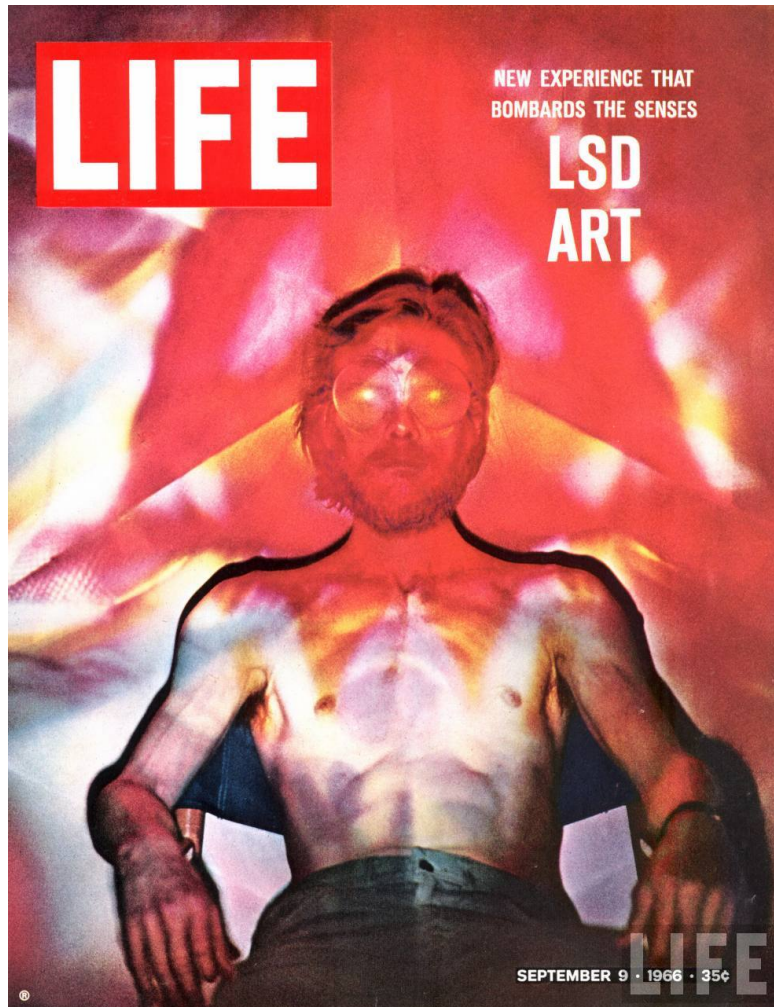


# Caleidoscoop psychedelia

*Het 'psychedelische' in de kunst van de twintigste en eenentwintigste eeuw*



Bachelor eindwerkstuk kunstgeschiedenis

Student: Michael Ros

Studentnummer: 3848817

Eerste Lezer: Nathalie Zonnenberg

Tweede Lezer: ...

Aantal woorden: 8452



## Inhoud

Samenvatting.....	4
Inleiding .....	5
Hoofdstuk 1: Psychedelica in de kunst .....	8
Peyote en Mescaline.....	8
LSD .....	9
Psychedelische literatuur.....	10
Paddenstoelen en psilocybine .....	11
Hoofdstuk 2: Psychedelic Art tijdens de jaren zestig.....	13
Psychedelic Art .....	14
Het einde van psychedelia.....	16
Postmodernisme.....	17
Hoofdstuk 3: <i>Ecstasy: In and About Altered States</i> , MOCA, 2005 .....	19
Hoofdstuk 4: <i>Summer of Love: Art of the Psychedelic Era</i> , Tate Liverpool, 2005 .....	21
Hoofdstuk 5: <i>Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960's</i> , San Antonio Museum of Art, 2010 .....	24
Hoofdstuk 6: Nieuwe historische benaderingen: <i>West of Center</i> en <i>Hippie Modernism</i> .....	26
West of Center .....	26
Hippie Modernism .....	27
Conclusie.....	28
Literatuur .....	30
Afbeeldingen.....	32

## Samenvatting

Psychedelische middelen als mescaline, LSD en psilocybine werden vrij snel na hun ontdekking gebruikt voor psychologische en psychiatrische onderzoeken. Naast onderzoek voor het gebruik in de psychiatrie, werd er ook onderzoek gedaan naar de aard van creativiteit met deze middelen bij geesteszieken en kunstenaars. Onderzoekers waren van mening dat de psychedelica de kunstenaars konden helpen, hierdoor kwamen de psychedelica terecht in artistieke kringen.

De middelen hebben niet altijd psychedelica geheten, deze term is bedacht door de Engelse psycholoog Humphrey Osmond en de Engelse schrijver Aldous Huxley. Huxley heeft twee essays geschreven, *The Doors of Perception* en *Heaven and Hell*, waarin hij zijn ervaring en gedachten over de psychedelische ervaring verwoorde. Deze essays zouden veel gelezen worden door de psychedelische tegencultuur in de jaren zestig.

De psychedelische kunst werd opgevat als kunst welke geïnspireerd was op een psychedelische ervaring of welke een psychedelische ervaring teweeg zou kunnen brengen. Dit werd ondersteund door de mediatheorie van mediafilosoof Marshall McLuhan. Volgens McLuhan zou de verbrede waarneming van de psychedelische ervaring veel lijken op de toekomst waar de toename van media de samenleving heeft veranderd. Deze theorie ondersteunde kunstenaars om installaties met multimedia te maken.

De publicatie van een artikel in *Life* magazine en de publicatie van het boek *Psychedelic Art* maakten de psychedelische kunst als psychedelische ervaring bekend aan de massacultuur van de Verenigde Staten. Maar na de jaren zestig kon deze geen standhouden als een erkende stroming. Tentoonstellingen in de twintigste eeuw laten anders zien. *Ecstasy: In And About Altered States* (2005) en *Optical, Visionary and Optical Art Since the 1960s* (2010) waren tentoonstellingen waarbij de relatie tussen de veranderende waarneming en esthetiek centraal staan. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* (2005) toonde werken uit de jaren zestig welke niet enkel uit beeldende kunst bestaan, er was ook ruimte voor architectuur en clubcultuur.

*Summer of Love* liet zien hoe breed de visuele stijl van de periode rijkte in allerhande objecten: psychedelia. Deze tentoonstelling zou de aanzet zijn voor de meer cultuurhistorische tentoonstellingen *West of Center. Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (2012) en *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia* (2015). De psychedelische kunst is in deze tentoonstellingen een onderdeel van de tegencultuur waarbij meer gekeken wordt naar de multidisciplinariteit en de makers van kunstprojecten, dan naar de esthetiek en het doel van het kunstwerk zelf. Het psychedelische is een kenmerk welke vele betekenissen is gegeven en steeds opnieuw wordt uitgevonden.

## Inleiding

In 1969 schreef Harvard Arnason in zijn overzichtswerk *History of Modern Art* over 'Psychedelic art' als een recente stroming met internationale potentie.<sup>1</sup> In de tweede editie van 1986 was deze vermelding echter weer verdwenen. In zeventien jaar tijd bleek de psychedelische kunst toch geen stroming te zijn geworden die een vermelding waardig is. Ook in andere overzichtswerken van moderne en hedendaagse kunst wordt deze kunst niet als expliciete stroming genoemd.

Het is dan ook lastig om te omschrijven wat psychedelische kunst precies behelst, ook in hedendaagse kunst. Populaire nieuwssites over hedendaagse kunst spreken steeds vaker over psychedelische kunstwerken zonder aan te geven waarom of wat er psychedelisch is. Zo heeft de internationale website *The Creators Project* van *Vice* ongeveer honderd artikelen waarin het woord 'psychedelic' wordt gebruikt om uiteenlopende kunstwerken te beschrijven.<sup>2</sup> Een overkoepelende definitie of een verwijzing naar psychedelische voorbeelden zijn er niet.

De afgelopen tien jaar zijn er voor het eerst sinds de jaren zestig meerdere grote én internationale tentoonstellingen gemaakt over de radicale psychedelische kunst en cultuur van de jaren zestig. In 2005 waren er *Ecstasy: In and About Altered States* in het Museum of Contemporary Art in Los Angeles en *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* in Tate Liverpool. En in 2010 was *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960's* in het San Antonio Museum of Art. Psychedelische kunst lijkt weer in trek te zijn, maar wat nu 'psychedelisch' is blijft ook bij deze tentoonstellingen onduidelijk. De tentoonstellingen hanteren verschillende definities waarbij het 'psychedelische' een tijdloos begrip is of een set van aan de periode gebonden visuele kenmerken en kunstpraktijken.

Het proefschrift *Drugs in de kunst. Van opium tot LSD. 1798 – 1968* van Jos ten Berge, Nederlandse kunsthistoricus en docent aan de Vrije Universiteit te Amsterdam, is een onderzoek naar druggebruik bij kunstenaars die het gebruik waardevol vonden voor hun kunst. Het boek is gepubliceerd in 2004 en is het verslag van een tien jaar durend onderzoek en bevat de meeste Nederlandstalige informatie over kunstpraktijken uit deze periode, vanuit het perspectief van druggebruik.

Ten Berge beschrijft in zijn proefschrift hoe psychedelica in de kunst kwamen en welke ideeën en kunsttheorieën het gebruik ervan in de kunst ondersteunden. Ten Berge geeft aan dat er voor het ontstaan van psychedelische kunst invloed is geweest van psychedelische en

---

<sup>1</sup> H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York 1969 p. 628.

<sup>2</sup> *The Creators Project* <<http://thecreatorsproject.vice.com/article/gsearch?query=psychedelic>> (24 januari 2017)

druggerelateerde literatuur, psychologische theorieën en mediatheorie van filosoof Marshall McLuhan.

Ten Berge beschrijft verschillende kunstpraktijken in de jaren zestig en geeft een kritische analyse van de monografie *Psychedelic Art* uit 1968. Deze publicatie is de enige monografie in deze tijdsperiode welke is geschreven over psychedelische kunst. De schrijvers, de psychologen Robert Masters en Jean Houston, zijn geïnteresseerd in de psychedelische ervaring bij kunstenaars en geven in het boek een overzicht van kunstenaars welke volgens hen een psychedelische canon zouden vormen.<sup>3</sup> Ten Berge evalueert deze monografie en zet kanttekeningen bij de werkwijze van de onderzoekers die voor *Psychedelic Art* hebben geschreven.

