

2005-2024 Teksten over kunst

Kunst en religie

Twee mensen zien het zelfde landschap vanuit verschillende standpunten. Toch zien ze niet het zelfde. Hun verschillende positie maakt dat het landschap zich voor hen beiden op verschillende manier opbouwt. Wat voor de een op de voorgrond staat en al zijn details sterk doet uitkomen, bevindt zich voor de ander op de achtergrond en blijft duister en vaag. Bovendien, aangezien ding en die achter elkaar staan elkaar geheel of gedeeltelijk verbergen ziet elk van beiden delen van het landschap die tot de ander niet doordringen. Zou het nu zin hebben dat elk van hen het landschap van de ander voor vervalst verklaar de klaarblijkelijk niet: het ene is even reëel als het andere. Maar het zou even min zin hebben dat ze, tot overeenstemming gekomen, hun landschappen voor illusoir verklaarden omdat die niet aan elkaar gelijk zijn. Dit zou dan veronderstellen dat er nog een derde, een authentiek landschap is dat niet onderworpen is aan dezelfde voorwaarden als de twee andere. Welnu, dit oer-landschap bestaat niet en kan niet bestaan. De kosmische realiteit is zo dat ze alleen gezien kan worden in een bepaald perspectief. Het perspectief is een van de componenten van de realiteit. Het is niet haar vervorming maar juist haar organisatie. Een realiteit die van welk punt ook gezien altijd gelijk was is een absurditeit.

José Ortega y Gasset uit: De taak van onze tijd 1921-1922, p. 106-107¹

Inleiding

Kunst en religie zijn beide begrippen met een lange geschiedenis. Er is veel over nagedacht en geschreven. In deze bijdrage wordt geen overzicht van die geschiedenis gepresenteerd. Ook volgt géén kunstfilosofische beschouwing over de werking van deze begrippen en hun onderlinge dynamiek.

Kunst en religie zijn beiden begrippen die context bepaald zijn. Dat wil zeggen dat de invulling die aan het begrip gegeven wordt afhankelijk is van het perspectief van de gebruiker en de cultuur waarin deze leeft. In die zin is er sprake van een voortdurende betekenisverschuiving en is het de vraag waar we over spreken als we over kunst en religie spreken. Bedoelen we wel hetzelfde? Hebben we dezelfde werkelijkheid op het oog?

Net omdat kunst en religie, zeker in onze tijd, zo veelomvattend zijn geworden, men kan er van alles onder verstaan, valt het niet mee om hier helder over te communiceren. Daarom wil ik de reikwijdte van deze bijdrage sterk inperken tot enkele punten. Ik concentreer me op de vraag wat

¹ José Ortega y Gasset, De taak van onze tijd, H.P. Leopolds uitgeverij. Nv, 's Gravenhage 1963, p. 106-107

vandaag de dag onder religieuze kunst kan worden verstaan. Dat doe ik op een geheel eigen manier vanuit het begrip semiose, een begrip ontleent aan de semiotiek van Ch.S. Peirce. Eerst zal ik een begripsverheldering geven van wat ik onder kunst en religie versta. Vervolgens sta ik stil bij een voorbeeld hoe met de verbeelding van het heilige is omgegaan in de geschiedenis met als uitgangspunt het beeldenverbod zoals dat overgeleverd is uit de bijbel. Dat alles slechts in vogelvlucht en met alle tekortkomingen en generalisaties van dien².

Vervolgens wil ik stil staan bij de betekenis van het kunstwerk in relatie tot het religieuze. Op dit laatste aspect zal de meeste nadruk komen te liggen omdat dit mij als “homo religiosus” het meest aan het hart gaat.

Begripsverheldering

De begrippen kunst en religie zijn in de geschiedenis van de mensheid redelijk recent. Kunst werd vroeger (ruwweg voor 1500), voordat het begrip een eigen vlucht ging nemen als product van een speciale groep *kunstenaars*, gezien als een ambacht. In het Engelse ‘art’ komt dat nog tot uitdrukking. Om dat ambacht goed te verrichten had men een aantal vaardigheden nodig. Als het ambacht in dienst stond van een religieuze organisatie die opdrachten verstrekke, werden er voorwerpen, beelden en afbeeldingen, gemaakt die in een religieuze ruimte een functie gingen vervullen. Van ‘religieuze kunst’ als zondanig in de moderne zin van het woord was geen sprake.

Ook het begrip religie is een late uitvinding toen men ging nadenken over de rol en invloed van religieuze systemen in de maatschappij. Er waren natuurlijk al veel eerder religieuze uitingen van mensen die bijvoorbeeld zichtbaar werden gemaakt in gebouwen waar rituelen plaatsvonden. Die gebouwen of ruimtes werden aangekleed en versierd met bijzondere uitingen in de vorm van afbeeldingen en beelden. Muziek, spel en drama speelden daarbij een rol en hadden een religieuze connotatie of functie in dat ritueel. Maar de abstrahering van dergelijke gebeurtenissen met behulp van het begrip religie is van latere datum.

Vanuit een hedendaags begrip van kunst en religie is er het een ander te zeggen over de ontwikkeling en samenhang tussen deze begrippen. Maar daarvoor is het wel noodzakelijk om de begrippen kunst en religie te omschrijven.

Ik versta onder kunst: *het proces en het resultaat van een bijzondere inspanning van een of meerdere personen om betekenis te geven aan (aspecten van) hun ervaringen binnen de context van een cultuur.* Ik spreek over een bijzondere inspanning omdat het niet vanzelfsprekend is om die

² Dominik M. Meiering, *Kunst im Dienst (an) der Kirche?* Schnell und Steiner, Regensburg 1997, p. 19-46 geeft een kort en helder overzicht over deze ontwikkeling.

ervaring in een vorm te gieten die afwijkt van de alledaagse bezigheden van werken, rusten, eten en slapen.

Het proces van betekenisgeving is in deze omschrijving de kern waar het omdraait. De vorm waarin dit plaats kan vinden via taal, verf, beeld (video - film), muziek of steen en ander materiaal, is daarbij belangrijk, maar komt niet op de eerste plaats. Ook de erkenning van de persoon als kunstenaar via een diploma of maatschappelijke status is niet primair.

Of de maatschappij alle producten en de manier van werken ook als kunst waardeert is een ander verhaal. Mede afhankelijk van de receptie van het publiek en de bemiddelende instanties (musea, galerie, prijzen, media) is een ontwikkeling ontstaan die niet altijd positief valt te waarderen. Ik denk daarbij bijvoorbeeld aan het vermarkten van kunstwerken en het ritueel hoe met producten van kunstenaars wordt omgegaan (veilingen) in de media en het publieke debat.

Ik versta onder religie: *het geheel van handelingen en ideeën van individuen en gemeenschappen waarin de relatie tussen de immanente werkelijkheid en de transcendente werkelijkheid (of aspecten daarvan) wordt zichtbaar gemaakt, via woord, beeld en handeling.* Met immanente werkelijkheid bedoel ik de werkelijkheid die ons omgeeft en waar we deel vanuit maken en die met onze zintuigen te ervaren en beschrijven is. Met transcendente werkelijkheid bedoel ik de “werkelijkheid” die buiten onze immanente ervaringen aanwezig is en die aangeduid wordt in getuigenissen hierover. We moeten het noodgedwongen met getuigenissen doen omdat de fysica niet de instrumenten levert om deze werkelijkheid afdoende te beschrijven en te verklaren. De exacte wetenschap weet niet meer van God dan dat er mensen zijn die zeggen dat ze in God geloven. Voor de een is dat een argument dat genoeg overtuigingskracht en waarheidsgehalte heeft, voor de ander geldt dit niet. Feit is dat religie gaat over het overstijgen van de immanente dimensies van ons bestaan. Hoe dat proces van betekenis geven verder inhoudelijk ingevuld wordt hangt af van de context, de cultuur en de inhoud van verschillende godsdiensten.

Kunst en religie zijn dus beiden processen waarin betekenisgeving centraal staat en in die zin hebben zij dus veel overeenkomsten en is een strikte scheiding bijna ondoenlijk. Als er al een onderscheiding mogelijk is, vindt deze plaats op het gebied van de inhoud. In het functioneren van beide domeinen komen ze vaak overeen.

Net omdat kunst en religie geen grootheden zijn die we in historisch opzicht zomaar naast elkaar kunnen plaatsen blijft het moeilijk om vanuit een hedendaagse optiek conflicten op het terrein van religie en kunst te analyseren en te waarderen. Vanuit historisch oogpunt is bijvoorbeeld de verbeelding van het heilige en sacrale soms een bron van conflicten, maar wat dat betekent voor de verhouding tussen kunst en religie valt moeilijk te destilleren. In de volgende paragraaf sta ik stil bij enkele voorbeelden van deze verbeelding van het heilige en bespreek ik summier een aantal

momenten uit de geschiedenis beginnende met het beeldenverbod uit de schrift.

Geschiedenis in vogelvlucht

De verbeelding van het heilige, dat domein dat wordt toegekend als het domein van God en het goddelijke in de religie, is divers. Ik beperk me in deze tot de Christelijke traditie. In deze geschiedenis zijn een paar momenten aan te wijzen waar de spanning zichtbaar wordt tussen voorstanders en tegenstanders van beelden en afbeeldingen van het heilige in bijvoorbeeld religieuze ruimtes.

Uit het Oude Testament is het beeldenverbod bekend dat in de boeken Koningen en Hosea wordt uitgewerkt en toegelicht (ruwweg de periode 900-650 v. Chr.). In deze traditie, die één God centraal stelt, wordt de verering van andere godheden verboden. Stierbeelden en beelden van slangen verdwijnen uit de tempel. Het verbod geldt vooral de toekenning van macht aan beelden en afbeeldingen die niet stroken met de visie op de God van Israël. Het toekennen van betekenis aan beelden door mensenhanden vervaardigd wordt dus sterk afgewezen en in profeten zoals Jesaja en Hosea ook belachelijk gemaakt.

In Byzantium vindt in de achtste en negende eeuw na Christus een heftige strijd plaats over het toestaan van het beeld in de vorm van ikonen. In feite loopt deze discussie al vanaf de vierde eeuw. In de oosterse kerken krijgt het beeld als ikoon een plaats in de liturgie en het kerkgebouw. In de westerse kerken verschijnen er beelden van Jezus en Maria en later van andere heiligen. Ook het kruisbeeld krijgt een prominente plaats. Nadruk valt niet op de verering van het beeld zelf, maar op het verwijzende karakter van het beeld.

In de twaalfde eeuw vindt er een brede discussie plaats in West-Europa die zal uitlopen tot de reformatie in de zestiende eeuw over de vraag of beelden en afbeeldingen in religieuze gebouwen zijn toegestaan. In 1497-98 gaat Savonarola in Florence over tot het verbranden van afbeeldingen. Onder invloed van de reformatie vindt een halve eeuw later een 'beeldenstorm' plaats. Vanuit een besef dat de aankleding van (katholieke) kerken niet puriteins genoeg is (lees niet bijbelgetrouw) neemt men radicale maatregelen. Elk beeld wordt uit het protestantse gebouw verbannen, centraal komt de kansel te staan met alle aandacht voor de verkondiging van het woord. In de (Rooms)-katholieke kerken vindt een bezinning plaats op de plek van beelden en afbeeldingen in het gebouw, de contrareformatie is tevens het begin van een nieuwe verbeelding van het heilige die uit zal lopen op barokke kerken en later in het rococo. Dat gaat zelfs zo ver dat het lijkt alsof er geen enkele distantie meer is ten aanzien van de verbeelding van het heilige. Het kerkgebouw verandert in een groot tafereel. Het begin van de 20^e eeuw brengt een herbezinning op gang in de katholieke kerken.

Nieuwe kerken die toen werden gebouwd grijpen terug op het verleden. Er is sprake van neogothiek, neoclassicisme en neoromantiek. Vooral na de Tweede Wereldoorlog komen er grote veranderingen in bouwwijze en inrichting van de religieuze ruimtes. Men spreekt opeens over de invloed van de moderne architectuur op het kerkgebouw. Een ontwikkeling die zich tot de dag van vandaag voortzet. Kerken worden soms afgebroken omdat er te weinig kerkgangers zijn om het gebouw te onderhouden. De afbraak van kerkgebouwen maakt soms veel emoties los omdat de kerkgangers hun eigen betekenissen hebben gehecht aan de sfeer en de kunstwerken in een gebouw.

Nieuw is echter ook dat in de discussies nagedacht ging worden over de plaats van het kunstwerk in een religieuze ruimte. Na Vatikanum II haalt men bewust moderne kunst binnen in de kerken. Deze discussie kreeg ook een nieuwe impuls bij de herinrichting van kerkgebouwen. Vooral in het Duitse taalgebied werd en wordt die discussie met hartstocht gevoerd. In de dialoog tussen kunst en kerk spreekt men wel van een spanning tussen tempel en museum. Musea tonen kerkelijke kunst en kerken tonen moderne kunst. Grenzen lijken soms te vervagen. Moderne kunstenaars worden uitgenodigd om interieurs en zelfs liturgische kleding opnieuw te ontwerpen.

De bovengenoemde strijdperiodes in de geschiedenis tot en met de ontwikkelingen van vandaag de dag met kerksluitingen en verbouwingen zijn onderling niet zo goed te vergelijken omdat de tijdperken en hun achtergronden religieus en cultureel zeer verschillend zijn. Het is aan de invloed van de reformatie en de opkomst van de steden met een bemiddelde klasse van handelaren en nieuwe rijken te danken, dat kunstenaars definitief voor zichzelf gingen werken en niet alleen maar in opdracht van religieuze instituten. De kunst werd zelfstandig, er ontstond zoiets als wat wij heden kunst noemen. Het werk van kunstenaars dat eerst in religieuze ruimtes te zien was, komt nu ook in publieke gebouwen van de overheid, thuis bij particulieren (landschappen en portretten) en tenslotte in musea terecht. Kunst wordt een verzamelobject en kunstwerken gaan een eigen leven leiden. Men spreekt van een Rembrandt terwijl men een werk van de schilder Rembrandt bedoelt. Het werk van kunstenaars krijgt zo zelf een ikonische waarde. Kunstenaars worden de nieuwe ikonen van onze tijd en de waarde van hun werk wordt in grote geldbedragen uitgedrukt en op veilingen wordt een ritueel opgevoerd om kunstwerken te bemachtigen. Musea voor moderne kunst doen alle moeite om voorop te lopen en binnen de wereld van de kunst wordt moderne kunst de voornaamste aandachtstrekker. Het verzamelen van moderne kunst zou je op de een of andere wijze ook een religieus gebeuren kunnen noemen want het is een vorm van rituele verering van de moderniteit. Het museum wordt naast het voetbalstadion plaatsvervanger van de tempel uit de oudheid en de kerken uit de geschiedenis. Brood en spelen, de fabriek, het bankgebouw en de kunsten

en de sport, zij zijn de nieuwe vertaling van dit oude adagium uit de Romeinse oudheid.

Concluderend kan men stellen dat pas in onze eeuw het gesprek pas goed op gang is gekomen over de vraag hoe kunst en religie zich verhouden als kunst en religie en welke plaats het kunstwerk inneemt in de religieuze dimensie van het leven. Deze vraag wil ik dan ook wat nader gaan uitwerken.

Semieose

Semieose is het proces dat plaatsvindt als mensen betekenis geven aan de werkelijkheid waarin zij leven. Dat doen zij onder andere door middel van taal.

De natuurlijke taal waarmee we spreken is anisomorf. Dat wil zeggen dat er geen één op één relatie bestaat tussen de betekenissen en de woorden. We weten dus niet altijd wat we zeggen en wat we bedoelen. Communiceren is daarom een moeilijk proces omdat we geen zekerheden hebben en omdat betekenissen voortdurend verschuiven. Elke betekenis kan zelf weer aanleiding zijn tot een nieuw taalspel van betekenissen. Elk teken roept nieuwe betekenissen op. Dit proces noemen we semiose. Semiose is dus het proces van de interpretatie van tekens. Het begrip komt uit de semiotiek, de leer die de tekens bestudeert. Semiose is een begrip dat door Ch.S. Peirce beschreven is. Hij is een van de grondleggers van de semiotiek. Inmiddels is de semiotiek een wetenschap geworden die op veel terreinen wordt toegepast. Niet alleen de taalwetenschap maar ook de kunstwetenschappen maken dankbaar gebruik van de inzichten van Peirce. In deze bijdrage beperk ik mij tot het begrip semiose omdat een verdere uitwijding over de semiotiek en haar onderscheidingen buiten het kader van dit artikel valt. Met het begrip semiose hebben wij een begrip in handen waarmee we de activiteit van het betekenis geven aan de werkelijkheid binnen kunst en religie kunnen analyseren en waarderen.

Semieose wil zeggen dat het proces van betekenisgeven nooit af is. Semiose is een voortgaand proces dat voortbouwt op de betekenissen die reeds gegeven zijn. Individuele creativiteit, de culturele context, sociale condities en afspraken hebben allemaal hun invloed op dit proces.

De vergelijking bijvoorbeeld tussen de toepassing van klanken in het vormen van woorden in de westerse talen en het Chinees maakt al heel snel duidelijk welk een wereld van verschil er schuilt tussen de westerse manier om de werkelijkheid benoemen via taal en de Chinese manier. Om een Chinese krant te kunnen lezen moet je je talloze karakters eigen maken. Om een gesprek te kunnen voeren in het Chinees (in een van de vele Chinese talen en dialecten) moet je op de hoogte zijn van de typische klanken die bij een woord horen en de context waarin het woord gebruikt wordt om te weten of het gebeuren zich in het hier en nu afspeelt of niet, wie bedoeld wordt, of het enkel- of meervoud is, man of vrouw, een individu of een groep etc.

Semieose in het Chinees volgt andere lijnen van betekenisgeving dan in een westerse taal omdat het gebruik van een alfabet al een levensgroot verschil uitmaakt. Maar ook in het Chinees is semiose een voortdurend proces dat betekenissen op betekenissen stapelt. Ik heb het voorbeeld van het Chinees uitgekozen omdat het ook visueel goed zichtbaar maakt hoe semiose kan werken. Het Chinees plaatst een aantal tekens achter elkaar om een stukje werkelijkheid te beschrijven. Het teken man, het teken zon, het teken boom vormen samen een beschrijving van een situatie. De betekenis die je hieruit kan afleiden is in principe oneindig. Het kan werkelijk letterlijk van alles zijn. In onze taal is dit misschien in vergelijking met het Chinees minder evident omdat wij onze begrippen (zelfstandige naamwoorden) meer opsluiten in zinsconstructies en daarbij gebruik maken van werkwoorden, vervoegingen en hulpwoorden zoals persoonlijke voornaamwoorden, lidwoorden etc. Maar alleen al het voorbeeld van de poëzie maakt zichtbaar dat betekenissen niet vastliggen en dat ook in onze taal betekenis op betekenis gestapeld kan worden.

Kunst en religie

Kunst en religie zijn beiden een wijze van *betekenis geven (semiose)*. Beiden zijn daarin niet uniform. Heel globaal kun je stellen dat de betekenis in religie betrekking heeft op de relatie immanent – transcendent. In de kunst gaat het vooral over de betekenis van de eigen existentie waarvan het religieuze een onderdeel kan zijn. Was vroeger ‘kunst’, het werk van de ‘kunstenaar’, een onderdeel van een religieuze betrokkenheid op de werkelijkheid, het religieuze werd kunstzinnig verbeeld, tegenwoordig is omgekeerd het religieuze eerder een onderdeel van het kunstwerk, het kunstwerk besteedt aandacht aan de religieuze dimensie van het bestaan. In die zin heeft zich een betekenisverschuiving voltrokken tussen kunst en religie. Iets wat heden ten dage eigenlijk pas goed zichtbaar is.

Toch is deze verschuiving niet de kern waar het om draait. Het is eerder een effect van de moderne tijd waarin kunst een plaats opeist voor zichzelf en waarin de concrete vormgeving van de religie (via de godsdiensten) een minder overheersende positie inneemt in onze maatschappij in vergelijking bijvoorbeeld met de middeleeuwen.

De relatie tussen kunst en religie kan omschreven worden als een vruchtbare spanningsverhouding. Vullen we dit concreet in dan betekent dit dat er kunstenaars zijn die een religieus interesse hebben en die dat ook verbeelden in hun werk. Omgekeerd zijn er mensen die religieus zijn en die oog hebben voor kunst als middel om ook de religieuze dimensie van het leven te duiden. Voor deze laatste groep is de plaats van het kunstwerk in de religieuze dimensie van het leven een vanzelfsprekende zaak.

Maar hoe komt de religieuze dimensie, die we omschreven hebben als de relatie tussen immanent en transcendent dan ter sprake in de kunst, de verbeelding en verwoording van de betekenis van de eigen existentie? Welke

thema's spelen in de kunst een rol als het gaat om religie? En welke vormen van kunst lenen zich bij uitstek om het religieuze te verbeelden en tot uitvoer te brengen?

In principe kan elk teken, elke vorm, elke inhoud een religieuze lading krijgen. En elke vorm van kunst kan ook ingezet worden om het religieuze ter sprake te brengen. Denk aan dans, muziek, theater, literatuur, schilderkunst, het zijn even zovele mogelijkheden om de religieuze dimensie van het bestaan zichtbaar te maken.

Immanentie en transcendentie

Elke immanentie kan een verwijzend karakter krijgen naar een transcendentie. Elk object, elk teken, kan betekenis krijgen in een zinsverband dat uitstijgt boven het hier en nu. Daarmee zitten we echter meteen op een problematisch terrein. Wat is transcendentie? Is dat het proces van uitstijgen boven het immanente? En wat is het immanente dan dat er boven uit gestegen kan worden? We kunnen het transcendente God noemen, of de goddelijke werkelijkheid, of een alles overstijgende werkelijkheid, maar wat zeggen we dan precies. Wat is de betekenis van een dergelijke uitspraak? God blijft de onbekende partner in deze uitspraak. De transcendentie blijft een mysterieuze grootheid, een geheim. En een geheim kan wel worden geduid, aangeduid, maar als het ontsluit wordt is het geen geheim meer en valt het terug in de wereld van de immanentie.

Transcendentie loopt dus het gevaar voortdurend terug te vallen in het immanente. "Alle woorden over boven zijn woorden van beneden" zo luidt de uitspraak van een bekende Nederlandse theoloog. De woorden over boven, om maar even in de beeldspraak van boven en beneden te blijven, zijn niet gelijk aan boven, zijn dus niet transcendent, maar verwijzen ernaar. Ze duiden op. Ze hebben een aanduidend karakter. Net zoals de vinger die wijst naar de horizon. Alles wat die horizon op kan roepen aan ruimte – en tijdsbeleving, aan toekomstverwachting, geeft de beleving van het hier en nu een nieuwe dynamiek. Wordt het hier en nu, het immanente, daarmee meteen transcendent? Nee, het laat alleen zien dat er in het immanente krachten kunnen vrijkomen die een eigen leven kunnen gaan leiden en die jou als vrij subject op sleeptouw mee kunnen nemen. Misschien is die dynamiek al een vorm van transcendentie beweging, zoals Pascal al opmerkte dat het hart redenen heeft die het verstand niet kent. Daarmee een scheiding aangevend tussen twee dimensies in het leven die beiden recht van spreken hebben maar die niet tot elkaar herleid mogen worden. Daarmee impliciet duidelijk makend dat het hart raakvlakken heeft aan het transcendentale verstaan van de werkelijkheid.

"Wat brengt de morgen?", deze vraag bevat in een notendop de kern van de transcendentale dynamiek die in de immanente werkelijkheid van het menselijk bestaan zit opgesloten. Zou een dier nadenken over morgen en overmorgen? Maakt een plant zich zorgen over de komende zomer?

Zowel in de beleving van de ruimte en de tijd overstijgt de mens de grenzen van het alledaagse en immanente. De zinhorizon wordt ontworpen vanuit het standpunt van de mens, vanuit de perspectieven die hij inneemt. In precies het reiken naar datgene dat verder gaat dan het immanente wordt de transcendentale dynamiek zichtbaar. Voor mij is dat een bewijs voor het bestaan van het transcendente. Met andere woorden, het menselijk verlangen is het bewijs. Of dat verlangen ook vervuld kan en gaat worden blijft vooralsnog in nevelen gehuld. Mystici spreken sporadisch van een soort vervulling, maar ook zij leggen getuigenis af dat hun verlangen daardoor niet voorgoed bevredigd is. Zoals de toekomst open is, is ook het verlangen van de mens open en wordt de zinhorizon steeds opnieuw ingevuld met nieuwe betekenissen.

De betekenis van het kunstwerk in de religieuze dimensie van het leven

Welke plaats kan het kunstwerk nou innemen in deze dynamiek die het immanente in beweging zet en doet verlangen? Is het kunstwerk een voertuig voor de ziel? Roept het dingen op, vragen, verlangens? Maakt het vragen los? Geeft het een duiding om de zinhorizon te verkennen en te verdiepen? In feite is elk reflexief vermogen een verbreken van de banden van de immanentie. Als het immanente gebonden is aan het hier en nu, dan is de reflectie alleen al door het opperen van de mogelijkheid een openbreken hiervan. “Over jezelf heen gebogen kijken naar jezelf”, daarmee ben je al ‘los’ van jezelf, neem je afstand, ontstaat er een eigen dynamiek. De dialoog met jezelf, de dialoog tussen de posities die je kunt innemen, tilt je als het ware uit boven jezelf.

Als een kunstwerk die dialoog stimuleert en op gang brengt doet het kunstwerk wat met jou. Het kunstwerk kan dat op verschillende manieren. De beschouwing van een schilderij, een afbeelding of verbeelding van een landschap, een abstract schilderij, het lezen van een gedicht of roman, het aanschouwen van een dans, het luisteren naar een muziekstuk, het ondergaan van een esthetische ervaring in deze daad, het zijn momenten waarin iets bijzonders kan gebeuren en waarin je je bewust wordt van een proces.

Dit proces heeft een actieve en een passieve component. Je bent zelf de aanstichter van het proces door een relatie aan te gaan met het kunstwerk, het maakt iets bij je los, betekennissen komen boven, borrelen op, of je gaat bewust op zoek naar betekenissen. Maar naast deze actieve inzet gebeurt er ook iets met jou wat je passief ondergaan zou kunnen noemen. Het effect van het kunstwerk op je beleving, het resultaat van de betekenissen die je geeft en die je middels associaties door het kunstwerk worden aangereikt, betekenissen die jezelf kunt verdiepen en uitweiden, is niet alleen maar een kwestie van jouw bewuste opname van het werk. Mensen zeggen dat ze helemaal weg zijn van een werk, ze worden geraakt, de inspiratie van de kunstenaar maakt ook bij hen ongekende krachten en ervaringen los. Dat

wat diep in je verborgen zat kan aan de oppervlakte komen en het kunstwerk is de aanleiding en jouw omgang ermee de voorwaarde om dit proces te stimuleren. Maar wat komt er dan boven wat in jouw verborgen zat of sluimerde onder de oppervlakte? Welk soort ervaring? En wat is de betekenis van die ervaring voor het zelfverstaan en het verstaan van de werkelijkheid waarin je jezelf bevindt.

Als het kunstwerk alleen verwijzend zou zijn, verwijzend naar een andere dimensie van deze werkelijkheid, verwijzend naar het transcendente dan zegt dat nog niks over de beleving ervan. Het begrip verwijzend voldoet daarom niet om ook het effect van die verwijzing in het vizier te krijgen. Verkeersborden verwijzen ook, maar meestal krijg je daar geen warme gevoelens van en vormen zij geen aanleiding om je diepste verlangens te verkennen en te uiten.

Het kunstwerk kan startpunt en uitgangspunt zijn in dit proces van zelfreflectie. Het kan als het ware provoceren. Niet alleen maatschappijkritische kunst, vormen van kunst die bij de gevestigde orde vaak hevig verzet oproepen door de onorthodoxe middelen die worden ingezet en de verbeelding van structuren en stukjes werkelijkheid waaraan degenen tot wie het werk gericht is liever niet herinnerd willen worden, vervult deze functie. In principe kan elke vorm van kunst provoceren in de positieve zin van het woord, dat wil zeggen dat niet het 'afzetten tegen' centraal staat, maar het oproepen tot, het wakker schudden, het latente boven halend. Ik denk bij kunstwerken niet in eerste instantie aan werk dat doet inslapen omdat het betekenissen fixeert die eraan gegeven zijn. In de reclame wordt deze techniek toegepast om bekende figuren en associaties op te roepen bij de consument. Maar ook hier zijn de grenzen vloeiend en is het onderscheid tussen kunst en kitsch niet definitief te maken. Ook reclame met bekende en vertrouwde beelden kan een vorm van kunstwerk worden. Voor veel moderne kunstenaars is niet meer het handwerk van de maker bepalend of een ding een kunstwerk wordt genoemd maar is het een kwestie van kiezen. Elk object kan als kunstwerk worden gepresenteerd.

Als een kunstenaar een dergelijk object tot kunst verklaart, zoals de 'readymades' van Marcel Duchamp, door enkel een handtekening op het object te zetten, dan gebeurt er iets met het object dat in wezen samenhangt met wat hierboven wordt beschreven: het nieuwe object als kunstwerk maakt iets los bij de toeschouwer.³ Ook afkeuring is een effect. Maar afkeuring leidt meestal niet tot verdieping bij de toeschouwer, niet tot zelfreflectie. Omgekeerd kost het niet veel moeite om bijvoorbeeld deze 'readymades' te koppelen aan betekenissen die het boek Prediker oproept: "alles is ijdelheid, ijdelheid der ijdelheden". Als je er voor open staat gaat er een andere werkelijkheid voor je open. Vragen kunnen bovenkomen als: wat

³ Vergelijk de argumentatie van Duchamp voor zijn keuze voor 'Ready-mades' in Calvin Tomkins en de redactie van Time/Life uitgaven, De wereld van Marcel Duchamp 1887-1968, Time-Life International (Nederland) B.V., 1976 p. 10

is onze dagelijkse werkelijkheid? Waaruit bestaat deze? Wat is echt van waarde? Waarom leven we en zetten we ons in en wat hopen we te bereiken? De esthetische ervaring bij het aanschouwen van een 'readymade' zal misschien wezenlijk verschillen van de ervaring bij het ondergaan van een schilderij of symfonie, maar het proces als proces van betekenisgeven blijft hetzelfde. Ook in dit geval is de semiose nooit af.

Semiose en beleving zijn samen de kern waar het omdraait, een semiose die de beleving van de ervaring die het kunstwerk oproept versterkt, woorden geeft, benoemt. In het Duits heeft men daar een mooi woord voor dat de dynamiek treffend verwoordt als je plotseling gegrepen wordt door de schoonheid en uitstraling van een kunstwerk: 'Rausch'.

Perspectief

Kunstenaars leven in een bepaalde tijd. Vanuit die optiek kijken ze aan tegen hun maatschappij en legt hun werk getuigenis af van de tijd. Vaak reageren zij op wat er in de maatschappij aan de hand is. Soms roept dat weerstand op bij de toeschouwer, zeker als die toeschouwer een gelovige is die in zijn kerkgebouw geconfronteerd wordt met hedendaagse kunst. Vanuit de brede opvatting zoals wij die boven hebben gepresenteerd over religie is er niets aan de hand. Kunst zet aan tot nadenken. Maar als we naar de wijze kijken waarop gelovigen en de kerkelijke overheid omgaan met kunst is het niet altijd vanzelfsprekend dat kunst de plaats krijgt die haar toekomt in het proces van betekenisgeven. Veel kunst werd en wordt uit kerken geweerd omdat ze voor de gelovigen 'een gevaar kan vormen voor de geloofswaarheden'. Veel kunst heeft in de beleving van de bestrijders geen religieuze dimensie en hoort dus niet in de kerken thuis. Weer anderen willen alleen kunst toelaten als deze betrekking heeft op de religieuze dimensie van het leven. Of kunst wordt gereduceerd tot de verbeelding van een religieus verhaal of theologisch thema. Tenslotte zijn er ook gelovigen die de kritische confrontatie aan willen gaan met de hedendaagse kunst en die de provocatieve kracht van het kunstwerk positief opvatten en willen inzetten voor zelfreflectie en verdieping.

Een aantal auteurs heeft nagedacht over de plaats van kunst binnen de religie. Ik vermeld heel kort enkele van hun statements.⁴ De theoloog Paul Tillich spreekt over religieuze kunst als het *handhaven en benaderen van de andersheid van het sacrale en goddelijke*. Een stap verder gaat de filosoof George Steiner. Hij noemt religieuze kunst de *verwerkelijking en uitvoering van een basiservaring, namelijk dat God bestaat*. Daarom kan deze ervaring ook zichtbaar worden gemaakt in het kunstwerk en de taal. Volgens Steiner is kunst is niet mogelijk zonder de vooronderstelling van 'transcendentie,

⁴ Ik ontleen deze statements aan het voortreffelijk boek van: Hans-Ulrich Wiese, *Karsamtagsexistenz. Auseinandersetzung mit dem Karstamstag in Liturgie und moderner Kunst*, Schnell und Steiner, Regensburg 2002, p. 31-69

betekenis en aanwezigheid'. Hij noemt 'de betekenis van de betekenis een transcendent postulaat'. Voor Steiner is esthetiek 'vorm-geworden epifanie'. Het kunstwerk maakt het goddelijke pas zichtbaar. De beweging in de semiose heeft dus in zijn ogen een transcendentale dynamiek.

