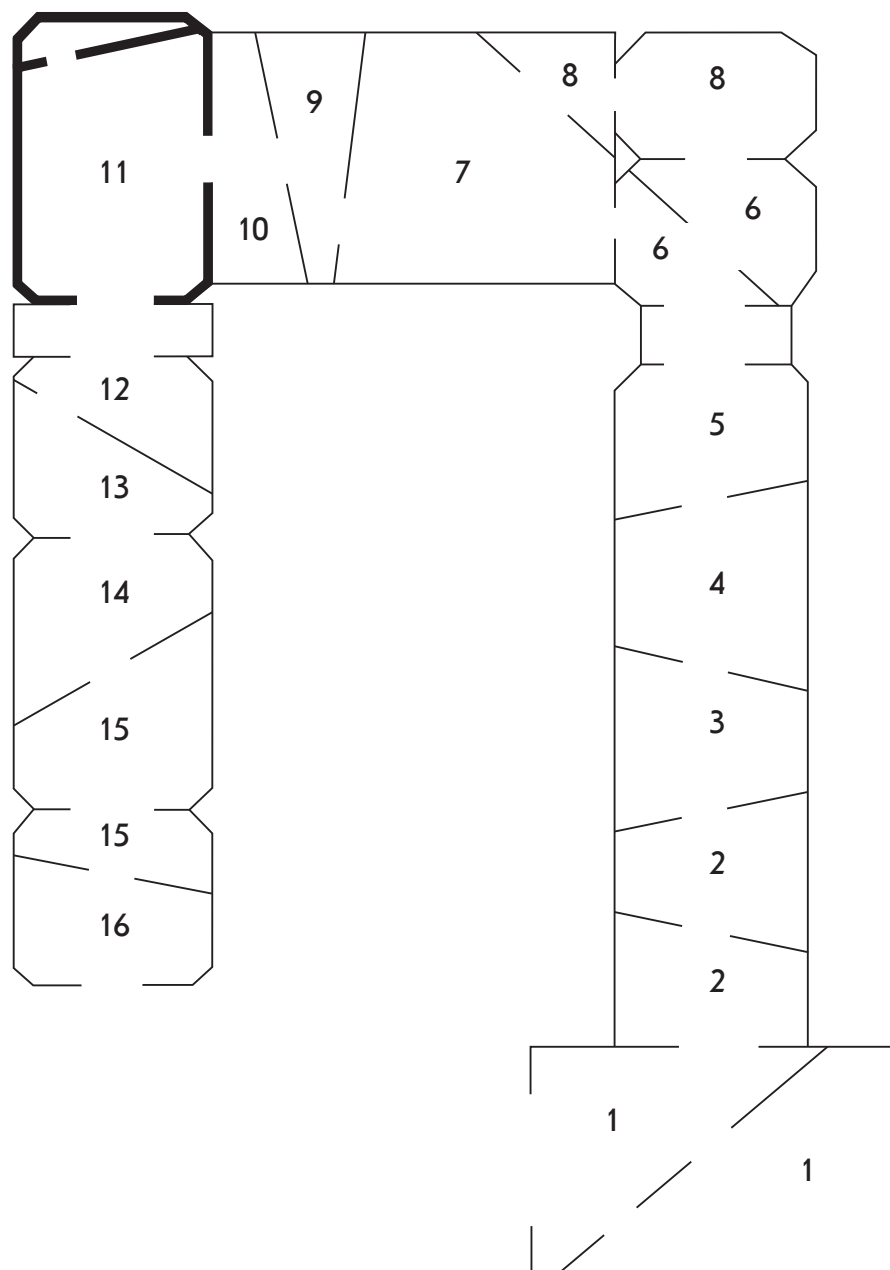
Bezette Stad
1921

Bezette Stad is een visuele én audiatieve taalpartituur. Vanuit Berlijn blikte Paul van Ostaijen terug op de bezetting van Antwerpen in een fragmentarisch, maar ook nauwgezet geconstrueerd gedicht. Van Ostaijen schreef geen verhalende gevoelspoëzie maar riep het oorlogsdebaclé op met een collage van liedjes, reclameslogans en vernuftig woordspel. In zijn thuisstad Antwerpen verzorgde de beeldhouwer Oscar Jespers – waarvan je in deze zaal ook een bronzen sculptuur

kan zien – de ritmische typografie op aanwijzingen van Van Ostaijen. Jespers ontwierp de omslag, voegde binnenin vier abstracte houtsneden toe en sneed eigenhandig de grote letters en titels. 'Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst', schreef Van Ostaijen in 1920 in de prospectus voor het (nooit verschenen) kunsttijdschrift *Sienjaal*.

14 – 18. Rupture or Continuity

Gelijktijdig met *The Power of the Avant-garde* loopt in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België een tentoonstelling die de Belgische avant-garde onderzoekt aan de hand van werken uit hun collectie. Voor meer informatie, zie colofon.



William Forsythe

(1949, New York, Verenigde Staten; leeft en werkt in Frankfurt, Duitsland, en Vermont, Verenigde Staten)

Doing and Undergoing

2016

Dit werk bedacht Forsythe speciaal voor deze tentoonstelling en deze ruimte. Stalen kettingen van dezelfde afmetingen liggen kriskras door elkaar op de grond. Pas wanneer de bezoeker de richtlijn van de kunstenaar leest die verklaart dat hij de kettingen moet schikken en daarvoor alleen zijn voeten mag gebruiken, wordt duidelijk dat dit geen statische installatie maar een open structuur is. Esthetische compositie en lichamelijke ervaring gaan hier hand in hand. William Forsythe zorgde in de voorbije decennia voor een omwenteling in de hedendaagse dans. Met zijn recent werk richt hij zich vooral op de grenszones en snijpunten tussen beeldende kunst en choreografie. In zijn *Choreografische objecten* peilt hij naar de grondbeginselen van de organisatie van de beweging in de ruimte. Kenmerkend voor zijn installaties is dat ze je uitnodigen om het kunstwerk mee actief te creëren. Zo voer je onverwachte persoonlijke choreografieën uit.

'Naar mijn gevoel heeft de methode om choreografisch materiaal te genereren een antecedent in 3 standaardstoppages van Marcel Duchamp uit 1913–1914. Ik beschouw de handelingen die Duchamp voor de realisatie van dit werk verrichtte, en die hijzelf in detail heeft beschreven, als het allereerste voorbeeld van een conceptuele choreografische act. Wat wij over 3 standaardstoppages weten en denken, is bepaald door onze kennis van Duchamps werkwijze: een draad van een meter lang één meter boven de grond houden, vervolgens de draad loslaten en op de grond laten vallen zodat de identiteit van de meter schijnbaar bewaard blijft, maar niet langer als een rechte lijn. Van die niet langer rechte 'meters' maakte Duchamp houten sjablonen die hij tentoonstelde. Een originele, maar doodgewone handeling resulteerde in de productie van unieke, afwijkende objecten. Dat bracht mij op het idee van een eenvoudige isometrische omzetting die het verband tussen die werken aan het licht brengt: specifieke acties die objecten produceren, tegenover voorwerpen die specifieke acties tot stand brengen – de eerste zijn die van Duchamp, de laatstgenoemde zijn de mijne.'