In het laatste hoofdstuk van *Drugs in de kunst* constateert Ten Berge een verandering in de houding tegenover drugs in de kunst welke volgens hem kenmerkend is voor een postmoderne mentaliteit. Volgens hem werd na de jaren zestig de drugroes niet meer gebruikt als directe inspiratiebron en is het druggebruik niet meer gerelateerd aan het werk.<sup>4</sup>

Maar in de jaren na het verschijnen van *Drugs in de kunst* zijn er meerdere tentoonstellingen en publicaties verschenen over psychedelische kunst en bijbehorende cultuurgeschiedenis van de jaren zestig. In toevoeging tot de eerdergenoemde tentoonstellingen waren er ook *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America* in het Museum of Contemporary Art Denver in de winter van 2011/2012 en *Hippie Modernism: the Struggle for Utopia* in het Walker Art Center in Minneapolis in 2015/2016. In de Verenigde Staten zijn vier tentoonstellingen verschenen en een in Engeland, welke ook reisde naar Duitsland en de Verenigde Staten. Al deze tentoonstellingen die in het afgelopen decennium plaatsvonden laten zien dat er een herwaardering is ontstaan voor de psychedelische kunst en cultuur van de jaren zestig. De twee laatstgenoemde tentoonstellingen hebben vernieuwende inzichten geboden in wetenschappelijk onderzoek naar de activiteiten van de radicale culturen in de jaren zestig.

De historische beschrijving van Ten Berge over psychedelica in de kunst geeft een achtergrond voor de psychedelische kunst van de radicale culturen in de jaren zestig, maar ook een geschiedenis van welke verschillende definities er aan psychedelica en de psychedelische ervaring zijn gegeven. De tentoonstellingen van de afgelopen jaren hebben verschillende definities en beschrijvingen van het 'psychedelische' gehanteerd, welke volgen uit een analyse van de tentoonstellingen en gepubliceerde essays van de tentoonstellingsmakers. De bespreking van al deze verschillende, en soms op elkaar lijkende, definities voor het psychedelische en de psychedelische kunst biedt een caleidoscopisch perspectief op de vraag: Wat is het 'psychedelische' in de kunst van

---

<sup>3</sup> Robert Master en Jean Houston, *Psychedelic Art*, Londen 1968, p. 8.

<sup>4</sup> Jos ten Berge, *Drugs in de Kunst: Van Opium tot LSD 1798-1968*, Amsterdam 2004, pp. XXXIII.

de twintigste en vroege eenentwintigste eeuw en hoe werden deze definities opgesteld in tentoonstellingen en onderzoeken?

‘Psychedelisch’ blijkt een begrip dat niet één definitie kent maar meerdere. Daarom is het nodig om verschillende definities in kaart te brengen en deze met elkaar te vergelijken. Dit caleidoscopische perspectief biedt niet enkel een blik op psychedelische kunst, maar ook de psychedelische cultuur en het huidige discours over de psychedelische kunst- en cultuurgeschiedenis van de jaren zestig.

## Hoofdstuk 1: Psychedelica in de kunst

Het onderzoek door Jos ten Berge naar het druggebruik in de kunst beslaat een periode van ruim anderhalve eeuw en het druggebruik van verschillende middelen. *Drugs in de kunst. Van opium tot LSD. 1798 – 1968* is een onderzoek naar kunstenaars die overtuigd waren van een positieve invloed van een drug voor hun werk.<sup>5</sup> De periode in de titel heeft Ten Berge gekozen voor specifieke gebeurtenissen de periodisering van de romantiek en het modernisme waarin dit geloof in een positieve invloed breed gedragen werd. 1798 verwijst naar het jaar van de eerste vermelding van de term ‘romantisch’ door Friedrich Schlegel, de datering van het opiumroesgedicht *Kubla Kahn* van Samuel Taylor Coleridge en het jaar waarin Napoleon in Egypte het hasjgebruik onder zijn soldaten verbood. Ten Berge koos het jaar 1968 omdat in dit jaar de psychedelische hippiecultuur bekend werd bij de massacultuur en vanwege twee publicaties over druggebruik in de kunst.<sup>6</sup>

*Drugs in de kunst* beschrijft hoe kunstenaars omgingen met drogerende middelen en de daarbij horende ideeën over het belang van de roes en de visioenen voor de kunst. De twintigste eeuw wordt in het onderzoek van Ten Berge vooral gedomineerd door het gebruik van psychedelica. Ten Berge beschrijft hoe de psychedelica begin twintigste eeuw in het onderzoeksveld van de psychiatrie kwamen en van daaruit ook in de literaire en artistieke kringen terecht kwamen. Dit is het lot dat de Mexicaanse cactussen, paddenstoelen en het per toeval ontdekte LSD zou overkomen.

### Peyote en Mescaline

Het eerste psychedelicum welke in de kunst gebruikt zou gaan worden was de Mexicaanse peyotecactus en werd gedocumenteerd door de Duitse toxicoloog Levi Lewinstein (Engelse naam: Louis Lewin). Lewin verkreeg in 1887 een paar knoppen van deze cactus welke hij verspreidde naar andere botanisten en etnologen. Deze collega’s zouden de roesgevende werking als eerste westerlingen ontdekken en publiceerden over de roeservaringen welke voorheen enkel gebruikt werd in rituelen van Mexicaanse indianenstammen.<sup>7</sup> Het werkzame bestanddeel van de peyote werd in 1919 gesynthetiseerd met de naam Mezcalin (de werkzame stof heet mescaline).

Psychiaters aan de universiteit van Heidelberg raakten in de jaren twintig geïnteresseerd in de verschillende werkingen van mescaline zoals synesthesie (de door de hersenen verwarde verwerking van zintuigelijke impulsen) en tijdelijke ‘experimentele psychosen’ om normale psychosen en schizofrenie te onderzoeken.<sup>8</sup> De onderzoekers waren van mening dat de mescalineroes een onschuldige en tijdelijke bewustzijns verandering teweeg bracht welke enkele

---

<sup>5</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. XV.

<sup>6</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. XXXIII.

<sup>7</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 274-275.

<sup>8</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 279-281.



verwantschappen zou hebben met een echte psychose (een langdurig veranderd bewustzijn met ongewenste invloeden op het functioneren van een persoon).

De Heidelbergse kunsthistoricus en psychiater Hans Prinzhorn (1886-1933) was een van deze onderzoekers en deed onderzoek naar creativiteit bij geesteszieken en kunstenaars. Hij was van mening dat de creatieve expressie bij geesteszieken uit een zekere oerbron zou komen en dat dit ook kon als iemand onder invloed zou zijn van mescaline. In zijn artikel *Bildneri der Geisteskranken* (1922) schreef hij dat de waanzinnigen, geesteszieken en personen onder invloed van mescaline een artistieke authenticiteit hebben en kwam tot de conclusie dat mescaline kunstenaars de toegang zou geven tot de authentieke inspiratie van waanzinnigen.<sup>9</sup>

In 1924 publiceerde Lewin het artikel *Phantastica*, gericht op een breed geïnteresseerd publiek. Hij stelde de vraag waarom mensen zich drogeren en besprak de hem bekende psychedelica zoals de peyote, hasj, de vliegenzwam en nachtschaduw-familieleden als bilzekruid en doornappel. Deze noemde hij de *fantastica*, naar de fantastische en fantasievolle ervaring welke men zou krijgen van de middelen en vermeldde dat bekende personen er al van genoten hadden. Wie deze personen zijn vermeldde Lewin niet, Ten Berge gaat uit van in ieder geval Jean-Paul Sartre.<sup>10</sup>

## LSD

De chemicus Albert Hofmann (1906-2008) ontdekte in 1943 het effect van LSD. Hofmann werkte in Bazel voor het bedrijf Sandoz waar hij sinds 1938 verbindingen synthetiseerde van lysergeenzuur, bestanddeel van een zwam welke epidemieën veroorzaakte op rogge. De werkzame variant welke Hofmann in 1943 per ongeluk via de huid opnam was de vijftiengste verbinding, bekend als LSD-25 of lysergeenzuurdi-ethylamide. Hofmann beschreef zijn ervaringen als 'fantastische beelden van buitengewone plasticiteit en met een intens, caleidoscopisch kleurenspeel'.<sup>11</sup> Geïnteresseerd in de een paar uur durende ervaring, besloot Hofmann om LSD-25 bewust nog een keer te proberen. Hofmann zag potentie in het middel en wilde het verder onderzoeken. Sandoz gaf toestemming voor verder onderzoek naar LSD-25 en in 1947 werden de nieuwe resultaten van Hofmann gepubliceerd. LSD werd in deze resultaten een nieuw "Phantastikum" genoemd met de eigenschappen om verdrongen herinneringen bij neurotische patiënten in het bewustzijn te halen en als middel voor verder onderzoek naar hallucinaties en psychosen.<sup>12</sup> LSD werd dus al snel onderzocht als een middel dat bruikbaar zou kunnen zijn in de psychiatrie, net zoals dit bij mescaline was gegaan. Ook Hofmann dacht dat LSD van dienst zou kunnen zijn voor schrijvers, kunstenaars en voor de geesteswetenschappen. Daarom zocht Hoffman contact met verschillende personen die interesse

<sup>9</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 282.

<sup>10</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 284-286.

<sup>11</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 317. Vertaling door Ten Berge.

<sup>12</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 318.

zouden hebben hiervoor. Dit waren onder andere de psycholoog Timothy Leary en schrijver Aldous Huxley.<sup>13</sup> Leary en Huxley zouden een grote invloed gaan hebben op het denken over de hallucinogene middelen en de komende psychedelische tegencultuur.

*Tegencultuur* is een term van de Amerikaanse historicus Theodore Roszak (1933-2011). In *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition* (1969) beschrijft Roszak een tegencultuur als een cultuur welke zodanig vervreemd is van de aannames van de samenleving dat deze er voor velen nauwelijks uit ziet als een cultuur, maar er uitziet als een invasie van barbarij.<sup>14</sup> De zogenaamde 'hippies', zoals zij door de massacultuur genoemd werden, zouden onderdeel gaan worden van de psychedelische tegencultuur.

### Psychedelische literatuur

Aldous Huxley (1894-1963) was een in Californië wonende schrijver uit Engeland met een interesse in druggebruik in de samenleving. Zo heeft hij een jaar na het verschijnen van Lewins *Phantastica* het boek *Brave New World* geschreven. Dit boek gaat over een anti-utopie waarin de drug soma wordt gebruikt door een regering om het volk te onderdrukken en vatbaar te maken voor hersenspoeling en propaganda. Huxley raakte geïnteresseerd in een theorie van de in Canada wonende Engelse psychiater Humphrey Osmond over *fantastica* in de psychiatrie.<sup>15</sup> Huxley nam contact op met Osmond en toen de mogelijkheid zich voor deed verzorgde Osmond voor Huxley een ervaring met mescaline. Deze ervaring zou Huxley zijn achterdochtige mening over drugs doen veranderen. Huxley werd van mening dat hij tijdens de roes de wereld kon zien zoals deze werkelijk is. Op deze ervaring baseerde hij zijn essay *The Doors Of Perception* (1954) waarvan de titel verwijst naar een regel in William Blakes gedicht *Marriage of Heaven and Hell* (1790): 'Wanneer de deuren van de perceptie worden gereinigd, zal de mens voorkomen zoals het is, oneindig'.<sup>16</sup> Dit idee van een verbrede perceptie is gebaseerd op de idee dat dat het bewustzijn veel zintuigelijke informatie niet verwerkt en men dus een minder volledig of incomplete ervaring van de wereld heeft. Door mescaline of LSD zou er meer zintuigelijke informatie tot het bewustzijn komen waardoor men de intensere kleuren en patronen van de 'echte' wereld zou zien. Dit verbrede bewustzijn noemde Huxley *the mind at large*.<sup>17</sup> Huxley geloofde dat kunstenaars de wereld altijd al als zodanig konden zien en deze ook altijd al zo

---

<sup>13</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 322.