De theoloog Gerard Larcher ziet de moderne kunst *als thematisering van een transcendentale horizon*. Het is van mening dat het esthetische gebeuren een aan de openbaring analoge structuur heeft. Hij beschrijft deze esthetische ervaring zoals de Franse filosoof Emanuel Levinas spreekt over het menselijk gelaat. Als 'gelaat' kan deze ervaring zelfs spoor worden met een ethisch appèl. De ontmoeting met het kunstwerk kan tot de verschijning van de Verhevene leiden. Kunstwerken kunnen als het ware een betekenisoverschot bezitten en beter nog dan woorden iets zichtbaar maken van het goddelijke. De theoloog Friedhelm Mennekes tenslotte, *beschouwt religie als een vorm van reflectie op de transcendentale betrokkenheid van de mens*. Bij hem is *religie een contemplatieve vorm van zelftranscendentie en kunst een vormgevende kracht*. Kunst en kerk (religie) zijn volgens hem echter totaal verschillende zingebieden en manieren van reflectie. Maar beiden staan op de gemeenschappelijke bodem van de reflectie op de zinvraag. Bij beiden gaat het om de waarneming en de doordringing van de wereld. Als delen van een hier en nu overstijgende cultuur doordringen kunst en religie elkaar, terwijl in de kunst het absolute van de religie en in de religie het verbeeldende van de kunst leeft.

Het zou te ver voeren om deze statements kritisch met elkaar te vergelijken. Daarvoor zou ik de auteurs ook veel uitgebreider aan het woord moeten laten. Ik heb deze statement even de revue laten passeren om te onderstrepen dat het in kunst en in religieuze kunst vooral gaat om de verbeelding en verwoording van de uitdaging die de veronderstelde transcendentale werkelijkheid binnen ons leven vormt. Daarbij laten deze vier geciteerde auteurs niet alleen zien dat de discussie over de relatie tussen kunst en religie volop plaatsvindt, maar vooral dat kunst een plaats verdient binnen het religieus beleven en zelfverstaan van de mens.

John Hacking 2005

Literatuur

G. Larcher, Sinnpräsenz im Symbol. Aspekte leibhafter, ästhetischer, sakramentaler Vergegenwärtigung, in: J. Herten, I. Krebs, J. Pretscher (Hg.), Vergegenwärtigung: Sakramentale Dimensionen des Lebens, Würzburg 197, 49-64

G. Larcher, (Hg), Symbol, Mythos, Sprache. Ein Forschungsgespräch, Anweiler 1988

G. Larcher, Vom Hörer des Wortes als « homo aestheticus ». Thesen zu einem vernachlässigten Thema heutiger Fundamentaltheologie, in G. Larcher, K. Müller, T. Pröpper (Hg.), Hoffnung die Gründe nennt. Zu

Hansjürgen Verweyens Projekt einer erstphilosophischen Glaubensverantwortung, Regensburg 1996, 99-111
F. Mennekes, Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich Düsseldorf 1995
G.Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München/Wien 1990
P.Tillich, Die verlorene Dimension. Not und Hoffnung unserer Zeit.Furche Verlag, Hamburg 1962
Hans-Ulrich Wiese, Karsamtagsexistenz. Auseinandersetzung mit dem Karstamstag in Liturgie und moderner Kunst, Schnell und Steiner, Regensburg 2002

Eveneens rond deze thematiek:

L. Dupré, de symboliek van het heilige, uitg. Kok Agora, Kampen 1991
R. Guardini, Kultbild und Andachtsbild: Brief an einen Kunsthistoriker, Würzburg 1952
R. Guardini. Über das Wesen des Kunstwerks. Tübingen 1948.
E. Levinas, Zwischen uns. Versuch über das Denken an den Anderen, Wien 1995
J.L. Marion, L'Idole et la Distance, Paris 1977
J.L. Marion, Dieu sans l'être, Paris 1982
J.L. Marion, La croisée du visible, Paris 1991
K. Rahner, Zur Theologie der Reliösen Bedeutung des Bildes, in Schriften zur Theologie bd. XVI, 348-363
G. Rombold, Der Streit um das Bild.Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988
L. Sexson, De schoenen van de vlo. Wantrouwen tegen het beeld, in Gewoon heilig. De sacraliteit van het alledaagse. Uitg. Meinema Zoetermeer 1997, p. 83-100
A. Stock, Zwischen Tempel und Museum: Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne, Paderborn 1991
A. Stock, Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur Theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990

Dit artikel werd gepubliceerd in Wereld en Zending – tijdschrift voor interculturele theologie 2005 nr. 1 pag. 4-17

Het kunstwerk in de ogen van de toeschouwer

“Das jenseits des Werkes ist nur im Werk Wirklichkeit, ist nur die eigentliche Wirklichkeit des Werks. “

Maurice Blanchot⁵

Waarom maakt een kunstwerk indruk op de toeschouwer? Dat is geen makkelijke vraag. Toch is het een boeiende vraag om te verkennen, want een kunstwerk is niet alleen het product van het handelen van de kunstenaar. Een kunstwerk staat aan het einde van een lang proces van *betekenisgeving*. Het scheppend handelen van de kunstenaar, die gegrepen door een ervaring deze tot spreken brengt in een werk, ligt er aan ten grondslag, maar het kunstwerk is ook resultaat van een proces van betekenisgeving, waarin kunstenaar én toeschouwer beiden een eigen bijdrage leveren. Vooral dat laatste heeft mijn interesse omdat ik zelf schilder én toeschouwer ben van mijn werk. En omdat het werk van andere schilders mij inspireert om zelf te schilderen en over mijn werk na te denken. Op het einde van dit artikel zal ik concreet illustreren hoe dit in zijn werk kan gaan aan de hand van het werk van de Nederlandse kunstenaar Armando.

Wát vindt de toeschouwer in het kunstwerk? Ik laat me hierbij leiden door de uitspraak van Maurice Blanchot die stelt dat de “werkelijkheid” van het kunstwerk alleen in het werk zelf aanwezig is. Niet erbuiten, niet los ervan, niet in de beschouwing erover, maar vooral in de confrontatie ermee. Blanchot noemt de “werkelijkheid” van het kunstwerk een “jenseits des Werkes”. Dit “jenseits” noemt hij de eigenlijke werkelijkheid van het werk. Dit “jenseits” zou je kunnen vertalen met ‘aan gene zijde’. Wat verstaat Blanchot onder het begrip werkelijkheid en wat is dat ‘aan gene zijde’? Blanchot speelt met het begrip werkelijkheid om een dubbele gelaagdheid aan te duiden. Het kunstwerk bestaat als een materiele grootheid en het kunstwerk werkt door in de toeschouwer. Dat zijn de twee lagen. Vooral de tweede laag is hier interessant, hoe en waarom het kunstwerk doorwerkt in de toeschouwer. Het kunstwerk heeft een effect op de toeschouwer en de toeschouwer ondergaat een ervaring in de confrontatie met het kunstwerk. Dat bedoelt Blanchot volgens mij met het “jenseits des Werkes”, namelijk datgene wat de toeschouwer, als gevolg van dit effect van het kunstwerk op hem, zelf bijdraagt in de vorm van betekenissen. Deze betekenissen zijn het ‘aan gene zijde’ van het werk die alleen in de confrontatie van de toeschouwer met het werk boven komen en die voor Blanchot de ‘echte werkelijkheid’ zijn van het werk. Een werkelijkheid die veel verder reikt dan het materiële object dat in het geval van een schilderij bestaat uit doek, verf en een lijst.

⁵ M.Blanchot. Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur. Frankfurt am Main, Berlin,Wien. 1982. Warum es keine reine Kunst gibt p. 126

In die zin is de toeschouwer medeproducent van betekenissen. Dit proces is ook van invloed op de receptie en de uiteindelijke status van het kunstwerk. Een kunstwerk is dus altijd een product van de kunstenaar en van de (wisselende) toeschouwer. Er is dus een sprake van een zekere complexiteit waarin betekenislagen door elkaar heen lopen en die waarschijnlijk niet zo helder in kaart zijn te brengen als we zouden willen.

Het landschap

Nogmaals wat vindt de toeschouwer in het werk? Ik geef een antwoord met behulp van citaten uit het werk van Romano Guardini over het landschap als kunstwerk. Guardini maakt in een klein werkje uit 1944 met de titel “Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins⁶” onderscheid tussen “Daseinslandschaft” - dat is het levende landschap van de individuele persoonlijkheid - en het geschilderde landschap als kunstwerk. In het “Daseinslandschaft” blijft het landschap gebonden aan de ervaringen van de persoon. Het is een persoonlijke beleving van de existentie die in bezinning en reflectie stem kan krijgen. Het geschilderde landschap neemt de gestalte aan van een concreet object, een schilderij. Interessant in dit kader is de volgende opmerking van Guardini: “die künstlerische Gestalt vermag sogar dem Lebenden beim Bau seiner Daseinslandschaft zu helfen, dass er genauer sieht, stärker empfindet und den Sinn, welcher unaussprechbar hinter den Formen liegt, tiefer ahnt.”⁷. Het schilderij kan op die wijze een bijdrage leveren aan de bestaansverheldering van het individu.

De toeschouwer kan het schilderij echter alleen maar zo ervaren als er een bepaalde openheid en ontvankelijkheid is van zijn kant en als er een zekere concentratie op of thematisering van en gevoeligheid voor de dynamiek van het eigen leven bestaat die in het schilderij herkend wordt.

Ook Ton Lemaire constateert dat er een verband kan bestaan tussen nadenken over je eigen bestaan en het bekijken van een landschap. Hij zegt in ‘Filosofie van het landschap’ uit 1970: “Daarom bestaat er een verrassend verband tussen theorie – wier orgaan de filosofie is – en uitzicht – wiens praktijk de wandeling is als bezoek van het landschap. Wijsbegeerte en vergezicht, beiden ontmoetingen met de horizon van ons bestaan, zijn uitoefeningen van de zin voor het algemene, het omvattende, het universele; ze vragen van ons dat we de beperkte kring van onze dagelijkse praktijken overschrijden. Hij die bevangen blijft binnen de ruimte van zijn arbeid, heeft geen oog voor het landschap en geen zin voor filosofie. Hij zal proberen elke ontmoeting met de horizon van zijn bestaan te ontwijken, zowel met de zichtbare horizon van het landschap – de totale ruimte van zijn leven –, als

⁶ R. Guardini. Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins Tübingen, Stuttgart. 1946. p. 14-15

⁷ ibid.

met zijn geestelijke strekking – zijn totale levenstijd. Filosoferen over het uitzicht daarentegen is in dubbele zin een overschrijden van de praxis: omdat het het zichtbare perspectief van de totale levensruimte ter sprake brengt in verband met het perspectief van de hele levensloop.”⁸

De betekenis van het kunstwerk als landschap

Het kunstwerk kan dus aanzetten tot nadenken over de eigen existentie in tijd en ruimte. Het kunstwerk is daarvoor echter niet gemaakt. Het kunstwerk ‘an sich’ is vol betekenis en vol zin, maar het heeft geen doel. “Zum Wesen des Kunstwerks gehört, dass es wohl Sinn hat, aber keinen Zweck” zo Guardini in “Über das Wesen des Kunstwerks”⁹. Het kunstwerk heeft geen technisch nut, geen economisch voordeel, noch een pedagogische inzet: “Es “beabsichtigt” nichts, sondern “bedeutet”; es “will” nichts, sondern “ist”.¹⁰ In de ogen van Guardini wordt het kunstwerk geschapen opdat het is en opdat het zich openbaart. Hij stelt dan ook nadrukkelijk de vraag wat het kunstwerk dan voor de mens betekent.

Guardini stelt dat de kunstenaar schouwend en vormend het wezen van het voorwerp waaraan hij werkt laat verschijnen. In deze verschijning maakt hij ook zichzelf openbaar en openbaart hij iets van het menselijk wezen als zodanig. En wel zo, dat dit proces niet alleen gelijktijdig plaatsvindt, maar dat het een door het ander plaatsvindt: “im Blicken, Werten, en Fühlen des erlebenden Menschen das Ding eine neue Sinnfülle gewinnt; am Ding hinwiederum der Mensch zum Bewusstsein und zur Entfaltung seiner selbst gelangt, Indem das aber geschieht klinkt am Werk das Ganze des Daseins an, und das zufällige Teilgebilde wird zum Symbol des Alls.”¹¹

De kunstenaar “zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt” heeft met zijn werk dat uit concrete materie bestaat zoals doek en verf, iets volbracht wat niet alleen hemzelf maar de mens als zodanig betreft. Dat wordt in het werk vastgehouden en kan door anderen worden begrepen, ervaren en navoltrokken. Het geheel aan betekenissen uit dit proces noem ik zoals boven het “jenseits des Werkes”. Dat geheel is niet concreet tastbaar en bestaat ook niet buiten het kunstwerk om. En toch maakt het de kern uit van het kunstwerk zelf.

De kunstenaar zelf levert daartoe een aandeel, allereerst door de schepping van zijn werk, vervolgens door zijn eigen receptie ervan en de betekenissen die hij toekent door een titel en andere omschrijvingen. En de toeschouwer levert zijn aandeel.

⁸ T. Lemaire. Filosofie van het landschap. Amsterdam 1970 2002. p. 15-16

⁹ R. Guardini. Über das Wesen des Kunstwerks. Tübingen 1948. p. 30

¹⁰ ibid.

¹¹ ibid. p. 33

Guardini zegt het heel mooi als hij stelt: “Was daher beim Auffassen des Kunstwerks gefordert wird, ist nicht nur ein Sehen oder Hören, wie bei den Gegenständen der Umgebung sonst; gar ein Geniessen und Sich-Vergnügen, wie bei irgendeiner Erfreulichkeit. Das Kunstwerk öffnet vielmehr einen Raum, in welchen der Mensch eintreten, in dem er atmen, sich bewegen und mit den offen gewordenen Dingen und Menschen umgehen kann.”¹²

Probleem echter in onze tijd is dat wij volgens Guardini activisten zijn geworden terwijl de grondhouding van de contemplatie nodig is om ons open te stellen voor het kunstwerk. Ondanks alle spreken over kunst hebben slechts weinigen een echte relatie ermee. Een echter relatie met het kunstwerk is volgens hem “dass man still wird, sich sammelt, eintritt, mit wachen Sinnen und offener Seele schaut, lauscht, miterlebt. Dann geht die Welt des Werkes auf.”¹³

De toeschouwer merkt echter ook dat er iets met hem gebeurt: “Er wird sich selber deutlicher; nicht theoretisch reflektierend, sondern im Sinne unmittelbarer Aufhellung. Die Schwere des eigenen undurchlebten Vorhandenseins leichtet sich. Er wird tiefer der Möglichkeit inne, selbst echt, rein, erfüllt und ausgeformt zu werden.”¹⁴

Het perspectief

Emanuel Levinas heeft eens gezegd dat het werk zijn maker verraadt. De toeschouwer gaat zijn eigen weg met het werk en zijn betekenisgeving kan als een verraad worden opgevat ten aanzien van de betekenisgeving die de kunstenaar op het oog had. De uitdrukking “op het oog hebben” of betere “in het oog hebben”, met andere woorden het ‘perspectief’, is de kern waarom alles draait. Het perspectief van de kunstenaar én de toeschouwer bepaalt het proces van betekenisgeving, geeft er kleur en richting aan, en kan een hulp zijn bij het verstaan van de eigen existentie in tijd en ruimte vanuit het concrete kunstwerk. ‘Het kunstwerk geeft te denken’ om Paul Ricoeur te parafraseren. Het kan zelfs aanzetten tot wisseling van perspectief bij kunstenaar en toeschouwer als op basis van het werk nieuwe horizonten van zelfverstaan worden geopend. De omslag in het denken over het werk van de landschapschilder Casper David Friedrich die in zijn tijd nauwelijks waardering genoot, maar die later werd vereerd als een van de eerste echte landschapschilders, legt hier getuigenis van af¹⁵. Opeens fungeert het landschap niet meer als achtergrond voor gebeurtenissen of thematische schilderijen die een mythe of een verhaal verbeelden, maar

¹² ibid. p. 36

¹³ ibid. p. 37

¹⁴ ibid. p. 37-38

¹⁵ Caspar David Friedrich: Landschaft als Sprache. In: H.Börsch-Supan, Caspar David Friedrich. München 1975. p 12

staat het als landschap zelf op de voorgrond. Het landschap wordt zo tot een nieuw thema in de schilderkunst en met behulp van het landschap gaan schilders gemoedsstemmingen, emoties en religieuze opvattingen uitdrukken die voorheen met andere middelen werden zichtbaar gemaakt. Bij Friedrich zien we landschappen met mensen die met de rug naar de toeschouwer staan gekeerd, alsof wij als toeschouwer met hun mee kunnen kijken naar een verre horizon. Deze manier van benaderen was volslagen uniek en heeft veel kunstenaars aan het nadenken gezet over de inhoud van het schilderij als landschap en als middel tot zelfverstaan.

Maar het kunstwerk staat niet op zichzelf. Het legt niet alleen getuigenis af van het perspectief van de kunstenaar maar het is ook een citaat uit een lange traditie van zelfverstaan van een cultuur. Lemaire wijst hierop als hij de toepassing van het perspectief als techniek in de schilderkunst illustreert: “Het perspectief is de techniek van het zich emanciperende subject om zich van de wereld te distantiëren door haar te ‘doorblikken’, doorzichtig te maken. Het perspectivisch afbeelden van de wereld als landschap is een act van bevrijding en verzelfstanding van het individu, scherper gezegd: het is door een en dezelfde beweging dat het individu zich als autonoom subject poneert en de wereld als landschappelijke ruimte verschijnt.”¹⁶

Vanuit een algemeen cultuurfilosofisch perspectief concludeert Lemaire vervolgens: “Men noemt een weergegeven ruimte pas dan een landschap, als datgene wat we zien op het doek door een horizon wordt verenigd en gedomineerd. ...Het is het afgebeelde verband tussen natuur en cultuur, zodat de cultuur ondergeschikt is gemaakt aan de natuur...een landschap is de zelfafbeelding van de cultuur. De cultuur visualiseert als het ware via de schilder haar eigen mogelijkheid als afhankelijkheid van de natuur; zij maakt haar eigen situatie zichtbaar, kortom: in een landschap situeert de cultuur zichzelf in de werkelijkheid, en fundeert zich daarbij tevens.”¹⁷

Daarmee treden we opeens binnen in een andere dimensie. Niet alleen de relatie tussen kunstwerk en toeschouwer is in het geding, maar ook de relatie tussen kunst en cultuur komt in het vizier. Dat maakt de problematiek complexer en spannender. Kunstenaar en toeschouwer zijn tenslotte beiden kinderen van hun tijd. Dit bredere perspectief werk ik hier niet verder uit omdat dit te ver voert.

De horizon als verstaanshorizon

Men kan pas van een landschap spreken volgens Lemaire als er een horizon is afgebeeld. Wandelend in het landschap geeft de horizon houvast. De leefruimte wordt er door zichtbaar gemaakt. Vragen als waar kom je vandaan en waar ga je naar toe in tijd en ruimte kunnen aan de hand van de horizon

¹⁶ ibid. p. 29

¹⁷ ibid. p. 72

nader worden ingevuld. De horizon laat je zien dat je leven voorgesteld kan worden als het bewandelen van een weg. De horizon in het landschap wordt hiermee een verstaanshorizon. Het concrete geschilderde landschap kan zo een hulp bieden bij het verstaan van het “Daseinslandschaft” als ‘totale’ levensruimte en levensloop.

In het proces van reflectie op de eigen identiteit in het landschap kan een confrontatie plaatsvinden met datgene wat we niet zijn maar waar we naar verlangen. Er blijft volgens Lemaire ook ruimte voor een zekere relativiteit. “De horizon ontbreekt nooit helemaal, maar de mens is met zijn aandacht ook nooit alleen maar op de horizon gericht. Dat wil zeggen dat de uitzichten nooit de inhoud van ons leven kunnen uitmaken, maar alleen nu en dan in beperkte doses genoten kunnen worden. De mate waarin de vergezichten genoten kunnen worden, verradt de mate waarin men de ervaring van de niet-identiteit, het uitstel kan verdragen. Het zijn dan ook weinigen die bewust deze ontmoeting met nieuwe horizonten zoeken en die steeds bereid zijn hun bereikte identiteit te liquideren. Waar het bezoeken van panorama’s georganiseerd en geïnstitutionaliseerd is, zoals in het toerisme, daar is tevens de ontmoeting met de horizon van het bestaan van haar kritieke inhoud ontgaan, omdat het uitzicht dat geboden wordt bij voorbaat al geduid is.”¹⁸

Armando

Een hedendaagse Nederlandse schilder die het thema van de horizon heeft uitgewerkt en geduid vanuit zijn eigen leven is Armando. Hij heeft de uitdaging opgepakt om zijn persoonlijke horizon telkens te verleggen en vandaar uit de confrontatie aan te gaan met zichzelf en zijn verleden. “Zijn werk, met als basis zijn persoonlijke ervaring van de Tweede Wereldoorlog in Amersfoort, handelt over existentiële en universele thema’s die hij beschrijft in termen van macht en onmacht, daders en slachtoffers, herinnering, vergankelijkheid en melancholie. Fascinatie voor geweld en kwaad bepaalt zijn werk van meet af aan. Verbaasd over de verraderlijke schoonheid van dit geweld, werkt Armando zijn thematiek in elke discipline die hij beoefent op unieke wijze uit. Gedreven door het verlangen naar inzicht in het kwaad en naar de beheersing van de technieken om zijn thematiek vorm te geven, verkent hij de mogelijkheden van ieder medium tot het uiterste. Het werk van Armando omvat series monumentale schilderijen, pasteus en doorwerkt in zwart en wit met hier en daar sporen van kleur, subtiele, poëtische tekeningen en grafiek. Vanaf 1989 ontstaan sculpturen die door natuurkrachten gevormd en gebeukt lijken. Proza en poëzie van Armando nemen een eigen plaats in. In een zeer specifieke taal wordt het onzegbare, omgeven door veel wit, verwoord.”¹⁹ Veel van zijn werk draagt de sporen van

¹⁸ ibid. p. 82

¹⁹ tekst op: <http://www.armandomuseum.nl/>

een worsteling. Armando worstelt met zijn verleden in Amersfoort waar hij als kind speelde in de bossen maar waar tijdens de Tweede Wereldoorlog ook het Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort, beter bekend als 'Kamp Amersfoort' gelegen was. Een van zijn autobiografische gedichten heet 'Het gevecht', waarbij hij in de colofon vermeldt: "Het gevecht vond plaats 31 jaar geleden in de bossen rond Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972."²⁰

Ook schilderijen en beeldhouwwerken dragen titels als "Gevecht, Veldtocht, Zwart landschap, Gevechtveld, Bosrand". Vanaf 1979 woont en werkt hij in Berlijn om vanuit de positie van de "vijand" te kijken naar zijn levenswerkelijkheid.²¹ Door in Berlijn te gaan wonen verlegt hij letterlijk zijn horizon.

Armando is een typisch voorbeeld van een kunstenaar die het gevecht aangaat met tijd en ruimte om zo te komen tot een plaatsbepaling. Op die wijze krijgt zijn "Daseinslandschaft" gestalte in zijn werk. Armando is tegelijk als toeschouwer van zijn eigen leven, de kunstenaar die deze ervaringen uitwerkt. " Bei Armando kommt es zu einer noch stärkeren Verschmelzung von landschaftlicher Erfahrung und übertragener Bedeutung, indem die Bildformen, die im Prozess des Malens gefunden werden und die Bildrealität einer Landschaft konstituieren, sowohl als aussere Landschaft lesbar sind, als auch als inneres Bild aufgefasst werden können. In den Bildelementen, die keine abbildende Funktion haben, sind subjektive Landschaftsinterpretation und objektive Gestaltung des Materials eine unauflösbare Einheit eingegangen. Somit wird mit der Landschaftsdarstellung kein bestimmtes Gefühl repräsentiert wie in der älteren Malerei, sondern die Bildformen wecken, ohne auf eine äussere Landschaft zu verweisen, Assoziationen an Landschaftliches und Psychisches zugleich."²²

"Onschuldig landschap"

Jaren geleden werd ik getroffen door werk van Armando in het Stedelijk Museum te Amsterdam. De afbeeldingen en titels van sommigen van zijn schilderijen hebben mij sindsdien niet meer losgelaten. Ik wil dit illustreren aan de hand van landschappen die Armando in 1987 schilderde en die hij de titel gaf "schuldig landschap".

Een aantal jaren terug vond ik in een antiekzaak in Aken een klein mapje met toeristische kiekjes uit Oostenrijk. Dergelijke mapjes werden toentertijd verkocht als souvenir. Het mapje bevatte foto's uit het dorpje Mayerhofen, toen al een toeristisch trekpleister. Ze stammen uit de periode na de

²⁰ Het gevecht. In Armando. Verzamelde gedichten. Amsterdam 1999. p. 213

²¹ Armando. Die Berliner Jahre. Den Haag 1989. p.7-8

²² Armando. Die Berliner Jahre. Den Haag 1989. p.8

“Anschluss” bij Duitsland, dus na 1938, want op een van de foto’s is een groot wiel te zien voorzien van een hakenkruis.

Toen ik deze foto’s met veelal berglandschappen onder ogen kreeg moest ik meteen denken aan het werk van Armando en de titel “schuldig landschap” en bij mij rijpte het plan om een commentaar te schilderen op het werk van Armando met behulp van deze kleine foto’s. In hoeverre heeft het landschap weet van en draagt het schuld aan de gebeurtenissen die na 1938 plaatsvinden in Oostenrijk? Deze vraag was voor mij het uitgangspunt om na te denken over een titel voor de collage’s toen deze eenmaal klaar waren. Ik heb de schilderijen toen “onschuldig landschap”? genoemd als verwijzing naar het werk van Armando.

De thematiek van de horizon zoals deze bij Armando zichtbaar wordt in zijn schilderijen fascineert mij, ook toen al, zonder dat ik kennis had van de achtergrond van zijn werk en vertrouwd was met zijn autobiografie. Omdat ik zelf gegrepen was door het landschap en de wijkende horizon had ik een gevoel van herkenning en van vervreemding bij het ervaren van zijn werk. Herkenning op tweeërlei terrein: de thematiek van de Tweede Wereldoorlog die ook mij altijd mateloos heeft gefascineerd en de thematiek van het landschap in veelal zwart-wit tinten omdat ik jaren lang met inkt heb gewerkt voordat ik begon te schilderen met kleur. Maar ook vervreemding: wat bezielt de schilder om zo intuïtief met enkel zwart en wit pastueus te werken zodat er een beeld ontstaat dat getuigenis aflegt van zijn eigen zielenroerselen, een “Daseinslandschaft”, maar dat ook tegelijk gezien kan worden als een geschilderd landschap.

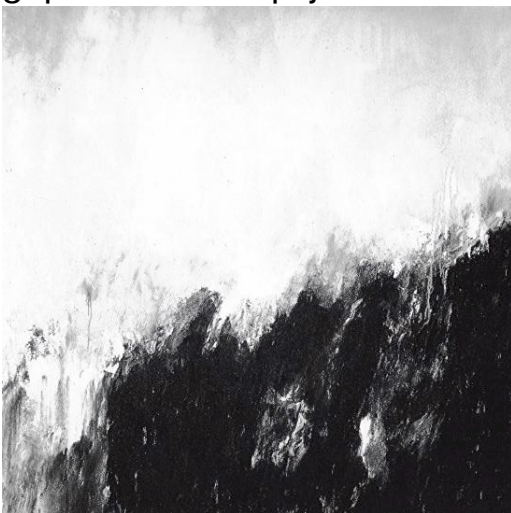
In de collage’s met de foto’s uit Mayerhofen heb ik bewust gekozen voor kleur om het landschap meer diepte te geven. De Afwisseling van sterke en zwakke kleuren maken het landschap doorschijnend alsof er een andere werkelijkheid achter ligt. De zwart witte tinten van Armando dringen je als het ware terug. Ze nodigen je niet uit het landschap binnen te treden maar werpen je terug op je zelf. Mijn landschappen zijn een uitnodiging om verder te kijken, dieper te graven, niet vanuit de confrontatie met het werk, een confrontatie die je terugwerpt op jezelf, op je eigen existentiële vragen, maar eigenlijk via een omweg: de omweg van de verte, waarin tijd en ruimte bij elkaar komen en waarin impliciet al de vraag is beantwoord dat hetzelfde landschap dat er vandaag is, dat er gisteren was, ook tijdens de gruwelen van de oorlog, er ook morgen weer zal zijn. Armando zag het zo: “Dit lege landschap mist geen levend wezen.”²³ Het landschap kent zijn eigen schoonheid, zijn eigen verschrikking. Maar alleen wij mensen zijn in staat om dat te zien. En precies dit waarnemen en dit proces van betekenisgeving maakt ons tot mensen die nadenken over zin, over de eigen existentie en over het voortbestaan van de wereld.

²³ De Ondergang. In Armando. Verzamelde gedichten. Amsterdam 1999. p. 143

De horizon in het landschap is niet alleen metafoor voor de zinhorizon, hij is tevens het echte doel van de mens want wij zijn geen statische wezens, hoewel we beseffen dat wij steeds onderweg zullen blijven en dat de horizon steeds zal wijken.

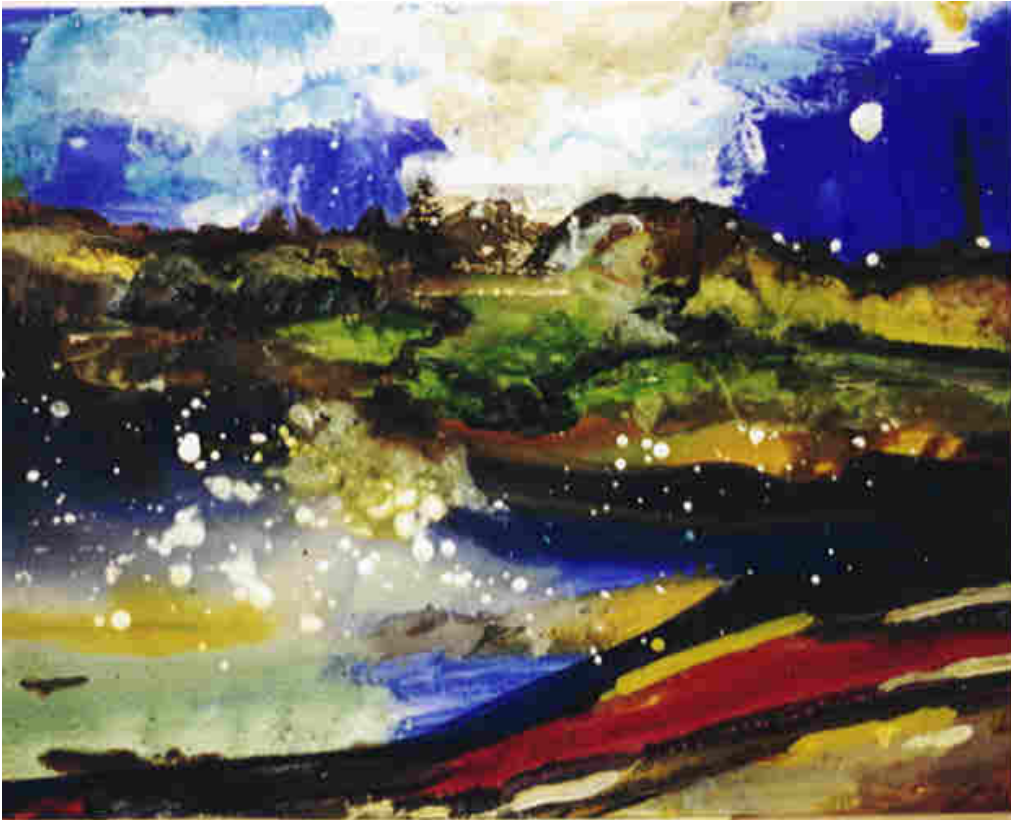
Deze korte illustratie van een receptie en verwerkingsgeschiedenis kan model staan voor hoe een kunstwerk kan doorwerken bij de toeschouwer. Zowel het werk zelf als de betekenisgeving van de kunstenaar Armando hebben bij mij als toeschouwer een nieuw proces op gang gebracht van betekenisgeving, wat uiteindelijk resulteerde in nieuwe schilderijen. Maar ook mijn "Daseinslandschaft" is erdoor gewijzigd. Mijn verstaan van tijd en ruimte zijn er door gekleurd en hebben extra accenten gekregen. De horizon is al jaren niet meer weg te denken als thema in mijn werk, De horizon in het schilderij kan ik niet meer los denken van mijn eigen verstaanshorizon. Een proces van voortdurende reflectie en van wederzijdse bevruchting is het resultaat.

John Hacking 2006
gepuliceerd in Splijtstof



Armando: schuldig landschap – diptychon 198 x 198 cm olie op doek
15-4-1988

In dit diptychon rijst een zwarte berg omhoog. Alleen rechts een spoor van rood, bloed, dat aangeeft dat hier iets heeft plaatsgevonden: een moord, een slachtpartij, een oorlog? Het is een zwart vlak in beweging zonder scherpe overgangen, iets wat in je opwelt, bovenkomt, onvermijdelijk, niet te stuiten, niet weg te verklaren met mooie woorden of theorieën. De oorlog verliest hier zijn ideologische glans, wordt ervan ontdaan, over blijft leegte en eenzaamheid. Een eigenlijke horizon ontbreekt of wordt afgeschermd door de berg. De berg is de horizon, de beweging gaat naar het midden, alsof de berg nog gaat groeien en daarmee het leed van de oorlog.



John Hacking: Onschuldig landschap? Collage 61 x 51 cm 1999

De horizon is duidelijk zichtbaar in de verte maar trekt niet alle aandacht want in het landschap wordt een nieuwe diepte zichtbaar in het linker vlak. Een hemel die door de aarde heen schijnt en die de vraag oproept hoe dit landschap te lezen. Door deze bergen trokken jonge mannen om deel te nemen aan de strijd, om hun handen vuil te maken aan een oorlog waarin miljoenen onschuldigen werden vergast, vermoord, uitgeroeid. Het land waar velen op vakantie gaan werd het geboorteland van een 'Führer' die miljoenen in de afgrond meesleurde. In dit landschap getroffen door de verte sta je met lege handen want het landschap geeft geen antwoord op het waarom.

