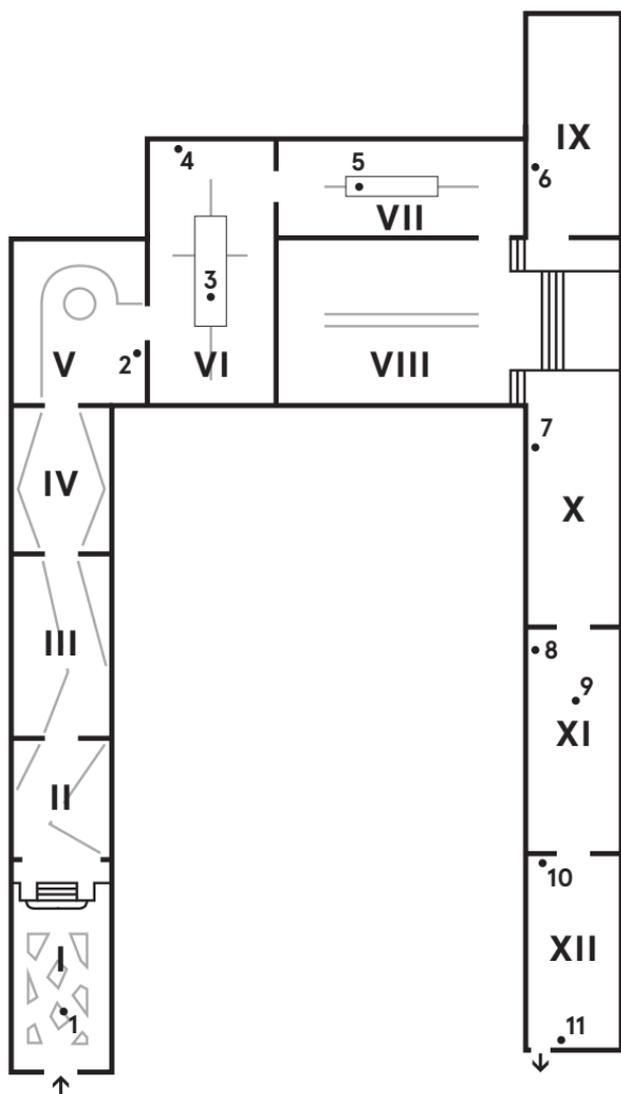


BO  
ZAR



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

.....  
FR



SALLES I-III  
**PROLOGUE &  
 LA FIN DE LA GUERRE**

SALLES IV-VI  
**DEUIL & MÉMOIRE**

SALLES VII-VIII  
**LA GUERRE FROIDE**

SALLE IX  
**NOUVEAUX RÉALISMES**

SALLES X-XI  
**NOUVEAUX IDÉALISMES**

SALLE XII  
**LA FIN DES UTOPIES?**

## L'ÉTÉ À BOZAR

Figuratif ou abstrait? Mainstream ou underground? Statique ou dynamique? L'art convertit le temps en images. Cet été, BOZAR passe en revue les jalons artistiques et sociaux de la période 1945-1968. Nous le faisons dans notre BOZAR STREET publique sous la forme d'une ligne du temps allant de la conférence de Yalta au printemps de Prague, des traumatismes de la guerre à l'optimisme retrouvé du début des années 1950 et aux révoltes de 1968. Voilà le contexte dans lequel s'inscrivent les (r)évolutions artistiques de *Facing the Future*.

Entre 1945 et 1968, les rapports géopolitiques ont changé, notre regard sur l'univers et notre vision artistique se sont élargis; du *Space art* et de l'art cinétique, nous sommes passés aux performances et aux concepts. Les artistes ont participé activement aux révoltes de '68. Ils ont occupé l'espace public avec les étudiants et les ouvriers. L'imagination est arrivée au pouvoir. Nous voyons aujourd'hui des mouvements de protestation analogues se produire, que ce soit Occupy Wallstreet, Tahrir, Euromaidan et Gezi ou les Nuits debout.