– William Forsythe over Marcel Duchamp

37

Marcel Duchamp

(1887, Blainville-Crevon, Frankrijk – 1968, Neuilly-sur-Seine, Frankrijk)

3 standaard-stoppages

1913-1914/1964

Hoe lang is een meter? Marcel Duchamp experimenteerde met de readymade door vraagtekens te plaatsen bij deze maataanduiding. Voor *3 standaardstoppages* liet hij drie draden van precies een meter op de grond vallen zodat er zich toeval-lijke patronen vormden. Vervolgens kleefde Duchamp ze op doek. Daarna maakte hij drie houten meetlatten, elk in de vorm van een van de draden. Het geheel werd opgeborgen in een soort gereedschapskist. Met zijn werk, dat hij omschreef als 'een grap over de meter', parodieerde de kunstenaar maataanduidingen en hun betekenis, en daarmee ook de vastgelegde wetenschappelijke standaarden. Met *3 standaardstoppages* pleitte hij voor de standaardisering van het toeval.

38

Luc Tuymans

(1958, Mortsel, België; woont en werkt in Antwerpen, België)

Soldaat

1999

Luc Tuymans' ingetogen, weemoedige schilderijen ontstaan meestal op basis van oude foto's, films of televisiebeelden, en spelen met de herinnering en de functie van het collectieve geheugen. Tuymans beschrijft zijn manier van werken als volgt: 'Schilderijen moeten om effect te hebben, de immense intensiteit van stilte hebben. Het gaat niet om melancholische gevoelens maar om een bepaalde vorm van *déjà vu*.' Zijn doeken verwijzen vaak naar zijn eigen ervaring van het opgroeien in België, een land dat lang gebukt ging onder de gevolgen van de oorlog en nog steeds achtervolgd wordt door een verleden van koloniale onderdrukking in Afrika. Dit schilderij is gebaseerd op een foto van een soldaat uit de Eerste Wereldoorlog. Het indringende, merkwaardig ambigue portret suggereert dat de geschiedenis van de oorlog eerder wordt vergeten dan herdacht.

'Ik denk dat mijn keuze voor Het grote paard weinig toelichting behoeft: het werk vertegenwoordigt als geen ander het voor gevoel van het samengaan van natuur, mens en machine en alle onheil dat daar onmiddellijk uit volgde. Net als dat andere iconische product van het futurisme, Umberto Boccioni's Unieke vormen van continuïteit in de ruimte uit 1913, is Duchamp-Villon's paard beïnvloed door de meervoudige perspectieven van het kubisme. Terwijl Boccioni's futuristi-

sche werk een ode aan snelheid en beweging is, lijkt Het grote paard uit 1914 voor eeuwig bevroren in de tijd. Met een monumentale beheersing toont het ons, bijna als een stop-motionanimatie, de metamorfose van een object als een daad van gewelddadige transgressie. Het is de gebalde energie, uitgebeeld in een vorm met een extreme urgentie en heftigheid, die het werk zo dreigend en enigmatisch maakt, alsof binnen in deze massieve constructie een pulserende holte schuilt, een soort hart, dat als een bom zou kunnen exploderen en dit beeldhouwwerk lanceren tot een zichzelf doorborende megastructuur.'

— Luc Tuymans over
Raymond Duchamp-Villon

39

Raymond Duchamp-Villon

(1876, Damville, Frankrijk – 1918, Cannes, Frankrijk)

Het grote paard

1914

Raymond Duchamp-Villon was een hartstochtelijk ruiter. In de ontmoeting tussen de organische realiteit van het paard en de kracht van de machine vond hij een symbool voor de dynamiek van zijn tijd. Deze visie goot hij

in vormen die de ruimte inkapselen en zo beweging en snelheid suggereren. Hij maakte meerdere voorstudies alvorens aan de laatste versie van dit iconische beeld te beginnen. De sculptuur werd nooit voltooid omdat de kunstenaar op 9 oktober 1918 stierf, net voor het einde van de Eerste Wereldoorlog.

12

Cinema = avant-garde

Film is een godenkind, de vrucht van de lenden van Mechanica, Optica en Chemie. Film was meer dan een modern medium. Film was de moderniteit zelf. Film was de enige technologie en kunstvorm die de hele moderniteit vertegenwoordigde: de snelheid en mobiliteit van treinen, auto's en vliegtuigen (Boccioni). De veelheid aan nieuwe, 'onmogelijke' gezichtspunten: vanuit de lucht, onder water, microscopisch, gelaagd... (Braque). De onbekende wereld van de psyche: dromen, hallucinaties, het onbewuste, het gefragmenteerde en meervoudige zelf... (Freud). En de afbraak van de narratieve dimensie en de figuratieve orde, van Loie Fuller tot Malevitsj, en omgekeerd.

De film bezat het revolutionaire vermogen om tijd en ruimte te (re) produceren — en dus te manipuleren. Het duurde niet lang of dit vermogen werd versterkt door het nooit eerder vertoonde spel van kleur en klank waarmee hij het leven van miljoenen mensen verrijkte. Voor een prikje kon de massa haar grijze, zwijgzame wereld verlaten en binnengaan in een land van totaal nieuwe zintuiglijke ervaringen.

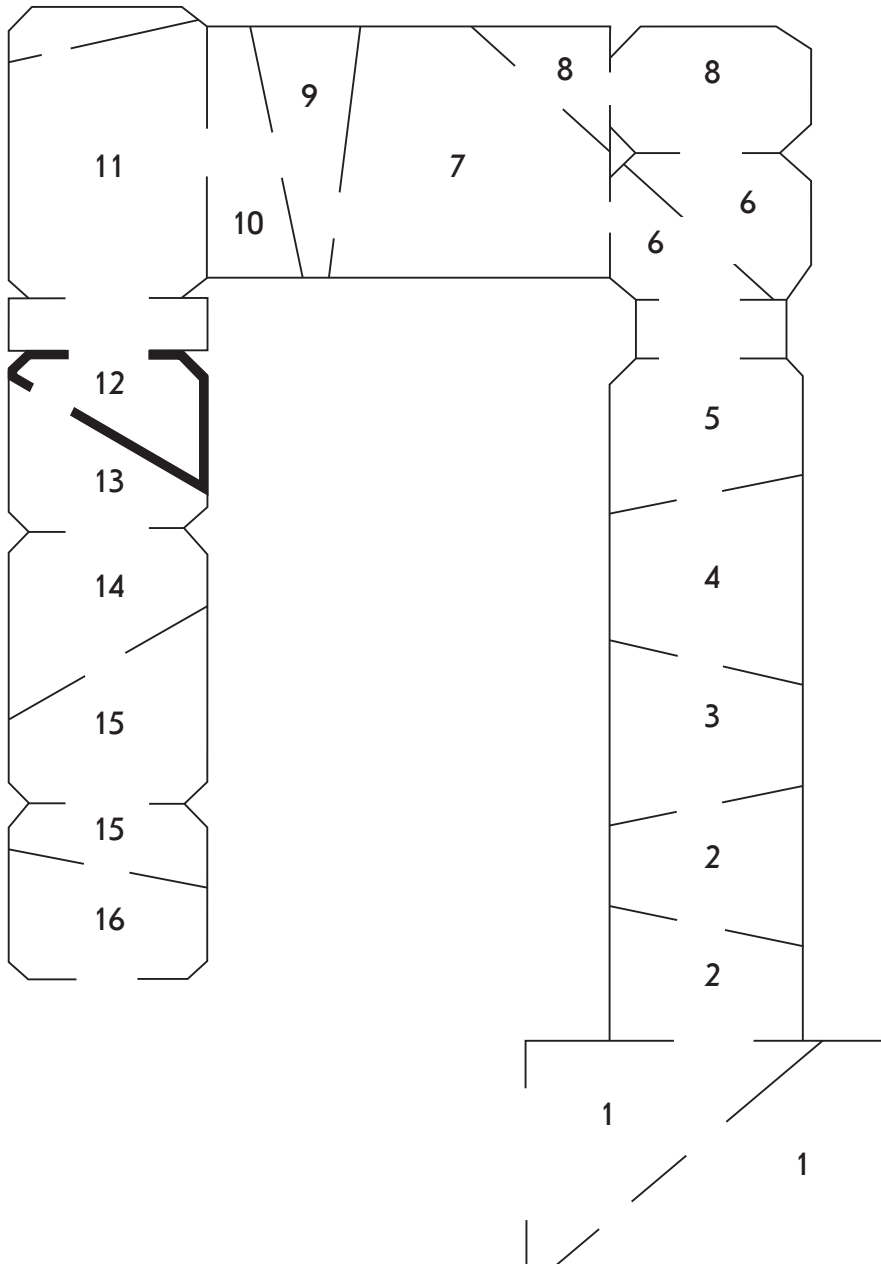
Door dit alles (en nog veel meer) hoefde de film zich in tegenstelling tot andere kunstvormen niet te bevrijden van het verstikkende keurslijf van lijst en podium, tonaliteit en figura-