Silent Sky project# - Rob Sweere

Het lichaam als toegang tot het transcendente

Een klein vliegtuigje maakt een foto van een kleurige kring in het gras. Het zijn een aantal vrouwen, leden van een plaatselijke milieugroep. Ze liggen op de grond op dekens en kijken naar de hemel, 30 minuten lang, in stilte. Ruim een week later ontvangen ze een kopie van de luchtfoto.

Dit gebeuren is onderdeel van een bijzonder kunstproject. De kunstenaar Rob Sweere (1963) begint in 2004 met het uitnodigen van groepen mensen die op de een of andere wijze een relatie met elkaar hebben om samen 30 minuten zoals hij dat noemt een 'conversatie' te hebben met de hemel. Het is de start van een project dat hij Silent Sky project# noemt en dat sindsdien op talloze plaatsen wordt uitgevoerd.

In deze bijdrage zal ik enkele aspecten van dit project bespreken zoals het idee erachter en de concrete uitvoering. Ook geef ik een summiere weergave van de betekenissen die de deelnemers geven aan dit moment van stilte. Vervolgens zal ik nader ingaan op de rol van het lichaam in de concrete ruimte van dit project, de vragen die dit project oproept ten aanzien van het begrip kunstwerk en op de (religieuze) betekenis van dit werk in het licht van deze bundel

Het project is het concept

*"Een kunstwerk, schrijft Valery, zou ons altijd moeten leren dat we nog niet eerder hebben gezien wat we zien"*²⁴

Rob Sweere noemt zijn kunstproject: Silent Sky project#. In die naam zitten een aantal elementen die toelichting verdienen. De naam wijst niet alleen op het gebeuren zelf maar bevat ook een verwijzing naar het concept dat erachter zit.

De naam Silent Sky verwijst naar de hemel in het landschap boven de horizon. Concreet: de ruimte van de hemel waargenomen vanaf de grond. De ruimte op de grond die daarbij wordt ingenomen wordt zo voor een moment tot een bijzondere plaats. De plaats waar het project wordt uitgevoerd. Centraal staat de menselijke waarneming. Wat gebeurt er, zo vraagt de kunstenaar zich af, als een groep mensen die een bepaald verband met elkaar hebben, een zelfde ervaring doormaken in de ruimte en de tijd. Deze ervaring is het samen in stilte kijken naar de hemel. De samenstelling van de groep, de locatie, het tijdstip en de voorbereiding op het gebeuren zijn daarbij variabel en afhankelijk van de inzet van de kunstenaar en de omstandigheden. Vaste onderdelen van het project zijn de 30 minuten stilte, de waarneming van de hemel liggend vanaf de grond en de verslaglegging van het geheel door de kunstenaar zelf. Deze verslaglegging vindt plaats door het maken van foto's en filmopnames na afloop met korte interviews. De naam project wijst op de herhaalbaarheid van deze ervaring door telkens andere deelnemers. De kunstenaar is de spil in dit project. Hij gaat op zoek naar groepen mensen die zich aangesproken voelen om mee te doen. Hij reist de wereld rond om overal hetzelfde project te doen plaatsvinden. Hiervan doet hij verslag op zijn website en via andere middelen die hem tot

²⁴ Alain Finkelkraut, De wijsheid van de liefde. Vertaald door Maarten van Buuren, Amsterdam/Antwerpen: Contact, 2004, p. 24

beschikking staan. Hij werkt met assistenten die hem helpen het project voor te bereiden en uit te voeren. Hij schakelt mensen van de pers in om ruchtbaarheid te geven aan het op handen zijnde project in een bepaalde plaats. Alle aandacht die hij hiermee krijgt, vooraf en achteraf, draagt bij aan zijn streven om het Silent Sky project# te promoten.

Dit project kan een ritueel worden genoemd, de kunstenaar een ritueel-begeleider. Ik spreek met opzet over een ritueel omdat het geheel plaatsvindt volgens een vast en herhaalbaar patroon, met een collectieve dimensie (het is een groepsgebeuren), dat een eigen leven moet gaan leiden.²⁵ De kunstenaar wil, om het in zijn eigen woorden uit te drukken, 'een nieuwe mythe scheppen' waarin het handelen van de deelnemers verwijst naar een symbolische orde. De symbolische orde bestaat in dit ritueel uit het besef dat wij als mensen bewoners zijn van de aarde als planeet en deze aarde met elkaar delen als leefruimte. Wat de kunstenaar doet is mensen uitnodigen om in stilte kennis te maken met deze symbolische orde waar het ritueel naar verwijst. Dit ritueel is op alle plaatsen ter wereld mogelijk. Het is niet tijd en ruimte gebonden. In principe kun je het in je eigen achtertuin doen. Het groepsverband versterkt het rituele karakter ervan.

De verwijzing van het ritueel naar de symbolische orde wordt vooraf niet gecommuniceerd. De kunstenaar beperkt zich tot het aangeven van de concrete kaders van het project. Wel is hij heel geïnteresseerd in de betekenis die de deelnemers geven ná afloop van het project. Deze betekenissen worden summier vastgelegd in filmopnames en statements. In tweede instantie, als de verslaglegging van het project zichtbaar wordt gemaakt in de media en in een kunstinstelling, wordt de symbolische orde en de maatschappelijke implicatie daarvan geduid. Kennismaken met de presentatie van het project via de media, de tentoonstellingsruimte of een gesprek met de kunstenaar kan weer leiden tot nieuwe initiatieven om het project uit te voeren. Op die wijze is de kunstenaar zijn eigen promotor en dragen de deelnemers bij aan de verspreiding van het idee. De kunstenaar is dan ook blij met elke vorm van aandacht vanuit de media. Wat in eerste instantie begon als een groepsexperiment gaat een eigen leven leiden als kunstproject.

De uitvoering van het Silent Sky project# en de rol van de kunstenaar

De concrete gang van zaken gaat als volgt: nadat de kunstenaar contacten heeft gehad met mensen die enthousiast zijn geraakt voor dit project worden er afspraken gemaakt over de uitvoering, de locatie en het tijdstip van het project. Deze contactpersonen treden in het vervolg op als medewerkers van

²⁵ zie voor een heldere analyse en toepassing van het begrip rite: Paul Post, Ritualiteit als symboolhandelen, in Marcel Barnard en Paul Post (Red.), Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie, Zoetermeer: Meinema, 2001, p. 33-41 en ook: Louis Dupré, De symboliek van het heilige, Kampen: Kok/Agora, 1991, p. 61-68

de kunstenaar. De medewerkers zijn het verlengstuk van de kunstenaar om zijn project uit te voeren. Zowel op het gebied van de promotie en de werving van deelnemers voor het project als op het terrein van de uitvoering en documentatie.

Deelnemers worden uitgenodigd die op de een of andere wijze een 'natuurlijke relatie' hebben met elkaar. Onder 'natuurlijke' relatie verstaat de kunstenaar bijvoorbeeld een werkrelatie of lidmaatschap van een organisatie, een conceptuele relatie (als ideeën worden gedeeld) of als een zelfde gemeenschappelijke ruimte wordt benut. Zij worden uitgenodigd via een gerichte vraag of door een algemene oproep afhankelijk van de context van het project. Er wordt in principe geen grens gesteld aan het aantal deelnemers. Maar de context is wel bepalend. Op bepaalde locaties zoals een dak van een winkel bijvoorbeeld is de ruimte medebepalend voor het aantal mogelijke deelnemers.

Het project wordt uitgevoerd als er overeenstemming is over de soort groep, de plaats en het tijdstip.

Vooraf aan het project worden de deelnemers door de kunstenaar en/of medewerkers ingelicht over de gang van zaken en de achtergrond. Als de kans zich voordoet, vindt de voorbereiding uitvoeriger plaats. Zo had de kunstenaar in Mexico de gelegenheid om een gastcollege te geven aan de universiteit voor de studenten die later meedoen. In Zuid-Afrika kon hij de "Elders", ouderen uit het getto, vooraf toespreken in een bijeenkomst waar het project werd voorgesteld..

Het project wordt niet gepresenteerd als een publieksvoorstelling. Publiek is zoveel mogelijk afwezig omdat de deelnemers en hun ervaring de kern van het project vormen.

De locatie die gekozen wordt heeft te maken met de activiteit van de groep. Dat kan ook in spirituele zin zijn, een plek van inspiratie of contemplatie. Dat betekent dat de ruimte waarin het project plaatsvindt als bijzonder wordt ervaren door de deelnemers. De keuze van de locatie is dus niet zonder betekenis en niet willekeurig.

Hoewel het project in stilte plaats vindt wil dit niet zeggen dat de omgeving stil is. In een stad is achtergrondlawaai onvermijdelijk.

De vorm waarin de deelnemers liggen kan variabel zijn. Dat wordt van tevoren afgesproken. Soms liggen zij kriskras door elkaar, soms in een bepaalde vorm zoals op het Oerolfestival. In dit laatste geval werd gebruik

gemaakt van een andere kunstvorm die in het zand werd gerealiseerd, enorme jaarringen die verwezen naar het jubilerende festival.²⁶

Ook het tijdstip kan wisselen. Zo is het project overdag uitgevoerd maar ook in de avond.

Tijdens en na de uitvoering worden van de deelnemers foto's en een film gemaakt. Als de tijd is verstreken, worden ervaringen van de deelnemers verzameld door de kunstenaar en zijn assistenten. Zij worden geïnterviewd waarbij gevraagd wordt naar hun bevindingen.

Dit documentatiemateriaal dient verschillende doelstellingen. Allereerst voor tentoonstellingen en presentaties, vervolgens voor de verdere promotie van het project en als terugkoppeling naar de deelnemers als vorm van herinnering. Dat kan in de vorm van een foto, maar ook als poster, een grote afbeelding op een gebouw of als verslag op de website van de kunstenaar.

De verschillende uitvoeringen tot nu toe²⁷

Een overzicht maakt duidelijk dat locatie, tijdstip, aantal en soort deelnemers sterk verschillen:

In 2004 vond het eerste project plaats daarna volgen er meer. Tot nu toe vonden plaats:

- Silent Sky Project#1 op 22 juni 2004, 10.30 - 11.00 uur in het winkelcentrum Kronenburg te Arnhem, 20 deelnemers: winkeliers en personeel worden uitgenodigd om op het dak van het gebouw mee te doen. Niemand was ooit op het dak geweest. Het project vindt plaats terwijl de winkels open zijn.
- Silent Sky Project#2 op 12 september 2004, 11.00 - 11.30 uur in de kasteeltuin Groeneveld te Baarn, 25 deelnemers: vrouwelijke leden van een milieugroep gaan in een cirkel liggen op kleden die zij zelf meebrengen. Vanuit de lucht wordt een foto gemaakt.
- Silent Sky Project#3 op 17 februari 2005, 17.55 - 18.20 uur op het plein voor de tempel in Ganeshpuri, India, 51 deelnemers: Vijaya Pandurang Patel nodigt familieleden en vrienden uit haar dorp uit voor het project. Vijaya is eigenaar van een kleine winkel naast de tempel.

²⁶ Een beschrijving van de jaarringen tijdens het Oerolfestival staat op hun site: Op het Noordzeestrand ter hoogte van de strandovergang bij Lies zijn met twee grote shovels en vele mensenhanden 25 reusachtige jaarringen in het zand gegraven – voor elk van de 25 jaar Oerol één- als symbool voor groei en ontwikkeling. Een indrukwekkend project waarmee Stichting Landschapstheater en meer (SLEM) een ode aan 25 jaar Oerol heeft willen brengen. De jaarringen variëren in hoogte van zeeniveau tot maximaal 2 meter in het hart. De totale sculptuur heeft een doorsnede van ongeveer 300 meter. Door de natuurkrachten zullen de jaarringen op het strand worden aangetast en heel langzaam vervagen... Op zondag 18 juni vond een fantastisch experiment plaats in de jaarringen. Tweeduizend Vrienden en bezoekers van Oerol hebben deelgenomen aan het Silent Sky Project #13 van beeldend kunstenaar Rob Sweere. Gedurende een half uur lag men muisstil in de jaarringen, de blik gericht op de hemel. Voor veel deelnemers was dit een hele bijzondere en nieuwe ervaring. Onder het motto 'De ruimte kijkt terug' is er een luchtfoto gemaakt van de met mensen gevulde zandsculptuur op het Terschellinger strand. Bron: <http://www.oerol.nl/archief/oerol2006.htm>

²⁷ Zie de beschrijving van de projecten op de site van Rob Sweere <http://home.planet.nl/~swee024/navig.html>

- Silent Sky Project#4 op 19 maart 16.30 – 17.00 uur in the park tussen de schouwburg en het concertgebouw te Arnhem, 13 deelnemers: medewerkers van beide instellingen liggen op een vlot dat langzaam tussen de beide gebouwen op het water wordt voortgetrokken.
- Silent Sky Project#5 op 26 mei 2005, 13.05 - 13.35 uur op het dak van het POST CS gebouw te Amsterdam, 20 deelnemers: medewerkers die in dit gebouw werken tijdens de lunch. In het gebouw zijn gevestigd het Stedelijk Museum, museum voor moderne kunst en verwante instellingen.
- Silent Sky Project# 6 op 9 november 2005, 16.01 - 16.31 uur op het universiteitsterrein in Mexico City, Mexico, 36 deelnemers: studenten van de UNAM universiteit. De locatie is uitgezocht door de studenten. Een plek waar zij elkaar dagelijks ontmoeten en die zij zelf als spirituele plek ervaren: een cirkel omgeven door een kunstwerk waar eeuwenoude lava aan de oppervlakte komt, midden op het universiteitsterrein. Alvorens het project uit te voeren wordt de plaats eerst goed schoongemaakt.
- Silent Sky Project# 7 op 4 februari 2006, 16.41 - 17.11 uur in de tuin van Painsfield house, Albourn, England, 5 deelnemers: vrijwilligers/ verzorgers van een chronisch zieke vrouw. Zij is al heel lang niet meer buiten geweest. Dit project is voor haar weer de eerste keer. Dat alles op een grasveld onder een flinke stapels dekens bij een bleke middagzon. Een van de verzorgers heeft het project mogelijk gemaakt.
- Silent Sky Project#8 op 3 maart 2006, 17.29 - 17.59 uur in de Township, New Crossroads, Capetown, South Africa - 19 deelnemers: ouderen die daar wonen in het zwarte getto, de zogenaamde 'Elders'. Deze groep heeft nog een zeker moreel gezag binnen de Township maar hun levensverwachting is niet erg hoog vanwege de bittere armoede. De locatie is een voetbalveld op een winderige hoogvlakte niet ver van de bouwvallige huizen.
- Silent Sky Project#9 op 9 mei 2006, 12.20 - 12.50 op het dak van de parkeergarage naast de bibliotheek te Utrecht, 31 deelnemers: medewerkers en studenten van de Universiteit van Utrecht.
- Silent Sky Project#10 op 26 mei 2006, 16.26 - 16.47 uur op het plein naast hun garages te Modi'in te Israel, 24 deelnemers: personeel van de ambulance van het Rode Kruis in Israël, de Magen David Adom. Zij zijn de mensen die ook de resten van overlevenden verzamelen na een aanslag.
- Silent Sky Project#11 op 27 mei 2006, 19.01 - 19.31 uur in de tussenzone bij de muur in Bilin, Ramallah in Palestina, 10 deelnemers: een internationale groep uit Palestina, Spanje en Nederland op een locatie dicht bij een illegale Joodse nederzetting in het centrum van de conflictzone. Vlak naast de muur die de overheid bouwt om Palestijnen en Joden te scheiden. Tijdens het project patrouilleert de militaire politie maar ze verstoort niet het project.

- Silent Sky Project#12 op 28 mei 2006, 22.45 - 23.15 uur op het Rabin plein te Tel Aviv in Israël, 8 deelnemers: een groep vrienden ligt op het plein voor het gemeentehuis. Op dit plein is Rabin vermoord door een tegenstander van zijn beleid. Het plein is naar hem genoemd als eerbetoon. Omwonenden op het plein worden uitgenodigd om mee te doen.
- Silent Sky Project#13 op 18 juni 2006 12.30-13.00 uur in de duinen op het Oerol-festival, Tessel, 2000 deelnemers: bezoekers aan het Oerol-festival dat in dit jaar 25 jaar bestaat. Zij liggen in kringen van zand op het strand die ter ere van dit feest zijn gemaakt. De voorbereiding en uitvoering vraagt de inzet van veel vrijwilligers. Wereldwijd verschijnen er (lucht)foto's in de kranten van deze uitvoering.
- Silent Sky Project#14 op 29 november 2006, 16.54 - 17.24 uur op het dak van de bibliotheek San Salvador, El Salvador, 64 deelnemers: een groep bibliotheekmedewerkers uit verschillende landen, deelnemers aan een internationale conferentie. Ze komen uit El Salvador, Honduras, Mexico, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Nederland en Mexico
- Silent Sky Project#15 op 30 november 2006, 16.45 - 17.15 uur in het park van de universiteit te San Salvador, El Salvador, 41 deelnemers: een groep studenten, docenten en bibliotheekmedewerkers.
- Silent Sky Project#16 op 20 februari 2007, 19.15 - 19.45 uur te Melbourne, Australia, 10 deelnemers: een groep kunstenaars van de Collingwood Art Studio liggen in het park tegenover de studio. Vooraf bekijken ze een tentoonstelling over het project.
- Silent Sky Project#17 op 23 Februari 2007, 16.33 - 17.03 uur te Melbourne, Australia, 7 deelnemers: liggen rond de enige oorspronkelijke oude boom in het Flagstaff park, de meeste van hen zijn aboriginals. Het Flagstaffpark in het stadscentrum is een oude begraafplaats. De groep is verbonden aan het Koorie Heritage Trust Inc. Koorie is de naam van de aboriginalgroep uit Zuidoost Australië.
- Silent Sky Project#18 op 24 februari 2007, 16.40 - 17.10 uur, te Melbourne, Australia, 2 deelnemers: twee leden van een meditatiegroep doen mee om de tuin van het Fitzroy park naast het meditatiecentrum.

Opvalt is dat het aantal deelnemers en de wijze waarop zij met elkaar verbonden zijn zeer divers is. De kunstenaar streeft ernaar om zijn project overal ter wereld uit te voeren. Hij gaat daarbij locaties die een sterke politieke lading hebben zoals in Israël en Palestina niet uit de weg. Hij wil zijn project niet presenteren alsof er in die landen niets aan de hand is. Daarom kiest hij bewust voor plaatsen met een summum aan betekenis voor de deelnemers. Een fotooverslag van het project in Israël wordt in 2006 in New York tentoongesteld mede vanwege de actualiteit van het gebied in de media.

Met een zekere gedrevenheid om zijn project op zoveel mogelijk plaatsen te doen plaatsvinden op deze aarde gaat een groeiend interesse samen naar de beleving van de verschillende deelnemers. In de belevingsverslagen die via korte interviews op film zijn vastgehouden wordt dit zichtbaar.

De betekenis die de deelnemers achteraf geven

“Wij zijn altijd in woorden...”²⁸

Op de films die gemaakt zijn van de verschillende projecten zijn de indrukken van de deelnemers vastgelegd. Zij variëren van ervaringen van diepe rust en stilte, tot onrustigheid en moeite om te blijven liggen. Het betreft hier vooral indrukken die niet verder worden toegelicht omdat de geïnterviewde alleen enkele statements geeft voor de camera.

Een kleine selectie van indrukken: In Tel Aviv valt het niet mee om op het plein op de harde grond een half uur stil te blijven liggen. Sommigen klagen dan ook over hoofdpijn en stijfheid en een vloed aan gedachten. Anderen zijn wel in staat om zich te ontspannen en merken na tien minuten zelfs helemaal niets van het lawaai van auto's.

In Arnhem en Utrecht (beiden op het dak van een groot gebouw) geven deelnemers aan dat de tijd zo voorbij was, of dat ze moeite hadden om tegen het licht van de zon in te kijken. Sommigen bereiken een stadium van innerlijke rust en hebben prettige herinneringen, een diepe ademhaling en lichtervaringen.

Tijdens het Oerol-festival vinden de deelnemers het een fantastische ervaring ook omdat ze met zovelen zijn. Sommigen zijn ontroerd. Anderen wijzen op een groot saamhorigheidsgevoel vóór en ná het project. Een dag later verzamelen zich velen rond een grote foto die tijdens het project door een satelliet is gemaakt.

In Arnhem, liggend op een vlot op een kleine vijver, ondergaan de deelnemers ook het schommelen op het water. Ze hebben echter niet in de gaten dat ze langzaam worden voortgetrokken. Sommigen merken op dat ze geen tijdsbesef meer hebben. Een deelnemer voelt zich als het ware tegen de aardbol aangeplakt. Dit is de enige keer tot nu toe dat deelnemers op het water liggen. Het is bij wijze van experiment om het vlot langzaam te laten bewegen.

In Mexico vertellen studenten dat hun zintuigen worden aangescherpt. Maar een student moet zich vasthouden alsof het lijkt dat ze de bodem onder zich verliest. Bij een ander komen jeugdherinneringen en beelden van dieren boven en worden deze zichtbaar in de lucht. Ze zegt dat het contact met het hier en nu opeens verloren was, en dat ze een ervaring van verbondenheid

met de hemel, met alles om haar heen had. Een journalist ter plekke vergelijkt de kunstenaar en zijn project naar aanleiding van deze ervaringen met het werk van een stads-sjamaan.

In Zuid-Afrika kijken een aantal ouderen heel verbaasd in de camera en schieten dan in de lach. Alsof de vraag om een reactie en een reflectie op de ervaring vreemd is. In tweede instantie wordt er gereageerd en maken een paar deelnemers melding van lichamelijke bijzonderheden. Het geheel werd door de deelnemers ervaren als een vorm van spirituele healing. De omstandigheden waarin het project hier wordt uitgevoerd zijn bijzonder omdat de plaats meestal wordt gebruikt om te voetballen. Voor en na het project is er veel lawaai, tijdens is het doodstil en wordt die stilte ook niet verstoord door voetballende jongeren. Alleen de wind die krachtig waait vanaf de Tafelberg is hoorbaar. Een van de deelnemers verklaart achteraf plechtig: “je bracht God naar onze gemeenschap”. Tijdens de actie had hij als in een visioen het gezicht gezien van de kunstenaar. In de hut waar foto's hangen van belangrijke mensen uit de gemeenschap, o.a. Nelson Mandela en Steve Biko komt ook een foto te hangen van dit project. De groep ouderen vindt de gebeurtenis zo belangrijk dat ze deel gaat uitmaken van de gemeenschap. De foto is hiervan het bewijs en de herinnering daaraan.

In Engeland tijdens de winterkoude ontdekt de zieke, die met haar verplegers deelneemt, hoe weldadig de buitenlucht is, hoe de aarde geurt en hoe ze als het ware de lucht kan drinken. Ze is dan al jaren niet meer buiten geweest. Haar zintuigen gaan open. Een ander ziet letters in de bomen en verbaast zich over het geluid van kinderen en vogels tijdens dit tijdstip. Deze indrukken zijn vooral een weergave van korte impressies van het gebeuren zonder dat meteen helder wordt wat ze voor de deelnemers betekenen. Ze vormen een onderdeel van het project. Wat de deelnemers verder hieraan beleven en welke betekenis zij hier later aan geven valt buiten de opzet en wordt niet vastgelegd. Op het moment van voorbereiding en uitvoering speelt de kunstenaar een belangrijke rol als initiator, inspirator en documentalist maar verder gaat zijn inzet niet.

Het ontstaan van Silent Sky project# en het menselijke lichaam in de ruimte.

“Maar ziel is ook verlangen, en het eeuwige verlangen gaat altijd uit naar de ruimte”²⁹

Silent Sky Project# vormt in het oeuvre van Rob Sweere een van de hoofdthema's van de afgelopen jaren. Sweere begon als performance kunstenaar met als voornaamste aandachtspunt de relatie van de mens met

²⁹ Max Bense, Raum und Ich. Ausgewählte Schriften, Stuttgart 1997, deel 1, 61 in: Sloterdijk, P., Sferen, Amsterdam: Boom, 20003, p. 401

de natuur. Naderhand gaat hij nadenken over de vraag wat waarneming is en hoe wij als mensen de ruimte beleven. Dit uitgangspunt leidt in de loop van de jaren tot de constructie van objecten en 'machines' waarin deelnemers de waarneming van de ruimte actief kunnen ondergaan. De kunstenaar ontwerpt soms objecten die de voorwaarden voor de waarneming beïnvloeden. Zo construeert hij een ligbed op een verhoging waar de toeschouwer kan plaatsnemen om naar de hemel te kijken. Ook op het dak van een rijdende auto kan worden plaatsgenomen. Daarnaast maakt hij ruimtes die de waarneming beïnvloeden als men erin plaatsneemt.³⁰ Deze manier van werken heeft ertoe bijgedragen om het idee van de waarneming van de hemel meer spiritueel te benaderen.

Spiritueel is in dit licht het scheppen van de mogelijkheid om deze ervaring te ondergaan samen met anderen en zich te laten leiden door wat er op dat moment plaatsvindt. Dat zijn de concentratie op het hier en nu van de ervaring, het ondergaan van de momenten in stilte, de waarneming van de hemel en alles wat daarbij ervaarbaar is. De eigen waarneming van de kunstenaar en ervaring van stilte tijdens meditatie thuis en op andere plaatsen in de wereld hebben hiertoe de aanzet gegeven. De kunstenaar biedt anderen als het ware 'voor even' de mogelijkheid om deelgenoot te worden van dit experiment. Het eigen lichaam is daarvoor het middel. Opvallend voor Silent Sky Project# is het projectkarakter van het werk. Het kan telkens worden herhaald, in principe zelfs zonder aanwezigheid van de kunstenaar. Iedereen kan bij wijze van spreken in zijn tuin een half uur naar de hemel kijken. Alleen of samen met anderen. Maar zo vrijblijvend en toevallig biedt de kunstenaar zijn werk niet aan. De keuze voor het groepsverband, de relationele verbondenheid van de groepsleden, de keuze voor een specifieke locatie en een tijdstip afhankelijk van de groep, maakt het project telkens weer bijzonder. Dit bijzondere karakter dat ik boven al heb aangeduid met de term ritueel verleent het project een eigen glans. Het ritueel kan slechts worden voltrokken als aan de voorwaarden is voldaan.

Het lichaam is het middel waardoor het ritueel mogelijk wordt en het vormt de voorwaarde voor de voltrekking van het ritueel in dit project. De kunstenaar als ritueel-begeleider doet denken aan de opvattingen van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys. Volgens deze kunstenaar was het lichaam zelf een kunstwerk. Beuys stond niet vreemd tegenover de rol van kunstenaar als een soort moderne sjamaan. Hij ziet de kunstenaar als een bruggenbouwer tussen twee werelden: de materiële werkelijkheid en de metafysische. Hij beschouwt de kunstenaar als de bewaker en uitvoerder van een ritueel, waarbij hij zelf niet afzijdig kan blijven en waarbij het publiek noodzakelijkerwijs betrokken wordt als subject van de actie. Rob Sweere

³⁰ zie voor andere en oudere projecten en machines de site van Rob Sweere: <http://home.planet.nl/~sweeer024/navig.html>

nodigt de deelnemers uit om deelgenoot te worden van het project, om de ruimte waarin wij ons gewoonlijk bevinden en die wij beleven vanuit onze alledaagse ervaring even te laten voor wat ze is. Hij nodigt uit om de dagelijkse gang van zaken voor 30 minuten te onderbreken voor een bijzondere wijze van waarnemen. Een pas op de plaats, een moment van stilte op een bijzondere locatie waar je meestal niet gaat liggen om naar de hemel te kijken.

In het Silent Sky project# kan de liggende houding van het lichaam de mogelijkheid scheppen om de omringende ruimte op een andere manier te beleven. Zo ontstaat er voor de beleving een nieuwe ruimte, een heterotopie.³¹ Het begrip heterotopie, letterlijk andere ruimte, is afkomstig van Michel Foucault. Hij karakteriseert ruimtes die bijzonder zijn binnen de dagelijkse leefruimte als andere ruimtes. Veel van deze ruimtes dragen van oudsher een speciaal karakter omdat ze verbonden werden met de sacrale werkelijkheid of met een verbod om deze ruimtes te betreden of te verlaten. Het waren afgezonderde ruimtes die voor speciale rituelen waren ingericht of waar personen tijdens een bepaald moment naar werden verwezen. De kostschool, de kazerne, de gevangenis, het bordeel, het kerkhof, de tuin of het park, de dierentuin, het schip en het klooster zijn een paar voorbeelden van deze andere ruimtes. Het zijn ruimtes waar een bepaald idee is gerealiseerd of die dienen voor een bepaald doel. In tegenstelling tot de utopische ruimte zijn ze reëel. Ook in de wereld van de kunst kunnen musea bijvoorbeeld of de opera en het theater een dergelijke functie vervullen.

Het deelnemen aan het Silent Sky project# kan beschreven worden als het ondergaan van een heterotopie omdat voor een bepaalde tijd (heterochronie) een ruimte wordt ingericht en afgezonderd en daardoor een eigen functie krijgt. Het begrip heterotopie kan als beschrijving dienen om het werk van Rob Sweere nader te duiden. Het begrip slaat dan op de concrete ruimte waar het project plaatsvindt, die ruimte wordt tot heterotopie. De kunstenaar brengt deelnemers welbewust in een nieuwe ruimte om hen daar een ervaring te laten ondergaan. Daarmee gaat hij een stap verder dan de kunstenaar die zijn werk alleen tentoonstelt in een bijzondere ruimte zoals de expositie van een beeld of schilderij in een museum of galerie. De vraag kan worden gesteld in hoeverre de uitvoering van een ritueel in een bijzondere ruimte een vorm van kunst is en in hoeverre een herhaalbaar project als het Silent Sky project# kunst genoemd kan worden. Dat laatste is niet alleen een kwestie van definitie van wat we onder kunst verstaan maar ook een problematisering van de vraag in hoeverre kunst zou moeten uitnodigen om de grenzen van de waarneembare werkelijkheid te verkennen en eventueel te verleggen door een bijzondere ervaring van de ruimte. Het

³¹ De term ontleen ik aan een lezing van: Michel Foucault, Die Heterotopien. Der utopischen Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005; vgl. ook de website <http://hemelaar.de/mystiek.net> waar landschapskunst kan werken als een heterotopie en hoe deze term ingezet kan worden om kunstuitingen te beschrijven.

theater als kunstvorm, het meemaken van een balletvoorstelling of een bezoek aan de opera vragen op een eigen wijze betrokkenheid van de toeschouwers. In het Silent Sky project# is de grens tussen getuige zijn van en deelnemen aan opgeheven. In die zin lijkt het nog het meest op de deelname aan een religieus ritueel omdat daar ook de deelnemers de kern vormen van de rite. Elke vorm van vrijblijvendheid en afstandelijkheid is hier teniet gedaan. Een bepaalde inzet en commitment worden verondersteld en zijn noodzakelijk om de rite te voltrekken.

De presentatie van het Silent Sky project# en het effect ervan

Een nader nog niet besproken onderdeel van het Silent Sky project# is de vastlegging van de afzonderlijke projecten op foto en film, de terugkoppeling naar de deelnemers en de presentatie van het project op het web, in de media en in een museum of galerie.

Op zijn eigen website doet de kunstenaar verslag met behulp van een kleine fotocollage. Foto's die gemaakt zijn worden uitvergroot en ook gebruikt voor de presentatie van zijn werk in een museum of galerie.

In de presentatie en documentatie van zijn werk handelt Rob Sweere als andere kunstenaars. Via foto's en films kan de toeschouwer van een museum kennisnemen van het project zonder zelf deelnemer te zijn geweest. Ook de berichtgeving in de media over het project blijft een wijze van communiceren die de afstand tussen lezer en deelnemer niet opheft. Het blijft bij beschouwen, kennis nemen van en waarnemen van de neerslag van het project. De kunstenaar heeft daarin een eigen rol omdat hij zo adequaat mogelijk probeert verslag te leggen van zijn handelen. Tevens is het voor hem ook een mogelijkheid om een nieuw project te promoten zodat het ritueel herhaald kan worden en nieuwe deelnemers het project willen uitvoeren.

De deelnemers ontvangen nadat zij hebben deelgenomen een herinnering. Afhankelijk van de context en de omstandigheden wisselt de vorm daarvan. Na de eerste uitvoeringen van het project verspreidde de kunstenaar afbeeldingen van mensen op het dak van het winkelcentrum in Arnhem. Ook toevallige passanten in het centrum ontvingen een foto. De luchtfoto die gemaakt werd van een groep vrouwen werd ook als kaart verspreid onder belangstellenden. In de openbare ruimte op de muur van het concertgebouw in Arnhem werd een tijdlang een grote afbeelding getoond van het project waarbij concertgebouw en schouwburg waren betrokken. Op het Oerolfestival hing een grote foto die vanuit de lucht was gemaakt. Deze terugkoppeling naar de deelnemers is bijzonder aan het project. Ze kan werken als 'reminder' aan de gebeurtenis zelf, ze verschaft de deelnemers ook een concreet bewijs van deelname om verder te vertellen aan anderen. Misschien werkt de herinnering ook wel motiverend op het gedrag van de deelnemer om de ervaringen van dat moment vast te houden en te

bereflecteren. Het is tevens de meest tastbare herinnering aan het ondergane ritueel. De kunstenaar voelt dus duidelijk behoefte om zijn project meer te laten zijn dan alleen de uitvoering ervan.