Comment les plasticiens représentent-ils l'espace et le changement dans et à travers leur art? C'est la question centrale de Summer of Photography, rendez-vous photographique bisannuel lancé par BOZAR dans tout Bruxelles. Rien qu'au Palais des Beaux-Arts, 8 expositions sont organisées. Dans *open spaces | secret places*, des artistes actifs entre les années 1970 et aujourd'hui explorent la relation entre l'homme et l'environnement, des lieux historiquement et émotionnellement chargés aux espaces imaginaires. *Dey your Lane! Lagos variations* nous emmène dans la bouillonnante ville de Lagos, deuxième plus grande du continent africain. Dans *After Scale Model*, James Casebere évoque la spatialité au moyen de photos et de maquettes.

L'art en soi ne change pas le monde, mais il change notre regard sur celui-ci.

## INTRODUCTION

L'exposition *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968* retrace la progression de l'art européen dans le contexte historiquement très chargé de la période qui suit la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'exposition dresse la carte des principaux développements en six chapitres en se concentrant d'abord sur « La fin de la guerre », le « Deuil et la Mémoire » et « La guerre froide » avant de passer à l'examen de la dialectique en développement des « Nouveaux Réalismes » et des « Nouveaux Idéalismes », pour conclure sur la question de « La Fin des utopies ? » en 1968. L'exposition vise à présenter au public un panorama paneuropéen de l'art qui a dépassé les genres classiques des nouvelles formes de l'art d'après-guerre et a contesté les réalités refoulées de la violence persistante tout en développant des visions idéalistes d'une société future. Après la chute du mur de Berlin et du rideau de fer, il est désormais possible de raconter une histoire de l'art d'après-guerre en Europe bien différente de celle qui avait déjà célébré le triomphe de l'expressionnisme abstrait censé symboliser la liberté de l'Ouest, tandis que le réalisme socialiste illustrait le conservatisme de l'Est communiste. Tout comme les slogans de l'art occidental et oriental, ce modèle — qui a dominé l'histoire de l'art pendant des décennies — était lui-même un produit de la guerre froide.

L'exposition présente près de 160 œuvres de plus de 150 artistes européens qui ont créé des réseaux à travers l'Europe pendant toute la période de 1945 à 1968. Des deux côtés du rideau de fer, un renouvellement fondamental et un développement artistique ont eu lieu, qui impliquaient toutes les nouvelles formes d'art, de l'art médiatique à l'art conceptuel. Jusqu'à présent cependant, dans des expositions telles que *Westkunst* (Art occidental) en 1981, la scène artistique d'Europe orientale était systématiquement ignorée.

À une époque caractérisée par la promesse d'une énergie illimitée issue du nucléaire, par le voyage spatial et la consommation de masse, régnait aussi un grand optimisme à l'égard des progrès qui dépassait les clivages idéologiques et était partagé par les communistes et les sociaux-démocrates dans une égale mesure. Dans le même temps, cependant, les artistes étaient animés par la crainte d'une guerre nucléaire.

Avec la révolte de mai à Paris opposée à l'autoritaire Cinquième République de De Gaulle, les perturbations des étudiants à Milan, l'invasion de Prague par les troupes du Pacte de Varsovie en août, la formation d'organisations terroristes contre la répression du passé nazi et du fascisme, ainsi que l'Amérique en guerre au Vietnam, l'année 1968 a marqué la fin de tous les espoirs en une forme démocratique du socialisme. Avec la politisation dogmatique du mouvement étudiant, cela a aussi abouti à une période extrêmement productive, à une forme ludique, utopique et militante de l'art comme moyen de créer de nouvelles situations libératrices dans les conditions qui prévalaient, plutôt que de simplement créer de l'art comme une fin en soi.

## SALLES I–III

### Prologue & La fin de la guerre

La première section de l'exposition présente des œuvres surgies en pleine guerre ou immédiatement après la fin des hostilités. Elles évoquent la *conditio humana* cruellement révélée et l'échec de la culture occidentale chrétienne.

Le modèle de la sculpture *The Destroyed City* (La Ville Détruite) d'Ossip Zadkine incarne l'horreur et le désespoir de la population civile sous les attaques aériennes. L'œuvre est dédiée à Rotterdam, presque entièrement détruite par un bombardement aérien de la *Luftwaffe* en 1940. La sculpture symbolise l'effondrement, l'évasion et la mise en accusation.