<sup>14</sup> Theodore Roszak, *The Making of A Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York 1969, p. 42.

<sup>15</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 326.

<sup>16</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 326. Vertaling door Ten Berge.

<sup>17</sup> Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Londen 2004 (1954), p. 11-12. De *mind at large* is het volledige ongefilterde bewustzijn. Met dit bewustzijn kan een rijkere wereld worden ervaren om mee in contact te staan. Volgens Huxley kan dit worden verkregen met spirituele oefeningen, hypnose of psychedelica.,

hebben afgebeeld. Met LSD of mescaline zou iedereen de wereld kunnen zien als een kunstenaar.<sup>18</sup> Deze theorie raakte bekend met zijn essays *The Doors of Perception* en het vervolg *Heaven and Hell* (1956). In psychologische onderzoeken naar verbanden tussen creativiteit en LSD gebruikten proefpersonen soms zelfs dezelfde bewoording die Huxley gebruikte in zijn essays. De invloed van deze essays is duidelijk groot geweest voor het denken over de aard en het nut van de middelen en was ook de aanzet voor meer onderzoek in de psychologie en psychiatrie.<sup>19</sup>

Huxley en Osmond bleven briefcontact houden met elkaar. In hun briefwisselingen probeerden zij onder andere een nieuwe term te vinden voor de fantastica, hallucinogenen of het sinds 1950 gangbare 'psychotomimetica' (psychose nabootsend). Osmond reageerde aan Huxley met een dichtregel: *To fathom Hell or soar angelic, just take a pinch of psychedelic.*<sup>20</sup> 'Psychedelic' is hier een Griekse samenstelling van *psyche* en *delein*: geestes-manifesterend. Deze nieuwe term zou de nieuwe betekenis moeten dekken van de geest van de gebruiker die meer van de wereld kan ervaren en meer inzicht in wereldse zaken zou krijgen nadat de poorten van de waarneming zijn opgeschoond en geopend. Deze term wordt nu nog steeds het meest gebruikt voor drugs als mescaline, LSD en psilocybine, ook al is deze semantische oorsprong niet algemeen bekend.

Niet alleen de boeken van Huxley werden gelezen ook de boeken van de Beat schrijvers als Jack Kerouac, Allan Ginsberg en William Burroughs zouden veel gelezen worden. Deze radicale Beat schrijvers experimenteerden sinds de jaren vijftig met verschillende drugs, waaronder ook mescaline en LSD. Zij schreven over de ervaringen en gevoelens die zij kregen na het nemen van de drugs. De toegenomen literatuur over deze drugs zou veel gelezen worden door de toekomstige tegencultuur van de jaren zestig.

### Paddenstoelen en psilocybine

Een ander persoon die net als de Beat schrijvers en Huxley invloed zou hebben op de waardering en het denken over psychedelica was Timothy Leary (1920-1996), psychologisch onderzoeker aan de universiteit van Harvard. Een aantal jaar nadat Gordon Wasson in *Life* verslag had gelegd van inheems Mexicaanse riten met paddenstoelen die visioenen geven<sup>21</sup>, kreeg Leary van een collega een dergelijke paddenstoel te proberen. Ook Leary raakte, net als Lewin en Hoffman, geïnteresseerd in verder psychologisch onderzoek. Vanaf 1960 zou Leary het *Harvard Psilocybine Project* beginnen, genoemd naar de werkzame stof van de Mexicaanse rituele paddenstoelen. Leary had zich ten tijde van het project aan Harvard ontwikkeld tot een voorstander van het gebruik van de psychedelica om

---

<sup>18</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 327.

<sup>19</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 558.

<sup>20</sup> A. Huxley, brief aan H. Osmond (30 maart 1956), in: Michael Horowitz en Cynthia Palmer (red.), *Moksha. Writings on Psychedelics and the Visionary Experience (1931-1963)*, p. 107.

<sup>21</sup> Gordon Wasson, 'Seeking the Magic Mushroom', *Life* 42 (1957) nr. 19 (13 mei) pp. 100-105.

psychiatrische en sociale problemen op te lossen. Psychedelische sessies zouden goed zijn voor de hele samenleving en hij vond dat er een revolutie moest plaats vinden. Samen met Aldous Huxley was hij ervan overtuigd dat de revolutie eerst moest plaats vinden onder de artistieke, intellectuele en economische elite, vervolgens zou de rest van de samenleving overtuigd kunnen worden.<sup>22</sup>

Hoe psychedelica sociale problemen zou kunnen oplossen blijkt uit de gedragstheorieën van Leary. Volgens zijn theorieën zitten mensen gevangen zitten in ‘spelstructuren’ van menselijk gedrag. In deze spelstructuren zou ieder mens volgens meerdere door de samenleving opgelegde gedrag patronen ‘spelrollen’ spelen. Leary zag gedrag in behavioristische termen en geloofde dat het gehele spel van gedrag patronen en spelrollen zou kunnen worden gemanipuleerd. Dit manipuleren, of deconditioneren, kon gebeuren door mensen bewust te maken van de sociale gedrag- en verwachtings patronen en kon naast therapeutische sessies of meditatie ook bereikt worden met psychedelica als psilocybine en LSD.<sup>23</sup>

Leary werd bekend om zijn uitspraak “*Drop Out, Turn On, Tune In*” bij verschillende lezingen die hij gaf. Met deze zin bedoelde hij een tijdelijke losmaking uit de normale gedrag patronen. Deze zin zou nog lang gebruikt worden door voorstanders van het gebruik van psychedelica om met deze drugs los te komen van opgelegde sociale gedrag patronen.<sup>24</sup> Op Harvard zou het psilocybine project uit de hand lopen door toenemende scepsis over de academische aanpak van Leary, toenemend recreatief druggebruik van de paddenstoelen en LSD en geruchten over drugshandel. Dit leidde ertoe dat Leary in 1962 werd ontslagen van Harvard.<sup>25</sup>

Na het ontslag zette Leary de plannen voor de revolutie voort met gelijkgestemden op het landgoed Millbrook in de staat New York. Hier verbleef hij samen met andere psychologen, chemici en kunstenaars. In een poging eerst de intelligente elite in te wijden in psychedelica en gedragsexperimenten waarmee men de conditionering kon kwijtraken, werden veel kunstenaars en psychologen uitgenodigd in de commune op het landgoed. Op Millbrook kwamen onder andere de mediafilosoof Marshal McLuhan en schrijvers van *Psychedelic Art* Jean Houston en Stanley Krippner.<sup>26</sup> In Millbrook schreef Leary samen met psychologen Ralph Metzner en Richard Alpert het boek *The Psychedelic Experience* (1964). Dit boek is geschreven als handleiding voor een goede psychedelische ervaring waar gebruikers geestelijk profijt uit zouden kunnen halen. Ook dit boek zou veel gelezen worden door de psychedelische tegencultuur.

---

<sup>22</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 564.

<sup>23</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp.562-563.

<sup>24</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 562-564. Deze leus komt ook vaak voor in andere volgorde: ‘Turn on, Tune in, Drop out’.

<sup>25</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 565-569

<sup>26</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 597-599

## Hoofdstuk 2: Psychedelic Art tijdens de jaren zestig

De mediatheorie van de Canadese filosoof Marshall McLuhan (1911-1980) zou een grote invloed hebben op de multimedialiteit van de psychedelische tegencultuur. McLuhans uitspraak *The medium is the message* maakte het mogelijk voor jonge kunstenaars om zich niet meer tot een enkel medium te beperken, zoals kunstcritici als Clement Greenberg destijds vereisten. Zij konden meerdere media tegelijk gaan gebruiken en zich bevrijden van de beperking.<sup>27</sup> Volgens McLuhans theorie is de wereld door de komst van radio en televisie kleiner geworden en is een meer tribaal dorp, een *global village*, ontstaan welke voor de jeugd als natuurlijk zal worden ervaren. Bij de komst van radio en televisie hoort ook een toename van informatie en zintuiglijke ervaringen. Deze toename werd vergeleken met de drukke zintuiglijke ervaring van een psychedelische ervaring. Volgens McLuhan zou de kunstenaar met de nieuwe mediakunst mensen moeten voorbereiden op de toekomst, als een massage met media. *The medium is the massage* werd een zinspel op het eerste credo.<sup>28</sup>

McLuhans theorie zou gebruikt worden in tal van activiteiten van de tegencultuur. Zoals bij de activiteiten van Ken Kesey (1935-2001), schrijver van *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Kesey had, net als Leary, een manier met gevonden om mensen bewust te maken van hun geconditioneerde gedrag. Dit deed hij met behulp van multimedialinstallaties. In 1964 reed Kesey rond in een beschilderde schoolbus met een theatertroep bestaande uit acteurs, filmmakers, en kunstenaars genaamd *The Merry Pranksters*. Zij zouden al reizend door de Verenigde Staten het dagelijks leven van hun bezoekers verstoren met hun ontregelende grappen, *Pranks*. Met behulp van uitgebreide geluid en lichtinstallaties welke zij in de omgeving van hun bus zouden ophangen en verstoppen. Licht en geluid reageerden op de bezoekers en geluid dat werd opgenomen werd vertraagd, versneld en verdubbeld afgespeeld.<sup>29</sup> Deze voor verwarring zorgende reizende happening werd doorontwikkeld naar de multimedia en cinerama ervaring *Acid Test*.

De Acid Tests vonden plaats op meerdere plaatsen in de staat Californië in speciaal ontworpen omgevingen. De omgeving werd gebouwd in een, op Buckminster Fuller geïnspireerde, geodetische koepel met schuimrubberen vloer vol projecties en geluidsinstallaties. Spontaniteit en expressie stonden centraal bij wat de deelnemers van de Acid Test moesten ervaren. De Acid Test werd door deelnemers niet zelden nuchter ervaren en was volgens Ken Babbs, medeorganisator van de Acid Test, een manier om te leren functioneren op LSD.<sup>30</sup> Tijdens een festivals van de psychedelische tegencultuur, het Trips Festival in San Francisco 1966, werd de Acid Test gehouden bij

---

<sup>27</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 615.