Voor de deelnemers aan het Silent Sky project# kan het project worden gezien als een uitnodiging om bewustzijn dat naar buiten is gericht om te zetten in bewustzijn dat naar binnen is gericht. Het innemen van een andere houding, het letterlijk stilleggen van het gewone leven, de concentratie op de hemel als object van waarneming, een hemel die in stilte wordt waargenomen, die 'niets terugzegt' ook al noemt de kunstenaar dit een vorm van conversatie, heeft invloed op het zelfbewustzijn in ruimte en tijd.

Een van de resultaten kan zijn het stilleggen van de innerlijke gedachtestroom. Kenmerkend hiervoor is de innerlijke rust en het ontbreken van elke gedachte. Sommige deelnemers praten hierover. Achteraf geeft dit in hun beleving een sterk gevoel van verbondenheid met alles om hen heen. Het moment zelf is dan al weer verlaten en krijgt betekenis vanuit de reflectie. De deelname aan een ritueel zoals het Silent Sky project# maakt je voor dat moment onderdeel van een nieuw geheel. De waarneming van tijd en ruimte door het individu ondergaan zo een transformatie³² Hoe deze transformatie eruit kan zien en welke betekenis hieraan wordt toegekend is wel bekend vanuit de beschrijving van religieuze rituelen maar is in de kunst eigenlijk nauwelijks onderzocht. Het onderzoek naar het effect van een kunstwerk op de toeschouwer, of in dit geval de deelnemers staat nog in de kinderschoenen.³³

Vast staat dat de kunstenaar en de deelnemers er telkens weer in slagen om anderen te enthousiasmeren om het project in een nieuwe constellatie uit te voeren. Persoonlijke contacten en mondelinge communicatie spelen hierin de belangrijkste rol. Onmiskenbaar is ook de spirituele dimensie van de kant van de kunstenaar ook al wordt die niet met zoveel woorden onder de aandacht gebracht. Misschien is het typisch voor onze tijd dat een kunstenaar gemotiveerd door zijn eigen spirituele ervaringen er toe komt om anderen uit te nodigen om de ruimte op deze wijze te verkennen. Typisch vooral ook omdat deze rol in eerdere periodes vooral toekwam aan een geestelijk of religieus leider.

³² De Amerikaan Ron Grimes, onderzoeker van rituelen, beschrijft de deelname aan een ritueel als vorm van participatie die iets met je doet: "To step in to be". Je wordt onderdeel van een geheel en je verandert, je transformeert in tijd en ruimte.

³³ De rituele vertaling van dit kunstproject en het effect ervan op de deelnemer zou verder onderzoek verdienen. De Duitse kunsthistoricus Max Ihmdal heeft hiervoor een term bedacht 'Ikonik' om dit effect aan te geven van het kunstwerk op de toeschouwer. De leefwereld en existentie van de toeschouwer blijft daarbij niet buiten spel. Bron: <http://kunst.phase26.de/?id=75>

De (religieuze) betekenis van het Silent Sky project#

De kunstenaar, als kind van zijn tijd, vertaalt de tijdsgeest in een in zijn ogen noodzakelijk project, namelijk de beleving van het 'momentum' in stilte. Dit omdat we in een jachtige tijd leven waar nauwelijks nog plaats is voor een pas op de plaats. Onder 'momentum' versta ik hier het samenvallen van beweging en tijdsverloop in de waarneming van het hier en nu. Waarom zou de kunstenaar dat willen, wat is zijn belang? Waarom houdt hij zich bezig met de beleving van tijd en ruimte en waarom vanuit het perspectief met de hemel als object? Zelf licht hij zijn concept als volgt toe, ik parafraseer: 'als we tijd en concrete ruimte' abstraheren en doen alsof de projecten tegelijkertijd plaatsvinden, kan de aarde worden voorgesteld als een bol die door de aandacht van de deelnemers, bundels energie uitzendt. Een stralende aarde, een aarde met ogen die naar buiten zijn gericht. De concrete ruimte van het project doet er dan niet toe en in het abstracte beeld van een energie uitzendende aarde verdwijnt ook de belevingswereld van de deelnemers. De deelnemers zijn onderdeel van een groter geheel, hun aandacht is deel van één groot moment van concentratie. Hierin zijn zij (virtueel) met elkaar verbonden, wereldwijd. Deze beschrijving van het metaniveau van het project, het abstracte beeld van een levende aarde, stamt van de kunstenaar zelf. Het is zijn formulering van in zijn ogen religieuze werkelijkheid waarin wij met elkaar verbonden zijn en gericht op de hemel.

In mijn ogen zoekt de kunstenaar naar beelden om zijn project als nieuwe mythe te funderen. Maar is hij daarin geslaagd? "Een mythe laat altijd ruimte voor aanvulling en interpretatie; eenmaal deze ruimte gegeven is er ook ruimte voor andere en oneindig veel interpretaties."³⁴ Het blijft bij een verkenning van mogelijkheden. Tijdens en voor het project worden deze abstracties niet gecommuniceerd. Hij brengt niet ter sprake dat zijn eigen religieuze overtuiging een belangrijke drijfveer is voor het project.

De kracht van het project schuilt volgens mij op dit moment voor de deelnemers vooral in de geboden mogelijkheid om samen als collectief een pas op de plaats te maken en de stilte te ervaren op een locatie en tijdstip met een meerwaarde aan betekenis.

Toch heeft de kunstenaar mijns inziens ook een belangrijk religieus thema te pakken ook al wordt dat misschien in eerste instantie niet zo gearticuleerd. De religieuze thematiek ligt er als het ware onder. De thematiek wordt toegedekt omdat de inhoud niet wordt gecommuniceerd door de kunstenaar. Het project is het concept en het concept is het project. Telkens als het project wordt uitgevoerd wordt het concept realiteit en telkens als het concept mensen stimuleert tot deelname wordt het project verder gebracht. Een zichzelf versterkende beweging eigen aan het ritueel.

³⁴ Cornelis Verhoeven, Het grote gebeuren, Utrecht: Ambo, 1966, p. 41

Het is ook een interessante manier van verhulling. Interessant omdat hoe dan ook door de vorm van het ritueel en de eigenzinnige verwijzing naar een symbolische orde door de kunstenaar en daarvan onafhankelijk en anders door de deelnemers een vorm van bewustzijn ontstaat die religieus genoemd kan worden maar die niet als zodanig wordt verdedigd. “Want een kunstenaar wordt niet serieus genomen in de wereld van de kunst als hij openlijk kenbaar maakt dat hij religieus gemotiveerd is en daarvan werk maakt.”³⁵ Deze schroom van de kunstenaar is begrijpelijk in het kleine wereldje van de Nederlandse kunstkringen maar uiteindelijk is het ook een vorm van verhullen die overbodig is. Een aantal deelnemers steekt in de interviews de religieuze dimensie die zij persoonlijk hebben ervaren in het project niet onder stoelen of banken. Voor hen is het meemaken van het project in een bijzondere ruimte en een afgebakende tijd een religieuze ervaring. Het project creëert een heterotopie waar zij teruggeworpen worden op zichzelf en zij geven daar op een eigen wijze een religieuze betekenis aan. Het Silent Sky project# kan dus voor een aantal deelnemers ervaringen oproepen die zonder meer religieus zijn. Voor de kunstenaar is daarmee zijn experiment geslaagd. Zijn poging om een ervaring van ‘onmiddelijkheid’ van de beleving van de ruimte (en de tijd) te bemiddelen via dit project blijft behouden in de betekenisgeving achteraf door de deelnemers. Het ritueel is niet zonder vrucht gebleven.

John Hacking 2007

publicatie in: Hacking, J., Het Silent Sky Project# van Rob Sweere. Het lichaam als toegang tot het transcendente, in Verdult, Ph (red), God en Kunst. Over het verdwijnen en verschijnen van het religieuze in de kunst, Tielt 2009 (Lannoo), p. 227-242

Body-art: Marina Abramovic – het lichaam als materiaal dat vragen oproept

In juni ben ik getuige geweest van de videotentoonstelling: *Bewogen Beelden. Bijbels bezielde videokunst*, een project dat liep van 28 mei t/m 20 juni 2009 in de Lebuinuskkerk te Deventer. Naast werk van andere videokunstenaars werd de verfilming van *Thomas Lips* getoond. Dit is een werk van de Servische kunstenares Marina Abramovic (geboren: Belgrado 1946). *Thomas Lips*, de eerste keer uitgevoerd in 1975, werd in 2005 in het

³⁵ Zo Rob Sweere in een van de gesprekken die ik met hem hierover voerde.

Guggenheim Museum te New York nogmaals getoond als onderdeel van een groter project.³⁶

De eerste keer riep dit stuk nogal wat reacties op bij het publiek: "In 1975 creëert de kunstenares in Krinzinger Gallery te Innsbruck een scène waarin ze het publiek tot zover choqueert en intimideert dat zij de performance *The Lips of Thomas*³⁷ onderbreken. Aan tafel zit een naakte Abramovic die ondertussen langzaam een liter honing naar binnen werkt. Na nog een liter rode wijn verminkt ze zichzelf door met een scheermes een vijfpuntige ster rond haar navel te snijden. En of dit niet genoeg is, slaat ze zichzelf totdat ze geen pijn meer voelt. Liggend op een blok ijs zodat haar lichaam bevriest en haar wond goed blijft bloeden door de verwarming boven haar choqueert ze de toeschouwers. Na een half uur bedekken de toeschouwers Abramovic met jassen en dragen haar weg."³⁸

In de versie van 2005 gefilmd door Babette Mangold³⁹ herhaalt Abramovic dit optreden, deze keer op een groot leeg wit podium, met rondom haar in een kring het publiek. Deze laatste verfilming werd getoond op de videotentoonstelling *Bewogen Beelden*.

Deze performance van Abramovic roept een aantal vragen op die ik kort aan de orde wil stellen. Deze vragen die ik stel als toeschouwer zijn aftastend bedoeld, ze cirkelen als het ware om deze performance heen. Met deze vragen wil ik vooral dit aspect onder de aandacht brengen: het lichaam als (veelal vergeten) dimensie in de beschouwingen over kunst en filosofie. Veel filosofen die over beeldende kunst nadenken concentreren zich op

³⁶ "In November 2005, *Thomas Lips* was re-enacted as part of the *Seven Easy Pieces* project Abramovic carried out at the Guggenheim Museum, New York. In seven days, she repeated performances of Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys and herself (which was actually *Thomas Lips*), each day for seven hours. On the seventh day, she created a new piece. As the duration of the performance was much longer this time, Abramovic had to cut the star twice. The whole event was filmed by Babette Mangolte, known for the filmic documentation of performances by Joan Jonas and other canonic performance artists. Film fragments were first presented in the form of an exhibition at the Fridericianum in Kassel in May 2006. In February 2007, the final edit of Mangolte's documentary was presented to a select audience at the Guggenheim Museum, New York. Even more than earlier performances of Abramovic, the series of performances was a carefully directed event. For the sound installation, the newest technology from Hollywood film studios was available to guarantee the best audio-effects. Moreover, there was a strong sense of staging, literally and figuratively, the project functioning as a platform for history to happen."

Jennifer Steetskamp, *To be continued: Documenting for the past, documenting for the future* <http://www.nimk.nl/en/conserving/resource/pdfs/Abramovic.pdf>

³⁷ De benaming van het stuk is niet eenduidig. Bij de eerste opvoering werd gesproken over *Lips of Thomas*, bij de bekeken video-opnamen over *Thomas Lips*.

³⁸ Uit *De confrontatie met het publiek. Marina Abramovic en haar choquerende performances* cf.hum.uva.nl/dsphome/kgnieuwweretijd/tentoonstelling/zaal3_Lea/essay/essay_de_confrontatie_met_het_publiek_marina_abramovic.doc

³⁹ <http://www.babettemangolte.com/film2007.html>

kunstenaar en werk maar thematiseren niet functie en rol van het lichaam⁴⁰ (van de kunstenaar) in hun denken, behalve misschien als het expliciet over Bodyart gaat⁴¹, of over het afnemen van vermogens zoals doofheid bij Beethoven en blindheid bij Monet. De performance van Abramovic zou je één en al thematisering van het lichaam, haar eigen lichaam, kunnen noemen. De vraag naar de betekenis van deze gebeurtenis en dit handelen dringt zich daarom met alle kracht aan je op. Het lichaam geeft te denken! Ik heb niet alle aspecten van deze performance uitgebreid kunnen onderzoeken omdat ik slechts getuige ben geweest van een videovertoning. Mijn vragen zijn bedoeld als een aanzet voor verdere studie naar de rol van het lichaam in de kunst en in de filosofie.

De performance: Lippen van Thomas

Als toeschouwer word ik door deze video te bekijken deelgenoot van deze act. Niet in levende lijve aanwezig, maar via het beeldscherm maak ik deze gebeurtenis op afstand mee. Dat is ook de inzet van de videotentoonstelling: bezoekers deelgenoot te maken van een gebeurtenis waar ze zelf niet bij zijn geweest maar waar ze door te kijken getuige van worden. Duidelijk is dat de filmmakers en de kunstenares Abramovic met deze film een groter publiek willen bereiken dan het publiek dat die éne keer aanwezig was in Guggenheim. Net zoals een schilderij de wereld rond kan reizen om door meer ogen bekeken te worden. Als toeschouwer op afstand word ik getroffen door de kracht van de beelden, de inzet van de performance en de hardheid waarmee de kunstenares haar eigen lichaam bejegt. Het roept ook als videobeeld veel reacties op. En het fascineert. Wat is hier eigenlijk aan de hand? Wat wil de kunstenares uitdrukken, wat wil zij bereiken met haar act? Hoe reageert zij op het publiek, en hoe reageert het publiek? De video geeft voor een deel antwoord.

De titel Lippen van Thomas roept vragen op. Welke Thomas is hier bedoeld? De ongelovige Thomas uit het Bijbelverhaal die niet wil geloven dat Jezus is opgestaan? Of zijn het lippen die zwijgen, zingen en protesteren? Zoals Abramovic haar eigen stem inzet als zij een Servisch lied zingt, of schreeuwt bij het zichzelf toedienen van zweepslagen of zwijgt? Hier wordt geen uitleg over gegeven en ik heb geen verdere verklaringen kunnen vinden.

⁴⁰ <http://www.uni-flensburg.de/philosophie/Personen/Reichold.htm> Anne Reichold hierover:

"Philosophische Abhandlungen über den Körper stehen seit den Anfängen der Philosophie häufig im Kontext ontologischer Fragestellungen zum Verhältnis von Geist und Körper. Hierbei wurde der Körper nicht selten und heute noch insbesondere in der analytischen Tradition auf der Grundlage einer physikalistischen Ontologie hinsichtlich seiner raumzeitlichen Lokalisierbarkeit und seiner Wahrnehmbarkeit in einem intersubjektiven Raum bestimmt. Diese Bedeutung des Körpers ist rein deskriptiv und lässt ihn in ethisch-normativer Hinsicht gänzlich unbestimmt. Sobald wir aber vom menschlichen – und in einem bestimmten Maß auch vom animalischen – Körper sprechen, beinhaltet dieser Körperbegriff neben deskriptiven auch normative Bedeutungselemente. Der lebendige Körper, der einem Lebewesen eigen ist, der Leib, scheint in der bloßen Deskription nicht ganz erfasst zu werden."

⁴¹ Deze stelling heb ik verder niet onderzocht.

Voor de act worden de volgende attributen gebruikt: een zweep (karwats), een stok, soldatenschoenen, een fles rode wijn, een pot honing, een witte doek, een tafel met kleed, een stoel, een legerpet en een scheermesje. Daarnaast liggen er op de grond grote blokken ijs in de vorm van een kruis. De actrice zelf is naakt. Zij zit aan de tafel, staat op het podium, slaat zichzelf geknield met de zweep op de rug en ligt op het ijs. Als zij staat zingt zij over schuld, boete en vergeving in het Servisch, soldatenpet op het hoofd, schoenen aan de voeten. Zij kerft de ster van Servië in haar lichaam met het scheermesje. Iedere keer een streep. In de act uit 1975 gebruikte ze hiervoor, geloof ik, een glasscherf van de kapotgeslagen wijnfles. De ster komt overeen met een davidster. Met het doek wordt het bloed gestelpt. Het doek wordt later aan de stok gebonden, als een soort vlag die zij tijdens het zingen omhoog houdt. De hele act duurt 90 minuten. Een aantal gebaren wordt herhaald zoals het zingen van het lied, het kerven van de strepen van de ster in het lichaam, het drinken van wijn, het eten van honing en het toedienen van slagen. Op het einde van de performance is het eerst stil, dan barst het publiek uit in applaus.

Een van de meest ontroerende momenten vond ik de tranen van Abramovic tijdens het zingen bij het optreden en tijdens het ontvangen van het applaus. Die tranen maakten meer indruk op mij dan alle op het eerste gezicht schokkende handelingen waarmee zij zichzelf slaat en snijdt. Uit haar gelaat valt op dat moment op te maken hoeveel het haar heeft gekost, hoeveel zij heeft geleden, hoe volledig zij zichzelf heeft ingezet. Zonder terughoudendheid zichzelf geslagen, en op het ijs blijven liggen totdat het niet meer ging. Geen compromissen in de trant van een beetje pijn, een klein sneetje, een paar slagen. Als toeschouwer is dit merkbaar, en het live publiek in het museum reageert daar uiteindelijk uitzinnig op. Zij zijn geraakt en hun reactie spreekt boekdelen. Ook de reactie van het publiek is onderdeel van dit project en wordt uitgebreid in beeld gebracht.

De camera en daarmee de filmauteur neemt een metapositie in tijdens deze performance. Het resultaat hiervan na montage, de film, wordt ons op de videotentoonstelling voorgeschoteld.

Het naakte kwetsbare lichaam als boodschap?

Het naakte lichaam van Abramovic wordt niet als kunstwerk *an sich* gepresenteerd zoals een schilderij, maar als object en subject van een act, een performance die daarmee als geheel een deel wordt van een *kunstproces*. Stappen in dit proces zijn onder andere: voorbereiding act, locatie, presentatie en aankondiging, uitvoering, verslaggeving via film, videofilm, verspreiding van de film. In deze bijdrage concentreer ik mij slechts op één onderdeel: de uitvoering van de act. Ik zoom in op het lichaam en stel vandaar uit vragen naar een mogelijke betekenis. Abramovic manifesteert zichzelf via haar naakte lichaam en via de handelingen die zij met haar lichaam voltrekt. Het is een vorm van theater

waarbij het lichaam en niet de inhoud van gesproken teksten de meeste aandacht opeist. De enige keer dat zij spreekt is het al zingend. Het publiek zal dit Servische lied, zo vermoed ik, nauwelijks verstaan hebben. Op de video liep een ondertiteling mee. Haar naaktheid is, zo vermoed ik, meer dan een statement. Het staat ook symbool voor kwetsbaarheid, kwetsbare vleeselijkheid, en verder denkend op de militaire symboliek, voor 'kanonnenvoer'.

Het lichaam wordt tentoongesteld. Het lichaam wordt gebruikt om in te snijden: een symbool, de ster van Servië. In de huid gekerfd, letterlijk. Zo wordt dit symbool onderdeel van het lichaam. Waarom snijdt de kunstenares zichzelf? Is het als straf bedoeld, als boete voor een gepleegd misdrijf? Is het kritiek op een nationalisme uit haar eigen verleden dat talloze slachtoffers heeft gemaakt? De woorden uit het lied wijzen daarop. Karl Marx wees er al op dat een uitweg uit geestelijk lijden lichamelijke pijn is.⁴² Is het een straf die louterend kan werken en die anderen kan bevrijden?

Lied en kerven in het lichaam hangen samen. Want nadat zij zich heeft gesneden zingt zij het lied. Is het een vrijheidslied dat ze zingt? Is het een gebed omdat de melodie en de tekst overeenkomen met een Slavisch Onze Vader? Of is het toch eerder een aanklacht dan gebed?

Abramovic doet zichzelf pijn na het zingen van het lied: zij ranselt zichzelf knielend af, bewerkt haar rug met de zweep. Dan gaat zij op het ijs liggen totdat zij schokt van de pijn door de koude. Zij is als het ware gekruisigd op het ijs. Toch is deze pijniging volgens mij niet de kern van haar optreden.

Door de zelfkastijding wordt het publiek geraakt. Door haar lichaam te pijnigen en dat te laten zien wil zij een effect bereiken: het publiek blijft gefascineerd toekijken, net als de toeschouwers voor het videoscherm. Wat gebeurt hier? Waarom is het publiek ook op afstand voor het scherm gegrepen door deze beelden? Treedt er identificatie met haar op? Herkennen mensen zich in de pijn? Misschien ook in het ondergaan van de pijn, de verborgen machteloosheid, woede, onmacht? Het verdriet? Het lijden dat ermee zichtbaar wordt gemaakt? Ook omdat zij zelf lichaam zijn, naakt onder hun kleding. Van hetzelfde vlees en bloed. Bijna iedereen kan zich wel voorstellen hoe het voelt om pijn te hebben aan een deel van het lichaam – Abramovic vergroot deze pijn als het ware uit.

Abramovic verbergt in deze niets: haar naakte lichaam blijft centraal staan ook al draagt ze soms een soldatenpet en militaire schoenen. Haar lichaam is tegelijk boodschap in zijn naaktheid en kwetsbaarheid en middel waarmee zij zichzelf toont als te pijnigen vlees.

Is het een ontwapende naaktheid? Kan het publiek zich daarom met haar identificeren, fascineert de naaktheid, de kwetsbaarheid van het naakte

⁴² "There is only one antidote to mental suffering, and that is physical pain", Karl Marx, Herr Vogt as quoted and translated by Stanley Edgar Hyman, *The tangled bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers*, New York 1966 p. 118 geciteerd in Scarry, E., *The body in pain. The making and unmaking of the World*, New York Oxford 1985, p. 33

lichaam, het bloed dat stroomt, de pijn die je als het ware op afstand meervaart?

Legersymboliek en legerattributen spelen een rol als zij zingt: vechten en sterven voor het vaderland? Een expliciete kritiek op alle nationalisme dat offers, mensenoffers vraagt?

Sommige journalisten hebben een relatie gelegd met zelfverminking, of met de tekening van het lichaam met symbolen (tatoeage). Sommigen verwijzen naar het flagellantisme uit de middeleeuwen, de zelfkastijding in het kloosterleven. Nieuw in deze performance is het kruis van ijs, maar naakt liggen op het ijs is níet nieuw. In Siberië werd het eerder toegepast bij lichamelijke proeven om je mannelijkheid te bewijzen.

Staan pijn en lijden van het lichaam centraal in deze performance, is deze act een poging om een taal te vinden voor de pijn? Pijn en lijden zijn niet hetzelfde, lichamelijke en geestelijke pijn zijn niet gelijk. Pijn, macht, pijn en straf, pijn en zekerheid, pijn en waarheid, en heel scala van relaties en vragen doemt hier op. Is deze vorm van zelfbestraffing een offer? Een offer waarvoor? Is het zelfopoffering, en misschien ook daarmee deel van een ritueel? Wat maakt dit ritueel dan zichtbaar voor de toeschouwers die daarmee als getuige onderdeel worden van het ritueel? Vragen die opkomen bij het zien van deze beelden maar die in dit kader niet kunnen worden beantwoord zonder al te veel te speculeren omdat de kunstenares zelf géén duiding geeft en ook de commentatoren niet verder thematiseren.

Het lichaam in de ruimte is eerst en vooral zelf een ruimte

Abramovic schept met haar performance op meerdere niveaus een nieuwe ruimte: zij maakt gebruik van een tentoonstellingsruimte die speciaal wordt ingericht, om haar act te presenteren. Door de inzet van haar lichaam, door de wijze waarop dit gebeurt in aanwezigheid van het publiek gaat zij een verbinding aan met dit publiek. Ik zou in deze zin willen spreken van een religieus gebeuren, religio namelijk verstaan als een wijze van het leggen van verbindingen waarbij aandacht valt op iets bijzonders. Dat bijzondere noem ik het *heilige*. Dat wat als kostbaar wordt ervaren, excentriek, buiten het bestaande. Heilig is, ook in de context van de bijbel bijvoorbeeld, dat wat *apart* is gezet. Wat wordt hier door Abramovic apart gezet? Het is haar lichaam. Dat wordt hier als *heilig* gepresenteerd. Een *heilig* lichaam dat onderworpen wordt aan kwellingen. Het is een soort grenservaring, een drempelervaring, een mogelijkheid wordt werkelijkheid: het lichaam dat bestaat uit vlees, laten lijden, laten bloeden, het laten uitschreeuwen van pijn. Dat wat ook anderen kunnen meemaken aan lijden in hun leven wordt hier op dit podium getoond en uitgebeeld. En het doet iets met Abramovic

zelf. Ze kan in extase raken.⁴³ Als toeschouwer, zeker voor het videoscherm, kom je hier echter verder niets over te weten.

Het podium kun je vergelijken met een uitgevouwen ruimte, zoals het gebedskleed bij de moslims, waardoor een religieuze ruimte ontstaat om te bidden. De act is tegelijk een aanklacht, een gebed, een oefening in berouw, een afstraffing, een beloning.

Tijdens het optreden staan wijn en honing voor beloning, zijn zij zoenmiddelen om het vol te kunnen houden. Daarmee staan zij in contrast met het slaan en de pijn. De exacte betekenis van wijn en honing is mij onbekend maar een commentator verwijst naar een plaatselijk gebruik in Servië.

De ruimte, de ruimtelijke ordening en de handelingen die daarbinnen plaatsvinden zijn dus betekenisvol. Ook de afgrenzing van de ruimte heeft betekenis: aan de grens van het podium zit het publiek. Zonder publiek zou de hele act aan kracht inboeten en in een heel andere context komen te staan. Het tonen van het lichaam en het tonen van het toedienen van pijn aan dat lichaam maakt mijns inziens de kern uit van de performance.

Ook het lichaam zelf is in deze zin een nieuwe ruimte. Een ruimte die vraagt om een analyse. Wat is het lichaam als ruimte? Wat betekent het dat het lichaam ruimte inneemt? Hoe gaat Abramovic om met de ruimte die haar lichaam is? Met de inzet van haar lichaam en de handelingen aan haar lichaam vertelt zij een verhaal: zij schept een wereld door de act van zelfkwelling. Met wereld doel ik op een visie op de wereld, een *wereldbeeld*, een geheel van opvattingen, overtuigingen en gedragingen waardoor deze persoonlijke visie op de wereld zichtbaar wordt gemaakt. De toeschouwers reageren daarop en worden getuige van die wereld.

Maar zij manifesteert niet alleen een beeld van de wereld, door de inzet van haar lichaam krijgt dat beeld vlees en bloed, het beeld wordt vlees en bloed op het podium. Abramovic slaagt er mijns inziens in om haar visie om te zetten in een act die als toeschouwer voor een deel mee voltrokken kan worden. Haar wereldbeeld poneert ze niet met argumenten, niet met beschrijvingen, maar met handelingen voltrokken aan en met haar lichaam. Haar act is haar wereldbeeld, haar wereldbeeld is haar performance. Dat is wat volgens mij plaatsvindt. Een beeld van de wereld waarin lichamelijk lijden en waarin lichamelijke pijn frontaal op de voorgrond treden. De vraag naar betekenis van dit lichamelijk lijden en deze lichamelijke pijn kan ik alleen gissend beantwoorden, verwijzend naar bovenstaande interpretaties rond boete, straf en vergeving.

Wat Abramovic doet met haar lichaam, het toedienen van slagen, het ondergaan van pijn, is te vergelijken met een situatie van marteling.

⁴³ "Het uitlokken van een reactie en een hoger bewustzijn creëren bij zichzelf en het publiek was een van haar doeleinden. Ze staat meestal naakt en echt lief voor zichzelf is ze niet. Ze wil een andere dimensie bereiken om zo de fysieke beperkingen en angst gevoelens van de menselijke geest te verbannen".
Geciteerd uit: Iles, C. *Cleaning the mirror*, Marina Abramovic: Objects performance video sound. 1995: p. 22. Zodat ze niet langer meer van invloed zijn op de mensheid. Er is er spraken van een behoefte naar het bereiken van een andere mentale staat. Ibid: de confrontatie met het publiek.

Kenmerkend voor deze situatie is vaak dat de wereld van de gevangene klein wordt gemaakt: door het toedienen van de marteling vindt een sterke concentratie plaats op het lichaam. De pijn vraagt alle aandacht, de rest vervaagt. De gevangene is al beroofd van zijn vrijheid, zit in een cel, alleen of samen met anderen. Zijn wereld is kleiner gemaakt. Als hij ook nog een kap draagt, is deze wereld heel klein geworden. De verkleinde wereld van het martelslachtoffer in de cel is de vloer, de stoel en het bed. De beul zou je in dit licht kunnen zien als iemand die zijn filosofie, zijn beeld van de wereld met dwang oplegt aan het martelslachtoffer. Daardoor ontnemt hij de gemartelde zijn 'wereld', zijn hoop en vertrouwen, kortom datgene waardoor hij/zij leeft. In de praktijk blijkt daar veel geweld voor nodig te zijn. Dat blijkt uit tal van verslagen van martelslachtoffers die ik in de loop der jaren onder ogen heb gehad. E. Scarry beschrijft in *The body in pain. The making and unmaking of the world* hoe dat proces in gang wordt gezet.⁴⁴ Het voert te ver om deze situatie van marteling over te plaatsen naar de performance. Maar het aspect van concentratie op het lichaam door het toedienen van pijn roept wel dergelijke associaties op.

In analogie zou je kunnen zeggen dat Abramovic haar wereld verkleint in deze act door alle aandacht op een speciaal podium in het museum op haar lichaam te richten. In Thomas Lips is die verkleinde ruimte geen cel, maar is de vloer het podium. Er is een stoel en een tafel en er is een bed, het is een bed van ijs. In die kunstmatige ruimte martelt zij zichzelf. Waarschijnlijk niet zoals in martelsituaties totdat zij breekt, opgeeft, vertelt wat de beulen willen horen, eraan kapot gaat, maar ze rekt wel erg ver de grenzen op van wat een lichaam moet verdragen. Als in 1975 toeschouwers een einde maken aan haar optreden is dat niet zonder betekenis.

Tenslotte

In deze bijdrage heb ik de vraag naar de normativiteit niet gesteld. Ik geef geen ethische afweging op basis van een oordeel over wat wel en niet mag en kan. Ik spreek geen oordeel uit over deze performance als kunsthandeling. Ik heb alleen willen onderstrepen dat het lichaam, gepresenteerd op een wijze als deze, vragen oproept die verdere filosofische reflectie noodzakelijk maken omdat wij mensen nu eenmaal uit vlees en bloed bestaan en daarom kwetsbaar zijn. Omdat wij lichamelijk zijn hebben wij honger, lijden we gebreken, zijn we sterfelijk met alle gevolgen van dien. Een filosofie die dit fundamentele lichamelijke feit veronachtzaamt blijft een vorm van 'luchtfietserij'. Ik ben van mening dat je niet om het werk van Abramovic heen kunt als je wilt nadenken over filosofie en kunst binnen de context van een hedendaagse ervaring van kunst en het maatschappelijk debat omtrent die relatie. Een debat dat nog veel te weinig wordt gevoerd en

⁴⁴ Scarry, E., *The body in pain. The making and unmaking of the world*, New York Oxford 1985, p. 35-45

waarin het lichaam wat mij betreft prominent op de voorgrond mag worden geplaatst.