Le visiteur rencontre ensuite les esquisses de Picasso pour une interprétation personnelle d'une figure «de protection et de résistance» dans la tradition du bon pasteur prenant sous sa protection une brebis égarée et rétive. Un tableau de Picasso montre un nu blême sur un divan en forme de cercueil qui rappelle un cadavre dans un crématorium. Jean Fautrier traite de l'extinction de l'existence humaine avec ses *Têtes d'otage*.

L'Anglais Paul Nash et l'Allemand émigré Hans Richter jouent le rôle de reporters de guerre. *La Bataille d'Angleterre* de Nash rappelle la bataille défensive contre la *Luftwaffe* allemande pour la suprématie aérienne sur l'Angleterre dans le style d'une esthétique du sublime qui transcende la terreur dans un spectaculaire paysage de peinture marine. Hans Richter déploie la bataille de Stalingrad comme un film, annoté par des citations originales tirées de la presse quotidienne. Max Beckmann confronte les gagnants et les perdants dans sa peinture, *L'enlèvement des sphinx*. Cette peinture est le remerciement adressé par cet émigré à la Hollande, la nation qui l'a accueilli, ainsi qu'un hymne à la terre tant désirée : la France.

# 1

## Georges Rouault

Homo homini lupus (Le pendu),  
1944–1948



Georges Rouault a commencé à travailler sur la peinture *Homo homini lupus* (Le pendu) à Paris sous l'occupation allemande en 1944. Il avait déjà utilisé le même titre pour traiter le thème – en réponse à la Première Guerre mondiale – dans le cadre de son cycle de gravures *Miserere*. La gravure montre un squelette coiffé d'une casquette d'uniforme qui poursuit sa marche en avant, insensible aux crânes qui jonchent son chemin. Dans ce cycle, Rouault fustige la tendance de chaque être humain à ne pas révéler ce qu'il est, préférant se dissimuler derrière un masque.

Dans le contexte de son expérience de la Seconde Guerre mondiale en France, Rouault aborde à nouveau le thème de « L'homme est un loup pour l'homme ». Sa peinture montre un homme en pantalon court bleu et chemise blanche pendu à une potence qui délimite le haut et le côté droit de l'image comme un second cadre. À l'arrière-plan, une maison en feu et une lune rouge viennent renforcer l'atmosphère sombre. Le petit format et le titre est peint sur le cadre confèrent à l'image le caractère d'un tableau votif.

Rouault était étroitement lié au mouvement Renouveau catholique, une émanation de la réaction politique contre les Lumières et la laïcité (la séparation de l'Église et de l'État). Il aspirait à un retour aux valeurs originelles du catholicisme.

## SALLES IV-VI

### Deuil & Mémoire

En dépit de l'Europe traumatisée par les millions de morts, le génocide des Juifs d'Europe et la bombe atomique — incarnés par Stalingrad, Auschwitz et Hiroshima — la tentative de jeter un regard rétrospectif de deuil sur la terreur qui venait d'être vécue a rencontré la résistance de la société. Par exemple, obsédés qu'ils étaient par les progrès et le développement, les partis communistes de l'Union soviétique et de leurs pays alliés ont contraint les artistes de leur sphère d'influence à aider à façonner l'avenir. Une résistance face à cette interdiction du deuil est apparue chez des artistes polonais comme Marek Oberländer ou Andrzej Wróblewski, ou encore des artistes est-allemands tels que Willi Sitte et Werner Tübke.

Les artistes ont ravivé les motifs traditionnels de l'iconographie chrétienne, comme la Crucifixion, le cimetière ou la *Pietà*. L'existentialisme d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre ainsi que le théâtre de l'absurde de Samuel Beckett marquaient une réaction face à l'échec de l'humanisme et à la fragilité de la civilisation. Cet état d'esprit existentialiste s'est exprimé, en partie, par la prédominance de la couleur noire dans les images abstraites et figuratives.

## 2

### Armando

Fil barbelé noir sur noir 1-62, 1962



Pendant l'occupation allemande, le peintre hollandais Armando a passé sa jeunesse dans l'ombre du Police Transit Camp d'Amersfoort. Son étroite relation avec ce lieu mystérieux et interdit, entouré de barbelés, constitue le point de départ de son travail artistique. *Paysage criminel* (1956) est le titre qu'il a donné à une série d'images où il cherche à exprimer à quel point la beauté de la nature nous a trompés, elle qui s'est révélée le témoin indifférent de tant de crimes. Pour lui, la beauté naturelle est tout aussi troublante que la beauté artistique. Le crâne peint *Tête Noire II* présente sa réponse.