<sup>28</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 614.

<sup>29</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 602-604.

<sup>30</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 606.

optredens van acidrock bands als *Greatful Dead* waarbij lichtshows werden verzorgd met bewegende inktvlekken, een vorm van lichtkunst welke vele bands is gaan ondersteunen. De ervaring werd gepromoot als een LSD-loze trip in een 'McLuhanite Global Village/electronic art happening'.<sup>31</sup> De Acid Test raakte na het festival algemeen bekend en heeft in totaal achttien keer plaats gevonden op verschillende locaties en festivals.<sup>32</sup>

### Psychedelic Art

In september 1966 werd het artikel 'Psychedelic Art' gepubliceerd in magazine *Life*.<sup>33</sup> Met dit artikel kwam de psychedelische kunst en cultuur bovengronds en bekend bij het grote publiek.<sup>34</sup> Op de cover van *Life* was geschreven: '*New experience that bombards the senses. LSD ART*' bij een foto van kunstenaar Richard Aldcroft in zijn eigen werk *Infinity Projector* (zie afb. 1). Het artikel was geschreven naar aanleiding van een tentoonstelling in het Riverside Museum in New York. In de tentoonstelling hadden kunstenaars Richard Aldcroft, Jackie Cassen, Rudi Stern en het collectief Us Company (USCo) ruimte gekregen om grote installaties te maken.<sup>35</sup> In *Life* werd de psychedelische kunst gepresenteerd als een logische uitkomst van vijftig jaar kunst. Een vooruitgang waarvan de weg vrij was gemaakt door anarchistische performances van dadaïsten, combinatie van technieken in de 'combines' van Robert Rauchenberg, ontregelende happenings, omgevingskunst en de illusionistische Op Art.<sup>36</sup> De kunstwerken worden in McLuhaneske termen beschreven als een bombardement op de zintuigen welke de psychedelische ervaring van LSD zouden nabootsen. Inspiratie voor de kunstwerken werd door de kunstenaars gehaald uit hun eigen psychedelische ervaringen en uit oosterse filosofische concepten.

In 1968 publiceerden Robert Masters en Jean Houston het boek *Psychedelic Art*, de eerste monografie over de psychedelische kunst. Masters en Houston voegden naast hun tekst ook twee essays toe van de kunstcriticus Barry Schwartz en psycholoog Stanley Krippner. Masters en Houston zijn beiden gepromoveerd in de psychologie en Houston ook in religiewetenschappen. Zij ontwikkelden samen een psychotherapeutische methode welke is gebaseerd op hun psychedelische ervaringen. Tegen het einde van de twintigste eeuw zouden zij hun therapie toepassen in zogeheten

---

<sup>31</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 606.

<sup>32</sup> *Wikipedia* <[https://en.wikipedia.org/wiki/Acid\\_Tests](https://en.wikipedia.org/wiki/Acid_Tests)> (24 januari 2017) Lemma in Wikipedia vermeld achttien Acid Tests met de verschillende locaties in een tijdlijn.

<sup>33</sup> Auteur onbekend, 'Psychedelic Art', in: *Life* 61 (1966) nr. 11 (9 september), pp. 60-69.

<sup>34</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 668.

<sup>35</sup> 'Psychedelic Art' zie noot 33, p. 61.

<sup>36</sup> 'Psychedelic Art' zie noot 33, p. 68.

'mystery schools' waar hun methode steeds meer geïntegreerd zou worden met New Age spiritualiteit.<sup>37</sup>

Masters en Houston gebruikten de volgende definitie van psychedelische kunst: *'Kunstwerken welke op enige wijze de psychedelische ervaring communiceren, of een psychedelische ervaring opwekken, of op zijn minst het bewustzijn veranderen welke de aspecten benaderd van de chemisch opgewekte bewustzijnsstaat'*.<sup>38</sup> Het overbrengen van de zogenaamde psychedelische ervaring staat centraal in de definitie van Masters en Houston. Deze definitie van psychedelische kunst volgt uit hun eigen theorie over de psychedelische ervaring welke net als bij Leary een hoger doel heeft om het bewustzijn van de hele samenleving te kunnen veranderen en op individueel niveau een spirituele voldoening kan geven. Daarmee verwachten zij dat de psychedelische kunst ook deze eigenschap heeft.<sup>39</sup> Het lijkt er daarom op dat de intentie van het uitgeven van dit boek vooral was bedoeld als bijdrage aan hun eigen theorie en geloof dat de mens beter zou worden van de psychedelische kunst. De psychedelische kunst is in deze lezing een communicatief middel dat de mens zou kunnen helpen op psychologisch en spiritueel vlak.

De methode waarop Masters en Houston aan de kunstenaars kwamen is nogal dubieus. Kunstenaar Abdul Mati Klarwein vertelde in 1992 in een interview met wetenschapsjournalist David Jay Brown hoe hij en andere kunstenaars in *Psychedelic Art* terecht zijn gekomen. Hij werd door Masters en Houston geïnterviewd en stelden de vraag welke psychedelica hij nam tijdens het schilderen. Klarwein antwoorde dat hij geen psychedelica nam tijdens het schilderen omdat hij er geil van zou worden en vervolgens uit zou gaan in clubs en daar seksuele contacten zou gaan zoeken. Toen hij hoorde dat hij dan niet in het boek terecht zou komen antwoorde hij snel dat hij zijn inspiratie kreeg wanneer hij high was. Masters en Houston besloten hem in het boek op te nemen en vroegen vervolgens naar de namen andere kunstenaars. Klarwein gaf een lijst met kunstenaars welke hij na het interview opbelde met het advies om tegen het koppel te zeggen dat ze psychedelica gebruiken tijdens het werk. Volgens Klarwein kwamen al deze kunstenaars ook daadwerkelijk in het boek terecht. Welke kunstenaars dit waren werd door Brown helaas niet gevraagd.<sup>40</sup>

De twee andere essay's in *Psychedelic Art* zijn geschreven door de kunstcriticus Barry Schwartz en psycholoog Stanley Krippner. Schwartz probeert in zijn essay de psychedelische kunst in een kunsthistorisch perspectief te plaatsen. Hij komt met dezelfde conclusie als de schrijver van het artikel in *Life* dat de psychedelische stijl een logische volgende stap is in de kunstgeschiedenis met de

---

<sup>37</sup> Peter Stafford, 'Robert Masters en Jean Houston' in: Peter Stafford (red.), *Psychedelics Encyclopedia*, Oakland 1992<sup>3</sup> (1978), niet gepagineerd.

<sup>38</sup> Masters en Houston 1968 (zie noot 3), p. 18.

<sup>39</sup> Masters Houston 1968 (zie noot 3), p. 94.

<sup>40</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 675-676 en David Jay Brown, *Mavericks of the Mind* <<http://www.mavericksofthemind.com/mati.htm>> (24 januari 2017).

McLuhaneske mediale ervaringen. Hier voegt hij ook aan toe dat de psychedelische kunst een directe opvolger is van het surrealisme, een conclusie die gedeeld wordt door Masters en Houston. De psychedelische producten als posters en zelfgemaakte kleding met felle kleurpatronen zijn volgens Schwartz geen psychedelische kunst te noemen, omdat deze geen psychedelische ervaring teweeg kunnen brengen.<sup>41</sup>

Krippner doet verslag van een onderzoek naar psychedelische ervaringen bij kunstenaars, of en hoe zij zichzelf zien als psychedelische kunstenaar. Hiervoor gebruikte hij zijn eigen netwerk van bekende kunstenaars in Amerika en Europa naar wie hij een vragenlijst stuurde. Onder andere werd gevraagd of zij zich vonden in de gekozen definitie van een psychedelische kunstenaar. Het bleek dat ook toen geen overeenstemming was in wat het 'psychedelische' en wat psychedelische kunst is. Zo vonden filmer Jud Yalkut en fotograaf Irwin Gooen dat alles psychedelisch kan zijn als de definitie 'geestesonthullend' wordt gehanteerd.<sup>42</sup>

### Het einde van psychedelia

Na 1970 zou er weinig interesse meer zijn voor psychedelische kunst. Harvard Arnason had in de eerste editie van *History of Modern Art* nog een kopje voor het verschijnsel opgenomen, maar verwijderd in de tweede editie van 1977. Jos ten Berge noemt in zijn onderzoek een aantal factoren die mee zouden spelen in de lage waardering van de psychedelische kunst na de jaren zestig.

Ten eerste het verbod op LSD door de Verenigde Staten in 1966. Door de criminalisering van de drug werd het moeilijk voor de tegencultuur en kunstenaars hun onschuld en goede bedoelingen te verdedigen. Dit werd nog moeilijker nadat het Altamont Free Concert in 1969 een bloederige afloop had en de duistere kant van drugmisbruik bekend werd gemaakt in het internationale nieuws. Een aantal kunstenaars verdedigden zich door te stellen dat zij geen drugs meer nodig hadden omdat hun eerdere ervaringen genoeg inspiratie hadden gegeven of ontkenden zelfs hun druggebruik.<sup>43</sup>

Ten tweede waren er maar weinig galeries en musea die psychedelische kunst toonden. In New York hadden alleen het Riverside Museum, Easthampton Gallery en The Contemporaries interesse getoond in psychedelische kunst. In Amerikaanse kunsttijdschriften werd er ook niet over de psychedelische kunst of het boek van Masters en Houston geschreven. Volgens Ten Berge komt dit niet alleen door de criminalisering van LSD, maar ook doordat de psychedelische kunst geen evolutie uit een eerdere stroming leek te zijn en dat er geen artistieke meesters zijn ontstaan in de

---

<sup>41</sup> Barry N. Schwartz, 'Context, value & direction', in: Robert Masters en Jean Houston (red.), *Psychedelic Art*, Londen 1968, p. 148.

<sup>42</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 672.

<sup>43</sup> Bijvoorbeeld Abdul Mati Klarwein. De korte biografie op zijn website vermeld een uitspraak van Timothy Leary die zegt dat Mati Klarwein geen psychedelica nodig heeft. *Mati Klarwein Art* <<http://www.matiklarweinart.com/abouttheartist.php>> (24 januari 2017) en Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 690.



psychedelische kunst.<sup>44</sup> De mening van Masters, Houston en Schwartz dat de psychedelische kunst voortkwam uit het surrealisme werd blijkbaar niet gedeeld door kunstcritici.