John Hacking 2009
splijtstof jrg 38 nr 2

Kunst en Afrika, religie en verering ***enkele reflecties over beelden en goden***

Eerste kerstdag j.l. waren we in het Afrika-museum te Berg en Dal. Daar komen we wel vaker en de exposities die de afgelopen jaren hebben plaatsgevonden kregen steeds mijn warme aandacht. Ik herinner me heel goed 2009: “Roots & more”, “De reis van de geesten”, een prachtige expositie over kunst uit Haiti, Cuba en andere landen waar religie, voodoo en kunstwerken nauw met elkaar verbonden zijn. Deze expositie zette mij op het spoor van een kunstenaar als Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba 1955) en vele anderen. Olazábal verbindt zijn spirituele opvattingen en levenswijze met zijn werk als kunstenaar. Het begrip kunstenaar is een begrip dat door de Westerse cultuur en kunstopvattingen gekleurd is. Dat wij tegenwoordig spreken van voodoo-kunst of kunst geïnspireerd door voodoo is dus eigenlijk heel recent. Hetzelfde zou je kunnen beweren van de kunst gemaakt door kunstenaars in Afrika. Het werd pas kunst genoemd toen Westerse verzamelaars beelden en voorwerpen gingen verzamelen op het einde van de 19e eeuw. In 1915 verschijnt een baanbrekend werk over deze Afrikaanse kunst van de hand van Carl Einstein. Hij onderzoekt beeldhouwwerk uit Afrika en probeert Westerse opvattingen over kunst hieraan te koppelen. Einstein is zich goed bewust van de eigen status van deze beeldhouwwerken die niet uit de context van het museum komen maar uit het dagelijks leven en het gebruik als religieus voorwerp ervan. Het beeld is geen kunst maar het is een godheid zodra het klaar is. Dat wij nu spreken over Afrikaanse kunst is een verdere ontwikkeling die met het oorspronkelijk gebruik eigenlijk niets van doen heeft. Einstein schrijft:

“Religion und afrikanische Kunst

Die Kunst des Negers ist vor allem religiös bestimmt. Die Bildwerke werden verehrt, wie bei irgendeinem antiken Volke. Der Verfertiger arbeitet sein Werk als die Gottheit oder ihr Bewahrer, das heißt, er besitzt von Beginn an Distanz zum Werk, das der Gott ist oder ihn festhält. Seine Arbeit ist entfernte Adoration und somit das Werk a priori etwas Selbständiges, mächtiger als der Verfertiger ; zumal dieser seine gesamte Intensität in das Werk hineinarbeitet und somit als der Schwächere diesem sich opfert. Seine Arbeit muß als religiöser Dienst bezeichnet werden. Das Werk als Gottheit ist frei und losgelöst von jeglichem; Arbeiter wie Adorant stehen zu ihm in unmeßbarem Abstand. Jenes wird sich nie dem menschlichen Geschehen

vermischen und wenn, so als der Mächtige und wiederum Distanzierte. Die Transzendenz des Werkes ist im Religiösen bedingt und vorausgesetzt. Es wird in Adoration, in einem Grauen vor dem Gott geschaffen und das gleiche ist seine Wirkung. Verfertiger und Anbeter sind a priori seelisch, das ist wesentlich identisch; der Effekt liegt nicht im Kunstwerk, sondern in seinem vorausgesetzten, unbestrittenen Gottsein. Der Künstler wird sich nicht vermessen, neben dem Gott wetteifernd eine Wirkung anzustreben; diese ist sicher gegeben und vorausbestimmt. Das Kunstwerk als Mühe um einen Effekt ist hier sinnlos, zumal die Idole oft im Dunkeln adoriert werden.” Carl Einstein, Negerplastik (1915), Stuttgart 2012 (Reclam) p. 15-16

De conclusie die hieruit getrokken kan worden luidt dat de maker van het beeld niet bezig is met kunst maar met aanbidding. Hij werkt vanuit een religieus bewustzijn en schept daarom deze beelden die samenvallen met de godheid. Dus eigenlijk is het Afrika-museum niet een museum waar kunstwerken worden verzameld maar een museum waar religie en religieuze beleving zichtbaar worden gemaakt. Daarmee is meteen duidelijk dat het niet vanzelfsprekend is dat wij Westerlingen kunnen beleven waar de beelden en objecten eigenlijk voor staan. Vooral omdat de Afrikaanse cultuur een totaal andere is dan de onze. Het kost moeite en inzet om je te verdiepen in deze veelzijdige cultuur. Lang hebben auteurs geprobeerd het Afrikaanse denken en handelen met betrekking tot religie in een Westers keurslijf te persen. Beelden over God en goden zoals wij die kennen werden toegepast op Afrikaanse gestalten. Transcendentie, geloof in één God, christelijk en joods geïnspireerde verhalen werden toegepast op Afrikaanse gebruiken. Maar daarmee werd de kern van deze religieuze uitingen gemist. In Afrika staat de gemeenschap en met deze de voorouders centraal. Al het individuele is daaraan ondergeschikt en zelfs de goden als die een rol spelen in een pantheon. In Mircea Eliade, *Geschiede der religieuze Ideën*, Bd IV, p. 213 e.v. waar het gaat over de religieuze basisideeën in West-Afrika, wordt dit duidelijk uiteen gezet. De religie in Afrika die in veel gestalten en vormen tot uiting komt heeft niet zoveel raakvlakken met onze westerse opvattingen over religie. In het Afrika-museum wordt dit vooral duidelijk als je kijkt naar de rol van de krachtbeelden in het dagelijks leven en de wijze waarop ‘priesters’, ‘offeraars’, gelovigen, hiermee omgaan. Eeuwenlang zijn deze gebruiken weggezet als primitief en werden de voorwerpen die wij nu als Afrikaanse kunst beschouwen primitieve kunst genoemd. Maar wat is primitief? Dat is net zo pejoratief als de oude Grieken de volken noemden die niet in Griekenland woonden: barbaren. Het zegt uiteindelijk meer over de arrogantie van het Westen dan over de inhoud en vorm van de Afrikaanse objecten. Aan het gebruik van beelden, maskers en objecten gaat een visie vooraf: een andere kijk op de werkelijkheid met andere grootheden dan die wij gewend zijn. Geesten, goden, voorouders, mystieke krachten, heksen, tovenaars, de kringloop van leven en dood, de macht van de bezielde natuur, het zijn allemaal elementen die wij door onze

ontwikkeling als samenleving gestoeld op ratio en wetenschap vergeten zijn - of die wij niet meer serieus nemen omdat ze niet in ons wereldbeeld passen. Een mooi voorbeeld is de inzet van de tatoeage of het gebruik van maskers. Een tatoeage zetten is momenteel in en velen laten hun lichaam volzetten met tekens waar ze nauwelijks de zin van begrijpen. Zeker niet als ze zijn ontleend aan een andere cultuur en context. Dan heb ik het niet over namen van een geliefde, hartjes, doodshoofden en ankers. Tekens van stammen (Australië, Afrika, Latijns Amerika, Azië), van niet westerse volken hebben in de context van de gebruiken daar een totaal eigen functie.

Einstein schrijft over het tatoeëren van het lichaam in Afrika:

“Ein Volk, dem Kunst, Religiöses und Sitte unmittelbar wirksam sind, wird, beherrscht und umzirkelt von den Gewalten, jene an sich sichtbar machen. Tätowieren heißt seinen Körper zum Mittel und Ziel einer Anschauung machen. Der Neger opfert seinen Körper und steigert ihn; sein Leib ist dem Allgemeinen sichtbar hingegeben und dies erwirbt an ihm greifbare Form. Es bezeichnet eine despotische, bedingungslos herrschende Religion und Menschlichkeit, wenn Mann und Frau den individuellen Leib durch Tätowierung zu einem allgemeinen machen; allerdings auch eine gesteigerte Kraft der Erotik. Welch Bewußtsein heißt es, den eigenen Körper als unvollendetes Werk zu begreifen, den unmittelbar man verändert. Über den naturalistischen Leib hinweg verstärkt der Tätoweur die von der Natur skizzierte Form und die Körperzeichnung erreicht ihre Höhe, wenn die Naturform negiert wird und eine imaginierte sie übertrifft. In diesem Fall bedeutet der Körper höchstens die Leinwand und den Thon; ja er gerät zu einem Hindernis, das die stärkste Formgebung provozieren muß. Sich tätowieren setzt ein unmittelbares Bewußtsein seiner selbst voraus und demgemäß ein mindest so starkes der objektiv geübten Form. Auch hier finden wir, was ich als Distanzgefühl, eine ungeheuere Begabung objektiv zu schaffen, bezeichnete.

Die Tätowierung ist nur ein Teil des sich objektivierenden Tuns, den gesamten Körper zu beeinflussen, ihn bewußt zu produzieren, und dies nicht allein im unmittelbaren Bewegungsausdruck z.B. dem Tanz oder dem fixierten wie der Frisur. Der Neger bestimmt seinen Typ so stark, daß er ihn verändert. Überall greift er ein, um den Ausdruck unverfälscht zu signieren. Begreiflicherweise verwandelt sich der Mensch, der sich als Katze, Fluß und Wetter fühlt ; er ist dies und vollzieht die Folgerungen an dem zu eindeutigen Körper.” p. 27-28

Einstein betoogt dat de tatoeage onderdeel is van een religieus handelen waarmee het lichaam onderworpen wordt aan de religie en de opvattingen daaromtrent. Het lichaam maakt het religieuze zichtbaar en het individu onderwerpt zich daarmee aan de gemeenschap en de gebruiken daarvan. Het lichaam is slechts filmdoek om de gemeenschappelijke opvattingen te illustreren. Door dit handelen wordt het lichaam en het individu deel van een groter geheel. Dit is totaal iets anders dan de benadrukking van je individualiteit en je uniciteit zoals dat in het Westen plaatsvindt via een

tatoeage. In het Afrikaanse ritueel gaat het individu helemaal op in de gemeenschap, hij is er niet alleen deel van maar wordt ook een van de krachten die de gemeenschap dragen en vorderen. Het dragen van een masker maakt dit duidelijk. Einstein stelt met betrekking tot het masker het volgende:

“An der Maske versteht der psychologisierende und zugleich theatrale Europäer dies Gefühl am ehesten. Der Mensch verwandelt sich immer etwas, jedoch bleibt er bemüht, eine gewisse Kontinuität, die Identität zu wahren. Gerade der Europäer bildete dies Gefühl zu einem fast hypertrophen Kult; der Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt, muß, soll er sich neben ihnen behaupten, sich in sie verwandeln, gerade, wenn er sie am gesteigertsten feiert. Mit der Verwandlung stellt er das Gleichgewicht zur vernichtenden Adoration auf; er betet dem Gott, er tanzt dem Stamm ekstatisch und er selbst verwandelt sich durch die Maske in den Stamm und den Gott; diese Verwandlung gibt ihm das mächtigste Begreifen des Objektiven; er inkarniert dies in sich und er selbst ist dies Objektive, worin alles einzelne zernichtet.

Darum : die Maske hat nur Sinn, wenn sie unmenschlich, unpersönlich ist; das heißt konstruktiv, frei von der Erfahrung des Individuums; möglich, daß er die Maske als Gottheit ehrt, wenn er sie nicht trägt.

Die Maske möchte ich die fixierte Ekstase nennen, vielleicht auch das immer bereite Mittel, ungeheuer zur Ekstase zu stimulieren, indem das Gesicht der adorierten Gewalt oder des Tiers fixiert da ist.” p. 28-29

Ons Westers gekleurd begrip van kunst en de kunstenaar kan dus niet zomaar worden toegepast op objecten, maskers en beelden die stammen uit de Afrikaanse context van aanbidding, voorouderverering, geesten, en religieuze riten. Moderne Afrikaanse kunstenaars die een nieuwe stijl hebben ontwikkeld en die reageren op hun eigen tijd maken dan ook andere dingen. Hun werk is meestal minder object in een religieuze context. Maar de kunstenaars die vanuit een voodoo-gedachtengoed werken doen eigenlijk nog hetzelfde als wat de makers van Afrikaanse beelden doen: zij scheppen een godheid die wordt vereerd en zij houden rekening met de krachten die vrijkomen en die werken tijdens dit religieus bezig zijn. Kunst is dus hier religie en religie is kunst. Het onderscheid is niet per definitie helder als het object of het werk geëxposeerd wordt in een museum of als er grote bedragen worden betaald voor het object. Jaren geleden was er in de Nieuwe Kerk te Amsterdam een expositie met Boeddha beelden: reusachtig groot. Elke dag werden er bloemen neer gelegd want voor een aantal bezoekers betrof het hier niet kunst maar was de manifestatie van de Boeddha aanwezig, en dat verdiende aandacht en eerbied.

Al geloven wij er misschien niet meer in: het Afrika-museum is een plek van (oude) krachten, een manifestatie van geesten en goden die eens werden vereerd en die nu opgesloten in een vitrine geduldig de blikken ondergaan van de toeschouwers. Als die niet al te bijgelovig zijn zal het wel goed

aflopen, maar zeker weet je het nooit als je vreemde goden zomaar weghaalt uit hun vertrouwde omgeving.

John Hacking 2013

Orakeltaal

Een van de meest fascinerende kunstwerken in mijn ogen is het werk van James Lee Byars 'The Spinning Oracle of Delphi' in de beeldentuin van Schloss Moyland in Bedburg Hau bij Kleve. Het is een soort amfora bedekt met een laagje goud geplaatst in de vijver bij het kasteel. In de winter is het werk bedekt tegen de weersinvloeden maar in de lente, zomer en herfst glanst het in het zonlicht als een gouden kruik. Ik heb er talloze foto's van gemaakt en ook enkele korte films. Ook heb ik een serie van 10 collages eraan gewijd waarin foto's van het werk zijn opgenomen. Wat is dit voor een kunstwerk, wat roept het op en wat voor betekenissen onthult het? Net als het orakel van Delphi is het werk in een zekere waas gehuld. De betekenissen zijn niet meteen duidelijk, veel wordt aan de verbeelding van de toeschouwer overgelaten. Zonder deze titel, die toch een zekere duiding inhoudt en die in een richting wenkt, zou het werk nog veel mysterieuzer zijn. Nu gaat elke verklaring toch al in het uitgezette spoor van een orakel, blijft misschien teveel in de nabijheid van orakeltaal. Heeft het werk überhaupt iets te maken met de Oude Grieken en hun orakel? Of is het slechts een speelse verwijzing naar het mysterieuze karakter ervan? Een spel dat de kunstenaar zich veroorlooft met betekenissen?

Van het werk gaat een grote aantrekkingskracht uit. Het lijkt wel alsof het een leven leidt in de vijver tussen al het groen. Het lijkt alsof het op het water drijft, een rondtollende vaas, een tot stilstand gekomen amfora, van buiten glanzend, van binnen soms donker en zwart. Waterhoentjes maken soms een nest op de steunpilaren van het werk. Een amfora is een omhulsel, dit keer van goud, verguld, maar de kern ervan is niet de buitenkant of de vorm maar de leegte die omhuld wordt. Ze is er om iets te bevatten: vloeistof of andere materie, of in dit geval enkel lucht want ze is leeg en niet voor echt gebruik geschikt. De kleine afgevlakte bodem is te klein om het gewicht van het hele werk te dragen zo vermoed ik, de buik is te dik, het werk te zwaar om het rechtop te zetten. Het moet dus liggend geëxposeerd worden met behulp van steunberen.

Alles wat ik tot nu toe heb opgemerkt en beschreven zijn als het ware slechts omtrekkende bewegingen, ze dringen niet door tot de kern noch beschrijven de wezenlijke essentie van het werk. Maar heeft dit 'Spinning Oracle of Delphi' wel een echte essentie die verder gaat dan wat je ziet en ervaart? Is

alles wat je er verder over opmerkt toch niet een vorm van inlegkunde? Net zoals je zelf aan de slag moet met de uitkomst van het orakel van Delphi na raadpleging van de goden en bemiddeling of vertaling door de priesteres? In het echte leven zal blijken wat de uitkomst is en hoe het uitpakt wat je hebt gehoord en wat je er verder mee doet.

Maar Schloss Moyland is geen Delphi, er komen geen talloze pelgrims om te luisteren naar orakeltaal en om hun weegs te gaan met de raadgevingen die ze hebben ontvangen. Schloss Moyland presenteert kunstenaars die via hun werk met ons communiceren, en soms is daar meer uitleg bij en soms niet. Soms helpen ze je op weg en soms laten ze je in het ongewisse. Volgens mij is dit laatste het geval met het werk van Byars. Alles wat over hem geschreven is over zijn visie op perfectie, op de relatie tussen transcendentie en immanentie, het tegelijk aanwezig zijn van beide dimensies in elkaar, voegen eigenlijk niets toe aan dit werk want het is het allemaal. Het een perfecte gouden amfora om op te vangen, om iets te omgeven wat er is maar wat onzichtbaar blijft in materiële vorm. Net als de leegte of de wijdte. Beiden bestaan, beiden bestaan omdat er vormen zijn die beiden omgeven, maar zelf zijn ze resultaat van het omgevende kader en de blik van de toeschouwer die zijn ervaring vertaalt met wijdte en leegte.

Zo is dit werk onderdeel van een traditie die je gerust mystiek kunt noemen omdat in de mystiek wijdte en leegte kernbegrippen zijn die er toe doen en waarmee het ultieme wordt geduid. Daarom onttrekken deze begrippen zich ook aan de exacte beschrijving, de precieze ervaring, de volmaakte duiding, omdat ze onze waarneming en onze werkelijkheidsbeleving en beschrijving ruimschoots overschrijden. Door wijdte en leegte worden wij omgeven en ervaren wij iets van het overstijgende om ons heen waardoor wij als het ware gedragen kunnen worden. Als wij er voor open staan. Als wij niet afgesloten zijn, niet opgevuld met woorden en beelden. Als wij als een amfora kunnen bevatten omdat we leeg zijn.

Meer hoeft ik nu eigenlijk niet meer te zeggen omdat alles is gezegd. Het werk moet nu maar zijn werk doen op de toeschouwer die er voor open staat.

John Hacking 2015 (Rosenmontag)

Ziel en landschap

Wijdte is een begrip dat bij de Duitse mysticus Meister Eckhart een belangrijke rol speelt om de gemoedstoestand van de ziel in het individu te beschrijven. De ziel ervaart de wijdte als zij helemaal open staat voor datgene buiten haar dat haar omgeeft als een overweldigende werkelijkheid.

Daarvoor moet ze wel leeg zijn, bodemloos, niet gevuld met beelden en verwachtingen, niet vol met gedachten en betekenissen. Zelfs geen voorstelling of begrip van God is hier gevraagd want dat zit alleen maar in de weg. Dat verhindert de aanraking van het goddelijke, dat staat dan in tussen de omvangende werkelijkheid en de ziel zelf. Leegte en liefde, leegte en geraakt worden gaan samen en hebben elkaar nodig, vormen de twee-eenheid in dit denken en dit verstaan van de mystieke geraaktheid.

In de schilderkunst is het thema van de wijdsheid en de leegte al oud. Misschien niet in de Westerse schilderkunst die het landschap pas centraal stelt als thema vanaf de 16e eeuw. En die landschappen worden nog altijd bevolkt door kleine mensen die iets aan het doen zijn of die op weg zijn. Soms staat een heilige centraal zoals Johannes de Doper of Antonius en om hem heen of achter hem doemt het landschap op. Casper David Friedrich, eeuwen later, werd in zijn tijd niet door iedereen begrepen als hij taferelen schilderde van veelal woeste landschappen waar de mens ontbrak. Maar hij heeft ook tal van afbeeldingen geschetst waarop de toeschouwer als toeschouwer aanwezig is en kijkt in de verte. Alsof deze toeschouwer op het beeld ons aan de hand moet nemen om met hem naar het landschap te kijken dat zich aan zijn voeten ontvouwt. We zitten dan inmiddels al in de romantiek en wandelaars trekken erop uit om de natuur te verkennen en te beschrijven, een soort van tegenreactie tegen de toenmalige ontwikkelingen in maatschappij en kunst waarin de stad en de techniek de boventoon gingen voeren.

In de Japanse en Chinese schilderkunst is het landschap altijd al een bijzonder thema geweest met oog voor de relatie tussen hemel en aarde, tussen boven en beneden en alles wat daar tussen zit. Mist, water, regen en sneeuw verbindt beide dimensies. De leegte wordt aanschouwd, de toeschouwer wordt deel van het grotere geheel en de kunstenaar is pas geslaagd als hij die dimensie en die emoties met zijn penseel kan duiden en verbeelden. Dat is een moeilijke opgave. Dat gaat veel verder dan het toepassen van technische regels en schildertechnieken. Het veronderstelt een vorm van eenwording met het landschap, erin durven opgaan, erin willen opgaan en die emotie, dat gevoel uitdrukken in inkt en sumi-e.

Er zijn nog kunstenaars die deze grondemotie, dit basisgevoel in hun werk willen uitdrukken, die in de traditie staan van de Chinese en Japanse landschapsschilderkunst. Maar het Westerse virus waarin niet het werk maar de kunstenaar zelf centraal staat verspreidt zich ook in het Oosten en de sereniteit van het schilderen als een vorm van meditatie ontbreekt veelal. Kunst is geld, kunst kopen is beleggen. Dat corrumpeert ook de kunstenaar. Tweehonderdzestig miljoen dollar voor een schilderij van Paul Gauguin tart alle verbeelding. Geen enkel werk, zelfs geen Rembrandt is een miljoen dollar waard als je weet hoe lang iemand voor dit bedrag moet werken die gewoon acht uur per dag actief is als arbeider in een fabriek of als ambtenaar in een kantoor. Hoe onvervangbaar ook voor de mensheid, en daar wordt heel verschillend over gedacht, de jihadist zal er geen traan om

laten als het kunstwerk wordt vernietigd, dergelijke bedragen zijn toppunt van absurditeit. Het heeft ook niets meer met kunst te maken maar met macht en machtsdrang die zich uit door onbetaalbare bedragen neer te leggen voor een enkel werk. Los van het feit waar het geld vandaan komt, dat kan nooit met werken zijn verdiend, eerder met een vorm van gelegitimeerde diefstal, door vooral niet te delen van je bezit, moet je concluderen dat wij toch in een heel vreemde wereld leven van tegenstellingen tussen rijk en arm. Hier gaat het niet meer om kunst maar om status. Ijdelheid der ijdelheden.

De ervaren wijdte van de ziel staat hier mijlenver, ik moet zeggen met kosmische melkwegstelsel-afstanden vandaan. De emotie van kunstenaar die zijn indruk van het landschap en zijn staan in het landschap met enkele streken neerzet, getuigend van die wijdte, heeft absoluut maar dan ook absoluut niets van doen met deze wereld van de kunsthandel. Daarom is mijn oriëntatie niet gericht op geld, op roem, op bekendheid, op mezelf. Ik schilder zoveel mogelijk waar mijn geest van vol is: het lege landschap, het landschap met wolken, de horizon, de bergen, de woestijn, de zee. Zij allen zijn groter, zij allen omgeven mij, zij allen moedigen mij aan me open te stellen voor hun dynamiek en overweldigende kracht en schoonheid. Mijn ziel ligt in het doen zelf, het hanteren van de kwast en het laten gebeuren van de kleuren die op elkaar inwerken en elkaar bemoedigen en aanvuren. Het kleurpalet heeft daarbij een eigen dynamiek en krijgt vaak achteraf een betekenis. De afgebeelde, de verbeelde berg bijvoorbeeld is een bode, een reiken naar de hemel om zoals de Taoïsten zeggen het bevel van de hemel te volgen en gestalte te geven op aarde. In de berg reikt de aarde naar de hemel, in de regen en de sneeuw geeft de hemel antwoord. Het witte landschap legt hiervan getuigenis af. Een hemels kleed bedekt de grauwe bruine aarde. Daarom houd ik zo van de sneeuw, ze is de verkondiger van de hemel, de brug tussen hemel en aarde, de tovenaars die ons verder doet kijken dan het hier en nu en het plaatsgebundene. Sneeuw blijft een wonder, een soort van transformatiekracht die het landschap een nieuw aangezicht geeft. Die verwondering laat mij niet los en wil ik uitdrukken in mijn werk als schilder. Ik noem het ook een vorm van sacraliteit die zichtbaar wordt in de werkelijkheid zonder dat ik hierbij religieuze pretenties heb. Religies zijn clusters van betekenisvelden, zij gaan al weer een stap verder. Met mijn schilderen ben ik niet zover en wil ik niet zover gaan. Ik blijf en verblijf in het landschap. Dat wandelen is voor mij voldoende, dit aanschouwen geeft mij meer wijdte dan een tekst of een beeld mij kan geven. En als een tekst al mijn horizon verbreedt dan is het meestal omdat ik in de tekst het landschap zie opdagen dat eronder zit. Dan is het omdat de levende adem waarmee de tekst geschreven is doorklinkt in de beelden die ze oproept. Ik zie dat dan meteen visueel. Als mijn werk als landschapschilder in al zijn abstractie dit kan wakker maken, dit kan oproepen ben ik meer dan gehoopt geslaagd in mijn opzet. Maar het is het niet het doel, dit oproepen, het is hoogstens een

gevolg, zelfs geen effect want uiteindelijk heb ik niets in handen, net zo weinig als de leegte in het landschap waarmee de wijde is gevuld.

John Hacking 2015

Jheronimus Bosch 'den duivelmakere'

Op 9 augustus 2016 is het precies 500 jaar geleden dat Jheronimus Bosch op ongeveer 66 jarige leeftijd overleed in zijn stad Den Bosch waar hij zijn artiestennaam aan ontleende. Er zijn niet zoveel werken meer over van zijn hand en over veel werk bestaat discussie of het wel van hem is. Bekend is ook dat hij een schilderende broer en knechten had, die werkzaam waren in zijn atelier. Veel schilderijen zijn dan misschien ook wel door meerdere mensen gemaakt en/of bewerkt. Maar hoe het ook zij, dat is niet meer te achterhalen. Er bestaat een tekening met de titel: 'Het woud heeft oren, het veld heeft ogen', met een waarschijnlijk door Bosch eigenhandig geschreven tekst die luidt: Miserimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis (Het is toch eigen aan een allerellendigste geest steeds maar gebruik te maken van clichés en nooit van eigen vondsten) (bron: https://nl.wikipedia.org/wiki/Het_woud_heeft_oren,_het_veld_heeft_ogen) Eigen vondsten, 'inventio', het uitvinden van steeds nieuwe wezens en situaties, daar was Bosch goed in. Dat werd zijn handelsmerk. Monsters en duivels bevolken de panelen van Jheronimus Bosch. Het houdt niet op. Overall waar je kijkt zie je ze tevoorschijn kruipen, uit hopen en gaten en in de hellepanelen vervullen ze de rol van beulsknecht en folteraar. Diverse instrumenten worden ingezet om mensen te kwelen en te doden. De Apocalyps schijnt te zijn aangebroken en de hel is een feit. Op alle triptieken staat de hel aan de rechterkant, einde van de reis, einde van de tocht door het leven waarin de verkeerde keuzes zijn gemaakt. Straf, vuur en kwelling zijn het resultaat en Christus blijft met lege handen zitten, de hemelen blijven leeg want de hel zit overvol. Dat is het beeld dat Bosch ons voorhoudt: velen zijn op weg naar de hel en velen smaken de bittere vruchten van hun handelen.

Voor ons is dit natuurlijk heel middeleeuws. De hel, daar kunnen de meesten niets meer mee en het vagevuur is ook al zo'n uitvinding uit een ver verleden. Maar met het verdwijnen of ontkennen van de hel is ook de hemel als het ware afgeschaft. Maar stel nou dat hel en hemel enkel vrome voorstellingen zijn, beelden van een op hol geslagen fantasie van de kunstenaar, slaat het werk van Bosch dan nergens op? Met andere woorden, hebben de schilderijen nog op de een of andere wijze een realiteitsgehalte? Opvallend is de ruimte waarin de schilder zijn verhaal vertelt. Links, het linker paneel, bevat vaker het begin van de schepping, een Adam en Eva aan de hand van

God, dan een middenpaneel en vervolgens de hel als rechterpaneel. Ik vermoed dat veel werk ook een religieuze bestemming had en diende ter overdenking van het leven en de eigen zonden. Particulieren kochten het en ook kerken namen delen op in hun collectie. Dit ter lering van het gelovige volk. Maar er is dus een verhaal dat links begint en rechts eindigt. En wij, wij bevinden ons als toeschouwers en als deelgenoot in het midden, het middenpaneel is tot ons gericht want het gaat over ons.

Bosch schept dan wel fantastische fabelwezens en gruwelijke taferelen, zijn voorstellingen zijn niet zonder betekenis. Hij vertelt een verhaal, hij stelt de hypocrisie van zijn tijd aan de kaak, hij laat zien waar de wereldlijke verleidingen toe lijden. Sterk komt dit in beeld bij de kluizenaars zoals de Heilige Antonius en de Heilige Hiëronymus. Zij moeten worstelen om stand te houden in een wereld vol van, ik noem het maar, 'satanesque' monsters en figuren, verleidingen van allerlei aard. De ruimte waarin wij als mensen onze weg moeten vinden is vol gevaren en vol moeilijkheden. Als we niet deugdzaam leven, als wij ons laten verlokken wacht een helse straf. De mensen op en achter de hooiwagen bijvoorbeeld beseffen niet dat de route richting afgrond gaat, het eindpunt van het leven en het begin van de hel. Jes 40,6-7 maakt ervan gewag dat wij zijn als gras en ik citeer: "een rijmdicht 'Van den hopper hoeys' (Over de hooimijt), afkomstig uit het in de jaren 1460 geschreven Geraardsbergse handschrift komt het meest overeen met het Hooiwagen-drieluik van Bosch. De eerste twee strofen van dit gedicht luiden:

De vader god van hemelrijke
Heeft dit eerdsche goet ghegheven
Recht eenen hopper hoeys ghelike
Dat wy daer op souden leven
Alle ende niemant uut ghescreven
Maer het maect te vele vernoys
Dat hi onghedeelt es bleven
Desen goeden hopper hoys

Uut siner groter miltheden
Gaf hi den hopper al gheheel
Om ons te nutten met minnelicheden
Sonder kijf ofte crackeel
Maer elc wils een groot partseel
Vlaminc duutsche ende franchoeys
Elc hadde gheerne tmeeste deel
Van den goeden hopper hoys

(God de vader in de hemel heeft dit aardse goed gegeven, dat te vergelijken is met een hooimijt, waar wij van zouden moeten leven, allemaal en niemand uitgezonderd. Maar het veroorzaakt te veel leed dat zij onverdeeld is gebleven, deze hooimijt. Door zijn grote mildheid gaf Hij deze hooimijt

helemaal aan ons om er vreedzaam van te genieten, zonder ruzie of gekrakeel. Maar iedereen wil een grote portie: Vlaming, Duitser en Fransman. Ieder wil graag het beste deel van de goede hooimijt)” Einde citaat. bron: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Hooiwagen-drieluik>

Ik vind het een fascinerend beeld dat Bosch laat zien dat wij ons streven naar gelukzaligheid op deze aarde verwarren met het bevredigen van onze verlangens en het najagen van wind. Want dat zijn al die aardse en wereldlijke verlokkingen, ze leiden alleen tot de hel. En hooi staat symbool hiervoor. Wij zijn als stromannen, vogelverschrikkers opgesteld in het veld, de Hollow men, uit het gedicht van T.S. Eliot, “headpiece filled with straw”. In de tekening ‘Het woud heeft oren en het veld heeft ogen’ verwijst het woud misschien ook naar Bosch zelf. Net zoals Anselm Kiefer houten ruimtes schildert betimmert met “Kieferholz”, een verwijzing naar zijn naam. Bosch als waarnemer van de wereld en de wellustige mens en die er het zijne over denkt. Hij hoort en ziet en geeft weer. Op zijn eigen spitsvondige en humoristische wijze maar niet zonder een zeker sarcasme. En overal de uil die toekijkt, kompaan van de duivel volgens sommige interpreten. In mijn ogen heeft hij nog niets van zijn actualiteit verloren en de tentoonstelling die nu in Den Bosch is te zien mag je daarom zeker niet missen.

<http://jheronimusbosch.ntr.nl/>

<http://boschexpo.hetnoordbrabantsmuseum.nl/nl>

John Hacking 2016

Zwaartekracht

Het leven op aarde is gevormd door en afhankelijk van de krachten van de aarde. Zwaartekracht is er een van. Ik vermoed dat onze werkelijkheid er heel anders zou uitzien als we zouden zijn opgegroeid in een gewichtsloze wereld. We zouden geen botten- en spierstelsel hebben zoals nu en ook onze ruimtelijke omgeving zou totaal anders zijn ingericht. Maar dit is speculatie en iets voor science fiction. Op onze aarde geldt misschien dit principe: de materie eerst, de geest volgt en als de geest eenmaal in staat is de materie naar zijn hand te zetten maken we een nieuwe aarde. Dat we, dat zijn we allen, wij die gebruik maken van onze kennis en inzichten om via techniek en wetenschap de wereld aan te passen aan onze wensen en behoeftes. Als materie het uitgangspunt is en de geest aansluit, zich aanpast en uiteindelijk de materie verandert, dan is ons ethisch handelen waarschijnlijk ook gekleurd door dit patroon. Ethiek volgt op de feiten maar ethiek wil ook de feiten kleuren en inkaderen opdat zich geen situaties voordoen die ethisch onverantwoord zijn. Hier wringt echter de schoen: de praktijk is weerbarstiger dan de werkelijkheid van het ethisch verlangen en ethisch handelen. Ethiek komt meestal achteraan. Vooraf kun je regels

instellen, normen en waarden opstellen, maar in de dagelijkse gang van zaken er naar leven is wat anders. Vaak gaapt er een kloof. Zo kunnen we als menselijke gemeenschap formuleren dat iedereen rechten heeft, eerst en vooral mensenrechten, maar de nieuwsberichten logenstraffen dat elke dag weer. Oorlogen woeden voort, slachtoffers blijven in grote getallen vallen. Ook de toestand van ons leefmilieu, het klimaat kunnen we niet enkel beheersen met regels en voorschriften. Daarvoor is inzicht nodig en vooral gedrag dat ergens toe leidt. Een mens die zich als heerser waant over de wereld en alles wat hij aantreft, is daarvoor geen goed voorbeeld.

Sommige vraagstukken zijn echter zo groot dat we er niet komen met afspraken en het naleven van regels. De verhouding arm-rijk op deze aarde en het onrecht dat daaruit voortvloeit is een voorbeeld hiervan. Dan praat ik heel abstract. In werkelijkheid is deze relatie niet zo eenvoudig te schetsen, is ze erg complex en gedifferentieerd en kunnen gedragingen telkens anders uitpakken. Ons leefmilieu, ons klimaat is een ander groot vraagstuk, te groot voor een generatie of een bepaalde groep mensen. Staten, landen, naties, het zijn allemaal constructen die op het gebied van regelgeving en het naleven ervan, het opstellen van gedragsregels en het uitvoeren ervan, vaak hindernissen opwerpen omdat de eigen nationale belangen in de vorm van economie geschaad zouden kunnen worden. De effecten van de globalisering zijn nog geen letterlijk inzicht geworden, men handelt nog alsof men als land alleen op de wereld is. Dat is tragisch en niet alleen voor de inwoners van dat land, maar vooral voor alle mensen, alle nakomelingen van deze generatie. Het lijkt wel alsof we geen band meer hebben met onze omringende natuur.