En 1958, Armando est devenu membre du Groupe informel néerlandais qui se révolta contre le subjectivisme de l'Informel avec des images matérielles monochromes et des objets de métal et de plastique. C'est dans ce contexte, en 1962, qu'Armando a produit son objet *Fil barbelé noir sur noir 1-62*, qui prend le fil de fer barbelé devant lequel il avait l'habitude de se tenir jeune garçon à Amersfoort et l'applique comme une esquisse informelle de lignes superposées sur un panneau peint en noir. À la fin des années 1960, le peintre est revenu à une forme de peinture réduite à une palette de noir et de blanc, choix qui est certainement lié à sa période d'abstinence stricte de la peinture mais qui a également contribué à un renouvellement fondamental de son œuvre picturale.

### 3

## Henry Moore



Guerrier tombant, 1956–1957

La sculpture saisit le moment où le guerrier mortellement blessé tombe au sol. Il tente de se maintenir de la main droite et du pied gauche. Le corps massif reste suspendu dans l'air dans la seconde qui précède sa chute, mou et sans vie, au sol. De sa main gauche tendue, il tient son bouclier derrière sa tête comme un casque pour se protéger de l'impact contre le sol. Moore tente ici de saisir l'instant dramatique entre la vie et la mort.

Ce qui est frappant, c'est le contraste entre la petite tête, les jambes minces d'aspect fragile et le haut du corps massif. Comme un crâne, la tête ne montre que des orbites vides. La guerre a effacé du visage toute trace de traits individuels. La sculpture, qui combine abstraction et figuration, présente des surfaces rugueuses et d'autres qui sont délicatement polies, organique et cubique.

Avec de telles ambivalences et ambiguïtés, Moore met au défi les observateurs de regarder de plus près et de se former leur propre idée de la figure. Ce guerrier contredit l'image de l'artiste moderniste inoffensif avec ses sculptures de courbes du corps féminin harmonieusement intégrées dans les paysages des parcs. Nous découvrons ici un artiste sombre, fasciné par la psychanalyse et influencé par la théorie des Surréalistes, qui façonne des formes corporelles blessées et défigurées. La Première Guerre mondiale, que Moore a vécue au cours de la bataille de Cambrai en 1917 où son bataillon a été pratiquement annihilé, et la menace totalitaire vis-à-vis de l'Angleterre sous la forme de l'Allemagne hitlérienne sont inscrits dans le style sinistre et claustrophobe de cette figure.

# 4

## Gerhard Richter

Oncle Rudi, 1965



*Oncle Rudi* (1965) de Gerhard Richter est peint d'après une photographie d'album de famille représentant un officier à la mise impeccable qui a donné sa vie dans la guerre pour le «Führer et la Patrie». Le portrait en pied, dans la tradition du portrait aristocratique, laisse ouverte la question de savoir si ce membre de la famille a été une victime ou un coupable lors de la Seconde Guerre mondiale. En 1967, Gerhard Richter a mis cette peinture à disposition pour une exposition organisée par le galeriste René Block intitulée *Hommage à Lidice*, destinée à commémorer l'extermination du village de Lidice, à 20 km au nord-ouest de Prague et l'exécution de l'ensemble de la population masculine âgée de plus de 15 ans en représailles de l'assassinat du Vice-Reichsprotector de Bohême et de Moravie, Reinhard Tristan Heydrich en 1942.

## SALLES VII–VIII

### La guerre froide

La guerre froide des années 1950 s'est aussi déroulée dans les arts visuels. L'abstraction dans la peinture et la sculpture a été considérée comme l'expression authentique de l'individualité et de l'autonomie artistique, tandis que le réalisme socialiste représentait l'esprit collectif du socialisme. Sous la direction de l'Union soviétique et avec l'aide de la colombe de la paix de Picasso, le mouvement communiste mondial a lancé ses congrès pour la paix et son Festival Mondial de la Jeunesse. Des tableaux comme *Constructeurs* de Fernand Léger, membre du Parti communiste français, ou encore *Peaceful Building Site* (Chantier paisible) d'Alexander Deineka en Union soviétique étaient emblématiques de l'optimisme qui régnait dans ces années envers le progrès.