tie: hij viel gewoon met de deur in huis. Begin twintigste eeuw was de film net uit de luiers aan het komen. Hij hoefde zich niet tegen iets af te zetten: door zijn loutere bestaan was hij avant-garde. Voeg daaraan toe dat 'weldenkende mensen' erop neerkeken en je begrijpt onmiddellijk dat de film zich onder het stadsproletariaat verspreidde als een maatschappelijk virus of een savannebrand. Bovendien ontdekten de meest vooruitstrevende leden van de intelligentsia al snel zijn revolutionaire potentieel.

Na verloop van tijd werd film een normaal gegeven, wat betekende dat hij moest beantwoorden aan normen inzake lengte en verhaallijn. Daardoor ontstond in de jaren 1920 de nood aan een avant-garde in de film. De films van Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger en Luis Buñuel kunnen dan ook beschouwd worden als een reactie op *The Three Musketeers* (1921, Fred Niblo), *Faust* (1926, F.W. Murnau), *Metropolis* (1927, Fritz Lang) en *The Crowd* (1928, King Vidor).

Maar voor die tijd, dus in de periode die ruwweg overeenkomt met het tijds kader van deze tentoonstelling, was er geen sprake van avant-gardefilm, omdat film toen per definitie avant-garde was en als zodanig de andere avant-gardes aansprak. Deze films tonen we in de expo: de cinema die de avant-garde voorafging en omringde, de cinema die avant-garde wás.

—Nicola Mazzanti



Lijst van filmfragmenten geselecteerd door Nicola Mazzanti, conservator van het Koninklijk Filmarchief (CINEMATEK)
Totale duur van de montage: 34 minuten

Étienne-Jules Marey, *Escrime*, 1890

Gebroeders Lumière, *Bataille de neige*, Vue Num 101, 1897

Edison Motion Picture Co., *Sandow*, 1894

Gebroeders Lumière, *Danse Serpentine*, Vue Num 765, 1897

Emile Cohl, *Les aventures du baron du Crac*, 1910

Gaston Velle, *La fée aux fleurs*, 1905

Fernando Segundo De Chomon, *Le scarabée d'or*, 1907

Georges Méliès, *Le royaume des fées*, 1903

Jean Painlevé, *Hyas arenaea et Sténorinques*, 1928

Anoniem, *Voyage aérien de Londres à Bruxelles*, Ca. 1920

Anoniem, *Vues de Wuppertal*, Ca 1920

Anoniem, *'Round Brussels in Ten Minutes*, 1908

Anoniem, *Traversée des Alpes françaises en automobile*, 1911

Anoniem, *'Round Brussels In Ten Minutes*, 1908

Victorin-Hyppolite Jasset, *Bandits en automobile*, 1912

Louis Feuillade, *Fantomas*, 1913

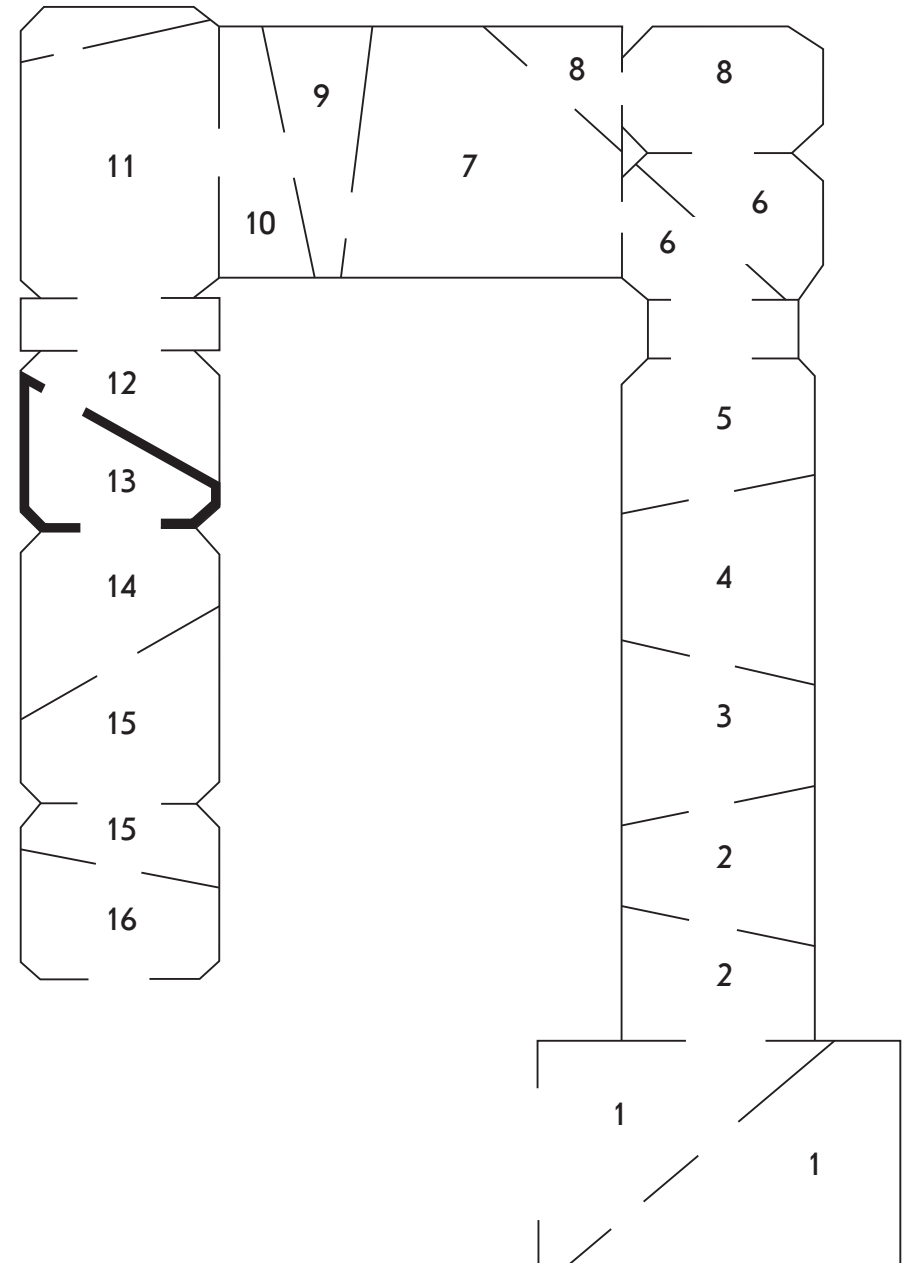
Alfred Machin, *De Molens die juichen en weenen*, 1912

Alfred Machin, *Maudite soit la guerre*, 1914

Nino Oxilia, *Rapsodia satanica*, 1914

Buster Keaton, *Eddie Cline, One Week*, 1920

Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*, 1903



William Kentridge

(1955, Johannesburg, Zuid-Afrika; leeft en werkt in Johannesburg)

Egyptus Inferior

(uit de serie 'The Nose'), 2008

William Kentridge is een Zuid-Afrikaans kunstenaar die internationaal gewaardeerd wordt voor zijn tekeningen, films, toneel- en operaproducties. De voorbije 23 jaar maakte hij, in samenwerking met Stephens Tapestry Studio in Johannesburg, meer dan 35 verschillende wandtapijten. De reeks 'The Nose' heeft als thema de neus en het paard, en kwam tot stand toen Kentridge met de regie van Dmitri Sjostakovitsj' opera *De neus* bezig was. Het werk is een tot mislukking gedoemde poging om onheroïsche ruitersfiguren te vinden. De paarden en hun ruiters gaan op zoek naar het beloofde land, om het even welk beloofde land: een hopeloze kruistocht door de geschiedenis op zoek naar Utopia.