Zijn we dan zover van de natuur afgegleden die ons heeft voortgebracht? En wat is dat 'mijn natuur', mijn oorspronkelijke 'natuur'? Kun je daar wel van spreken? Feit is dat we levende lichamen zijn in een levende natuur die ons omgeeft, voedt en in leven houdt. Door de opmars van wetenschap en techniek en de toepassing ervan komen we ook met ons lichaam meer en meer in een kunstmatige omgeving terecht. Voor de geest en voor het lichaam heeft dit gevolgen. De effecten van de virtuele realiteiten waarin we ons dagelijks bevinden zijn nog nauwelijks bekend. We weten niet wat de gevolgen hiervan zijn. Maar als deze er toe zouden kunnen leiden dat we als het ware vergeten hoe verbonden wij in werkelijkheid zijn met de ons omringende natuur, dan heeft dat nare consequenties. Zowel voor die natuur: dieren sterven uit, planten idem dito, het milieu verslechtert en we hebben het niet in de gaten, maar ook voor ons eigen lichaam, de natuur die wij zelf zijn. Als we vergeten hoe wij verbonden zijn, afhankelijk zijn, gevormd zijn door die natuur, hoe abstract dat ook mag klinken, dan raken we los van onze oorsprong. Net zoals we in de ogen van Nietzsche God losgemaakt hebben van de wereld en nu drijven wij in een oneindig koud en vijandig heelal, op weg naar onze ondergang, ons armageddon. Nu zijn er religieuze fanatici die dit prachtig vinden, dit laatste, maar ze vergeten dat er geen God zal zijn die hun op het laatste nippertje aan hun haren uit dit ondergangs-

moeras zal trekken. Daar hopen ze natuurlijk wel op. Maar als ze echt in een God zouden geloven en er naar zouden handelen, zouden ze het niet zo ver hebben laten komen. Want bijbelse gesproken, wil de God uit de bijbel niet de ondergang van de mens en wordt er gepleit voor verbondenheid met de natuur. Zorg dragen voor is iets anders dan willekeurig heersen over. Mensen die nadruk leggen op het laatste en zich daar wel bij voelen maken van de samenleving een situatie van heersen en beheerst worden, “Hammer oder Amboss sein” om met Goethe te spreken. Rechten van minderheden, rechten van kinderen, van vrouwen, van alles wat als zwakker wordt gedefinieerd gelden dan niet. Typisch een voorbeeld van in mijn ogen een ontaarde maatschappij. Ook vertegenwoordigers van religies die de scheiding tussen staat en religie willen opheffen vallen binnen mijn optiek binnen deze categorie. Ontaard omdat ze van mening zijn dat hun kijk op het leven, hun visie, en hun wijze van leven en geloven de enige ware is en alle anderen deugen niet. Dit streven en dit denken is in mijn ogen een vorm van ultieme domheid. Er is niet één waarheid en al zou die er zijn, geen mens zou die dan kennen.

Maar er is nog een lange weg te gaan voordat de menselijke agressie, de op domheid gebaseerde angsten en op hebzucht gebaseerde verlangens een halt kunnen worden toegevoerd.

Hoe wij verbonden zijn met onze natuur en met de natuur waaruit wij voortkomen is het onderwerp van een project van de kunstenaar Rob Sweere. Hij ontwerpt objecten waarin je plaats kunt nemen om na te denken over het leven en de natuur. Die objecten worden in de loop der tijd overwoekert met planten. Als je dus plaatsneemt erin, wordt je deel van dit natuurlijk proces..Daar kun je dan over nadenken, je ertoe verhouden. Je kunt het aan den lijve ervaren onderdeel te zijn van een groeiproces. In Arnhem, in het park Sonsbeek , ligt een boomstam die is uitgehold. Sweere noemt dit werk ‘ Boomhart’ het hart van de boom. Je kunt erin plaatsnemen, liggend, en zo ervaren wat het wil zeggen deel uit te maken van de boom zelf. Een bijzonder werk want alle betekenissen die je eraan toekent komen voor een groot deel ook van jezelf.

Deze uitnodigingen om stil te staan bij jezelf en waar je uit voort komt, deze bezinning op onze relatie met de ons omringende natuur, de natuur die wij ook zelf zijn, sluiten naadloos aan bij het proces waar wij nu in verkeren: bewustwording van de gevaren die ons bedreigen als we ‘rücksichtslos’ door blijven gaan op de ingeslagen weg. Wat zwaar is heeft gewicht. Wat gewicht heeft is belangrijk. Het wordt tijd dat we weer gaan landen, met beide voeten op de aarde, geen luchtspiegelingen, geen fantasmen, geen te hoog gegrepen idealen, maar leven in het hier en nu, en handelen naar wat nodig is. Zwaartekracht letterlijk in ons leven, in ons denken en in ons handelen. Dat is een kwestie van kiezen en misschien kan het zitten of liggen in een kunstwerk een klein stapje vooruit helpen.

Kunst als toegang tot een sacrale dimensie van de werkelijkheid?

Jede Epoche geht mit einer Gestalt des Göttlichen einher, die sich, jedes Mal aufs Neue, in einem Idol festmacht.

Jean-Luc Marion

Een kunstwerk dat de bedoeling heeft om het goddelijke of iets van het goddelijke te verbeelden loopt het gevaar om een idool te worden. Is dat erg? Wordt het goddelijke daarmee als het ware tekort gedaan? Het beeld als afgodsbeeld? Iets waar een duidelijk verbod op rust vanuit de schrift. Zijn de afbeeldingen van Maria met kind en de andere veelsoortige verbeeldingen van de heiligen afgodsbeelden? Zijn het idolen? Soms lijkt dat er wel op: plaatsen met bijvoorbeeld zwarte madonna's die miljoenen pelgrims aantrekken, en de lichtere variant van Maria in Lourdes, Fatima, Den Bosch en in elke kerk waar een Mariabeeld staat met kaarsenstandaard en gebedenboek. Maar wordt een beeld, een afbeelding vereerd, aanbeden, als godheid behandeld of is het beeld een verwijzing naar een werkelijkheid die hier achter schuil gaat: de persoon van Maria zelf die wij hebben leren kennen uit de verhalen over haar. En nog iets meer afgeleid hiervan, de vaak wonderbaarlijke gebeurtenissen, die worden verteld en die samenhangen met de vondst en verering van een beeld(je) of prent van Maria. Wat vindt hier plaats? Wat gebeurt hier werkelijk? Vanuit een protestantse kijk op de zaak lijkt het al gauw dat het bijbelse verbod van de afbeelding van het goddelijke met voeten wordt getreden. Het is ook verdomd lastig om de verleiding te weerstaan om bijbelse verhalen niet op de een of andere wijze in beeld te brengen – er beelden van te ontwerpen. Want de woorden, de verhalen blijven beter hangen als ze gekoppeld worden aan een beeld – als ze worden verbeeld in bijvoorbeeld een schilderij, prent of beeld. Het is de vrijheid van de kunstenaar om de opgedane ervaringen met dit verhaal en de emoties die hij daarbij ervaart, uit te beelden. Verwezen de reusachtige standbeelden in de Griekse en Romeinse tempels direct naar een god, in het christendom heeft men op bijbelse gronden nooit een poging ondernomen om het beeld een goddelijke status toe te kennen. Het gaat niet om het beeld of de verbeelding, maar om de werkelijkheid daarachter. Maar wat is dat dan voor een werkelijkheid? Is het slechts een duiding van de sacrale krachten, de werking van de goddelijke personen in of achter de werkelijkheid? Bidden tot Maria, tot Jezus, tot God, of tot een heilige om iets te verkrijgen, om te worden verhoord, gehoord? Hopen dat het gebed ergens aan raakt, binnenkomt, wordt gehoord en misschien ook nog vervuld? Hier stuiten we duidelijk op een grens. We zijn niet echt in staat om ons een voorstelling te maken van dit sacrale of goddelijke fenomeen waartoe wij bidden, want elke voorstelling is eigenlijk al idolatrie. Elk beeld schiet tekort

en de verabsolutering van de waarheid van een dergelijk beeld is niet meer en niet minder afgodendienst. Daarom misschien is het concrete beeld voor velen dan ook genoeg, neemt men genoeg met bijvoorbeeld het Mariabeeld dat in de kerk staat opgesteld. Dan heb je in ieder geval wat om te gebeden aan op te dragen – niet aan het beeld maar aan de verbeelde werkelijkheid van Maria daarachter. Hebben de protestantse beeldenstormers in hun furie dit niet goed begrepen toen zij kerk na kerk van hun beelden hebben ontdaan? Waren ze zo hardnekkig ervan overtuigd dat de katholieken beelden vereerden in plaats van de werkelijkheid van het goddelijke waar deze beelden naar verwijzen? Kortom hebben ze niet genoeg nagedacht voordat zij kunstwerken van eeuwen zomaar op de brandstapel hebben gegooid in hun furieuze ijver?

Jean-Luc Marion, een Franse filosoof heeft een boeiend boek geschreven met de titel 'God zonder zijn' – een filosofische analyse van ons beeld van God en onze opvattingen over God in relatie tot de verbeelding van het goddelijke. Het begrip idool en idolatrie staat centraal in zijn denken en hij laat zien dat het idool ook anders kan worden benaderd dan alleen maar vanuit een negatieve gepreoccupeerde houding. Hij schrijft:

“Die Gestalt des Idols abzubilden, läuft dies nicht darauf hinaus, die Karikatur, die es angeblich vom Göttlichen liefert, nur wieder auf es selbst anzuwenden? Doch das Idol hat genau genommen gar nichts Verzerrendes, Täuschendes oder Trügerisches an sich. Es zeigt nur das, was es sieht. Dass das eidōlon in direkter Weise durch das *eidō eingesetzt und an dieses gebunden ist, gibt uns nicht nur einen Hinweis auf eine neutrale und belanglose etymologische Tatsache, sondern spiegelt uns auch sehr genau ein grundlegendes Paradox wider. Das Idol zeigt das, was es sieht. Es zeigt das, was tatsächlich den Raum des Sichtbaren einnimmt, ohne irgendeine Betrügerei oder Täuschung, aber was diesen zugleich auch nur ausgehend vom Sehen selbst besetzt. Das Idol liefert dem Sehen das Bild dessen, was es sieht.“ (Jean-Luc Marion, Gott ohne Sein, Paderborn, München, Wien, Zürich 2014 (Ferdinand Schöning) p. 50)

Het idool laat zien wat het is. Het levert de waarneming van de toeschouwer precies wat hij ziet: een beeld. Het idool werpt de toeschouwer terug op zichzelf. Het idool vormt zo volgens Marion een soort van spiegel waarin de mens zichzelf ziet als maker van dit beeld en als betekenisgever die voor het tot stand komen van dit beeld en het gebruik ervan gezorgd heeft. Het idool is niet goddelijk. Wij zijn inmiddels geen mensen meer die naar een tempel gaan om reusachtige afgodsbeelden te vereren. Wij zijn ons bewust van het feit dat idolatrie verboden is en dat het nergens toe leidt. “We zijn niet gek”. Het idool is niet zelf een verbeelding van God zelf of het goddelijke maar een poging om zich een idee te vormen van God en het goddelijke. Wat is een idee? Ik vermoed dat de uitspraak “ik heb er geen idee van” nog het dichtst in de buurt komt: “Ahnung” in het Duits, een vermoeden, een intuïtie die op kunstzinnige wijze gestalte krijgt in een object. Het is een verbeelding van het proces en het eindresultaat van het denken van de beschouwer, de

kunstenaar, degene die het idool scheidt. Het product, het eindresultaat ligt helemaal aan deze zijde van het bestaan en heeft géén voet in de sacrale werkelijkheid. Het is geen object als onderdeel van een ritueel in Voudou/ Voodoo waarbij ingezet wordt op een effect via de werkzame krachten van de aangeroepen goden. Als je het idool goddelijk maakt, goddelijke eigenschappen toekent zegt dat meer over jezelf dan over het beeld. De bijbelse Profeet Jesaja kan daar prachtig cynisch over spreken als hij deze houten beeltenissen en beelden van aardewerk belachelijk maakt en daarmee de makers en de aanbidders. Het idool markeert dus een grens, het maakt een grens zichtbaar die niet kan worden overschreden, het goddelijke en de goddelijke werkelijkheid – hoe die dan ook gestalte mogen krijgen – worden absoluut buitengesloten. Het idool is een soort van grenspost. Tot hier en niet verder. De blik op wat daarachter ligt is verhinderd. Het idool kaatst terug, het is een spiegel waarin de grensganger kijkt en niet verder kan. Hij ziet zichzelf.

Marion zet vervolgens een tweede stap en beschrijft ook hoe onze begrippen in bijvoorbeeld de metafysica van God een vorm van idolatrie kunnen worden als wij God vastpinnen op eigenschappen of op een beschrijving (denk aan Aristoteles, de onbewogen beweging, God als de oorzaak van zichzelf etc.). Tegen de achtergrond van “de dood van God” bij Friedrich Nietzsche en de filosofie van het zijn van Martin Heidegger laat hij zien dat ook ‘het zijn’ een soort van projectiescherm kan worden waarop wij God proberen af te beelden. Ook dat is tot mislukken gedoemd. Marion verwijst naar Exodus 3,14 waar God zijn naam bekend maakt en waarin eigenlijk niets gezegd wordt over God in zake zijn identiteit: “Was auch die biblische Offenbarung, auf ihre Weise, zu bestätigen oder zumindest anzudeuten scheint, wenn sie das unter demselben Namen zum Ausdruck bringt, was man als Sum qui sum verstehen kann (aber nicht verstehen muss), also Gott als Sein, und was man zugleich, im selben Augenblick, als eine Verneinung jeder Identität verstehen muss – „Ich bin, der ich bin“. Das Sein sagt nichts über Gott, was Gott nicht zugleich zurückweisen kann. Das Sein, sogar und vor allem in Exodus 3,14, sagt nichts über Gott; oder nichts über ihn, was ihn bestimmen würde.“ De conclusie luidt: God laat zich niet denken. Ons begrippenapparaat geeft ons geen waarheid in handen omtrent God, onze taal schiet te kort en ons denken is niet in staat om God te vatten. Het klopt dat Exodus 3,14 niet over de identiteit gaat van God. Maar ook de tegenwoordige tijd van de uitdrukking in de naam van God is niet zonder meer evident. In tegenstelling tot veel theologen leest de Franse rabbijn en filosoof Marc Alain Ouaknin het vers uit Exodus 3,14 in een andere tijdsvorm, ik citeer: “God legt uit wat hij van Mozes verwacht: dat hij het volk van de Hebreërs zou bevrijden uit hun slavernij in Egypte. En Mozes antwoordt dat de Hebreërs hem zullen vragen: 'Wat is zijn naam?', 'Wat is de naam van die god die jou naar ons stuurt?' En God antwoordt: 'Je zult hen zeggen dat ik Ehejeh asjer ehejeh heet', letterlijk 'ik zal zijn wat ik zal zijn', wat heel wat vertalingen weergeven door ‘ik ben hij die is’, een onmogelijke vertaling,

zoals ik al zei, omdat het werkwoord 'zijn' in feite in het Hebreeuws niet bestaat in de tegenwoordige tijd, uitgezonderd die ene keer in Exodus 9:3. Het koppelen van de eerste 'ik zal zijn' met de tweede 'ik zal zijn' gebeurt door het 'betrekkelijk voornaamwoord' (asjer) dat ook 'geluk' betekent (osjer)!"

Ouaknin zet hiermee een in de ogen van christelijke theologen een gedurfde stap. Door de verwisseling van klinkers wordt asjer osjer. Wat = geluk. Velen zullen dit misschien als een vorm van 'heiligschennis' beschouwen om de tekst zo aan te passen maar in de Joodse rabbijnse traditie is het een geaccepteerde wijze van tekst verklaren en van betekenissen onderzoeken op basis van verwisseling van klinkers. Maar dit terzijde. Veel belangrijker is de dimensie die ten aanzien van God en zijn werken zo aan het licht komt: ruimte in de tijd, ruimte in het begrijpen, ruimte in het verstaan van God en de goddelijke werkelijkheid. Ouaknin schrijft: "De naam van God kan geen 'ik ben' zijn, maar enkel een 'ik zal zijn', de spanning van een project, een zich inschrijven in de dynamiek van een toekomst die zich opent, 'daarginds' (sjam), een woord dat ook naam' (sjem) betekent en 'hemel', die men in het Hebreeuws uitdrukt als 'twee daargindsen' (sjamaj'im)!

God is geluk, niet omdat hij God is, maar omdat hij het werkwoord zijn is in zijn toekomstige modaliteit, en ons naar analogie inschrijft in het engagement, project en toekomstproject!

Wat de Bijbeltekst in een schitterende semantische vergelijking weergeeft. Het 'geluk', osjer, is het hart van de uitdrukking 'Ehejeh asjer ehejeh', die men zo kan openvouwen in een dubbele formulering die de gelijkstelling verduidelijkt tussen het werkwoord 'zijn' in de toekomst en 'het geluk'."

In de naam van God worden wij ingeschreven, onze existentie en onze toekomst komen erin tot uitdrukking als mogelijkheid, een kans die God zelf in onze handen legt. Dat is eigenlijk openbaring in optima forma. Niet het vastleggen van God op een betekenis, niet je hoop vestigen op een waarheid die vastligt, die grijpbaar en verdedigbaar is, maar het aangaan van een reis, het starten van een project in de Naam van God wordt hier aangekondigd. Zoals de bevrijding uit het land van slavernij, de doortocht door de zee op weg naar de woestijn, zo is de reis met God, weg uit de vastomlijnde betekenissen die als een gevangenis kunnen werken. De algemeenheden, de waarheden waarmee de religieuze leiders hun volgelingen om de oren slaan. Misschien is het wel de taak van de kunstenaar om deze projecten, deze vorm van reizen, deze open toekomst uit te beelden en vorm te geven in een kunstwerk. Een fingerwijzing naar het sacrale dat uitloopt op ons geluk, op mijn en jouw geluk. Een landschap waarin het goed dwalen, waarin het goed toeven is, omdat God wenkt, omdat de reis zelf de vervulling is van zijn naam. Een reis die je niet in je eentje maakt. Een reis die de kunstenaar vervoert en inspireert om zijn ervaringen uit te drukken. Dat is misschien ook wat uiteindelijk op het spel staat bij elk gebed: geluk! Vervulling van de belofte om iets van het geluk te mogen ervaren in dit leven. Kunst als vorm van bidden, een eigentijds en telkens weer anders gebed.

John Hacking 2017

Citaten uit:

Jean-Luc Marion, Gott ohne Sein, Paderborn, München, Wien, Zürich 2014
(Ferdinand Schöning)

Ouaknin, Marc-Alain, ȳ, God en de kunst van het vissen, Tielt 2016 (Lannoo)

Troostende kunst?

“Is kunst niet meer dan het maken van mooie dingen? En zijn mooie dingen alleen maar een troost? Het heeft er de schijn van of de kunst steeds minder met schoonheid te maken heeft. De kunstenaar is eerder degene geworden die verontrust dan degene die troost. Dit kan waar zijn voor de moderne kunst. Want zij is juist modern, in zoverre zij zich afwendt van de oude schoonheidsidealen. Met deze afwending gaat gepaard een metafysische pretentie. De kunst wil in toenemende mate het bestaan van de mens duiden. Het is waar, van deze kunst weet ik niet, of zij vertroosting is. Maar ik weet ook niet, of zij kunst is en niet een vergissing. En juist een van de dingen, die ik in de moderne kunst zo dikwijls mis, is het element van de vertroosting. De verontrusting, die zij geacht wordt te wekken, raakt gewoonlijk niet het niveau, waarop de melancholie gesolliciteerd kan worden. Tot op grote hoogte kan men, geloof ik, toch wel volhouden, dat melancholie een kenmerk van menselijke authenticiteit is, ook in de kunst. En ook de oude, esthetische kunst wekt de melancholie op. Anders zou zij geen vertroosting kunnen zijn. De kunst, die alleen maar verontrust, breekt het proces van de vertroosting halverwege af en bewerkt geen katharsis.

Dan nog blijft de vraag, of kunst alleen maar troost is. Zij is, hoe dan ook, troost, wat zij verder ook moge zijn. Maar dat wil niet zeggen, dat zij identiek is met haar consolatorische functie. Maar wat zij is, is zij op vertroostende wijze. Zij is weliswaar niet de vertroosting, die zij geeft, maar men kan ook niet zeggen, dat zij de mens alleen maar geeft wat deze er zelf in deponeert. De mens kan niet op deze wijze zichzelf troosten. Troosten kan alleen het andere, het zelfstandige. Als dus de kunst vertroosting is, is zij autonoom, een openbaring van bestaanbaarheid. De consolatorische betekenis van de kunst staat of valt met haar autonomie.”

bron: Cornelis Verhoeven, Filosofie van de troost, in: Verhoeven, Cornelis, Rondom de leegte, Utrecht z.j. (Ambo) p. 57-81

‘Dokumenta 14’ in Kassel, die dit jaar ook plaatsvond in Athene, is in de pers uitgebreid beschreven en veelal niet positief. Te activistisch, te politiek, te weinig vernieuwend – nauwelijks avant-garde kunst, vooral veel statements in een ‘kunstzinnig’ jasje. Soms lange rijen voor veel ‘slechte kunst’, was mijn indruk bij het bezoeken van deze expo. In de ochtend hadden wij deze ‘highlights’ al bezocht toen er nog geen rijen stonden. Toch was de reis naar Kassel de moeite waard. Je maakt niet elke dag mee dat er werk van zoveel kunstenaars in een plaats te bekijken is. Maar overdaad is ook vermoeiend, vooral als het veel van hetzelfde is, kunstenaars uit Griekenland die werk laten zien van decennia geleden. Niks nieuws onder de zon dus. Als een werk géén indruk achterlaat, maar eerder onverschilligheid oproept dan schiet het eigenlijk aan zijn doel voorbij. Als een kunstenaar met zijn werk iets wil bewerkstelligen – ‘de wereld verbeteren’ – (zo stond het in diverse publicaties) – dan is dat meestal tot mislukken gedoemd. De wereld is te groot en de uitstraling of het effect van het kunstwerk te gering. Dus dat werkt niet.

Als een werk afschuw oproept kan dat zijn om esthetische redenen, vanwege de smaak of omdat het een snaar raakt waar men liever niet aan denkt of over praat. Dat is dan afhankelijk van de situatie of het thema dat wordt verbeeld, de kunstenaar zelf, de inzet van het werk, de perceptie en oordelen van de toeschouwer etc. Krachtige kunstwerken die tot nadenken aanzetten, die controversieel zijn, die de discussie stimuleren verdienen het om getoond te worden, ook al roepen ze verzet op. In die zin vervult het kunstwerk een functie omdat het als autonoom object iets zichtbaar maakt van de werkelijkheid die tekenkarakter heeft. Het kunstwerk als teken, of verzameling van tekens, betekent zo. De andere kant – de receptie van het werk bij de toeschouwers – krijgt zo input, een impuls – om het kunstwerk op eigen wijze betekenis te verlenen. Dit proces van betekenisgeving is nooit klaar. Het is nooit af. Een goed kunstwerk blijft betekenen. Een kunstwerk dat onverschilligheid oproept, betekent dus eigenlijk niet, tenminste niet zoals het zou moeten kunnen betekenen.

Cornelis Verhoeven hecht aan de autonomie van het kunstwerk en het kunstprocedé. Deze autonomie maakt het mogelijk dat het kunstwerk kan betekenen. En omdat het kan betekenen kan het ook zo mogelijk troosten, troost bieden. Maar deze troost is wel een typische vorm van troost. Typisch omdat het over het spoor van de schoonheid gaat, of over het spoor van een melancholieke schoonheid – wat niet hetzelfde is. Want niet alle schoonheid is melancholiek. Verontrustende kunst die geen troost biedt, volgens Verhoeven, brengt ook geen katharsis tot stand. Er gebeurt verder niks, het proces van betekenisgeving is tot stilstand gekomen. We praten en niet meer over. Het is alsof je niks hebt gezien en niks hebt meegemaakt. Einde oefening. Dat hebben we dan ook weer gehad.

Was de ervaring in Kassel tijdens deze Documenta 14 van die aard? Toch niet. Er waren werken die vragen opriepen, verontrusting, een vorm van geraakt worden, aangedaan zelfs. Maar voor mij persoonlijk waren dat soms ook werken die zijdelings tentoon werden gesteld en die niet in het kader van de Documenta waren opgenomen, zoals in een van de kerken in Kassel: de Karlskirche aan de Karelsplatz waar werk van Shilpa Gulpa en Massimo Ricciardo und Thomas Kilpper werd getoond. Gulpa toonde naast twee andere werken een (geluids)installatie die een gedicht ten gehore bracht in een verdere bijna donkere kerk. Een beschrijving van haar werkt zegt, ik citeer: “ Ihre Sound-Installation I Keep Falling at You thematiseert die Macht der Sprache im digitalen Zeitalter. Tausende Mikrofone hängen wie ein riesiger Bienenschwarm von der Decke, flüstern und singen durcheinander. Der Besucher ist der Übermacht dieser Wort-Wolke ausgesetzt, die bedrohlich und anziehend zugleich ist. Gupta bringt das Verführungspotential des gesprochenen und gehörten Wortes auf den Punkt, das nicht nur für den Glauben von zentraler Bedeutung ist.“ (<http://luther-avantgarde.de/r2017/ausstellungsorte/#kassel%20>)

Over de andere kunstenaars zegt de site: „Thomas Kilpper widmet sich, gemeinsam mit Massimo Ricciardo, dem aktuellen Flüchtlings-Thema: Seine Rauminstallation Ein Leuchtturm für Lampedusa! ist autonomes Kunstwerk, visionäre Projekt-Skizze und politischer Appell in einem. Seit 2008 arbeitet der Künstler an der Idee eines kombinierten Leuchtturms und Kulturzentrums auf der italienischen Insel Lampedusa, die für viele Flüchtlinge der erste Kontakt mit Europa ist. Ein Ort der Kommunikation und Würde inmitten von Unmenschlichkeit.“ Maar nog indrukwekkender dan deze lichttoren boven op de kerk vond ik de verzameling objecten die op het oksaal tentoon werden gesteld. Geen kunstwerken, maar allemaal spullen die waren achtergebleven in de boten van de vluchtelingen die de oversteek naar Italië hadden gemaakt. Velen zijn niet aangekomen en deze objecten zijn een stil getuigenis van hun bestaan. Als geheel heeft deze verzameling betekenis en betekenen ze. Ze maken je bewust van het feit dat het mensen zijn die deze spullen hebben bezeten, mensen die nu misschien rusten op de bodem van de Middellandse Zee omdat West Europa ze niet op een normale wijze wilde toelaten en zij hun toevlucht zochten via de illegale weg. Het thema humaniteit, menselijkheid, gerechtigheid wordt hier zonder veel toelichting actueel en gepresenteerd. Hoeveel beschaving hebben we nog in Europa dat wij dit laten gebeuren? (Zie ook de video met beelden uit de kerk: <https://vimeo.com/226411350>).

Dood en verderf en de onderdrukking van een bevolkingsgroep in Europa (Noorwegen) komt op een andere wijze aan het licht via het werk van Máret Anne Sara, in de Neue Neue Galerie. Een verzameling schedels van rendieren vergezeld van documentatie over een procesgang tegen de Noorse overheid. Vooral de schedels vond ik indrukwekkend: met een motief

in het geheel, de vlag van deze bevolkingsgroep. (zie de video met beelden: <https://vimeo.com/227376047>)

Lijden, dood, existentiële bestaansvragen die aanzetten tot kunst en tot betekenisgeving via kunst kunnen krachtig zijn omdat ze raken aan het persoonlijke leven, omdat ieder van ons te maken krijgt met lijden en dood. Ze roepen eigenlijk al op een bijna 'natuurlijke' wijze iets op bij ons, omdat ze ook aan onze eigen existentie raken. Ik vermoed dat hier het raakpunt ligt, het effect dat ze op ons kunnen hebben. Is dat vertroostend? Niet misschien in de zin zoals Verhoeven dat bedoelt, maar wel op een manier die je niet loslaat. Een vorm van katharsis is mogelijk of is in gang gezet door de confrontatie met deze werken.

Van een geheel andere orde – als je daarvan kunt spreken – was de expositie in Münster – Skulpturprojekte – die eens in de tien jaar in en rond de stad wordt gehouden. Hier niet de pretentie die de Documenta vaak vergezelt, de veelal hoge verwachtingen en de internationale uitstraling. Münster is in mijn ogen bescheidener. En veel kleiner. Het loont zich om een rondgang te maken langs de verschillende kunstwerken (van wisselende kwaliteit). Maar in tegenstelling tot Kassel waar veel oudere werken die werden getoond op de Documenta geen indruk maakten, zijn het net de oudere werken in Münster (LWL-Museums für Kunst und Kultur) en in het park of in een privé-collectie (LBS - Himmelreichallee) die van zich doen spreken. En dat terwijl ze niet of slechts terzijde meededen als werk van voorafgaande jaren. Beeldhouwkunst blijft – hoe moderner en hoe multi-medialer – (in mijn ogen) een moeilijk metier. Maar misschien ben ik te traditioneel en hecht ik teveel aan een 'romantische' vorm van schoonheid die daarom net voor mij troostend kan werken. Henry Moore – een vakman – laat dat zien met zijn werk de "Bowman" voor de ingang van het LWL-Museums für Kunst und Kultur. Pure materialiteit, net als "Vertebrae" in het park bij de Aasee (LBS). (zie de video: <https://www.youtube.com/watch?v=WNHU6431Blo>)

Een ander werk, een zwarte kist op een grote oplader, van Cosima van Bonin en Tom Burr, wel onderdeel van Skulpturprojekte, vormt hiermee een schril contrast en reflecteert, zo vermoed ik, op Moore. Maar het werkt eerder grappig, en ik beschouw het dan ook als een geslaagde grap. Alsof er een kunstwerk in- of uitgeladen moet worden. Een verwijzing naar een aspect van de kunstwereld/museumwereld, maar zonder veel betekenis in een vervolg. Het betekenisproces houdt hier op bij de constatering of de vraag wat de kunstenaars heeft beziel. Geen troost, maar een 'glimlach', zo ervaar ik dat. Dat was het dan wel weer. Maar nogmaals, misschien heb ik een teveel romantische inborst om dit werk serieus te nemen en er veel meer waarde dan zonet beschreven, aan toe te kennen.

Verhoeven maakt impliciet duidelijk in zijn citaten dat als kunst verbonden is met troost en troostend kan werken er vaak iets van melancholie in het spel is. Dat zou kunnen betekenen dat jezelf ook een zekere mate van melancholie in je leven zou kunnen ervaren en mag ervaren. Zonder deze

grondtoon van melancholie geen troost en geen troostende kunst. Dus ken uzelf – en laat de ziel klinken.

John Hacking 2017

Genoemde Kunstenaars:

Shilpa Gupta

I keep falling at you, 2010/2017

Klangskulptur, Mikrofone, Lautsprecher, Mehrkanalton

Installation

ca. 380×130×200 cm

Massimo Ricciardo und Thomas Kilpper

"Inventuren der Flucht", 2015-17 (fortlaufend),

Sammlung von in Sizilien und Lampedusa gefundenen Objekten von angelandeten Flüchtlingsbooten

Courtesy of the artists

Máret Anne Sara

(b. 1983, Hammerfest, Norway)

Pile o' Sápmi (2017)

Curtain made from reindeer skulls and metal wire, porcelain necklace made from reindeer-bone ash, two photographic lightboxes, and two vitrines containing the Reindeer Husbandry Act and excerpts of the trials of Jovsset Ante Iversen Sara versus the Norwegian Ministry of Agriculture and Food

Curtain: approx. 300 × 450 cm; Necklace: approx. 200 parts, 5 × 2.5 × 2 cm each

Coproduced by Arts Council Norway; Office of Contemporary Art, Norway; and the

Sami Parliament of Norway. Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel

Cosima van Bonin, Tom Burr

Material: Tieflader, Holzkiste, Sicherungsseile. Standort: Vorplatz des LWL-Museums für Kunst und Kultur – Rothenburg 30, Münster

Herinnering

‘Die Erinnerung ist das einzige Paradies, woraus wir nicht vertrieben werden’
Jean Paul

Een trauma, een traumatische ervaring kan de herinnering tot een hel maken. Uitschakelen kan niet of nauwelijks, verdoven soms een beetje. Maar mooie herinneringen geven een zweem van de hemel en kunnen je vervoeren naar

stemmingen waar je wel in zou willen zwelgen. Hopen dat ze nooit overgaan, verlangen dat ze blijven, aanhouden, niet ophouden. Maar dat is een illusie. De Romantiek en de romantische dichters en schilders, beeldhouwers, musici en dansers zijn er door gegrepen, hun passie wordt gevoed met dit verlangen: je 'heel' willen voelen, 'Ganz' op zijn Duits, verbonden, gedragen, niet afgescheiden van de wereld omdat je een 'subject' bent geworden, 'onderworpen' aan de ervaring van de scheiding, het afgescheiden zijn van de wereld. Jouw ik, Ego, plaatst jou tegenover, je bent voorgoed afgescheiden, er is geen wij, hoogstens een kortstondig wij, in samenzang, in het liefdesspel, in vriendschap, in de euforie van de strijd maar dan slechts zolang tot de eerste doden, de gruwelijke lijken om je heen verschijnen. De kunstenaar Armando werd hierdoor bezeten: de herinnering, en dan vooral de herinnering aan wat was gebeurd in de oorlog, het landschap dat getuige was van gruwelijkheden, de schoonheid van het landschap dat getuige was van de oorlogstaferelen en het zwijgen van het landschap. Zoals de blauwe heldere hemel, misschien, een stralende zon, bij de kruisdood van Jezus, zoals ik dat wel eens heb uitgedrukt. Armando is een kunstenaar die werkt vanuit zijn tastzin, hij tast af, geeft vorm met verf en klei wat hem al tastend voor het geestesoog verschijnt. Zijn werk als schilder lijkt in veel stadia dan ook op zijn werk als beeldhouwer en zijn teksten die hij heeft geschreven onderschrijven deze intuïtie van het tastend speuren, zoeken, verwezenlijken.