De l'Italie est venu le *Realismo*, mettant en vedette des artistes tels que Renato Guttuso et Gabriele Mucchi, qui, avec leur exposition à Berlin-Est en 1951, ont inspiré de jeunes peintres de la DDR, comme Harald Metzkes, à poursuivre une forme d'art critique.

En 1958, K.O. Götz à Düsseldorf et Hans Grundig à Dresde ont abordé le thème de la peur de la guerre nucléaire dans deux triptyques. Le peintre ouest-allemand Götz a peint abstraitement et l'Est allemand Grundig dans un style figuratif.

Deux concours illustrent la façon dont les arts étaient retranchés dans la lutte pour l'hégémonie idéologique entre les blocs de puissance hostiles : la compétition internationale pour un monument au prisonnier politique inconnu et la concurrence pour un mémorial dans le camp de concentration de Buchenwald. La comparaison des deux procédures d'appel d'offres révèle la taille du fossé qui séparait les langages et les idéologies artistiques très différentes qui s'écartaient toujours plus durant la guerre froide.

# 5

## Reg Butler

Maquette pour le monument au  
prisonnier politique inconnu, 1951–1952



Le Premier prix a été remporté par le jeune sculpteur anglais Reg Butler. Son œuvre était composée de trois éléments: l'utilisation d'un rocher comme base, sur laquelle trois figures féminines en bronze se dressaient comme témoins et observateurs, avec une structure de fer énorme sur trois pieds, d'environ trois mètres de haut, rappelant un mirador se déployant vers le ciel. On peut voir dans les figures féminines faisant face à la cage vide, les trois Marie devant le tombeau vide du Christ ressuscité, incarnant pour le spectateur la sympathie pour le prisonnier absent, anobli et sauvé par son rapport à l'exemple du Christ.

Les sculptures linéaires ressemblent un peu à des extensions de dispositifs techniques. Le «mirador» de Butler rappelle des installations radio et radar et évoque la surveillance des prisonniers mais aussi la surveillance et l'écoute réciproque de l'ennemi, objet d'une profonde méfiance.

Butler a été invité par le Sénat de Berlin-Ouest en 1957 à ériger son monument sur un tas de gravats au-dessus d'un abri anti-aérien à la limite du secteur. A cet endroit, le monument haut de 30 mètres était destiné à être largement visible depuis le secteur oriental de Berlin, lui conférant ainsi un rôle de propagande évident comme contre-monument, opposé au Mémorial soviétique du Treptower Park, qui présentait la statue, haute de 30 mètres également, d'un soldat soviétique et d'un enfant, l'épée du soldat baissée sur une croix gammée brisée. Mais finalement, ce projet n'aboutit jamais.

## SALLE IX

### Nouveaux Réalismes

Alors même qu'en 1959, dans le catalogue de la documenta 2 de Cassel, Werner Haftmann établissait que l'art était devenu abstrait, cette notion était déjà tournée en dérision par les machines à dessiner *Méta-Matics* de Jean Tinguely, qui produisaient des taches variables sur un rouleau de papier dans le style du Tachisme à la Galerie Iris Clert à Paris – en même temps que l'exposition à Cassel.

Le 27 octobre 1960, le groupe des Nouveaux Réalistes a été fondé. Leurs œuvres sont toutes le résultat d'une action préalable, qu'il s'agisse de déchirer une affiche (Hains, Villeglé, Dufrêne, Rotella, Vostell), de la collecte d'épaves de voitures (Arman), de l'emballage des objets et des bâtiments (Christo), ou de la « fixation » de repas (les tableaux-pièges de Daniel Spoerri).

Gerhard Richter développa le *réalisme capitaliste* avec Konrad Lueg et Sigmar Polke d'après le monde de la publicité associé au miracle économique de l'Allemagne de l'Ouest (*Wirtschaftswunder*). Moins connues sont les contributions au Pop art des artistes russes tels que Yuri Pimenov, Oskar Rabin, Mikhail Roginsky et Alexandr Zhdanov.