'Wat een zegen: de afwezigheid van elke vorm van traditie. De mogelijkheden van een wereld die zichzelf uitvindt, waar het meest alledaagse object voor het eerst bekeken wordt. De man met de camera is een film zonder plot. Er is geen spoor van de psychologie die je in een filmdrama verwacht, maar toch boeit de film ons door zijn verrukking over het alle-

daagse rondom ons, door zijn onbevangen kijk op de wereld, die nog niet gekleurd is door cynisme, ironie of melodrama. En ook omdat hij ons toont wat er met een camera mogelijk is, en wat zij ons suggereert.

In de hedendaagse film merk je dat elke bewerking het resultaat is van een zakelijke beslissing. Volgens Jean-Luc Godard kwam de montage van een nouvelle vaguefilm neer op een reeks ethische beslissingen. Voor Dziga Vertov bestaat de bewerking van een film uit ontdekkingen: in de cameralens en in het gezoem van de montagetafel een nieuwe wereld vinden – een wereld die opnieuw gecreëerd wordt.'

– William Kentridge over
Dziga Vertov

Dziga Vertov

(1896, Białystok, Polen – 1954, Moskou, Rusland)

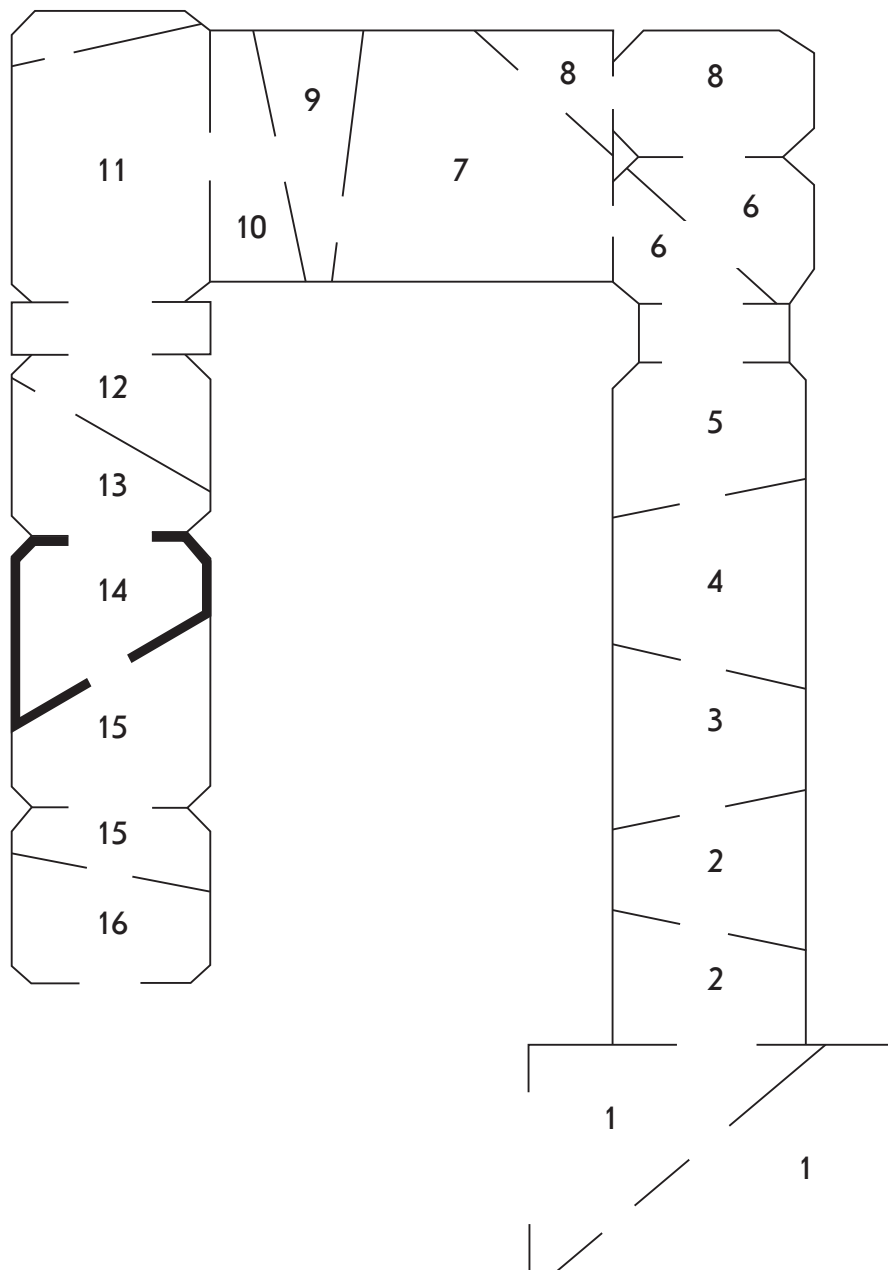
De man met de camera

1929

Aan de hand van de montage verkende Dziga Vertov alle mogelijkheden die de nieuwe technologie te bieden had om het stadsleven te observeren. De moderniteit van het socialisme – het uitvinden van een nieuwe wereld

– bracht hij in beeld met het medium bij uitstek van de moderniteit: de filmcamera. Zijn camera leidde haast een eigen bestaan. Met zijn 'filmoog' of bijzondere manier van monteren werd hij een van de grootste filmmakers van de Sovjet-Unie.

14



43

Sean Scully

(1945, Dublin, Ierland; leeft en werkt in New York, Barcelona, en Königsdorf, Duitsland)

Helling

2014

Vier reusachtige panelen vormen een haast ondoordringbare wand van horizontale kleurstroken, waarin de hand van de schilder duidelijk herkenbaar is. De twee buitenste panelen, vergelijkbaar met opengeslagen jaloezieën, vertonen een gedempt streepjespatroon van groen-wit en blauw-rose, terwijl in het midden — het 'venster' — geel, oker, blauw en rood voor levendige contrasten zorgen. Het geheel doet denken aan een groot hek waardoor men slechts via glanzende latten naar binnen kan kijken. Het werk maakt deel uit van de reeks schilderijen, geïnspireerd op de Ierse stenen muren, waaraan Scully de titel *Wall of Light* gaf. Door het ritme van de panelen met afwisselend tien horizontale en negen schuine strepen, ontstaat een vibrerende beweging, zoals bij het kijken naar een gebogen horizontale lijn. Door de structuur van het schilderij en de transparant aangebrachte verf blijft *Helling* herkenbaar als landschap, ondanks de abstracte vormgeving.