Naast de dominante Minimal Art in de kunstwereld leek de psychedelische kunst veel te decoratief en reactionair. Dit reactionaire karakter van de tegencultuur zorgde voor verwarring omdat de tegencultuur zich af keerde van commercie en vond persoonlijke of gezamenlijke creatieve uitingen belangrijker dan kwalitatief werk dat met discipline en inspanning is ontstaan. Verwarring van de psychedelische kunst met hippiekunst zoals zelfgemaakte kleding, kralenkettingen en houtsnijwerk zou de waardering van de serieuzere psychedelische kunst niet veel goeds hebben gedaan. De vercommercialisering van psychedelische parafernalia in zogenaamde headshops heeft aan deze verwarring bijgedragen. Volgens Ten Berge verschilt de hippiekunst met de psychedelische kunst niet in termen van *high art* en *low art*, maar in *inspiratie* en *intentie*. Waarbij de intentie van de parafernalia vooral functioneel is en niet om anderen een psychedelische ervaring te laten beleven zoals bij de psychedelische kunst.<sup>45</sup>

Hoewel het lijkt alsof de psychedelische kunst na de jaren zestig ophield te bestaan, zijn er nog enkele kunstenaars in de decennia erna die psychedelische kunst hebben gemaakt, in de zin dat zij geïnspireerd zijn geraakt na een psychedelische ervaring. Ten Berge noemt bijvoorbeeld Alex Grey (1953) die zeer gedetailleerde spirituele schilderijen maakt (zie afb. 2) en Keith Haring (1958-1990) die zijn eerste LSD-trip de bron noemt voor al zijn werk.<sup>46</sup>

## Postmodernisme

Volgens Ten Berge hebben drugs in de kunst na de jaren zestig vooral een ondergeschikte rol gekregen. Drugs en druggebruik worden een ongeschikt onderwerp voor kunst waarbij het romantische aura zou zijn verdwenen door een postmoderne mentaliteit. Ten Berge noemt ter voorbeeld Sigmar Polke (1941-2010) die wel interesse had in drugs, maar er geen hogere waarde aan gaf. Dit blijkt volgens Ten Berge uit de ironische toon van *Hohere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969) en een latere serie met foto's van drugrituelen en paddenstoelen (1972-1974) uit Gordon Wassons boek *Soma: The Divine Mushroom of Immortality* (1968). Deze latere serie en een bekentenis van Polke dat hij deze tijdens een LSD-trip ontwikkelde, veroorzaakten geen ophef en het werk werd geen psychedelische kunst. De idee dat de bronnen van creativiteit en kunst met drugs bereikt kunnen worden lijkt te zijn afgenomen.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), pp. 691-692

<sup>45</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 694.

<sup>46</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 709.

<sup>47</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4), p. 713.

De postmoderne mentaliteit tegenover drugs en druggebruik lijkt volgens Ten Berge de toon te zetten in de kunst. Men weet dat het er is, van belang is geweest in vroegere kunst, maar in de hedendaagse kunst is het geen inspiratiebron meer maar een onderwerp.

### Hoofdstuk 3: *Ecstasy: In and About Altered States*, MOCA, 2005

Het Museum of Contemporary Art in Los Angeles organiseerde in 2005 een tentoonstelling over andere staten van bewustzijn, onder leiding van de toenmalige hoofdconservator Paul Schimmel. Paul Schimmel (1954) was werkzaam in het museum van 1990 tot 2012. Voor de publicatie bij de tentoonstelling *Ecstasy: In and About Altered States* schreef Schimmel het essay “*Live In Your Head*”-*Ecstasy: In and About Altered States* waarin hij de tentoonstelling conceptueel verantwoord en historisch plaatst.

De titel van het essay heeft Schimmel afgeleid van Harald Szeeman’s veelbesproken conceptuele tentoonstelling *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* uit 1969. Schimmel schrijft dat hij een interesse heeft in hoe lang bekritiseerde idealistische concepten als authenticiteit, transcendentie en utopie, een invloed hebben op de hedendaagse cultuur. De kunstenaars welke gekozen zijn voor de tentoonstelling onderzoeken de concepten niet vanuit academische of commerciële motieven, maar vanuit een utopisch geloof dat kunst de waarneming en het bewustzijn kan verbreden en veranderen.<sup>48</sup>

Voor de tentoonstelling heeft Paul Schimmel dertig kunstenaars gekozen die ‘veranderde staten van bewustzijn onderzoeken met kunstwerken welke de alledaagse fysieke en mentale grenzen uitdagen’ waarbij ‘elke kunstenaar haar of zijn eigen bijzondere interventie met het menselijk bewustzijn uitdaagt door de mechanismen van de perceptie te veranderen en ons te vragen om ons besef van de realiteit te verbreden’.<sup>49</sup> Door de tentoonstelling en de gekozen kunst in het concept ‘uitdagende en veranderende staten van bewustzijn’ uit te drukken, heeft Schimmel een bredere definitie kunnen hanteren dan welke Masters en Houston in 1968 voor psychedelische kunst hadden gevormd. Masters en Houston legden in hun bewoording de nadruk op het veranderende bewustzijn door psychedelica, hoewel zij ook andere technieken als meditatie en yoga noemden. Doordat Schimmel in de conceptuele benadering de middelen of technieken niet noemt, kunnen deze vrij ingevuld worden door de kunstenaars. De voorwaarde van Masters en Houston dat de kunstenaars een psychedelische ervaring moesten hebben gehad is hiermee verdwenen.

Een overeenkomst tussen de benaderingen van enerzijds Schimmel en anderzijds Masters en Houston, is dat de kunstwerken uit diverse media bestaan als schilderijen, sculpturen, video en installaties. De kunstwerken zijn ook in dezelfde typen te verdelen: werken die de veranderde staat van de kunstenaar representeren en werken die een veranderde staat en de ervaring hiervan opwekt.

---

<sup>48</sup> Paul Schimmel, “‘Live in Your Head’- Ecstasy: In and About Altered States’, in: Paul Schimmel, *Ecstasy: In and about Altered States*, tent.cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 2005, p. 29.

<sup>49</sup> Schimmel 2005 (zie noot 48), p. 30.

In het essay betoogt Schimmel dat de veranderende staat van bewustzijn van alle tijden is. Zo noemt hij het motief van de cultus van Dionysus welke in tot de achttiende eeuw vaak is afgebeeld als metafoor voor het veranderde bewustzijn door alcohol. Vanaf late achttiende eeuw komen dromen en visioenen vaker voor, zoals in Francisco de Goya's *De slaap der rede brengt monsters voort* (1797-1799) en het roesgedicht *Kubla Kahn* (1816) van Coleridge. Het gebruik van absint, hasj en opium en diens representatie is te vinden in kunst van de negentiende eeuw. In de twintigste eeuw werden dromen verder onderzocht en afgebeeld door surrealisten en in de jaren zestig ontwikkelde zich de lichtkunst welke de waarneming zou veranderen.<sup>50</sup>

Het heden zal volgens Schimmel vooral gevormd gaan worden door de drug MDMA, de werkzame stof in ecstasypillen welke iemand intens gelukkig en empathisch kunnen laten voelen. De drug zal niet gebruikt worden met "Leary's ethos "Turn On, Tune In, Drop Out", maar voor het overwinnen van het gevoel niet meer verbonden zijn dat volgde uit cynisme en hebzucht na het falen van de hippie-idealen".<sup>51</sup> Schimmel noemt Olafur Eliasson's *Your Strange Certainty Still Kept* (1996) als een van de kunstwerken in de tentoonstelling welke mensen weer met elkaar verbonden laten voelen doormiddel van de bijzondere ervaring die het werk doet ontstaan.<sup>52</sup> Door stroboscopen boven een gordijn van vallende waterdruppels te laten flitsen, lijken de waterdruppels stil te staan in de lucht. (zie afb. 3)

Schimmels conceptuele benadering maakt het mogelijk dat de gekozen kunst van alle tijden kan zijn. Toch heeft Schimmel gekozen voor internationaal bekende kunstenaars die andere staten van bewustzijn onderzochten na de jaren zestig. Zoals de Belgische Carsten Höller (1961) met een zaal waarin vergrote replica's van de hallucinogene vliegenzwam ondersteboven aan het plafond zijn bevestigd (zie afb. 4). De omgekeerde wereld in deze zaal speelt in op het vermogen van het menselijk brein om na een lange tijd de waarneming om te keren. De disproportionele paddenstoelen lijken uit de reis te komen van *Alice's avonturen in Wonderland*, uit het bekende kinderboek van Lewis Carrol uit 1865.

---

<sup>50</sup> Schimmel 2005 (zie noot 48), pp. 30-37.

<sup>51</sup> Schimmel 2005 (zie noot 48), p. 38. Ter vergelijking: Leary's doel met de verspreiding van LSD was om het conservatisme in Amerika en het daar bijhorende gedrag tegen te gaan.

<sup>52</sup> Schimmel 2005 (zie noot 48), p. 38.

## Hoofdstuk 4: *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, Tate Liverpool, 2005

Eind 2005 opende de tentoonstelling *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* in Tate Liverpool. Deze uitgebreide tentoonstelling werd samengesteld door de Duitse kunsthistoricus en toenmalige directeur Christophe Grunenberg (1962), tegenwoordig directeur van Kunsthalle Bern. De tentoonstelling toonde niet alleen psychedelische kunst uit de Verenigde Staten, maar ook kunst uit Engeland en Duitsland uit dezelfde periode. *Summer of Love* reisde in 2006 naar Kunsthalle Frankfurt en Kunsthalle Wien en in 2007 naar het Whitney Museum of American Art. Deze tentoonstelling heeft de focus meer op het brede en internationale karakter van de psychedelische kunst en stijl.

In de catalogus bij de tentoonstelling schrijft Grunenberg dat de psychedelische kunst uitgesloten is geraakt van de serieuzere geschiedenis van de jaren zestig, afgedaan als slechte smaak en een stilistische vergissing. *Summer of love* laat de psychedelische stijl zien als het 'resultaat van een zeer productieve interactie tussen kunst, technologie, politiek, drugcultuur, muziek en andere invloeden welke een bijzondere esthetiek creëren welke exemplarisch is voor de gevoelens van bevrijding en vrijheid'.<sup>53</sup> De tentoonstelling probeert te laten zien dat de psychedelische kunst meer is dan enkel een stijl door met de gekozen werken de complexiteit van de periode te laten zien.

Psychedelische kunst werd in *Summer of Love* gepresenteerd als een zeer breed fenomeen. Niet alleen de beeldende kunst, maar ook de bijdrage van de muziekcultuur en communes komen aan bod om de tegencultuur van de jaren zestig weer te geven. De muziekcultuur wordt in verband gebracht met psychedelische lichtkunst, posterdesign van evenementen, film en fotografie. Bezoekers konden lichtkunst ervaren en films en fotoreportages bekijken van clubevenementen in de jaren zestig. Van de communes die zich buiten de grote steden vormden waren foto's en schetsen te zien van ecologische architectuurexperimenten en geodetische koepels van Richard Buckminster Fuller.