L'Independent Group s'est formé autour de Lawrence Alloway, Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi à l'Institute of Contemporary Art (ICA) à Londres au début des années 1950, qui deviendra plus tard le noyau du Pop art anglais. La légendaire conférence de Paolozzi « Bunk! » en 1952 est considérée comme la naissance légendaire du Pop art anglais, qui était une adoption européenne de la culture de masse américaine avant même que celle-ci ait trouvé son chemin dans l'art des États-Unis.

# 6

## Eduardo Paolozzi

Dr Pepper, 1948



Paolozzi a basé sa conférence «Bunk!» (1952) sur les albums (scrapbooks) dans lesquels il avait collé les images et les pages publicitaires comme celles de *Ladies' Home Journal*, *American Home* ou *Saturday Evening Post* qu'il avait commencé à recueillir à l'époque de ses études de sculpture à Paris après la guerre. Ces images de richesse ont été largement importées en Europe occidentale par l'armée américaine qui y était stationnée, agent de transmission majeur de la culture de consommation et du style de vie américains avec ses emballages iconiques de cigarettes et de chewing-gum qui constituaient une monnaie d'échange forte sur le marché noir. Le contraste avec la frénésie d'austérité nationale en Angleterre, mais aussi en France et en Allemagne de l'Ouest, ne pouvait être plus marqué. Paolozzi se souvient : «Le fait que mes amis et moi étions reliés par une vie dans la pauvreté, vivant dans des logements de location sans réfrigérateurs, sans appareils photo ni vêtements à la mode, a donné à ces somptueuses images de magazines une saveur particulière». Le critique d'architecture anglais Reyner Banham (*Theory and Design In the First Machine Age*, Praeger, 1960) a parlé de ces magazines comme d'un paradis retrouvé, après avoir, comme ceux de sa génération, passé sa jeunesse «à survivre aux horreurs et aux difficultés d'une guerre de six ans». La nourriture, les appareils ménagers, les bandes dessinées, les voitures et l'Espace déterminent l'iconographie des collages petit-format de Paolozzi, comme le *Dr Pepper* (1948), et *Real Gold* (1949).

## SALLE IX

### Nouveaux idéalismes

L'Expo 58 à Bruxelles, la première grande Foire mondiale de la période d'après-guerre, est devenue un symbole de la modernisation ardente, de l'utopisme technologique et de l'espoir en un monde meilleur. Cet âge de réalisations scientifiques et technologiques était imprégné d'un indéfectible optimisme. Les artistes de l'Ouest et de l'Est ont expérimenté de nouvelles formes d'utopies urbaines, d'architecture fantastique, « d'immatérialisation » ainsi que des tentatives pour s'affranchir de la force de gravité.

En collaboration avec Yves Klein et Jean Tinguely, Lucio Fontana est devenu le *spiritus rector* d'une nouvelle génération d'artistes mus par un refus des principes du Tachisme, le mouvement artistique qui avait dominé les années 1950 et qui visait à l'expression du geste individuel. ZERO a été le premier mouvement néo-avant-garde d'après-guerre qui a réussi à dépasser les frontières nationales. Le groupe a été fondé à Düsseldorf en 1958 par Otto Piene et Heinz Mack, rejoints ensuite par Günther Uecker. Des artistes partageant les mêmes opinions se sont réunis autour des activités du magazine ZERO. De nouveaux groupes artistiques tels que G-58, Azimuth et Nul se sont répandus à Amsterdam, Anvers, Milan et dans d'autres villes encore. Ainsi Zagreb est devenue le centre d'un mouvement artistique international connu sous le nom de Nouvelles Tendances, établissant la « recherche visuelle » comme le principe de l'art et propageant la démystification de celui-ci.

En Union soviétique, cette période coïncidait avec une relative libéralisation. À cette époque, certains artistes non officiels, tels que Yuri Zlotnikov, ont commencé à expérimenter avec des formes inspirées par de nouvelles réalisations scientifiques. Des artistes du groupe Dvizhenie (Mouvement) ont créé des œuvres d'art cinématique développées sous l'influence des expériences sur la perception, des mathématiques ou d'autres sciences exactes.