'Als beginnend kunstenaar maakte ik portretten. Al heel vroeg ontdekte

ik echter de verwevenheid van kunst en avant-garde met de grote politieke omwentelingen van de twintigste eeuw. Toen ik de schilderijen van Henri Matisse, Fernand Léger, Pablo Picasso en Ernst Ludwig Kirchner zag, voelde dat als een bevrijding en ging ik abstract schilderen. Omdat ik wilde dat mijn werk mensen over de hele wereld zou kunnen raken. Vandaag beschikt de kunst over een draagwijdte en een transformerend vermogen die ze in de hele kunstgeschiedenis nooit eerder heeft gehad. Wanneer ik met mijn werk naar China ga en een bijdrage kan leveren aan de groeiende openheid van dat land, dan ben ik me ervan bewust dat ik op de schouders sta van de vroeg-twintigste-eeuwse avant-garde, toen de kunst een onafhankelijke speler werd. Daar bouwen we nu op voort, als een transformerende kracht in dienst van het goede en het wederzijds begrip.'

— Sean Scully over
Fernand Léger

44

Fernand Léger

(1881, Argentan, Frankrijk — 1955, Gif-sur-Yvette, Frankrijk)

Stilleven met fles

1927

Tussen 1923 en 1928 gaf Léger vorm aan de tegenstellingen die hij in het

verleden had onderzocht door te werken met contrasterende close-ups: de vrije golvingen van een vaas, een plant, een gezicht in profiel of een balustrade tegenover de geometrische strakheid van industriële objecten als kogellagers, passers en flessen. De ruimtelijke tegenstelling van objecten links en rechts laat hij afsteken tegen volumes, benadrukt door de schaduwen op de hals van de fles en haar perspectiefdoorsnede, en door de rechthoeken in geel, zwart en oranje. Die laatste brengen in de compositie een nieuwe verdeling aan en geven het werk een fictieve diepte. Dit inzoomen, de close-ups en de ruimtelijke opdeling in voor-, midden- en achterplan maakte Léger onder invloed van zijn films (*Ballet mécanique*, 1924) en zijn experimentele muurschilderingen uit 1925.

45

Robert Delaunay

(1885 Parijs, Frankrijk –
1941, Montpellier, Frankrijk)

Cirkelvormen.

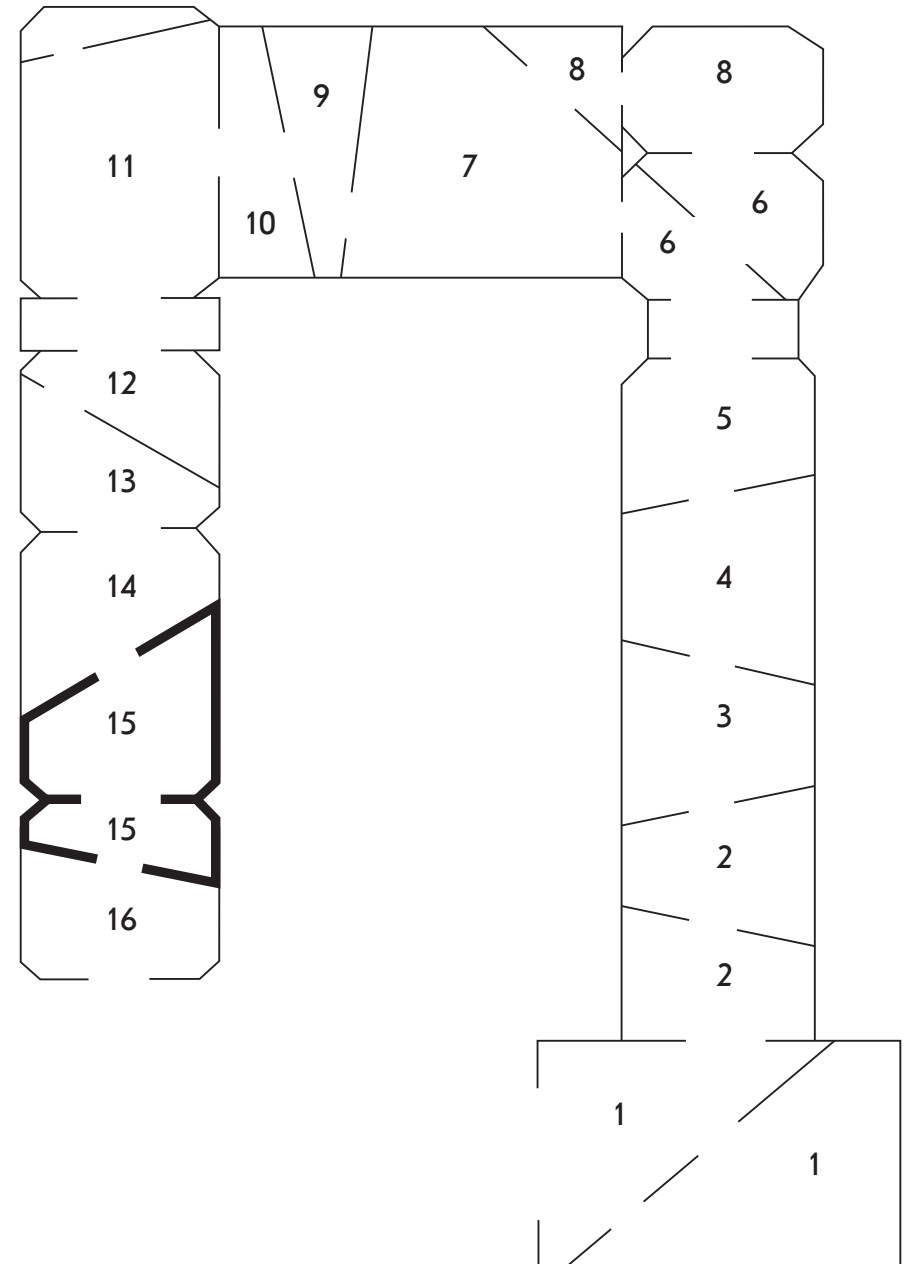
Zon nr. 1

1913

In de zomer van 1913 verbleef de Franse schilder Robert Delaunay een tijdlang in Louveciennes in de omgeving van Parijs. Daar creëerde hij ongeveer vijftien schilderijen, waar-

onder *Cirkelvormen. Zon nr. 1*, een studie van het licht van de zon en de maan. Vanuit een stralende cirkel in het midden waaiert de compositie uit in gele, blauwe, groene en lilakleurige segmenten. Op basis van optische experimenten verkende Delaunay de spectrale samenstelling en de vibrerende beweging van het zonlicht. De *Cirkelvormen* van Delaunay waren een belangrijke stap in de ontwikkeling van een zuiver abstracte schilderkunst, een *peinture pure*.

15



De storm raast over de stad

De kunstenaars van de avant-garde doken vol enthousiasme en engagement het begin van de twintigste eeuw in. De pas ontdekte mobiliteit en de ontwikkeling van de grootstad symboliseerden de technische en maatschappelijke vooruitgang, en zo ook de moderniteit. Tegelijk ging het potentieel van de massa, de bloei van cultuur en industrie en de fascinatie voor de kracht van de machine – zoals je hier ziet in de werken van Sigrid Hjertén – gepaard met een diepe onzekerheid over het zo plots en onverwacht snel evoluerende tijdperk. In de werken van Ignaz Epper, Egon Schiele en Jacob Steinhardt vind je deze ambivalente verhouding terug. Ze lijken op complexe psychogrammen van stadsbewoners die niet alleen staan voor vooruitgang en vrijdenken, maar ook de explosieve chaos, de anonimiteit en de eenzaamheid van het individu in een steeds groter, sneller en luider wordende wereld verbeelden.