“Armando stelt dat er naast het verleden, het heden en de toekomst nog een vierde tijdsdimensie bestaat. Hij noemt het: het verleden van de herinnering. Het is een ander verleden. 'Het is met de wijsvinger ingekleurd, het is gekneed en verbogen, het is verschoven en gekrompen, het is verfomfaaid, hier dik en daar dun geworden, en men denkt dat het zo hoort'. Deze zinnen doen niet alleen terloops denken aan het proces van het maken van een kunstwerk. Er zijn opvallende overeenkomsten tussen onze behandeling van het verleden en het scheppen van kunst. Inkleuren, kneden en verbuigen, verschuiven en laten krimpen. Het is 'verfomfaaid': men heeft er met zijn handen aangezet. Maar het resultaat van het proces van de herinnering doet zich anders voor dan het is. Het doet alsof het zo geweest is, alsof er niets anders kan zijn. 'Hier is sprake van een onwrikbaar verlangen naar de idylle', zegt Armando. Het denken wordt aangespoord door het verleden. 'Helaas wordt de broze gedachtegang hoofdzakelijk bestuurd en gevormd door de herinnering. De gedachten kunnen slechts kleine, kleine danspasjes maken.' En er valt ook niet aan te ontsnappen. 'O, hoe moeilijk het is om het hoofd te verlaten. Hoe moeilijk het is om het leeg te scheppen.'” Zo Katja Rodenburg in 'Armando en de melancholie van het scheppen' (Zwolle 2009).

Eigenlijk valt Armando samen met zijn werk. Hij is zijn werk. Zijn vele uitingen leggen daarvan getuigenis af. Hij is niet een kunstenaar die iets maakt en

waarvan dan later iets tentoon wordt gesteld in een museum zonder dat de persoon van de kunstenaar er toe doet. Wat er staat, wat er te zien valt is Armando, het zijn afgescheiden, losgeraakte delen van zijn persoonlijkheid, zijn passie, zijn intuïtie, zijn tasten om zijn werkelijkheid gestalte te geven. De confrontatie met zijn werk is een ontmoeting met Armando zelf. De mens spreekt in zijn werk, komt er in al zijn contouren naar voren. En zonder die mens zou het slechts een brok steen, klei, een verzameling vlekken op het doek zijn. Ik ken persoonlijk maar weinig kunstenaars die zo intens in hun eigen werk zich manifesteren met al hun toewijding, hun bezetenheid en hun fascinatie voor datgene waar ze door geraakt zijn en wat ze hoe dan ook willen zichtbaar maken. De herhaling van thema's versterkt dit nog een keer extra. Armando is zelf de vleesgeworden herinnering aan de oorlog, de gruwelijkheden, het geweld in de mens. Zijn werk is daarom een en al getuigenis. Dat is precies wat mij in hem fascineert. Hij valt samen met zijn werk, zijn menszijn, zijn existentie is zijn werk. Er zit niks tussen. Als materie noodzakelijk is om de geest een format, een vorm, een gestalte te geven, dan komt dit in het werk van Armando tot uitdrukking. De brute materie, de zwarte krachten in zijn beeldhouwwerk en schilderijen, omdat ze meer dan zwart zijn, omdat ze donkerheid, diepte, leegte, het niets oproepen, leggen zo getuigenis af van een werkelijkheid achter, of onder de materie. Het is bezielde materie, bezielde door een passie, een inspiratie die iets spiritueels, iets geestelijks wil vastleggen in het ontbreken ervan in de brute materie. Het kwaad, het geweld, is ook een geestelijke kracht en kan slechts gestalte aannemen in en via de materie, via de mensen die haar inzetten om de ander te knechten en te vernederen. Naast de geestelijke krachten in een mens die gericht zijn op heelmaking, het aanraken van de hemel, zijn er krachten die de hel scheppen, die de mens behandelen alsof het stof is. Die spanning is bij Armando voelbaar, tastbaar, zijn lijden aan het kwaad spat van zijn werk af. Is er dan geen hoop, geen vreugde in zijn werk te vinden? Geen goede herinnering? Geen ervaring die verder gaat dan de idylle? Op het eerste gezicht misschien niet, maar het feit dat een kunstenaar zo door het donkere wordt geraakt dat hij niet anders kan dan uitdrukking zoeken, is op zich al een groot goed, een positief signaal. Het is kunst die wakker wil maken, ons wakker wil schudden. Daarom spreekt Armando mij ook aan omdat ik dezelfde fascinatie heb voor de oorlog, de gruwelijke gewelddaden en de zwarte existentie die ook aan ons menszijn geklonken is als een ziel in het lichaam. Waarom die donkerheid in ons menselijk bestaan? Waarom het kwaad soms zo manifest aanwezig? Rationeel kan ik dat niet verklaren. Misschien is kunst dan wel de uitweg om het te duiden, te verkennen, te veroordelen. Misschien is kunst de verwrongen en geknede herinnering om die zwarte kant van de mens en de hemelse kant zichtbaar te maken. Iets extremer als we gewend zijn, iets buiten de orde zoals we normaal denken en handelen. En als elke herinnering een resultaat is van een kneedproces, dan staat ook het kunstwerk niet ver af van ons dagelijks leven. De kunst is om dat toe te laten, om onze ogen te openen, om te zien vanuit een nieuwe

ontvankelijkheid, wat het met ons kan doen. Het is een poging waard om met open ogen en een open hart te leren kijken.

Armando is zelf nu een herinnering. Zijn werk leeft voort. Fragmenten van zijn landschappen heb ik opgepakt in een nieuw landschap. Een verdere uitwerking van de betekenis die hij erin heeft gelegd. En een serie werken die de naam dragen: Antwoord aan Armando. Landschap in kleur, abstractie om het donkere in een ander licht te zien. Uitgangspunt waren zwart wit foto's van de bossen die hem tot schilderen hebben aangezet en afbeeldingen van werk in kleur van zijn hand.

John Hacking 2018

Ruimte in het werk van Anselm Kiefer

[13]

Traductor de la luz,
el ojo traduce también el pensamiento.

En el punto de encuentro
de las dos traducciones
se interrumpe un abismo
y se inaugura otro.

También los abismos se traducen entre sí,
como si fueran ojos todavía más abiertos.

[13]

Het oog, vertaler van het licht,
vertaalt ook de gedachte.

Op het ontmoetingspunt
van de twee vertalingen
wordt een afgrond onderbroken
en begint de volgende.

Ook afgronden vertalen elkaar,
alsof ze nog wijder geopende ogen waren.

Roberto Juarroz (Vertikale Poëzie, pag 204-205)

Anselm Kiefer ontvangt in 2008 de Vredesprijs van de Duitse boekhandel.
Zijn woord van dank begint zo:

“Ich denke in Bildern. Dabei helfen mir Gedichte. Sie sind wie Bojen im Meer. Ich schwimme zu ihnen, von einer zur anderen; dazwischen, ohne sie, bin ich verloren.

Sie sind die Haltepunkte, wo sich in der unendlichen Weite etwas zusammenballt aus dem interstellaren Staub, ein bisschen Materie im Abgrund der Antimaterie. Manchmal verdichten sich die Trümmer von Gewesenem zu neuen Worten und Zusammenhängen.

Manche Gedichte lassen uns glauben, dass es einen Sinn gibt, der sich zwar nicht beschreiben lässt, aber doch zeigen wird, ja, dass es sogar ein Ziel geben könnte – ein Eschaton. Und, dass das Wort vielleicht Fleisch wird, gerade weil es im Schnee, auf dem weißen Papier, schon zerronnen ist. Davon schreibt Ingeborg Bachmann in ihrem Gedicht Das Spiel ist aus:

»Nur wer an der goldenen Brücke für die Karfunkelfee
das Wort noch weiß, hat gewonnen.

Ich muss dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee im Garten zerronnen.«”

“Raum zu Schaffen für das Erleben von Zeit” is volgens Wieland Schmied in een catalogus met teksten over het werk van Kiefer een sleutel voor het begrijpen van Kiefers werk als kunstenaar. Kiefer schept in en via zijn ateliers eigen ruimtes - waarin zijn werk ontstaat dat als het ware een symbiotische relatie vormt met die ruimtes. Ze worden geboren uit dit atelier. Ze zijn kinderen van deze ruimte en de kunstenaar is de vroedvrouw.

Daarbij laat Kiefer zich leiden door talloze teksten, talloze inzichten uit filosofie, mystiek, wetenschap en vooral ook poëzie. Eigenlijk is hij geen schilder, maar een schrijver, een schrijver die schrijft met landschappen, sculpturen en sporadisch met losse woorden die als titels fungeren op de landschappen die hij maakt. Met lood laat zich moeilijk schilderen en toch is het dat wat Kiefer doet. Lood als beweegbaar metaal dat nooit hetzelfde blijft door de innerlijke structuur. Boeken van lood, loodzwaar, als de betekenissen die erin zitten opgesloten. Loodzwaar door de diepe en door de vele lagen die deze boeken dragen. Elke betekenis drukt op de andere en kleurt de andere betekenissen. Een complex spel van werkelijkheidsservaring dat nooit is afgesloten.

Thomas Ebers omschrijft dit als volgt:

“Der Künstler als Geschichtenerzähler? Geschichten, in denen Theoriearbeit dem Assoziationsraum des Betrachters erheblich auf die Sprünge hilft. Viele dieser Arbeiten sind so gesehen im eigentlicher Sinne des Wortes philosophischer Bilder und Objekte. Weil sie keine Schaubilder sind, die gängige Theorien und Lehrmeinungen illustrieren, sondern diese selbst variieren, aktualisieren und dekonstruieren, haben sie einen philosophischen Eigenwert. Sie Schaffen Philosophie. Nach Auskunft Anselm Kiefers entstammen sie zwar zunächst in ihrem anfänglichen Entstehungsprozess keinem Diskurs; in ihrem Weiterbearbeitung dann aber sehr wohl. Hier

beginnt das, was Kiefer als “malen, um zu erkennen” bezeichnet, zuvor aber selbstverständlich eine intensive Auseinandersetzung mit Kulturbeständen voraussetzt: erkennen, um malen zu können.” (Bleiernes Ich. Anselm Kiefers Arbeit am kulturellen Gedächtnis, in Anselm Kiefer, Am Anfang, pag. 120). In het werk van Kiefer is de ruimte een uitnodiging om vanuit de leegte te leren verstaan. De eigen existentie maar ook de samenhang van jouw persoonlijke existentie met de kosmos die ons omgeeft. Mythes, verhalen, gedachten en ideeën vormen de ladders die hemel en aarde verbinden, die microkosmos met macrokosmos aan elkaar vastmaken. De tijd is slechts een wijze van zijn die alles kleurt maar die ook alles in alles doet overgaan, telkens opnieuw, cyclisch. Er is geen eindtijd, want elk einde is een nieuw begin en elke begint draagt het einde in zich. Het beeld van de ladder van Jakob, een verhaal dat Kiefer heeft geïnspireerd, maakt dit zichtbaar: engelen gaan op en af, hemel en aarde komen bij elkaar. En dit bij elkaar komen, deze omhelzing vanuit de hemel en de handreiking vanaf de aarde naar de hemel worden in het werk van Kiefer zichtbaar gemaakt. Maar het gaat nog verder: zijn en niet-zijn, leegte en volheid, bestaan en niet-bestaan hangen samen. Alleen een dichter kan dit zo uitdrukken:

[12]

Dormir es otra forma de pensar.
Pensar es otra forma de soñar.
Soñar es otra forma de no ser.
No ser es otra forma de existir.

La rueda gira y gira.
Los caminos se enrollan
alrededor de la rueda
y la rueda se los lleva
como empolvadas cintas.

La rueda gira y gira,
pero ya no hay camino.
(a Roger Meunier)

[12]

Slapen is een andere vorm van denken.
Denken is een andere vorm van dromen.
Dromen is een andere vorm van niet zijn.
Niet zijn is een andere vorm van bestaan.

Het wiel draait en draait.
De wegen rollen zich op
rond het wiel

en het wiel neemt ze mee
als stoffige linten.

Het wiel draait en draait,
maar er is geen weg meer.
(voor Roger Meunier)

Roberto Juarroz, (pag 138 - 139)

Anselm Kiefer heeft een fascinatie voor de weg omhoog en omlaag, het verstrengeld zijn, dat symbolisch tot uiting komt in de wenteltrap. Ook het geheim van het leven wordt als een wenteltrapverstrengeling voor gesteld in de DNA-struktuur in onze cellen. Maar het horizontale en het vertikale hebben bij Kiefer een eigen betekenis. In een gesprek met Klaus Dermutz over de relatie tussen het horizontale en vertikale in zijn werk en de sterke nadruk op het vertikale zegt Kiefer: "Es klappt um. Das geschieht andauernd: Was zwei Dimensionen hat, hat auf einmal drie Dimensionen, und was horizontal ist, wird vertikal. Wenn man die Malerei nimmt, die künstlerische Betätigung, gibt es die Horizontale Ebene, wenn ein Gegenstand dargestellt wird, sei es zunächst ein Acker, ein Wald oder ein Meer. Im Laufe der Malerei, im Laufe des Vorgehens gibt es einen Punkt, an dem das Bild ins Vertikale umschlägt und einen sogenannten Sinn bekommt. Ich weiss dann, warum ich das Bild male oder was das Bild bedeutet. Das ist die vertikale Ebene. Es steht wie ein Ausrufezeichen. Vorher ist es nur eine Landschaft" (im Gespräch mit Klaus Dermutz, pag. 141-142)

Zin, betekenis zijn voor Kiefer dus ontdekkingen tijdens het werken zelf, het vertikale staat niet voor iets 'an sich' religieus, maar voor een zingeheel, een betekenis. Opeens wordt helder waar het werk over gaat en wat er vanuit dit werk naar boven komt als betekenis. De ruimte van het werk schept dus betekenis en creëert daardoor een nieuwe (betekenis)ruimte. Het is een proces dat nooit is afgeloten en nooit wordt afgesloten. De Argentijnse dichter Roberto Juarroz heeft dit goed begrepen bij de keuze van zijn poëtisch werk dat de titel draagt: Vertikale Poëzie. Een gedicht gaat over dit onherleidbare proces, alsof je met je bestaan, met je vragen een helling afrolt.

8

Una pregunta rueda como una piedra
por el costado del hombre
y en lugar de caer en el vacío
encuentra un valle que la sostiene.

Ya no se trata de hombres ni de dioses.

Ya no se está en el sitio de las respuestas.
El propio eco se ha convertido en valle.

Quizá la salvación del hombre
consista en rodar por su propia ladera,
abrazado a la piedra
de la mayor de sus preguntas.

8

Een vraag rolt als een steen
langs de flank van de mens
en in plaats van in de leegte te vallen
vindt hij een vallei die hem ondersteunt.

Het gaat niet meer om mensen of goden.
Wij staan niet meer op de plaats van de antwoorden.
De eigen echo is veranderd in vallei.

Misschien bestaat de verlossing van de mens eruit
te rollen langs de eigen helling,
met in zijn armen de steen
van zijn allergrootste vraag.

Roberto Juarroz (pag 72-73)

Misschien rollen we ook wel omhoog, als we omhoog grijpen naar religieuze betekenissen, zoals de engelen in het verhaal van Jakob omhoog en omlaag gaan. Misschien is het verticale wel meer dan alleen maar zingeving, meer dan alleen maar betekenis. Kiefer wordt gegrepen door de Joodse mystieke gedachten uit de Kabala en daar wordt die goddelijke, sacrale dimensie in tal van metaforen aan het licht gebracht. In de leegte van het Niets, waaruit zich (een) God heeft teruggetrokken, kan de schepping, kan de mens zich pas ontplooien, openvouwen als een bloem in de lente. Een voortdurend geboren worden en sterven, ontluiken en vergaan, opgroeien en verbranden. Omdat het om een spel van betekenissen gaat is alles mogelijk. Omdat het om vragen gaat, nog voor alle antwoorden, zijn alle vragen toegestaan en worden alle antwoorden weer opengebroken, zoals de horizon die opklaart na een hevige sneeuwbuï. In een oud Japans gedicht sneeuw het zo hard dat de scheiding tussen hemel en aarde is opgeheven. Dan is er geen hemel, geen aarde, dan is alles een. Maar als de sneeuwbuï stopt wordt de horizon zichtbaar en komen ook de vragen boven. Afgrond, niets, Niets, het Niets met een hoofdletter ligt op de loer, maar is dat erg? Is ons leven niet altijd al omgeven door een leegte, die wij met onze betekenissen willen vullen maar niet kunnen vullen? Juarroz beleeft dit zo:

[IV/14]

Todo pozo es una entrada al abismo.
No importa que tenga fondo
o aparente tenerlo:
un pozo es siempre la apertura a lo sin fondo.

Espacio para caer o para hundir,
textura diferente del espacio,
tiene el pozo una connivencia
secreta con el hombre.

Y aunque se lo rellene,
aunque se plante en él un árbol
o se afirme un cimiento,
todo pozo resulta irrevocable:
Su corregido espacio
no será nunca el mismo.

¿No será acaso un pozo
el fundamento de todo?

¿No será todo un pozo?

[IV/14]

Elke put geeft toegang tot de afgrond.
Het doet er niet toe of hij een bodem heeft
of de indruk wekt die te hebben:
een put is altijd de opening naar het bodemloze.

Ruimte om in te vallen of te verzinken,
afwijkende textuur van de ruimte,
de put heeft een geheime
overeenkomst met de mens.

En al wordt hij volgegooid,
wordt er een boom in geplant
of een stevige basis in gemaakt,
elke put blijkt definitief:
zijn gecorrigeerde ruimte
zal nooit dezelfde zijn.

Een put zal toch niet

het fundament van alles zijn?

Alles zal toch niet een put zijn?

Roberto Juarroz, (pag 176-177)

Alles is een put, is een bodemloze leegte, want het "Al", de kosmische leegte omgeeft ons. Het Niets is deel van ons bestaan en maakt ons bestaan pas mogelijk. Maar het Niets heeft niet het laatste woord want het Niets heeft toegestaan dat wij meer zijn dan niets, dan wij ons kunnen manifesteren, al is het maar tijdelijk. Kiefer is eigenlijk een bezetene: hij schept en schept, zoekt en verkent, schildert en bouwt aan zijn eigen betekeniskosmos als een antwoord, een zoektocht die de inspiratie die in hem woedt stem, woorden, kleur, vorm geeft. Hij kan niet anders. Zijn werk is vleesgeworden, beeldgeworden, vergeworden expressie van zijn innerlijk. Waar komt zijn inzet vandaan? Vanwaar die motivatie? Misschien toch een eschatologisch streven, maar dan niet op een einddoel gericht maar op het hier en nu? Op inzicht in het geheim van de werkelijkheid die zich nu via zijn werk aan hem openbaart? De kennis die in hem sluimert en die door zijn werk gestalte krijgt, inzicht geeft, herinneringen wakker roept, kennis, ervaringen die hem nieuwe ruimtes doen ervaren? Niet weg van hemzelf, maar die door de verticale dimensie ook dieper in hem zelf binnenkomen? De weg omhoog is ook de weg je eigen dieptes in. Dat is misschien de kracht, de uitnodiging van een religie, een spirituele traditie. De roep om de wereld te verkennen door zelfkennis, door reflectie in de stiltes, door af te dalen in jezelf aan de hand van de meesters, de leermeesters die deze weg hebben afgelegd, zoals de grote mystici? Het is het proberen waard in deze tijd van afleiding, van stiltekillers, in deze tijd waarin elke lege ruimte moet worden opgevuld met afleiding en vertier omdat de mensen anders bang worden, horror vacui, leegte en stilte waar ze geen raad (meer) mee weten?

Joseph Beuys heeft vaker geroepen dat in ieder mens een kunstenaar schuilt. Wat houd je tegen om die kunstenaar in jou aan het licht te laten komen? Om zo te ontdekken waardoor je wordt bewogen, welke ruimtes er in jou schuilen die gevuld kunnen worden of leeg gelaten kunnen worden? Poëzie, muziek, dans, beeldende kunsten, de mogelijkheden zijn talloos. Je leven beleven als een kunstwerk!

John Hacking 2018

Die Stille

Es weiß und rät es doch keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt es nur Einer, nur Einer,
Kein Mensch es sonst wissen soll!

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höhe,
Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht, es wäre schon Morgen,
Da fliegen zwei Lerchen auf,
Die überfliegen einander,
Mein Herze folgt ihrem Lauf.

Ich wünscht, ich wäre ein Vöglein
Und zöge über das Meer,
Wohl über das Meer und weiter,
Bis daß ich im Himmel wär!

Joseph von Eichendorff (entstanden 1810-1812)

Bron:

<https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2008%20Friedenspreis%20Reden.pdf>

Anselm Kiefer am Anfang. Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe, Bonn 2016, (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), (Wienand Verlag)

Kiefer, Anselm, die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz, Berlin 2019, (Suhrkamp)

Juarroz, Roberto, Vertikale poëzie. Een keuze uit verticale poëzie I t/m XIII. Vertaald door Mariolein Sabarte Belacortu, Amsterdam 2002 (Wagner & Van Santen)

Leegte als inspiratiebron – Anselm Kiefer over de leegte en het oneindige

Voor de Duitse kunstenaar die denkt met beelden, die zijn gedachten uitdrukt in schilderijen en beeldhouwwerken, is de leegte altijd een bron van inspiratie geweest. In een interview met Klaus Dermutz reageert hij op diens opmerking over het Japanse begrip Ku, leegte, ik citeer:

(...) In der japanischen Philosophie ist Ku, die Leere, das fünfte Element. Die Leere hat in Ihrem Schaffen eine große Bedeutung.

Ich habe viel über den leeren Raum geschrieben, über den leeren Raum der Kindheit. Damit meine ich nicht so sehr die Tatsache, dass es keine Zerstreuungen wie Radio und Kino und so weiter gab, sondern das begriffslose Sehen, die absichtslose Wahrnehmung. Man kann das analog zum Beginn der Welt sehen, wo alles noch Immaterielle sich nicht manifestiert Habende Energie ist. So bilden sich im Laufe der Entwicklung Begriffe, Bilder, Kristallisationspunkte, wie in einer sich immer mehr ausbreitenden, ausgeleerten Flüssigkeit. Und diese Kristallisationspunkte, diese Gerinnungen, bleiben immer in einem Bezug zu diesem ersten leeren Raum, Vergangenheit und Zukunft stehen in einer vielfältigen Beziehung zueinander. Je weiter ich in die eine Richtung, in die Vergangenheit, schreite, desto weiter komme ich in der anderen, der Zukunft, vorwärts.

Ein bis ins Unendliche sich weitender Spagat. Pag. 18

De jeugd van Kiefer was zonder de indrukken die wij nu gewend zijn te ervaren door het gebruik van smartphones, computer en andere verbindingsmiddelen waardoor we voortdurend in de actie-modus staan. Altijd afgeleid, altijd met onze aandacht bij datgene wat op ons scherm verschijnt en wat we zelf oproepen. Kiefer wijst op het waarnemen van de werkelijkheid als een 'begriffslose Sehen, die absichtslose Wahrnehmung', waarneming die nog niet leunt op begrippen en op begrijpen. Er zit geen doel achter, geen bedoeling en er is ook geen betekenis die erin wordt gelegd. Kiefer verwijst zelfs naar het begin van de wereld, een verwijzing die de relatie voor hem aangeeft tussen een 'oerbeginnen', de kosmos, en de werkelijkheid en de waarneming ervan hier en nu. Voor Kiefer is alles wat hij maakt, ziet en denkt ook op de een of andere wijze relationeel verbonden met die ervaringen uit zijn jeugd waarin leegte centraal stond. Klaus Dermutz gaat daarop in als hij stelt:

Dem leeren Raum kommt in Ihrem Schaffen eine große Bedeutung zu. Sie haben mir einmal erzählt, dass Sie in Ihren Tagebüchern viel über den leeren Raum der Kindheit geschrieben haben. In diesem Zusammenhang entsteht der leere Raum durch die Entmaterialisierung, die wiederum durch ...

... meditative Wiederholung entsteht. Der leere Raum ist für mich sehr wichtig, weil meine Kindheit einerseits sehr voll von Eindrücken und Gerüchen war, aber andererseits war sie ein sehr leerer Raum. Ein sehr, sehr leerer, zeitlich unbegrenzbarer Raum. Rein äußerlich war es dadurch begründet, dass nichts passiert ist. Ich bin in einem Dorf aufgewachsen, in dem es kein Radio, keinen Fernseher, überhaupt keine Unterhaltung gab. Es war eine sehr leere Zeit, aber eine sehr reiche Zeit. Dieser Raum, der nicht eine Armut, sondern ein Reichtum ist, wurde später aufgefüllt. Ich bin dabei, diesen leeren Raum mit Benennbarem aufzufüllen.

Um es mit einem Paradoxon zu sagen: Es ist eine volle Leere.

Ja, eine volle Leere, die jetzt, wenn ich spreche, Interviews gebe, wenn ich arbeite, benannt wird. Der leere Raum wird benannt. Wenn man einen Rosenkranz betet, meditiert oder das Mantra sagt, wird der leere Raum erzeugt.

In feite doet Kiefer dus niks anders dan zijn ervaringen uit zijn jeugd opnieuw beleven en uitdrukken in verf, steen, lood en andere materialen. Zijn gedachten en ingevingen gebaseerd op die tijd krijgen opnieuw vorm en nu in een geheel andere gestalte komen ze aan het licht. Bron voor dit alles is de leegte, de onbegrensde ruimte uit zijn jeugd. Kiefer merkt op dat hij ook heeft leren kijken met die ogen en leegte is niet zomaar een filosofisch thema, het is ook een beschrijving van de werkelijkheid op atomair niveau. Een realiteit die wij met ons blote oog niet waarnemen maar die door onderzoek aan het licht komt. Leegte en volheid komen door de confrontatie met lege ruimtes in een andere relatie te staan. In het gesprek komt dit zo aan het licht:

Ich bin einmal in Japan in Kamakura gewesen und habe dort die große Buddha-Statue besucht. Ich bin von der Rückseite in die Statue hineingegangen, und was mich im Innern berührt hat, war die Leere. Buddha ruht in sich, er lächelt. Mit dem Christentum verbindet man ein anderes Bild, das des ecce homo. Mit Maria das Pietà-Bild bei der Kreuzesabnahme. Der ecce homo ist ein brutales Ding. Ich werde heute immer noch überrascht, wenn ich ein Kruzifix sehe. Man sieht die Kruzifixe immer seltener, sie sind abstrakt geworden, aber früher gab es an jeder Wegkreuzung ein Kruzifix, an dem Blut herunterlief. So ein Kruzifix zu sehen ist etwas sehr Brutales und Komisches. Während die Vorstellung vom leeren Raum viel mehr umfasst, weil wir aus leerem Raum bestehen. Wir sind ja leer. Wenn man es atomphysikalisch nimmt, ist zwischen Elektron und Neutron ein unheimlich leerer Raum. Das Neutron ist in der Mitte, und das Elektron kreist außen herum. Wäre das Elektron so groß wie ein Fußball, hätte der Raum zwischen Elektron und Neutron die Dimensionen eines Fußballfeldes, d. h. dazwischen ist nichts. Wir sind an sich leerer Raum. Wenn man sich das einmal klarmacht, kommt man zu einer anderen Vorstellung von allem. So wie es Gamma-Strahlen gibt, die in die Erde eindringen und auf der anderen Seite des Globus wieder austreten. Das wäre eine banale Erklärung des leeren Raumes oder eine assoziative unter Zuhilfenahme der neuesten Wissenschaftserkenntnis, aber dieses Gefühl des leeren Raumes habe ich schon lange Zeit.

Können Sie sich noch erinnern, ab wann Sie die den Wunsch verspürten, den leeren Raum zu benennen?

Ein Bewusstsein davon hatte ich erst vor 20 Jahren - höchstens. Natürlich war das Wissen davor schon in mir vorhanden. Formuliert habe ich es erst vor 20 Jahren, besonders die gegenseitige Beeinflussung von leerem Raum und benanntem Raum.

Wenn ich Ihre Gemälde betrachte, habe ich die Empfindung, dass sie sowohl leere als auch stille Räume sind. Es sind Räume, in denen das Schweigen präsent ist.

Ja. Früher haben mich alte Fabriken angezogen, die leer standen, in denen nicht mehr gearbeitet wurde. In den alten Fabriken war das Wechselspiel, der Gegensatz der Leere und der Fülle sehr präsent. Es war niemand mehr da, aber gleichzeitig waren die Spuren der Arbeit vorhanden, die Spuren von Tausenden von Arbeitern. Das wäre jetzt ein plattes Beispiel für die Interdependenz von leeren und vollem Raum, für einen leeren Raum, der im Grunde sehr angefüllt ist, fast klaustrophobisch angefüllt ist. Pag 132-134

Leegte en lege ruimtes kunnen een effect oproepen van afgrijzen, een vrees voor de koude lege komos die ons omgeeft. Zoals in de trant van de uitspraak van de filosoof Friedrich Nietzsche, dat wij de aarde losgemaakt hebben van haar ketens aan God en nu zweven wij door een oneindige en onmenselijke kosmos, zonder houvast, zonder 'grond' en zonder perspectief of doel. Voor Kiefer ligt dit anders. De aarde en ook de mens blijft verbonden met de kosmos, met de sterren, met de hemel die de aarde omgeeft. In het werk van Kiefer komen tal van sterrenhemels terug. Dat is niet zonder zin. Sterren worden door Kiefer verbonden aan het lot van de mens, aan zijn lijden, zijn zoektocht, zijn levensloop. Sterren en de kosmos staan voor de oneindigheid die ons omgeeft en waar je je mee kunt verbinden. Daarin schuilt voor Kiefer ook een zekere troost. Eenzaamheid doet de mens beseffen dat er grote verlangens in hem schuilen en die verlangens kunnen leiden tot een gevoel van verbondenheid met het oneindige. In het gesprek komt dit zo tot uiting:

Geht es darum, das Zittern, van dem in Victor Hugos Gedicht Waterloo gesprochen wird, in sich wachzuhalten? Nicht in eine stabile Lage zu kommen, sondern von einer Niederlage ins Zittern gebracht zu werden - wie Sie es in Ihrem Zyklus Waterloo (1980-1982) dargestellt haben?

»Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine! (...) Quarantes ans sont passés, et ce coin de la terre (...) Tremble ençore d'avoir vu la fuite des géants!« Bei Victor Hugo ist es eine Verbindung von geologischer Zeit und menschlicher Geschichte ... Diese beiden verschiedenen Zeiten verbindet Hugo, um das Pathos hervorzurufen. Jene Niederlage war so furchtbar, dass die Erde heute noch zittert. Durch die Verquickung verschiedener Zeiten, wird das Ich in seiner Kurzlebigkeit mit einer geologischen oder kosmischen Zeit verbunden. Wir sind wie eine Sternschnuppe, es geht sehr schnell. Diese Verbindung ist natürlich auch ein Mittel des Trostes. Saul Bellow hat, glaube ich, einmal geschrieben: Spanne Deine Qualen an einen Stern. Die Menschen haben sich, damit sie überleben können, nicht mit den Grenzen, nicht mit ihrem Vorgarten begnügt. Dass man es aushält, immer wieder über diese Grenzen hinauszugehen und ins Unendliche zu schauen - das meint

Celan waarschijnlijk auch mit Widerstand. Es gibt viele Angebote, sich zu beruhigen: den Konsum, die Gemütlichkeit und so weiter.

Wenn man den eigenen Schmerz an den Stern bindet, erhält der Schmerz eine kosmische Dimension.

Die kosmische Dimension ist einerseits eine schwindelerregende, andererseits auch eine tröstliche, weil sie vom eigenen Schicksal ins Allgemeine wegführt.

Damit kommt die Frage der Perspektive ins Spiel. Für Blaise Pascal ist der Mensch, wie es in den Pensées heißt, »nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur; aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht nötig, dass das ganze Weltall sich waffne, ihn zu zermalmen: Ein Dampf ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten.«

Wird das eigene Leben, der eigene Körper, die eigene Existenz mit dem Kosmos verglichen, so wird all das - ins Kleine gekehrt - genauso unendlich. Diese Relationen finden sich auch in der Merkaba-Mystik: So weit es ins Große und Weite geht, so unendlich weit geht gleichzeitig auch den Abstieg ins eigene Selbst.

Führt die Anbindung des eigenen Schmerzes an eine kosmische Dimension wirklich zur Tröstung? Das Gefühl des Verlorenheit ist in den unendlichen Räumen des Universums noch viel stärker.

Es ist noch stärker, aber gleichzeitig tröstlich. In den Gegenden, in denen man am einsamsten ist, zum Beispiel an einem Meeresstrand, wo niemand ist, oder in den Bergen, wo nur ewiges Eis und ewiger Schnee sind, fühlt man sich zugleich am verbundensten.

Mit der Natur?