Voor deze tentoonstelling is er veel onderzoek gedaan naar de tegencultuur van de jaren zestig en haar producten. Dit blijkt niet alleen uit de uiteenlopende essays die in de catalogus zijn gepubliceerd, maar ook uit het verschijnen van de bundel wetenschappelijk artikelen *Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960's*, een uitgave van Tate Liverpool Critical Forum. In de bundel zijn zestien artikelen opgenomen met diverse onderwerpen als muziek, lichtkunst van Joshua White en Andy Warhol, mode en film, in zowel de Verenigde Staten als in Engeland. Grunenberg heeft bij dit boek een psychedelische bibliografie toegevoegd, wellicht de eerste ooit. Jos Ten Berge schreef in zijn proefschrift dat er ten tijde van zijn onderzoek nog geen

---

<sup>53</sup> Christophe Grunenberg, 'Foreword', in: Christophe Grunenberg (red.) *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool) 2005, p. 7.

overzicht was van psychedelische kunst en onderzoek hiernaar.<sup>54</sup> Opvallend is dat dat het onderzoek van Ten Berge niet is opgenomen in de bibliografie, waarschijnlijk omdat het Nederlands een te vreemde taal is voor de Engelse bundel.<sup>55</sup>

De objecten in *Summer of Love* zijn niet psychedelisch in de betekenis van 'geestesonthullend' of 'geïnspireerd door psychedelica', maar als *psychedelia*: allerhande objecten die producten zijn van de psychedelische tegencultuur. Deze bredere benadering van psychedelische kunsten maakt het mogelijk om het woord psychedelisch niet meer te hoeven definiëren. Want wat psychedelisch ook is, het is een complex welke door de cultuur is vormgegeven met een brede verscheidenheid aan esthetische en stilistische manifestaties.<sup>56</sup> Met deze benadering had de tentoonstelling het doel om 'de mythes over samenhangende bewegingen en individuele stijlen uit te dagen en te onthullen hoe kunstenaars diep verbonden waren met populaire cultuur en tegenculturele activiteiten en beïnvloed werden door de bewustzijnsveranderende kracht van hallucinogene middelen'.<sup>57</sup>

De lang onbekende kunst van de tegencultuur werd geïntroduceerd aan het publiek door twee kunstenaars uit de periode op te nemen welke wel internationale beroemdheid hebben gekregen: Andy Warhol en Yayoi Kusama. Andy Warhol (1929-1987) experimenteerde met lichtkunst en multimedia met het project *Exploding Plastic Inevitable* bij optredens van de band The Velvet Underground in 1966. De lichtkunstenaars die Warhol hielpen, Jackie Cassen, Rudi Stern en Richard Aldcroft, waren gewend aan het verzorgen van lichtkunst in clubs en galleries. Het koppel Cassen en Stern werden net als Aldcroft genoemd in het artikel van *Life* en waren opgenomen in Master en Houstons *Psychedelic Art*. In de tentoonstelling was er film en fotografie van Warhol te zien waarin de populaire cultuur van de jaren zestig werd vastgelegd. Van Kusama was het meer recente werk *Infinity Mirrored Room Love Forever* uit 1996 te zien (zie afb. 5), een werk dat sterk lijkt op *Peep-show* (zie afb. 6) uit 1966 en wel opgenomen is in *Psychedelic Art*.

Meerdere kunstenaars die in *Psychedelic Art* waren opgenomen kregen in *Summer of Love* weer erkenning als psychedelisch kunstenaar, zoals Isaac Abrams (1939) (zie afb. 7) en Abdul Mati Klarwein (zie afb. 8). Ook waren werken te zien van kunstenaars van wie het psychedelische verleden vergeten is, zoals vroeg werk van conceptueel kunstenaar Adrian Piper (1948) en Minimal art kunstenaar John McCracken (1934-2011).

---

<sup>54</sup> Ten Berge 2004 (zie noot 4) p. 689.

<sup>55</sup> Christophe Grunenberg en Jonathan Harris (red.) *Summer of Lover. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool). Enkele Duitse en Franse titels zijn wel opgenomen in de bibliografie.

<sup>56</sup> Christophe Grunenberg, 'Politics of Ecstasy: Art of the Mind and Body', in: Christophe Grunenberg (red.) *Summer of Lover: Art of the Psychedelic Era*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool) 2005, p. 11

<sup>57</sup> Grunenberg 2005 (zie noot 56) p. 14.

*Summer of Love* heeft laten zien hoe de psychedelische jaren zestig en haar producten lange tijd zijn verguisd en vergeten en heeft een breder beeld kunnen schetsen van de kunstenaars en kunstpraktijken uit de periode.

## Hoofdstuk 5: *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960's*, San Antonio Museum of Art, 2010

In het San Antonio Museum of Art (SAMA) in Texas werd in 2010 de tentoonstelling *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960's* georganiseerd en was samengesteld door David S. Rubin, de toenmalige conservator hedendaagse kunst. Rubin is onafhankelijk tentoonstellingsmaker sinds zijn ontslag in 2014 en is meer dan veertig jaar werkzaam met hedendaagse kunst.

De catalogus bij de *Psychedelic, Optical and Visionary Art* bevat essays welke proberen psychedelische kunst in de huidige tijdsgeest te beschrijven. Rubin schrijft in zijn essay *Stimuli For A New Millenium* dat hij opzoek is naar een zeker 'psychedelische karakter' in hedendaagse kunst. Naar zijn mening was dit nog niet gebeurt in eerdere tentoonstellingen. Van Grunenbergs *Summer of Love* vindt hij dat deze te veel historiserend was. In zijn zoektocht naar psychedelische kenmerken in hedendaagse kunst maakt hij wel gebruik van de kenmerken welke Grunenberg beschreef als de kenmerken waardoor de psychedelische kunst en stijl verguist raakte. Bij deze kenmerken, vrije bewegende vormen, overdreven felle kleuren, doordringende wanorde en een zintuigelijke overweldiging van licht, kleur en vervreemde vormen, hoort volgens Rubin ook de expressie van een fantastische en visionaire beeldtaal. Bedoeld wordt: fantastisch en visionair in de traditie van Hieronymus Bosch, William Blake, fin de siècle symbolisme en surrealisme.<sup>58</sup>

Het grootste deel van zijn essay bestaat uit het beschrijven van de gekozen kunstwerken en kort betogen waarom deze een psychedelisch karakter hebben. Wat opvalt is dat Rubin een bijna chronologisch verhaal verteld met werken die hedendaags waren in de afgelopen halve eeuw, oftewel met kunst uit zijn werkzame periode met hedendaagse kunst. Hij begint met Op Art kunstenaars Bridget Riley (1931) en Victor Vasarely (1906-1997) als voorlopers op de psychedelische kunst vanwege de verandering van de visuele waarneming die deze werken teweegbrengen. Bijna alle werken in de selectie zijn, volgens de vastgestelde karaktereigenschappen, felgekleurd, wanordelijk, vervreemdend en enkele werken lijken een verhaal te vertellen, als in een visioen. Voorbeelden van deze fantastische of visionaire werken zijn Robert Williams *Lord High Solver of Puzzledom* (1990) (zie afb. 9) en Albert Alvarez' *Karma and Death Pervade My Conciousness* (2006) (zie afb. 10), een werk dat volgens Rubin zelfs allegorisch genoemd kan worden.<sup>59</sup>

Rubin eindigt zijn essay met de stelling dat de gekozen kunstenaars 'verleidelijke visuele stimuli gebruiken als psychedelische beeldtaal om de kijker te verleiden naar andere werelden van

---

<sup>58</sup> David S. Rubin, 'Stimuli for a New Millennium', in: David S. Rubin (red.), *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960s*, tent.cat. San Antonio/Cambridge (San Antonio Museum of Art) 2010, pp. 15-16

<sup>59</sup> Rubin 2010 (zie noot 58), p. 16.



speculatie en verbondenheid'.<sup>60</sup> Deze uitleg over wat psychedelische kunst kan doen lijkt op de beschrijving van Masters en Houston over hoe kunst de psychedelische ervaring kan opwekken en het bewustzijn verbreden.

De schrijver van het tweede essay in de catalogus, kunstcriticus Robert C. Morgan (1943), is sceptischer over de potentie van kunst om het bewustzijn te verbreden. Hij herinnert de lezer aan Marcel Duchamp's essay *The Creative Act* (1957) waarin betoogd wordt dat intenties van de kunstenaar niet als zodanig ervaren of geïnterpreteerd zal worden door de kijker. Morgan beargumenteert dat de optische en visionaire werken niet de intentie hebben om een psychedelische ervaring te reproduceren, maar de focus ligt op het vermogen om de persoonlijke waarneming te verbreden.<sup>61</sup> Dit is een beschrijving van psychedelische kunst waarbij het verbreden van de waarneming wel overdraagbaar is met kunst, maar de ervaring van de kunstenaar niet.

Ook de verbreding van de waarneming kan een hoger doel hebben, namelijk om van 'de simulacra van de amusementscultuur te transcenderen' waardoor er 'een spirituele dimensie ontstaat waarin het onoverkomelijke van het huidige kapitalisme wordt uitgedaagd waarin, in plaats van geluk, het leven gereduceerd wordt tot normatieve structuren van het alledaagse bestaan'.<sup>62</sup> Morgan probeert een meer sceptische houding aan te nemen over psychedelische kunst en haar doel, maar ziet de psychedelische kunst uiteindelijk ook als transcenderend en met hogere 'spirituele' doelen zoals het uitdagen van de huidige maatschappij.

---

<sup>60</sup> Rubin 2010 (zie noot 58) p. 37.

<sup>61</sup> Robert C. Morgan, 'Eternal Moments. Artists Who Explore the Prospect for Happiness', in: David S. Rubin (red.), *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960s*, tent.cat. San Antonio/Cambridge (San Antonio Museum of Art) 2010, pp. 43-44.

<sup>62</sup> Morgan 2010 (zie noot 61), p. 44.

## Hoofdstuk 6: Nieuwe historische benaderingen: *West of Center* en *Hippie Modernism*

### West of Center

Voor de tentoonstelling *West of Center. Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* is een vernieuwende benadering gekozen om de kunst van de tegencultuur te presenteren. De makers, Elissa Auther en Adam Lerner baseerden deze tentoonstelling op vernieuwend en grondig historisch onderzoek naar de tegenculturen van de jaren zestig. *West of Center* is samengesteld voor het Museum of Contemporary Art Denver in 2012.