De studie van het menselijk bestaan in tijden van grote verandering werd een gemeenschappelijk thema van de avant-garde. Steeds opnieuw gaven kunstenaars gestalte aan de moderne mens en in deze toekomstvisies zie je de psychologische complexiteit van de tijd, zoals in de mooie, intieme portretten van Amadeo de Souza Cardoso, Oscar Kokoscha, Egon Schiele en Karl Caspar. Ze

weerspiegelen de grote maatschappelijke vragen en de tijdgeest van het begin van de twintigste eeuw, met zijn begeerde én gevreesde ineenstorting van de oude wereld, zoals voorgesteld in het werk van Emmy Klinker, en zijn euforie en geloof in de toekomst. In deze nieuwe omlijning van het individu en de maatschappij grepen kunstenaars, zoals Wilhelm Morgner (*Leemwerker*, 1911), terug naar traditionele mensbeelden die zekerheid boden tijdens de zoektocht naar een nieuwe identiteit.

46

Egon Schiele

(1890, Tulln an der Donau, Oostenrijk – 1918, Wenen, Oostenrijk)

Dode stad

1910–1911

In 1910–1911 schilderde Egon Schiele in het Zuid-Boheemse Krumau, de geboortestad van zijn moeder, een reeks stadsgezichten en landschappen in een koud en somber coloriet dat elke zweem van romantiek of idylle uitbant. In zes schilderijen wordt het thema van de 'dode stad' behandeld: de huizen lijken verlaten, de sfeer is desolaat en bevreemdend. Wellicht wilde Schiele daarmee de bekrompenheid van de kleine provinciestad verbeelden. Uiteindelijk werd hij uit Krumau verbannen. De bewoners namen aanstoot aan het feit

dat hij ongehuwd samenwoonde met zijn muze Wally Neuzil, en ergerden zich aan zijn erotisch getinte werken waarvoor hij vaak jonge meisjes liet poseren.

47

Sigrid Hjertén

(1885, Sundsvall, Zweden – 1948, Stockholm, Zweden)

De kade

1915

Na haar opleiding bij Henri Matisse in Parijs, begon Sigrid Hjertén dramatische taferelen te schilderen die ze gadesloeg door het venster van haar ouderlijk huis en atelier in het centrum van Stockholm. Technologische ontwikkeling en beweging zijn centrale motieven in haar werk. In dit schilderij rijdt een stoomtrein onder een grote rookwolk, maken fietsers zich speels uit de voeten en ligt een vrachtschip aan de kade. De romp van het schip sluit mooi aan bij de zacht afgeronde kadekant. De compositie is sterk expressivistisch en speelt met koele en warme kleuren. Samen met haar echtgenoot Isaac Grünewald behoorde Sigrid Hjertén tot de meest toonaangevende kunstenaars van het Zweeds expressionisme in de jaren 1910.

16

Van kathedraal tot Bauhaus

De fragmentatie van de vorm in de kunst als reactie op het uiteenvallen van de heersende wereldbeelden, bracht aan het begin van de twintigste eeuw een ware caleidoscoop aan stromingen en standpunten voort. 'Fragmentatie' werd een vormelijk en ideologisch sleutelbegrip dat niet alleen voor destructie stond, maar ook voor een nieuwe orde en een anorganisch groeiende kracht, weergegeven in het concept van het kristal.

De tweeslachtige aard van kristal, tegelijk doorlatend en hard, een vaste vorm én een groeiend organisme, doet denken aan bepaalde werken van Lyonel Feininger, Pablo Picasso en Mikhail Matjoesjin. Hier zie je hoe de metafoor van het kristal treffend de kunstopvatting van de avant-garde in een gefragmenteerde wereld weergeeft.

Voor het manifest dat Walter Gropius in 1919 schreef voor de in Weimar pas opgerichte experimentele school van het Bauhaus, maakte Feininger een houtsnede van een kathedraal die als een unieke kristallijne constructie tot aan de hemel reikt. Ze werd het symbool voor 'kunst als sociale utopie' en stond voor een nieuwe samenleving zoals in de tekst wordt uiteengezet. Tegen de achtergrond van de verloren oorlog, die een omwenteling in de artistieke disciplines met zich meebracht, eisten de voorvechters van het Bauhaus een

radicale heroriëntering van alle aspecten van de kunstproductie. Voor hen was de kathedraal het kunstwerk par excellence. Als ode aan de bouwkunst en de loge van de stedenbouwers noemde Gropius zijn school Bauhaus (Bouwhuis). Als school voor schone en toegepaste kunst was het Bauhaus niet blind voor de mogelijkheden die de industriële productie en de massacultuur boden. Met een eigentijdse en functionele vormtaal gaf het Bauhaus gestalte aan alle aspecten van het bestaan – arbeid, spel en ontspanning.

48

Lyonel Feininger

(1871, New York, Verenigde Staten – 1956, New York)

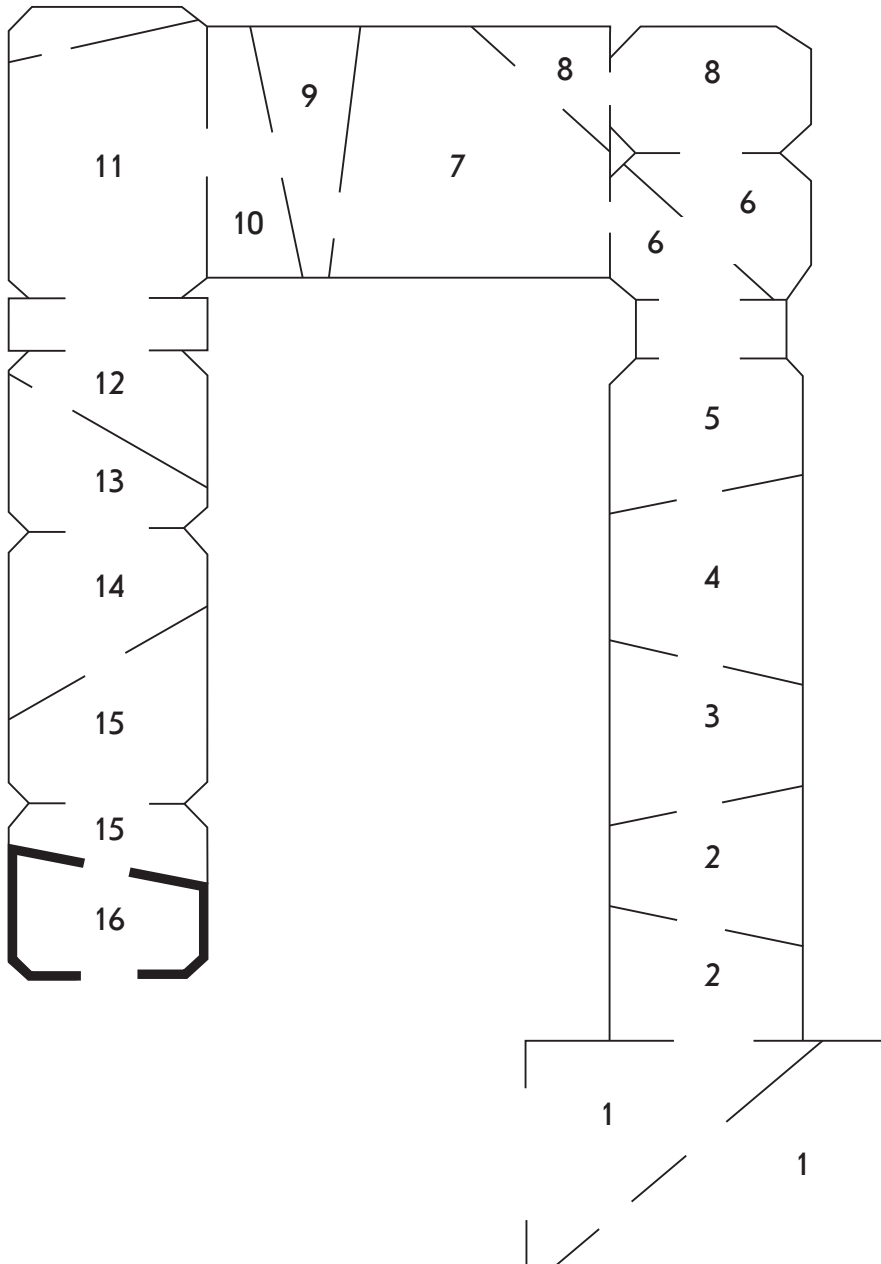
Walter Gropius

(1883, Berlijn, Duitsland – 1969, Cambridge, Engeland)