# 7

## Heinz Mack

Tele-Mack, 1968



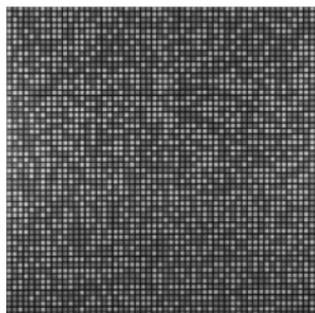
La nouvelle génération européenne des artistes de ZERO a cherché à se dégager de la peinture du panneau, à répandre l'art dans des espaces non muséaux et à élargir la palette des matériaux jusqu'à y inclure le mouvement réel, la lumière ou le hasard comme des médias artistiques. À travers leur art, les artistes allemands de ZERO ont tenté d'apporter une nouvelle harmonie dans les relations entre l'homme, la nature et la technologie.

Heinz Mack s'est intéressé à la recherche de la lumière pure et des espaces naturels intacts. En 1959, il a commencé à développer son «Projet Sahara» et à partir de 1962-1963, il a commencé à installer des paysages artificiels de ses œuvres dans les déserts de l'Afrique. Cette recherche a abouti au film *Tele-Mack* en 1968, tourné près de l'oasis tunisienne de Kebili, où Mack a manipulé ses œuvres d'art pendant plusieurs jours.

# 8

## François Morellet

Répartition aléatoire  
(40% bleu, 40% rouge,  
10 % vert, 10% orange), 1960

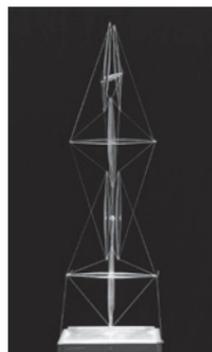


Le mouvement artistique Nouvelles Tendances poursuit une approche plus rationaliste en concevant l'art comme une recherche visuelle et scientifique. François Morellet suivit certaines règles préétablies afin de justifier ses choix et ses sélections, incluant parfois l'intervention du hasard comme l'un de ces éléments préprogrammés. En collaboration avec d'autres artistes et théoriciens, il introduisit l'aspect de la programmation dans le processus de création artistique. Un grand nombre de ses œuvres sont intitulées en référence aux mathématiques. *Répartition aléatoire (40% bleu, 40% rouge, 10 % vert, 10% orange)* donne à penser qu'il a été créé par une équation mathématique. La programmation faisait également référence à sa recherche de neutralité et à l'élimination de tout geste artistique émotionnel pour garantir une procédure et une structure rationnelle dans le travail. En ce sens, sa compréhension de la programmation en art est proche des idées du futur «computer art».

# 9

## Viacheslav Kolejchuk

Mât, 1966



Malgré le rideau de fer, le collectif russe Dvizhenie (Mouvement) fut également invité à se joindre au mouvement Nouvelles Tendances. À partir de 1964, les artistes de ce collectif, y compris Lev Nussberg, Francisco Infante, Viacheslav Kolejchuk et d'autres, ont créé des sculptures cinétiques qui ont également été réalisées dans les espaces publics.

Les œuvres de Viacheslav Kolejchuk, architecte de formation né en 1941, constituent une interface entre les inventions artistiques, scientifiques et technologiques. Après avoir rejoint le groupe Dvizhenie pour une courte période, il a fondé son propre groupe d'artistes, Mir (Paix), en 1968. Kolejchuk a abordé, expérimentalement et théoriquement, la construction formelle et la maîtrise des matériaux dans les œuvres cinétiques, il a développé des modèles de constructions visuels paradoxaux. Entre autres influences, sa connaissance des structures auto-portantes largement utilisées à l'époque dans la recherche en technologie spatiale a joué un rôle majeur dans le développement de sa pratique. Ses structures expérimentales de cette période, y compris *Mât* (1966), rappellent des structures hélicoïdales doubles ou des antennes futuristes, elles sont maintenues par assemblage d'éléments individuels, sans utilisation de colle ni de supports.