Auther en Lerner merkten dat de vele projecten van de tegenbewegingen interdisciplinair zijn en destijds niet begrepen konden worden door de heersende cultuur. Een eigenschap van de tegencultuur, zoals beschreven door Roszak, is dat deze zich afkeert van de massacultuur en dus ook tegen de heersende opvattingen over kunst. De kunst van de tegencultuur, vaak ‘experimenten’ van interdisciplinaire en hybride vorm, werd door de heersende cultuur niet begrepen als kunst. De historische vertellingen over de jaren zestig volgen vaak hetzelfde verhaal van grote momenten welke resulteert in het falen van de hippies of de tegencultuur, oftewel het falen van de experimenten. Doordat de tegencultuur de bestaande paradigma’s van kunst doorbraken en gefaald leek te zijn, zijn zij nooit in de kunsthistorische boeken opgenomen.<sup>63</sup> Ook heeft het onbegrip vanuit de heersende massacultuur ertoe geleid dat de periode in de publieke verbeelding een mythische vorm heeft gekregen.<sup>64</sup>

Om de geschiedschrijving en de mythes in de publieke verbeelding te corrigeren pleiten Auther en Lerner voor meer kunsthistorisch onderzoek met een ‘psychedelische lens’: een focus op de hybride kunstvormen waarbij de psychedelische esthetiek of stijl het betekenis gevende element is van de levensstijl.<sup>65</sup> *Summer of Love* van Christophe Grunenberg was al een tentoonstelling waarbij er veel aandacht ging naar het multidisciplinaire karakter, maar zou nog te veel de focus hebben gehad op de bekende kunsthistorische disciplines. *West of Center* is een tentoonstelling waarbij de makers, collectieven en communes en hun levensstijl centraal staan.

De publicatie bij de tentoonstelling is geen catalogus maar een bundel essays waarin voorbeeld wordt gegeven voor onderzoek vanuit dit nieuwe perspectief. Zoals een onderzoek naar theatertroep *The Cockettes* (zie afb. 11) welke met performances in extravagante kostuums de heersende opvattingen over seksualiteit en geslacht lieten verdwijnen.

---

<sup>63</sup> Elissa Auther en Adam Lerner, ‘Introduction’, in: Elissa Auther en Adam Lerner (red.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Denver/Minneapolis (Museum of Contemporary Art Denver) 2012, p. xxvi.

<sup>64</sup> Auther en Lerner 2012 (zie noot 63), p. xxii.

<sup>65</sup> Auther en Lerner 2012 (zie noot 63), p. xxvi.

## Hippie Modernism

De tentoonstelling *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*, welke eind 2015 te bezoeken was in het Walker Art Center, heeft het nieuwe perspectief volgens Auther en Lerner in de psychedelische kunst voortgezet. De samensteller van de tentoonstelling, Andrew Blaufelt, heeft een achtergrond in design en vormgeving en koos ervoor om voornamelijk deze disciplines in de tentoonstelling aan bod te laten komen. Blaufelt probeerde in *Hippie Modernism* voorbij de esthetiek van psychedelia te gaan door op de politieke en filosofische intenties te focussen.<sup>66</sup> Deze intenties geven meer diepte en begrip voor de objecten die getoond werden. Blaufelt spreekt hier van een 'radicale esthetiek' in plaats van 'psychedelische esthetiek' zoals Auther en Lerner.<sup>67</sup>

*Hippie modernism* is een term welke Blaufelt hanteert om de tegencultuur kunsthistorisch te kunnen plaatsen. Blaufelt typeert deze 'hippiemoderniteit' als een liminale periode tussen modernisme en postmodernisme waarin de tegencultuur sceptisch was tegenover de technologische voortgang van moderniteit in de naoorlogse samenleving. Hippiemoderniteit is een poging tot een alternatief modernisme waarin de voortgang opnieuw en met de hand uitgevonden wordt.<sup>68</sup> Blaufelt geeft het voorbeeld van Drop City, een commune welke is gebouwd in Colorado uit verschillende met de hand gebouwde halve geodetische koepels. Het hippie-aspect is het feit dat de commune met de hand gebouwd werd en met een eigen esthetiek van kleuren en vormen. Het modernistische aspect is het willen creëren van een commune waarin het leven en kunst verenigd werden.<sup>69</sup> (zie afb. 12)

Om het internationale karakter van hippiemoderniteit te laten zien was er in de tentoonstelling ook aandacht voor de Nederlandse provo-beweging waar foto's van acties en happenings te zien waren. Blaufelt gebruikt acties van de provo-beweging om te laten zien dat politiek en cultuur vermengden in bijvoorbeeld de witte plannen zoals het witte fietsenplan.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Olga Viso, 'Foreword', in: Andrew Blaufelt (red.), *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center) 2015, p. 6.

<sup>67</sup> Andrew Blaufelt, 'Hippie Modernism. Aesthetic Radicalism and the Counterculture', *Walker Art Center* <<http://www.walkerart.org/feature/2015/aesthetic-radicalism-counterculture>> (24 januari 2017).

<sup>68</sup> Andrew Blaufelt, 'Preface', in: Andrew Blaufelt (red.), *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center) 2015, p. 11-12.

<sup>69</sup> Blaufelt 2015 (zie noot 68), p. 12.

<sup>70</sup> Blaufelt 2015 (zie noot 67).

## Conclusie

Het 'psychedelische' heeft in veel betekenissen gekend, onder andere: hallucinogeen, fantasticum en psychotomimeticum. De idee dat er een relatie bestond tussen creativiteit, geesteszieken en kunstenaars kenmerkte de onderzoeken naar deze drugs. De onderzoekers waren van mening dat de psychedelica kunstenaars zouden kunnen helpen doordat de drugs toegang zouden geven tot bronnen van creativiteit. Tijdens de jaren zestig zou dit geloof veranderen naar de mening dat de psychedelische drugs gebruikt kunnen worden als inspiratiebron voor kunstenaars.

Psychedelische literatuur verspreidde ideeën over het gebruik en nut psychedelica. Volgens Huxley zou de wereld met een verbrede waarneming kunnen worden ervaren. En volgens Leary zouden mensen het door de samenleving aangeleerde gedrag kunnen kwijtraken door drugs als LSD. De psychedelische ervaring zou gaan staan voor een veranderd bewustzijn welke de gebruiker los zou rukken uit de gedragspatronen van de maatschappij.

De mediatheorie van Marshall McLuhan ondersteunde het gebruik van meerdere media tegelijk en zou de verbrede waarneming en kunnen nabootsen dusdanig ook het bewustzijn verbreden. Grote installaties van media en lichtkunst werden gepresenteerd als kunstwerken welke de psychedelische ervaring konden communiceren, zonder dat de beschouwer psychedelica zou hoeven nemen, en het bewustzijn konden veranderen. Volgens de theorie van McLuhan zou deze kunst mensen kunnen voorbereiden op de drukte van de toegenomen media in de toekomst.

Psychedelic Art van Masters en Houston sluit aan op hun eigen psychologische en spirituele theorie dat de psychedelische ervaring, en dus ook psychedelische kunst, de mens kan doen veranderen. Het boek leek vooral hun eigen theorie te ondersteunen en is weinig kunsthistorisch verantwoord gebleken door hun blunder met Abdul Mati Klarwein.

Het einde van de psychedelische kunst in de jaren zestig zou velen redenen hebben gehad. Een postmoderne mentaliteit zou ervoor zorgen dat de drugs niet meer gezien werden als bron van inspiratie en creativiteit. De tentoonstellingen, *Ecstasy* in Los Angeles en *Psychedelic Optical en Visionary Art* in San Antonio, laten anders zien. De tentoonstellingen gaan uit van de idee dat kunst de mens kan beïnvloeden. Tentoonstellingsmakers Paul Schimmel en David Rubin stellen dat het 'psychedelische' als concept 'bewustzijn veranderend' nog steeds aanwezig is in hedendaagse kunst en een interessant perspectief kan bieden voor de huidige samenleving.

*Summer of Love* in Liverpool was de eerste tentoonstelling welke een brede representatie van de tegencultuur liet zien met de psychedelische kunst van de tegencultuur. De psychedelische kunst wordt opgevat als objecten uit de periode: psychedelia. Het psychedelische is dan een overkoepelende visuele stijl. Deze tentoonstelling was de aanzet voor de latere tentoonstellingen

*West of Center* en *Hippie Modernism* waarbij de cultuur van de tegencultuur centraal staat en de kunst een onderdeel van de cultuur is.

Elissa Auther en Adam Lerner hebben in hun onderzoek voor *West of Center* laten zien dat de tegencultuur niet is opgenomen in de (kunst)geschiedenisboeken omdat de tegencultuur zich afkeerde van de massacultuur en omdat de tegencultuur niet begrepen kon worden door de heersende massacultuur. Het onbegrip kwam doordat de activiteiten van de tegencultuur multidisciplinaire en hybride experimenten waren welke zich niet door de heersende kunstkritiek kon laten beschrijven. Het psychedelische is in deze benadering geen stijl in klassieke kunsthistorische termen, maar het multidisciplinaire en hybride karakter van de experimenten van de tegencultuur.

De culturele benadering van *West of Center* werd opgevolgd door Andrew Blaufelts *Hippie Modernism* in het Walker Art Center. Blaufelt ziet de jaren zestig als een overgangperiode tussen het modernisme en postmodernisme waarin de tegencultuur zich afkeert van de technologische voortuitgang en een alternatieve vooruitgang uitprobeert. In een poging de focus naar de intenties van de tegencultuur te verplaatsen spreekt Blaufelt van een *radicale esthetiek* in plaats van een psychedelische esthetiek.

De culturele benadering in *West of Center* en *Hippie Modernism* hebben weinig te maken met de druggerelateerde psychedelische ervaring. Het communiceren van een psychedelische ervaring is een halve eeuw na publicatie van *Psychedelic Art* toch nog een interessant onderwerp gebleken voor de kunst, zo blijkt uit de tentoonstellingen *Ecstasy* en *Psychedelic, Optical and Visionary Art*. Maar de nieuwe benadering van Auther, Lerner en Blaufelt bieden een breder perspectief waarin de bewustzijnsveranderende kunst slechts een onderdeel is van een groter complex aan activiteiten, experimenten en levensstijl van de tegencultuur.

De tentoonstellingen behandelen allebei het 'psychedelische' als een kenmerk dat universeel aanwezig zou zijn in kunst: een drukke en kleurrijke stijl of als een radicale esthetiek. Maar deze tentoonstellingen zijn toch vooral op de Amerikaanse tegencultuur gericht. Onderzoek vanuit het perspectief van Auther en Lerner over de Europese tegenculturen zou meer inzicht kunnen geven over overeenkomsten en verschillen tussen de Europese en de Amerikaanse tegencultuur.

Ondertussen blijft het idee van een psychedelische, bewustzijn veranderende, hedendaagse kunst bestaan. Deze kunst zet een traditie van een visuele stijl voort welke de oorsprong kent in de jaren zestig, maar niet meer radicaal is als de toenmalige tegencultuur.

## Literatuur

Arnason, H. H., *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York 1969.

Blaufelt, Andrew, 'Hippie Modernism. Aesthetic Radicalism and the Counterculture', *Walker Art Center* <<http://www.walkerart.org/feature/2015/aesthetic-radicalism-counterculture>> (24 januari 2017).