Kathedraal van de toekomst, titelblad van het manifest en programma van het Bauhaus in Weimar

1919

In april van zijn eerste jaar als hoogleraar aan de grafische afdeling van het Bauhaus in Weimar maakte Lyonel Feininger deze titelprent voor het



Bauhausmanifest en -programma. In de tekst verwezen Walter Gropius, de directeur van het Bauhaus, en Feininger naar het 'wonder van de gotische kathedraal', in hun ogen het perfecte voorbeeld van een *Gesamtkunstwerk*. Gropius noemde zijn instituut 'Bauhaus', een naam die verwees naar de middeleeuwse bouwloodsen, terwijl het onderwijzend personeel de titel van *Werkmeister* of *Formmeister* kreeg. Gropius formuleerde de doelstelling van het Bauhaus als volgt: 'Het Bauhaus streeft naar de [...] hereniging van alle kunsten en disciplines – beeldhouwkunst, schilderkunst, kunstambacht en handwerk – tot een nieuwe bouwkunst waarvan ze de onlosmakelijke bestanddelen zijn.'

49

Rudolf Lutz

(1895– 1966, Heilbronn, Duitsland)

Ons spel. Ons feest.
Onze arbeid

1919

Van 1919 tot 1922/1923 gaf Johannes Itten de voorbereidingscursus van het Bauhaus in Weimar. Met zijn lezing 'Unser Spiel. Unser Fest. Unsere Arbeit' stelde hij zich bij zijn benoeming in 1919 voor. Als een van de eersten ontwikkelde Itten een holistisch leerconcept dat gericht was op de geest, het lichaam én de

ziel van het individu. De affiche van Rudolf Lutz weerspiegelt hoe die drie elementen met elkaar verweven zijn. De verschillende kleuren en vormen scheiden deze drie bouwstenen die weer met elkaar worden verbonden door de vormgeving. 'Spel' verwijst naar het vrijmaken van de creatieve energie, 'feest' naar de collectieve werkwijze en 'arbeid' naar de fysiek en intellectueel veeleisende opleiding. Het integreren van de fysieke scheppingskracht in het artistieke werk was uniek en bracht een omwenteling in het leersysteem teweeg.

50

Karl Peter Röhl

(1890 – 1975, Kiel, Duitsland)

Handpoppenhoofden
(de deurwaarder,
de dokter, de dood)

ca. 1920

De drie handpoppenhoofden van Karl Peter Röhl zijn representatief voor het kunstonderricht van het Bauhaus, dat niet op het aanleren van een afzonderlijke discipline gericht was, maar op een universeel leerconcept. Theater, muziek, dans en performance behoorden eveneens tot het dagelijkse leven en werk. De handpoppen verwijzen naar het theateratelier en verbeelden drie beroepen

waarvan de klassieke attributen sterk worden uitvergroot. De eerste – met pet, zware knevel en openhangende mond – is de gerechtsdienaar die dwaas en blindelings bevelen opvolgt. Terwijl de strenge en gewichtige uitdrukking van de dokter een intelligente geest verraadt met zijn bril op de neus en hogehoed. De derde is de Dood: de kleurige, uit hout gesneden kop herinnert aan de principes van het expressionisme, waar Röhl zich vanaf 1922 stilaan van verwijderde in de richting van het constructivisme.

51

De film *Metropolis*
van Fritz Lang als
brandpunt en
toekomstvisie

Enkele scènes uit de film *Metropolis* tonen de betovering en fascinatie die uitgaat van de almachtige technologie: in elkaar grijpende tandwielen, liftkooien die naar het binnenste van de aarde voeren, vliegtuigen die tussen torenflats scheren, zwevende spoorlijnen en autosnelwegen die een onophoudelijke verkeersstroom mogelijk maken. Dit alles is het werk van geniale uitvinders, die, net als kunstenaars, het toppunt van creativiteit belichamen. De toenemende fragmentatie van het leven in de grootstad

als gevolg van de voortrazende industriële ontwikkeling krijgt gestalte in *Metropolis*. De metafoor van de kathedraal is het leitmotiv van de film, net als het gilde van de steenhouwers dat de verenigende kracht symboliseert die optreedt tijdens het bouwen van de kathedraal – lees: de staat. Beide brengen de dubbelzinnigheid en gelaagdheid aan het licht van de avant-garde als speerpunt van de moderne beweging. Als geen ander slaagt het medium film erin om afzonderlijke kunstvormen samen te brengen in een *gesamtkunstwerk*. In de vereniging van vooruitstrevende technologieën en de idee van de natie-staat, aanschouwelijk gemaakt door de oprichting van een gigantische, *völkische* structuur, sluimert reeds de ruk naar rechts en de opkomst van het nationaalsocialisme. De liefde van Freder, de aristocratische zoon van de heerser van *Metropolis*, voor de arbeidersdochter Maria lijkt een einde te maken aan het conflict tussen arm en rijk, tussen heerschappij en onderdrukking, tussen kapitaal en arbeid. De uitvinder, met zijn machines die de mens tot slaaf maken, wordt verbannen. Het Nieuwe Rijk breekt aan.

The Power of the Avant-Garde. Now and Then

BO ZAR

Deze bezoekersgids is uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *The Power of the Avant-Garde. Now and Then*, georganiseerd door BOZAR in het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel.

BOZAR, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel
29 september 2016 – 22 januari 2017

De tentoonstelling wordt in een aangepaste versie gepresenteerd in het National Museum in Kraków
9 maart – 28 mei 2017

Publicatie

Teksten: onder de leiding van Ulrich Bischoff en Katarina Lozo

Gebaseerd op de teksten geschreven voor de catalogus door verschillende auteurs*: Anne Adriaens-Pannier, Annegret Hoberg, Anette Kruszynski, Anne McIleron, Christophe Duvivier, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Catherine Verleysen, Dietmar Elger, Fabio Belloni, Franziska Hilbe, Frank van Lamoën, Gladys Fabre, Katarina Lozo, Katerina Borgh Bertorp, Kerstin Drechsel, Kerstin Küster, Kurt De Boodt, Ludmila Bobrovskaya, Martin Germann, Mathias Wagner, Matthias Rogg, M.R. Bentein-Stoelen, Nicola Mazzanti, Nina Schallenberg, Peter J.H. Pauwels, Paulina Kurc-Maj, Peter Klaus Schuster, Perdita von Kraft, Simone Rudolph, Tyler Blackwell en Ulrich Bischoff.