## SALLE XII

### La fin des utopies?

Dans les années 1960, l'Internationale situationniste autour de Guy Debord, les groupes d'artistes COBRA et SPUR, et les Actionnistes de Vienne ont développé des visions radicales de la libération de l'individu pris au piège des contraintes de la société de consommation. Ils voulaient traquer et exploiter l'inattendu sur le chemin d'une société utopique. Ils désiraient essayer et vivre l'autre vie immédiatement, ici et maintenant. Selon leur vision, comme il ne peut exister aucune règle, ni concepts finis, ni objectifs fixes, pour trouver sa propre voie dans la recherche collective, chaque groupe doit partir — au moyen de la «dérive» — des possibilités qui se présentent le long du chemin afin de les réaliser avec passion et de manière ludique. La libération artistique finit par représenter la voie idéale pour l'auto-libération des gens dans tous les autres domaines de la société.

En ce sens, dans les rues et sur les barricades de mai 68 à Paris, en dépit de la participation des travailleurs, des grèves et des occupations d'usines, il ne s'agissait pas d'une révolution politique ou économique, mais d'une révolution culturelle — dont le slogan central était: «l'imagination au pouvoir».

Bien que Marcel Broodthaers ait également posé des questions fondamentales sur le système de l'art, il était sceptique quant à une politisation superficielle de l'art et des institutions artistiques. Il se défiait de toutes les formes d'instrumentalisation des arts à des fins idéologiques et voyait l'art d'une manière désillusionnée — «Je fais le choix de considérer l'Art comme un travail inutile, apolitique et peu moral».

# 10

## Heimrad Prem

Manifeste, 1960



*Manifeste* (1960), la peinture de Heimrad Prem fait allusion à la création du groupe SPUR en juin 1957 et à son premier manifeste en novembre 1958. Les membres du groupe sont assis à une table rectangulaire qui occupe toute la surface de la peinture. L'observateur a une vue d'ensemble des divers documents, manifestes et brochures disposés sur la table. Les membres semblent discuter d'un manifeste.

En le positionnant au centre de la table, la peinture *Manifeste* de Prem honore l'ami et partisan du groupe SPUR, Asger Jorn, qui fut membre du groupe international artistique COBRA jusqu'à sa dissolution en 1951. Il était, avec le Français Guy Debord, l'un des membres fondateurs de l'Internationale situationniste et ce fut grâce à sa médiation que le groupe SPUR fut accepté dans l'association internationale en 1958.

# 11

## Harald Metzkes

Baigneur (Caïn), 1968



En 1968, le peintre Harald Metzkes de la RDA a réagi aux événements de Prague avec sa peinture *Baigneur (Caïn)*. La photo montre un homme nu, visiblement en proie à une grande détresse, les bras croisés sur la poitrine, dans un paysage désolé d'où émerge seulement un arbre mort et stérile. Il vient de sortir d'un lac et se dirige vers le spectateur, les yeux baissés vers le sol. Avec le nom biblique de Caïn, le peintre fait allusion aux «pays frères» soumettant une autre «nation frère» à l'attaque.

## AUTOUR DE 'FACING THE FUTURE'

### MEET THE WRITER

*Mais sublime comme un canon – Des poètes et des peintures*

Soirée littéraire dans l'exposition

avec Armando, Els Moors, Monika Rinck,

Maarten van der Graaff & Peter Verhelst

15.09.2016 - 20:00

€ 8 – 6 (BOZAR FRIENDS)

### TICKETS & INFO

#### TICKETS COMBI

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

€ 16 – 14 (BOZAR FRIENDS)

*open spaces | secret places + Facing the Future*

€ 22 – 20 (BOZAR FRIENDS)

DAY PASS SUMMER

€ 25

### VISITE GUIDÉE À LA CARTE

Grâce au Summer Tour, vous pourrez découvrir durant nos nocturnes

de l'été soit l'exposition principale du Summer of Photography  
(*open spaces | secret places*), soit l'exposition *Facing the Future*.

45 minutes au terme desquelles une boisson vous sera offerte.

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

€ 10 (entrée expo + guide 45 minutes)

Pas de réservation nécessaire. Achetez votre ticket le jour-même à la caisse.

### BOZAR CINEMA

Mercredi 07.09.2016 – 20:00 – Studio

Films & vidéos par Martial Raysse,

Le Corbusier & Yannis Xenakis, Öyvind Fahlström...

€ 6 – 4

LANNOO



Facing the Future

**Art in Europe 1945 – 1968**

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

BOZAR BOUTIK € 49.99 – 44.99 (BOZAR FRIENDS)