Blaufelt, Andrew, 'Preface', in: Andrew Blaufelt (red.), *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center) 2015, p. 11-15.

Brown, David Jay, *Mavericks of the Mind* <<http://www.mavericksofthemind.com/mati.htm>> (24 januari 2017).

Elissa Auther en Adam Lerner, 'Introduction', in: Elissa Auther en Adam Lerner (red.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Denver/Minneapolis (Museum of Contemporary Art Denver) 2012, pp. xxvi-xxxv.

Grunenberg, Christophe en Jonathan Harris (red.) *Summer of Lover. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool).

Grunenberg, Christophe, 'Foreword', in: Christophe Grunenberg (red.) *Summer of Lover: Art of the Psychedelic Era*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool) 2005, pp. 7-10.

Grunenberg, Christophe, 'Politics of Ecstasy: Art of the Mind and Body', in: Christophe Grunenberg (red.) *Summer of Lover: Art of the Psychedelic Era*, tent.cat. Liverpool/Londen (Tate Liverpool) 2005, pp. 11-60.

Huxley, A., brief aan H. Osmond (30 maart 1956), in: Michael Horowitz en Cynthia Palmer (red.), *Moksha. Writings on Psychedelics and the Visionary Experience (1931-1963)*, p. 107.

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, Londen 2004 (1954).

Masters, Robert en Jean Houston, *Psychedelic Art*, Londen 1968.

Olga Viso, 'Foreword', in: Andrew Blaufelt (red.), *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center) 2015, p. 6

Onbekend, 'Psychedelic Art', in: *Life* 61 (1966) nr. 11 (9 september), pp. 60-69.

Onbekend, *Mati Klarwein Art* <<http://www.matiklarweinart.com/abouttheartist.php>> (24 januari 2017)

Robert C. Morgan, 'Eternal Moments. Artists Who Explore the Prospect for Happiness', in: David S. Rubin (red.), *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960s*, tent.cat. San Antonio/Cambridge (San Antonio Museum of Art) 2010, pp. 41-48.

Roszak, Theodore, *The Making of A Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York 1969.

Rubin, David S., 'Stimuli for a New Millennium', in: David S. Rubin (red.), *Psychedelic, Optical and Visionary Art Since the 1960s*, tent.cat. San Antonio/Cambridge (San Antonio Museum of Art) 2010, pp. 15-40.

Schimmel, Paul, “Live in Your Head”- Ecstasy: In and About Altered States’, in: Paul Schimmel, *Ecstasy: In and about Altered States*, tent.cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 2005, pp. 28-39.

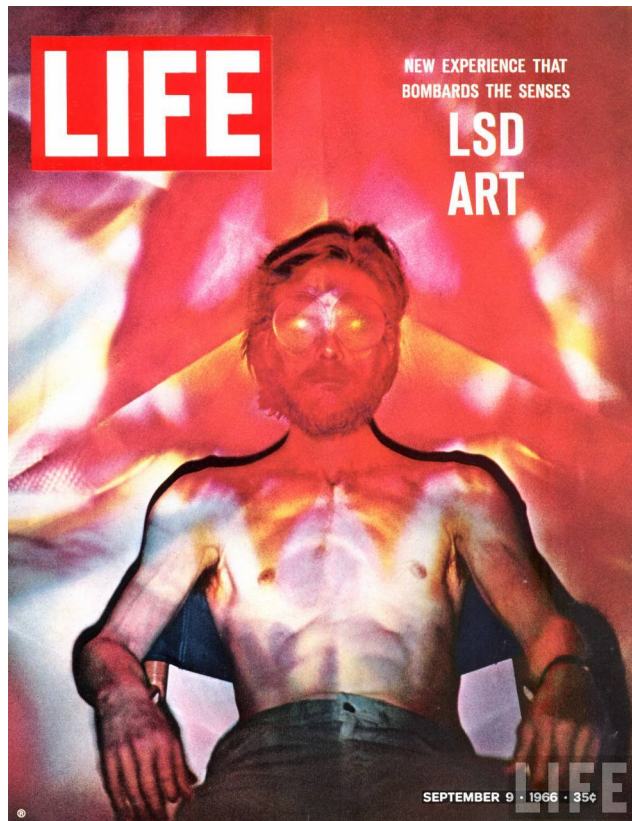
Stafford, Peter, ‘Robert Masters en Jean Houston’ in: Peter Stafford (red.), *Psychedelics Encyclopedia*, Oakland 1992<sup>3</sup> (1978), niet gepagineerd.

Ten Berge, Jos, *Drugs in de Kunst: Van Opium tot LSD 1798-1968*, Amsterdam 2004.

*The Creators Project* <<http://thecreatorsproject.vice.com/article/gsearch?query=psychedelic>> (24 januari 2017).

Wasson, Gordon, ‘Seeking the Magic Mushroom’, *Life* 42 (1957) nr. 19 (13 mei) pp. 100-105.

## Afbeeldingen



Omslag en afbeelding 1: Cover van Life magazine 9 september 1966, bron: Life Premium Collection



Afbeelding 2: Alex Grey, *Journey of the Wounded Healer*, 1985, olie op linnen, 228,6 x 569 x 5,1 cm, locatie en eigenaar onbekend. Foto: Alex Grey

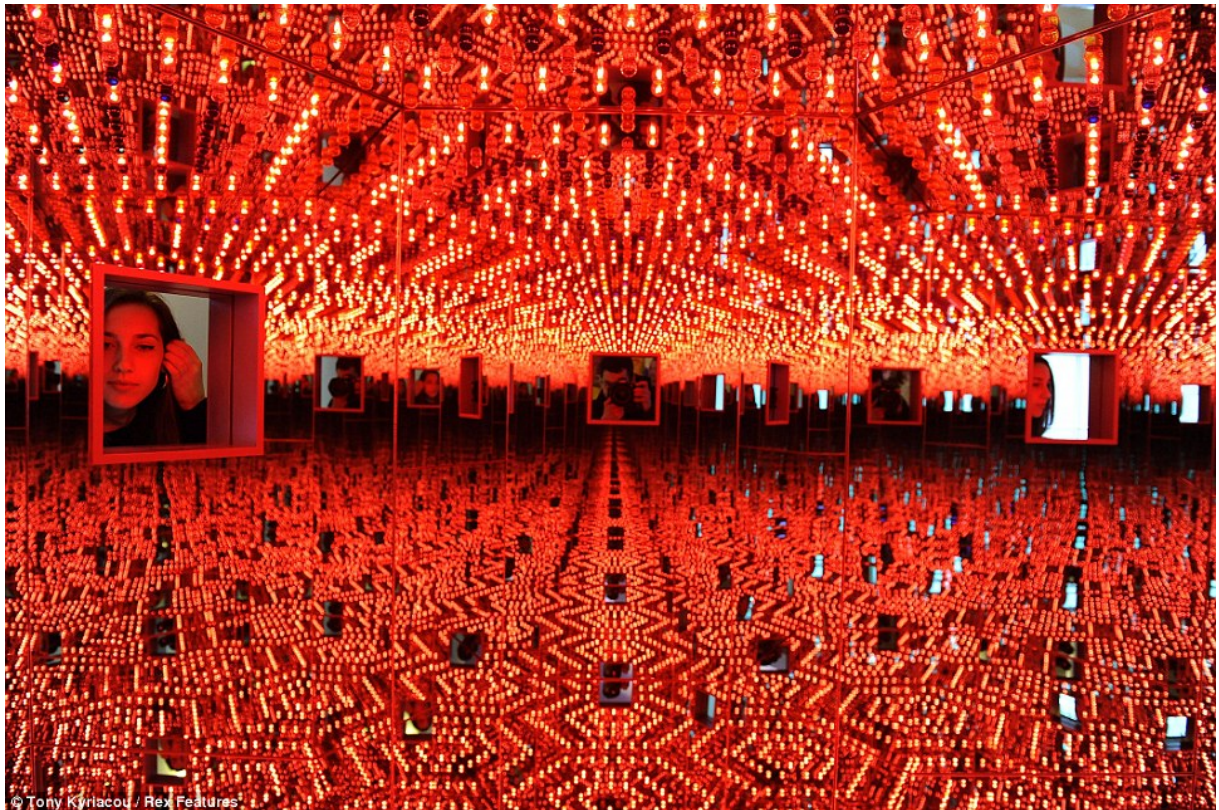




Afbeelding 3: Olafur Eliasson, *Your Strange Certainty Still Kept*, 1966, Stroboscoop, water, pomp, slang en hout, afmetingen variabel, Dakis Joannou Collection Foundation. Foto: Tanya Bonakdar Gallery



Afbeelding 4: Carsten Höller, *Upside-Down Mushroom Room*, 2000, polystyrol, polyester, hout, verf, metalen constructie en motoren, afmetingen variabel, Collectie Fondazione Prada. Foto: Attilio Maranzano/Fondazione Prada



Afbeelding 5: Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room Love Forever*, roestvrij staal, spiegels en lampen, 200 x 107 x 101,9 cm, Robert Miller Gallery. Foto: Tony Kyrilacou/Rex Features



Afbeelding 6: Yayoi Kusama, *Peep Show*, 1966, roestvrij staal, spiegels en lampen, 200 x 107 x 101,9 cm, werk bestaat niet meer. Foto: Yayoi Kusama



Afbeelding 7: Isaac Abrams, *All Things One Thing*, 1966, olie op doek, 121,9 x 121,9 cm, collectie van Reed Erickson. Foto: Tate



Afbeelding 8: Abdul Mati Klarwein, *A Grain of Sand*, 1963-1965, vier panelen van 200 x 200 cm, Klarwein Family. Foto: Klarwein Family



Afbeelding 9: Robert Williams, *Lord High Solver of Puzzledom of Scholastic Designation: They Brought Unto The Sage A Fraudulent Puzzle Calculated To Be Unsolvable And So After Contemplating For Three Days And Nights This Bogus Riddle, The Wise Man Pronounced The Jigsaw Game Not To Be The Mystery But Instead The Fools That Brought It of An Idle Mind Will Find Mystery In A Colostomy Bag*, 1990, olie op doek, 79,2 x 91,44 cm, Collectie van Gregorio Escalante. Foto: Gregorio Escalante Gallery



Afbeelding 10: Albert Alvarez, *Karma and Death Pervade My Consciousness*, 2006, olie op doek, 121,9 x 121,9 cm, Collectie van Jon Jay Mendlovitz en Teresa Diaz. Foto: Albert Alvarez



Afbeelding 11: Fayette Hauser, *The Cockettes In A Field of Lavender*, 1971, foto, afmetingen onbekend, Fayette Hauser. Foto: Fayette Hauser



Afbeelding 12: Clark Richert, *Drop City*, 1966, foto, afmetingen onbekend, Clark Richert. Foto: Clark Richert