Eindredactie: Duncan Brown (EN), Olivier Boruchowitch (FR), Sandra Darbé (NL), Vera Kotaji (FR), Marianne Van Boxelaere (NL) en Maité Smeyers

Grafisch ontwerp: Joris Kritis, Lauren Grusenmeyer

Catalogus

* We verwijzen naar de tentoonstellingscatalogus voor de gedetailleerde auteursreferenties voor elke tekst:

The Power of the Avant-Garde. Now and Then, Lannoo Publishers en BOZAR BOOKS, Brussel, 2016 (EN / NL / FR, 336 pp.) –
€ 39,50 / BOZAR FRIENDS : € 35,50
Onder de directie van Ulrich Bischoff, Katarina Lozo; Met essays van Ulrich Bischoff, Javier Arnaldo, Paul Dujardin, Kurt De Boodt, Nicola Mazzanti, Matthias Rogg en Jürgen Müller
Coördinatie: Gunther De Wit en Sarah Theerlynck
Eindredactie: Patrick Lennon, Linda Schofield (EN), Gunther De Wit (NL), Fabrice Biasino en Françoise Osteaux (FR)

Tentoonstelling

Chief Executive Officer – Artistic Director:
Paul Dujardin

Head of Exhibitions: Sophie Lauwers

Curator: Ulrich Bischoff

Supported By: Katarina Lozo

Exhibition Coordinator: Maité Smeyers

Supported By: Marjolaine Detry

Scenography: Richard Venlet

Supported By: Isabelle Speybrouck

Typography: Joris Kritis

Head of Production: Evelyne Hingue

Technical Coordination: Isabelle Speybrouck

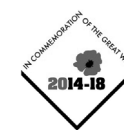
Met de ondersteuning van Axelle Ancion, Nicolas Bernus, Sandra Darbé, Gunther De Wit, Laurence Ejzyn, Colin Fincoeur, Vera Kotaji, Diane Van Hauwaert en Sylvie Verbeke

Dankbetuigingen

BOZAR en de curator Ulrich Bischoff bedanken van harte alle kunstenaars en bruikleengevers, zonder wie deze tentoonstelling niet mogelijk zou zijn geweest. Wij bedanken ook alle auteurs die hebben bijgedragen tot de catalogus en de bezoekersgids, alsook alle partners.

De tentoonstelling is georganiseerd in het kader van de *Herdenking van de 100ste Verjaardag van de Grote Oorlog*

Met de steun van:



Vlaamse Overheid – Toerisme Vlaanderen



Federale Overheid – Nationale loterij



Brussels Hoofdstedelijk Gewest – Visit Brussels



Partners:



* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

CINEMATEK

Marijke van Warmerdam bedankt van harte de volgende personen voor de realisatie van haar nieuwe film:

Actress: Sil Koster / Director of Photography: Guido van Gennep / Editor: Sander Snoep / Drone team: Alessandro Bolognesi, Daniele Proietti, Marco Fabriziani / Precision driver: Franco Salamon / Grip: Stefano Biscaro / Special effects: Frank Hietbrink / Scout, production and location manager: Joseph Geminale: Assistant: Isabel da Costa / Colourist: John Thorborg / Post-production: De Lodge Amsterdam / Ton Peters for his commitment / Film Commission Valle d'Aosta: Igor Tonino, Andrea Carcavallo / Cervino s.p.a.: Daniele Herin, Davide Enrico / Soc. Coop. Rhêmes-Notre-Dame: Sandro Martin, Jean Paul Lauvin / Special thanks to Sander Snoep for bringing together this excellent crew. Grote dank aan de Mondriaan Stichting voor hun belangrijke steun



Rond The Power Of The Avant-Garde

Cinema

Line Describing A Cone – Anthony McCall

Film voor families – 02.10.2016 – 11:00

In het kader van: Visual Voices

Peggy Guggenheim. Art Addict – Documentary

14.10.2016 – 20:00

Partner: Jap

@ Cinematek

Filmprogramma rond avant-garde.

Zie: www.cinematek.be

Muziek

Stravinsky Deconstructed

Peter Vermeersch en Eric Hofbauer maakten jazzarrangementen van het werk van Stravinsky. Ze brengen die met de Flat Earth Society (15/10) en het Eric Hofbauer Quintet (16/10).

15 & 16.10.2016 – 20:30

Everything Changes But the Avant-Garde

Lezing-concert van David Ramael & the

Boho4 string Quartet

27.10.2016 – 19:00

Solisten Muziekkapel Koningin Elisabeth

Concerten in de tentoonstelling gewijd aan de avant-garde met muziek van o.a. Eugène Ysaÿe, Benjamin Britten, Arnold Schönberg, Luciano Berio, Dmitri Sjostakovitsj.

3 - 17- 24.11.2016, 1 – 15.12.2016,

12.01.2017 – 19:00

Partner: Muziekkapel Koningin Elisabeth

Steun: Piano's Maene

Joachim Badenhorst

Klarinet solo in de tentoonstelling

19.01.2017 – 19:00

Litteratuur

Avant-Garde? Readings & artist talks

23.11.2016 – 10:00 > 22:00

Vrije toegang, in het engels

Partners: mdrn-instituut/KULeuven,

nY publication

Een dag met lezingen, debatten en artist talks over hoe relevant de avant-garde is voor schrijvers en kunstenaars van vandaag.

Theater

50 Grades Of Shame

She She Pop

13 & 14.01.2017 - 20:30

Een stuk gebaseerd op Frank Wedekinds

Voorjaarsontwaken uit 1891

Steun: Goethe-Instituut Brussel

Agora

Forlorn Hope - Avant-garde in Society

Marc Blyth, Etienne Verbist, Marci De Wachter over avant-garde in de economie.

14.11.2016

Studios

Geleide bezoeken

Groepen, scholen, families, bezoeken voor

slechthorenden, e.a. op aanvraag:

+32 2 507 83 36 – groups@bozar.be

Lunch Tour op vrijdag – 12:30,

7 & 21.10 – 4 & 25.11 – 16.12 – 6.01

Zonder reservering

Andere Tentoonstellingen

@ Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

14 – 18. Rupture or Continuity

29.09.16 – 22.01.17

€ 8 – 6 – 2

www.fine-arts-museum.be

De Belgische kunst is in volle bloei aan het begin van de 20ste eeuw. De Eerste Wereldoorlog en hiermee samenhangend de bezetting, de gruwelen van de veldslagen en de ballingschap hebben ingrijpende gevolgen voor de kunstproductie van het land. Sommigen bouwen hun eigen stijl uit, anderen daarentegen veranderen radicaal. Doorheen de rijke collectie van de KMSKB speurt de tentoonstelling 14-18, Rupture or Continuity? (14-18. Breuk of continuïteit?) veranderingen en constanten van de Belgische kunst tussen 1910-1925 op.

In het kader van de tentoonstelling, vindt ook een colloquium plaats over deze Belgische artistieke pluraliteit, met de Eerste Wereldoorlog als achtergrond. (24 & 25.11.2016)

@ BOZAR deze herfst:

Congo Art Works. Popular Painting

(07.10.16 – 22.01.17)

A Feverish Era In Japanese Art. Expressionism In

The 50'S And 60'S

(14.10.16 – 22.01.17)

Picasso. Sculptures

(26.10.16 – 05.03.17)

@ ING Art Center:

Guggenheim. Full Abstraction in Brussels

Info & Tickets

Adres

Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel

Di > Zon: 10:00 > 18:00

Do: 10:00 > 21:00

+32 2 507 82 00 – www.bozar.be

Tickets

The Power of the Avant-Garde. Now and Then

€ 16 – 14 (BOZAR FRIENDS)

Day Pass Autumn: € 30

Op vertoon van een ticket The Power of the Avant-Garde. Now and Then krijg je 2 euro korting op de volle prijs van de tentoonstellingen van onze partners* en vice versa.

* @ KMSKB : 14 - 18 Rupture or Continuity?

* @ ING Art Center :

Guggenheim. Full Abstraction in Brussels

V.u. Paul Dujardin, Ravensteinstraat 23,
1000 Brussel