Mit allem. Man trägt in sich die Sehnsucht na der Auflösung. Vorher haben wir über das Hinausschwimmen ins Meer gesprochen. Wenn ich über die Alpen oder den Himalaya fliege, denke ich, wenn ich zum ewigen Eis und Schnee hinabschaue, da möchte ich sein. Die Sehnsucht geht zu diesem Ort hin. Wo man am einsamsten ist, ist man am verbundensten: Die Beziehung, die man mit allem hat, wächst ins Unendliche. Pag. 246-249

Als landschapschilder is de thematiek van het transcendente in het landschap mijn thema en de sacrale dimensie van het landschap is eigenlijk niet meer en niet minder deze verbondenheid en dit verlangen naar het oneindige. In die zin kan ik de woorden van Kiefer na voltrekken en daarom voel ik mij ook verwant met zijn werk. Bij Caspar David Friedrich speelt voor mijn gevoel een zelfde soort verlangen en ik zie het ook terug bij de Japanse schilderkunst en de landschappen van Ruisdael en anderen. Het landschap is een verbeelding, een verwoording in verf van het oneindige dat ons omgeeft en draagt. Daarom is het goed om je ogen op te doen en open te houden en het landschap op te nemen in je geest, je verbonden te voelen en je verlangen te leren kennen. Omdat deze nieuwe wijde niet alleen een kwestie is van waarnemen maar van verinnerlijking, het transcendente, oneindige kan zo deel worden van je leven en je helpen om je dagelijkse

beslommeringen te relativieren. Kiefer wijst ons een weg, een richting om in te kijken. Iets dat niet aan dovemans oren gezegd hoeft te zijn in deze tijd van afleiding en amusement. Misschien ontdek je zo wel waar je werkelijk voor wilt leven.

John Hacking 2019

Kiefer, Anselm, die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz, Berlin 2010, (Suhrkamp)

Ieder die valt heeft vleugels

In dieser Lichtung liegt auch eine Überlegung von Ingeborg Bachmann. Auf einem Gemälde steht ihr Vers geschrieben: »jeder, der fällt, hat Flügel.« In dem Gedicht Das Spiel ist aus heisst es: »Nur wer an der goldenen Brücke für die Karfunkelfee / das Wort noch weiss, hat gewonnen./ Ich muss dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee / im Garten zerronnen. // Von vielen, vielen Steinen sind unsre Füße so wund. / Einer heilt. Mit dem wollen wir springen, / bis der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich / im Mund, / uns holt, und wir werden singen: // Es ist eine schöne Zeit, wenn der Dattelnkern keimt! / Jeder, der fällt, hat Flügel.«

Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz pag. 30-31

Deze wereld is ingesteld op succes. Om mee te doen moet je slagen, moet je laten zien wat je in huis hebt. Dat is uiteindelijk een weg ten dode. Succes eindigt hoe dan ook in het graf. Elk leven eindigt daar maar als je 'het geluk najagend' moet ontdekken dat het geluk zo niet bereikbaar is, is dat extra bitter. Mensen gaan ten gronde aan hun pogen om gelukkig te worden door succesvol te zijn. Tragisch. Het is een verkeerde route. Waarom zou je niet imperfect mogen zijn, gebrekkig, vol met onmogelijke verlangens maar bewust van de onhaalbaarheid ervan? Fouten maken, elke dag weer. Waarom niet? Wat heb je te verliezen? Verliezen lijden, waarom niet, niet slagen, waarom daar bang voor zijn? Velen treft ongeluk, pech, iets wat je niet zou hebben verwacht maar het gebeurt. Dan ben je een ongeluksvogel. Maar is dat erg? Klaus Dermutz in gesprek met Anselm Kiefer wijst hierop als hij de dichteres Ingeborg Bachmann citeert. Hoeveel waarheid kan een mens verdragen, hoeveel ongeluk? Hij zegt:

Auch in Ingeborg Bachmanns Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (1959) gibt es eine derartige Überlegung: »Wer, wenn nicht diejenigen unter Ihnen, die ein schweres Los getroffen hat, könnte besser bezeugen, dass unsere Kraft

weiter reicht als unser Unglück, dass man, um vieles beraubt, sich zu erheben weiss, dass man enttäuscht, und das heisst, ohne Täuschung, zu leben vermag. Pag. 32

Teleurgesteld worden is leren leven zonder illusies. Enttäuscht = ohne Täuschung! Een wereld valt te winnen. Vooral vrijheid, ruimte, relativering. Niet het najagen van succes, want dat is het najagen van de wind, ijdelheid der ijdelheden, levert je een waardevol leven op, maar het ondergaan van het leven in voor- en tegenspoed, zonder dat je er aan onder door hoeft te gaan omdat je verkeerde ambities hebt. Omdat je de lat te hoog legt, te veel meet aan het (buitenkant) succes van anderen. Ze kunnen de pot op. Het is jouw leven. Dat hoeft niet perfect te zijn. En als je valt, zijn er vleugels, kun je vliegen, over je ongeluk heen, door ervan te leren, door te gaan begrijpen dat het reiken naar de zon niet alleen Ikarus, maar velen heeft doen vallen. Ingeborg Bachmann heeft een prachtig gedicht geschreven, een CV dat in alle toonaarden een heel ander lied laat horen dan dat wat je gewoonlijk meestuurt met je sollicitatie. Ze is niet alleen dichteres die op een heel eigen wijze naar het leven en de realiteit kijkt, ze laat ons in dit gedicht ook voelen hoe verlangens het leven kleuren, de weg uitzetten en de betekenissen vorm geven. Het is geen gedicht om moed te geven, hoop te verspreiden, licht te brengen in een donkere nacht. Het bevestigt de nacht waarin we leven, waarin we op zoek zijn naar een nieuwe ochtend. Maar we zoeken, we stijgen, we vallen, we leren vliegen. Misschien is dat wel genoeg om het leven te leren smaken zoals het smaakt.

Curriculum Vitae

Lang ist die Nacht,
lang für den Mann,
der nicht sterben kann, lang
unter Straßenlaternen schwankt
sein nacktes Aug und sein Aug
schnapsatemblind, und Geruch
von nassem Fleisch unter seinen Nägeln
betäubt ihn nicht immer, o Gott,
lang ist die Nacht.
Mein Haar wird nicht weiß,
den ich kroch aus dem Schoß von Maschinen,
Rosenrot strich mir Teer auf die Stirn
und die Strähnen, man hatt' ihr
die schneeweiße Schwester erwürgt. Aber ich,
der Häuptling, schritt durch die Stadt
von zehnmalhunderttausend Seelen, und mein Fuß
trat auf die Seelenasseln unterm Lederhimmel,
aus dem

zehnhunderttausend Friedenspfeifen
hingen, kalt. Engelsruhe
wünscht' ich mir oft
und Jagdgründe, voll
vom ohnmächtigen Geschrei
meiner Freunde.
Mit gespreizten Beinen und Flügeln,
binsenweis stieg die Jugend
über mich, über Jauche, über Jasmin ging's
in die riesigen Nächte mit dem Quadrat-
wurzelgeheimnis, es haucht die Sage
des Todes stündlich mein Fenster an,
Wolfsmilch gebt mir und schüttet
in meinen Rachen das Lachen
der Alten vor mir, wenn ich in Schlaf
fall über den Folianten,
in den beschämenden Traum,
daß ich nicht taug für Gedanken,
mit Troddeln spiel,
aus denen Schlangen fransen.
Auch unsere Mütter haben
von der Zukunft ihrer Männer geträumt,
sie haben sie mächtig gesehen,
revolutionär und einsam,
doch nach der Andacht im Garten
über das flammende Unkraut gebeugt,
Hand in Hand mit dem geschwätzigen
Kind ihrer Liebe. Mein trauriger Vater,
warum habt ihr damals geschwiegen
und nicht weitergedacht?
Verloren in den Feuerfontänen,
in einer Nacht neben einem Geschütz,
das nicht feuert, verdammt lang
ist die Nacht, unter dem Auswurf
des gelbsüchtigen Monds, seinem galligen
Licht, fegt in der Machttraumspur
über mich (das halt ich nicht ab)
der Schlitten mit der verbräunten
Geschichte hinweg.
Nicht das ich schlief: wach war ich,
zwischen Eisskeletten sucht' ich den Weg,
kam heim, wand mir Efeu
um Arm und Bein und weiße
mit Sonnenresten die Ruinen.
Ich hielt die hohen Feiertage,

und erst wenn es gelobt war,
brach ich das Brot.
In einer großspurigen Zeit
muß man rasch von einem Licht
ins andre gehen, von einem Land
ins andre, unterm Regenbogen,
die Zirkelspitze im Herzen,
zum Radius genommen die Nacht.
Weit offen. Von den Bergen
sieht man Seen, in den Seen
Berge, und im Wolkengestühl
schaukeln die Glocken
der einen Welt. Wessen Welt
zu wissen, ist mir verboten.
An einem Freitag geschah's
– ich fastete um mein Leben,
die Luft troff vom Saft der Zitronen
und die Gräte stak mir im Gaumen –
da löst' ich aus dem entfalteten Fisch
einen Ring, der, ausgeworfen
bei meiner Geburt, in den Strom
der Nacht fiel und versank.
Ich warf ihn zurück in die Nacht.
O hätt ich nicht Todesfurcht!
Hätt ich das Wort,
(verfehlt ich's nicht),
hätt ich nicht Disteln im Herz,
(schlög ich die Sonne nicht aus),
hätt ich nicht Gier im Mund,
(tränk ich das wilde Wasser nicht),
schlög ich die Wimper nicht auf,
(hätt ich die Schnur nicht gesehn).
Ziehn sie den Himmel fort?
Trüg mich die Erde nicht,
läg ich schon lange still,
läg ich schon lang,
wo die Nacht mich will,
eh sie die Nüstern bläht
und ihren Huf hebt
zu neuen Schlägen,
immer zum Schlag.
Immer die Nacht.
Und kein Tag.

Ingeborg Bachmann

John Hacking 2019

Bachmann: <https://www.lyrikline.org/en/poems/curriculum-vitae-267>

Kiefer, Anselm, die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz, Berlin 2010, (Suhrkamp)

Verveling

Und was betrifft Sie im Kern?

Ich erreiche meinen Kern nicht. Ich erreiche das Gesetz nicht, was die Welt im Innersten zusammenhält. Es ist ein Vakuum. Es ist ein Nichts.

Und die Schönheit?

Die Schönheit ist natürlich der Popanz, der vor mir hergetragen wird. Darum laufe ich immer weiter.

Anselm Kiefer in gesprek met Klaus Dermutz, (Pag. 54)

Verveling lijkt op het eerste gezicht een vervelende zaak, zeker als je in een maatschappij leeft waarin elke seconde wordt opgevuld met beelden, ervaringen, evenementen en een verlangen naar 'kicks', een beleving van het moment zelf, het liefst uniek, onovertroffen, een hoogtepunt in je leven...Ik overdrijf. Ik weet het. Maar leegte, lege tijd, (en ook lege ruimte) wordt door velen ervaren als bedreigend, een soort van horror vacui. Wikipedia zegt over dit begrip in een iets bredere context: In de filosofie staat horror vacui voor de onzekerheid van de mens, die niet kan leven met twijfel en onzekerheden en niet beantwoorde vragen. Volgens deze redenering probeert de mens op elke vraag een passend antwoord te vinden en voor alles een verklaring te zoeken. In de beeldende kunst staat horror vacui voor het verschijnsel dat kunstenaars elk leeg plekje opvullen, bijvoorbeeld met kleine ornamenten. Zo werden ook in de cartografie onbekende streken voorheen bij voorkeur opgevuld met wildemannen en (fabel)dieren en zeeën en oceanen met zeemonsters en tritons."

Hoeveel leegte, hoeveel lege ruimte, lege tijd, hoeveel niets kan een mens dan aan? Kunnen we nog wel wennen aan momenten op de dag waarop niets te beleven valt? Hoe veel mensen doden hun tijd, momenten waarop ze niet bezig zijn met een taak bijvoorbeeld of waarop zij reizen in trein of bus, wachten op iets dat komt, door telkens hun smartphone te gebruiken: hun life-line met 'het leven', de gebeurtenissen in de wereld, het 'sociale leven' van vrienden en bekenden, het nieuws dat zich voortdurend vernieuwt, voortplant, dat uitdijt, groeit en dat eindeloos doorgaat zoals de 24 uren economie. Overal en telkens op de wereld valt er wel wat te beleven en dit

kleine computertje brengt het allemaal binnen handbereik. Je weet er niet alleen van, je bent en wordt deelgenoot, onderdeel van een veel groter en omvattender geheel: the world wide web palmt je zo in. Je kunt tegen globalisering zijn om wat reden dan ook, maar in feite verzet je je tegen iets wat meer leeft in je hoofd, wat je met verkeerde argumenten wilt bestrijden, dan wat er werkelijk aan de gang is. Je bent deel van de globale wereld door het gebruik van de telefoon, je computer, het internet, kortom alles wat je onderneemt in en door de virtuele wereld die op deze wijze elke vorm van virtualiteit verloren heeft want het netwerk waarin je als een vlieg gevangen bent bepaalt je leefwereld, je opvattingen, je gevoelens, je behoeftes. De wereld, de 'globus' is deel van je alledaagse bestaan, de wereld kleurt je bestaan of je dat nou leuk vindt of niet. Kun je je telefoon maanden wegleggen? Je losmaken van elke computer die je met de wereld als het ware in een houdgreep neemt omdat je uren van je leven besteedt aan dit instrument? Wie kan er nog niets doen, helemaal niets?

Anselm Kiefer beschrijft die ervaring van niets doen in zijn jeugd, de verveling die optreedt, maar die ook later bron zal zijn van inspiratie, van tal van creatieve inzichten en ervaringen. Hij antwoordt in een gesprek met Klaus Dermutz op de constatering van Dermutz, ik citeer: "Mit dem leeren Raum ist die Vorstellung einer Zeitdehnung verbunden.

Insofern als man in der Kindheit alles ganz anders erlebt. Im Alter saust die Zeit dahin, weil man viel mehr arbeitet. Als Kind empfindet man die Langeweile sehr stark: Die Langeweile in der Kindheit - das Kostbarste für später. In der Langeweile ist man am Grund der Existenz. Man erfährt sich nicht, wenn man keine Langeweile empfindet. Es gibt von Heidegger eine ganze Vorlesung über die Langeweile. Ich erinnere mich, wie er in dieser Vorlesung aufgrund der Langeweile, die er empfindet, seine Überlegungen darstellt: Er ist in einer Gesellschaft eingeladen, es ist nicht ganz unangenehm, es ist auch nicht ganz besonders, so entsteht ein Gefühl der Langeweile. Man fragt sich, warum man dieser Einladung gefolgt ist, und damit beginnt das Bewusstsein der Existenz. Und heute ist es so, dass alles, was getan wird, die ganze Betriebsamkeit, die Internetbeschäftigung, die leeren Räume vernichtet, alles verstopft. Langeweile gibt es gar nicht mehr. Es wird zwar weniger gearbeitet als früher, es gibt die 35-Stunden-Woche, aber gleichzeitig gibt es eine Industrie, die in diese Bresche springt und Aktivitätsurlaube anbietet. Es wird alles getan, um die Langeweile und das Erleben der Leere unmöglich zu machen.

Ihre Arbeit könnte man in der Weise verstehen, dass sie dem Betrachter ein Bewusstsein der Existenz und damit der Grundbewegung der Welt ermöglicht.

Ich hoffe (lacht). Die Erfahrung eines Bildes geht eine gewisse Weile, wenn man das Bild richtig anschaut. In dieser Weile geschieht objektiv nichts. Das Bild ändert sich im Moment noch nicht. In dieser Zeit, wo nichts geschieht,

entsteht das Bewusstsein des leeren Raums, der angefüllt werden kann.“
(Pag. 35-36)

Anselm Kiefer stelt, in navolging van Martin Heideggers gedachten over de verveling, dat de ervaring van de lege ruimte en de lege tijd in de verveling je bewust kan maken van je eigen existentie. Zelf heeft hij dat nu, als ouder iemand, ervaren, terugkijkend op zijn kinderjaren. Verveling, lege tijd en ruimte, kan je dichterbij jezelf brengen, bij wie je bent, waar je door geraakt kunt worden, en wat je niet raakt. “Niks” meemaken op een moment, op een serie van momenten, er gebeurt niks, ook niet in je beleving, je bent er, maar je doet niet mee, je kijkt hoogstens, je ondergaat het moment, maar je vindt er niks aan. Ik kan me herinneren, toen ik deze citaten las, dat ik als kind buiten stond te wachten onder het afdakje terwijl het pijpenstelen regende. Ik was bij mijn oma waar mijn moeder op maandag het kleine huis schoonmaakte, de was deed en allerlei andere klusjes. Tijdens de middag, na het warm eten (tijdens de lunch) ging mijn oma een dutje doen. Als kind had je niets te doen. Er waren geen andere kinderen, niemand om mee te spelen, te praten. Onder het afdakje van het huis stond je te kijken naar de overkant, zo'n 8 meter verder, waar de regen in stralen van het dak van de hoge schuur afliep. Je kon niet onder het afdak weg want dan werd je nat. En het duurde en duurde. De regen ging maar door, het water liep in grote stralen naar beneden en kletterde op de harde grond van kiezelstenen. Rechts daarvan, naast de grote deuren van de schuur, een hoge berg, de mesthoop. Er gebeurde eigenlijk niks, en toch kan ik me dit beeld nog heel goed voor de geest halen. Ik zie het voor me alsof het gisteren was terwijl het toch zeker 58 jaar geleden is.

Kiefer kent deze leegte, dit ‘niets’ uit zijn jeugd, maar hij heeft ook ontdekt dat je dit niets niet alleen maar negatief hoeft te ervaren. Ook al lijkt onze tijd (maatschappij) alles in het werk te stellen om elke leegte op te vullen. Kiefer is zich ervan bewust dat ook in de mens zelf een ‘niets’, een leegte, een afgrond wacht, als je de confrontatie hiermee aandurft. Het innerlijk van de mens dat gevuld is met beelden en ervaringen, zou je kunnen vergelijken met een harde computerschijf die gevuld kan zijn met beelden, met afbeeldingen, met programma's. Maar uiteindelijk is de harde schijf zelf een ‘niets’, een object zonder echte inhoud, het existeert, het bestaat, maar daar is dan ook alles mee gezegd. Misschien is het innerlijk van de mens, los van alle inhoud ook wel een vacuum, een leegte, een ‘niets’. In een van zijn interviews verwijst Kiefer naar de dichter Rilke die in zijn eerste Duineser Elegie schrijft:

WER, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,

und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.

Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Deze innerlijk ervaren leegte, deze lege ruimte, een lege tijd die je meemaakt, doormaakt als je diep naar binnen durft te kijken, ten overstaan van de innerlijke afgrond die dan kan opdoemen, zou je een existentieel feit kunnen noemen. Als je jezelf bewust wordt van wie je bent, waar je staat, en waar je vandaan komt, is de ervaring van leegte misschien niet veer weg. Als je durft even afstand te doen van alle inhoud, alle beelden, herinneringen, ervaringen die hun indrukken hebben achtergelaten in je gemoed, blijft er misschien niet zoveel over. Dan is de leegte opeens deel van je ervaren, maak je kennis met een 'niets' dat dichterbij is dan je misschien zou vermoeden. Kosmische leegte die je met jezelf meedraagt. Dicht bij je hart, diep geworteld in je geest omdat je innerlijk leeg is. Maar deze ervaring kan heel confronterend zijn, misschien ook wel heel veel angst oproepen, een vorm van 'terror' in je geest. Ik vermoed dat daarom de mens niet veel leegte verdragen kan. De Engelse dichter T.S. Eliot schreef al dat de mensheid, de mens, niet veel realiteit kan verdragen. Onvergetelijk zijn voor mij zijn woorden die mij al fascineerden toen ik op de middelbare school zijn werk in handen kreeg. Het is alsof de tijd terugkeert als je thema's als leegte, het niets, de verveling, de confrontatie met de innerlijke afgrond toelaat. Deze ervaring van de innerlijk afgrond is in feite ook een vermoeden, zo denk ik, van een aanstaande dood, een absolute leegte, het vermoeden dat zich zo ruim baan schept in deze existentiële ervaring. Eliot schrijft in Four Quartets, deel 2 East Coker een soortgelijke basiservaring (maar dan nog radicaler) als waarvan de woorden van Rilke doortrokken schijnt te zijn:

O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters,
The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,
Distinguished civil servants, chairmen of many committees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,
And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha
And the Stock Exchange Gazette, the Directory of Directors,
And cold the sense and lost the motive of action.
And we all go with them, into the silent funeral,
Nobody's funeral, for there is no one to bury.
I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to be changed
With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness on darkness,
And we know that the hills and the trees, the distant panorama
And the bold imposing facade are all being rolled away—
Or as, when an underground train, in the tube, stops too long between
stations
And the conversation rises and slowly fades into silence
And you see behind every face the mental emptiness deepen
Leaving only the growing terror of nothing to think about;
Or when, under ether, the mind is conscious but conscious of nothing—
I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love,
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought:
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.
Whisper of running streams, and winter lightning.
The wild thyme unseen and the wild strawberry,
The laughter in the garden, echoed ecstasy
Not lost, but requiring, pointing to the agony
Of death and birth.

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.

And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.

Je merkt het, Eliot schept tenslotte in de donkere nacht van het 'niets' een doorgang: waar je dacht je heil te kunnen vinden, je zekerheid, je houvast, je redding, daar wacht het niets, de leegte. Maar als je durft los te laten, je durft over te geven, is er misschien een weg uit de leegte. Als God 'niets' is, woont in het 'niets' opdat de mens, de schepping, de kosmos er kan zijn, want als alles God zou zijn, is er geen ruimte voor iets anders, dus als God zich heeft teruggetrokken opdat wij zijn, is er hoop dat wij God tegen kunnen komen als wij zelf 'niets' zijn, in het 'niets' door onze dood, zijn teruggevallen. Maar dit gaat natuurlijk mijn pet te boven. Hier kun je geen theologie op bouwen. En dat hoeft ook niet. Want theologie heb je niet nodig om de confrontatie met de innerlijke afgrond vol te houden. Je loopt dan veel te snel het gevaar de leegte in te vullen met klankloze, inhoudsloze en kant nog wal rakende metaforen die de dood niet serieus nemen en die een paradijs verkondigen alsof het leven op aarde gewoon in andere gedaante doorgaat. Ik pleit voor verveling, voor confrontatie met de innerlijke leegte, zonder antwoorden en al helemaal niet voor antwoorden die de leegte proberen te verdonkeremanen. Wie weet hoeveel creativiteit en inzichten de vruchten zullen zijn van deze ontmoeting.

John Hacking 2019

Kiefer, Anselm, die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz, Berlin 2010, (Suhrkamp)

Rilke: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/duineser-elegien-829/1>

T.S. Eliot: <http://www.davidgorman.com/4Quartets/>

Kruisweg in Amsterdam

“Art Stations of the Cross is een uniek publiek kunstproject, een contemplatieve pelgrimstocht langs veertien hedendaagse kunstwerken die aanzetten tot reflectie over actuele vormen van onrecht. Na Londen (2016), Washington (2017) en New York (2018) nu in Amsterdam.” Foldertekst Samen met collega's studentenpastores hebben we 10 van de veertien staties van deze kruisweg bezocht en bekeken. Opdracht was om eerst de plek en het kunstwerk op je in te laten werken. Daarna gaf de gids en samensteller/curator van deze expo Anikó Ouweneel-Toth tekst en uitleg. Lieke Wijna, kunsthistorica verzamelde indrukken voor haar onderzoek en hield op het einde van de rondleiding een lezing over vindplaatsen van het

heilige in musea en/of kerken. Dat is in het kort de samenvatting van een boeiende studiedag.

Maar daarmee is eigenlijk zo goed als niets gezegd. Praten over levert weinig inzicht. Je blijft letterlijk op afstand. Praten vanuit, vanuit de ervaring, kan deze realiteit wat dichterbij brengen. Dat zal ik proberen in deze tekst. Inzet van deze pelgrimstocht langs staties van de kruisweg was het ervaren van de relatie tussen het lijden van Jezus en het lijden van de hedendaagse mens. Dat alles in het kader van de vastentijd waarin dit lijden van Jezus opnieuw onder de aandacht wordt gebracht als voorbereiding op het feest van Pasen.

Terugkijkend op deze tocht, ik had dat al toen ik op de terugreis was naar huis, moest ik concluderen: “als ik alleen was geweest en deze tocht alleen had gemaakt, had ik alleen maar gehuild.” Dat geeft aan hoe indrukwekkend ik de verbeeldingen vond van deze moderne staties – of beter, want het waren eigenlijk geen echte staties, maar kunstwerken in relatie met een statie – hoe sterk deze kunstwerken waren in hun uitbeelding van het hedendaagse menselijke lijden. Stuk voor stuk riepen deze werken vragen op, maakten ze nieuwe betekenissen zichtbaar, legden ze bloot wat er aan onrecht, geweld en lijden in onze samenleving speelt. Vluchtelingen die weggeworpen worden als oud vuil, mensenhandel, ideologische slachtpartijen waarin zogenaamde tegenstanders worden omgebracht (door Islamitische Staat IS), prostitutie, uitbuiting, waren de thema's die aan de orde kwamen.

Een van de meest frapperende dingen die mij troffen was het feit dat veel plekken midden in de rosse buurt waren, De Wallen, de ‘Red Light District’, waar de straten bevolkt zijn met talloze nieuwsgierige toeristen. Ik heb me dan ook afgevraagd wat nou eigenlijk het echte verlangen is dat hier wordt aangewakkerd en dat door de stad wordt getolereerd, en dat zoveel duizenden per dag aantrekt. Welke idolatrie vindt hier plaats, welke afgoden worden hier op hun voetstuk gezet: seks en drugs alleen? Verdwazing en behoeftebevrediging? Maar wie betaalt de prijs? Een van de staties was een kunstwerk van Yona Verwer en Katarzyna Kozera, Troubled Waters, in de

Reinwardt Academie (Hortusplantsoen 2), waarbij de kunstenares Yona Verwer zelf uitleg gaf. (Bij de statie ‘Jezus valt voor de eerste maal’). Te zien waren twee bewerkte afbeeldingen en een paar plattegronden. Een afbeelding van de Jodenvervolging gedurende de Tweede Wereldoorlog, een afbeelding van vrouwen achter ramen in de rosse buurt. Via een Ipad kon men meer afbeeldingen bekijken (mbv augmented reality). Daarmee wees dit kunstwerk rechtstreeks naar de uitbuiting van vrouwen op de Wallen. Een

plek die volgens een krantenartikel deze week, grotendeels gefinancierd wordt met crimineel geld. De onderwereld komt hier aan het licht in de bovenwereld.

Een ander werk dat grote indruk maakte was het columbarium van Masha Trebukova in de Mozes en Aäronkerk (Waterlooplein 207) met afbeeldingen van geweld begaan door aanhangers van IS en anderen. Ook werden er 6 boeken via een beeldscherm getoond, tijdschriften met vooral veel kleding, bijlages bij een krant, die per pagina waren overgeschilderd met geweldsscenes. De statie 'Jezus wordt van zijn kleren beroofd' kreeg zo een extra pijnlijke lading. Bij de eerste statie "Jezus wordt ter dood veroordeeld" stond een werk van Hansa Versteeg, Madonna del Mare Nostrum, Mantel der Liefde, (Nicolaaskerk Prins Hendrikkade 73). Een afbeelding van vrouw met kind gewikkeld in folie dat geredde vluchtelingen uit zee omgehangen krijgen. Deze mantelmadonna kan symbool staan voor alle vluchtelingen die onder haar mantel kunnen schuilen en die door de samenleving aan hun lot worden overgelaten. Tijdens de Documenta in Kassel in 2017 stonden in de Lutherse kerk (Luther und die Avantgarde) een aantal tafels vol met bezittingen van vluchtelingen die achtergebleven waren in de boten. Ik heb een filmpje hiervan gemaakt. Deze resten blijven indrukwekkend omdat ze getuigen van de (veelal dode) mensen van wie ze waren. (<https://vimeo.com/226411350>)

Waarom raakt deze wijze van verbeelding van de kruisweg mij zo sterk? Omdat ik zelf een aantal keren een kruisweg en scenes uit het lijden van Jezus heb geschilderd. Mijn persoonlijke betrokkenheid bij vorm en inhoud, bij actualiteit en zeggingskracht is daarom groot. Elke verbeelding riep meteen nieuwe associaties bij mij op en zette aan tot (nieuwe) betekenissen, verdieping, contemplatie. In de Allemanskapel (Oudezijds Achterburgwal 100) had Anjet van Linge, een stenen zuil neergezet met het Kyrië eleison erin gebeiteld. Ontferming. Op deze plaats die altijd toegankelijk is midden in mijn ogen de grootste 'achterbuurt' van Amsterdam, alleman, iedereen is er welkom, had het werk betrekking op statie 12 'Jezus sterft aan het kruis'. De psalm voor die dag was psalm 122 'Verheugd was ik toen ik hoorde, wij gaan naar het huis van de Heer'. De roep om ontferming en de realiteit op straat in de huizen in deze buurt komen hier bij elkaar. Als je dat tot je door laat dringen kun je alleen maar huilen.

In de Waalse kerk een stuk verder (Oudezijds Achterburgwal 159), bij de statie 'Jezus wordt aan het kruis genageld' hingen een aantal boten aan het plafond: Erica Grimm, Salt Water Skin Boats. Verwijzend naar de boten van de vluchtelingen, maar ook naar de Hugenoten die hier eeuwen geleden hun toevlucht vonden. Een typische kerk, de hele vloer is bezaaid met grafstenen. De vieringen vinden dus letterlijk plaats op de resten van de overledenen. Jan Tregot, The Last Days (Museum Ons' Lieve Heer op Solder, (Oudezijds Voorburgwal 38-40) toont ons een afgeslachte Christus (bij de

statie 'Jezus wordt van het kruis afgenomen). Een kruisbeeld dat een verminkte corpus – uiteengerukt – laat zien, een heftig werk dat de toeschouwer nog eens goed inwrijft dat deze dood gruwelijk is. Misschien ook een poging om het beeld van de gekruisigde, dat inmiddels zo vertrouwd is geraakt, opnieuw te actualiseren. Het gruwelijke van de kruisdood in een ander licht zodat navoelbaar kan worden wat hier eigenlijk aan de gang is.

Een persoonlijke inkleuring van 'Jezus troost de wenende vrouwen' was te zien in de Doopsgezinde Singelkerk (Singel 452) via een werk van mijn collega Arent Weevers, Josephine's Well, een videokunstwerk waarin een vrouw omhoog zweeft en zich in haar volle naaktheid toont aan de toeschouwer. De vrouwen door Jezus getroost exemplarisch vertegenwoordigd in dit ene beeld. De haren van de vrouw doen denken aan het drogen van Jezus voeten en aan de meisjes van Jeruzalem uit het Hooglied. In dezelfde kerk was ook een werk van Janpeter van Muilwijk te zien bij de statie 'Jezus valt voor de derde maal', een afbeelding van een naakt meisje boven een doodskist, Der Tod und das Mädchen, een schilderij dat het einde vormt van een cyclus waarin de kunstenaar de dood van zijn dochter probeert te verwerken. Bij het horen van deze laatste betekenis krijgt het werk opeens een volstrekt andere lading die het op het eerste gezicht misschien niet heeft. Het zwevende meisje hangt tussen hemel en aarde en de dood is slechts een donkere schim in de vorm van een kist. De dood als deur. Een thema dat ik jaren geleden al eens heb uitgedrukt in een gedicht. Het is daarom alsof deze kruisweg ook bij mij weer oude herinneringen bovenbrengt, herinneringen die mij in het dagelijks leven, ook door mijn soort van werk, voortdurend blijven begeleiden.

Onze gids Anikó was vol enthousiasme over deze expositie. Opviel was dat zij bij veel staties ook een positieve betekenis naar voren bracht. In het Hongaars is het woordje mens hetzelfde als het woordje wereld, zo vertelde zij. Elk mens een wereld, elke wereld een mens. In de film Dersu Oezala van de Japanse regisseur Kurosawa zegt de gids iets soortgelijks: voor hem is elk dier, zelfs ook de wind en het vuur, het water, de lucht, menselijk. Hij laat zijn medereizigers ervaren dat elke dier en elk element in de natuur met respect moet worden benaderd en dat een functionele en afstandelijke benadering onrecht doet aan dier en element. Voor ons westerlingen misschien vreemd maar voor iemand die afhankelijk is van de omgevende natuur eigenlijk vanzelfsprekend. De kunstenaar G. Roland Biermann, Stations II die een werk maakte in de Hoftuin (Nieuwe Herengracht 18) bij de statie 'Jezus neemt zijn kruis op' is hier misschien van doordrongen. Grote kruizen, verwijzend naar het Andreaskruis, symbool voor Amsterdam, en grote rode, oranje, bruin geschilderde olievaten in de tuin (kleuren van het bloed), laten dit zien. Hoe gaan we om met de aarde, als olie leidt tot onderdrukking en geweld. Als olie, ook symbool voor zalving van Jezus, de

Christus, letterlijk de gezalfde, zoveel impact heeft op ons bestaan? Hier is de relatie met direct lijden van mensen misschien wat abstracter uitgedrukt maar als je even doordenkt komen deze betekenissen vanzelf bovendrijven. Een ander werk dat veel betekenissen opriep was het werk dat bij de statie 'Veronica droogt het aangezicht van Jezus' was gekozen: Güler Ates, Water no longer dances with light (Onze Lieve Vrouwekerk, Keizersgracht 218b). Een kleine kamer vol geschilderd met teksten (golvend) uit de verschillende heilige boeken, alsof je gevangen zit in en tussen deze woorden. Aan de wand enkele portretten van een volledig gesluisde vrouw op het hoogaltaar van de kerk, een plek die voor haar verboden terrein is. Op deze dag, Internationale Vrouwendag, een statement met bijzondere lading. Een andere inkleding van een ruimte was tenslotte statie 14 'Jezus wordt in het graf gelegd' en de 'opstanding' in de Oude kerk (Oudekerksplein 23): Giorgio Andreotta Calò, installatie Heilig Graf kapel, waarbij de ruimte leeg blijft. Alleen de ramen zijn voorzien van rood doorschijnend folie waardoor de ruimte gebaad wordt in een rood licht. Rood kleur van het leven, het bloed en de rosse buurt, want we zijn op de Wallen. Voor mij is deze verwijzing naar de leegte ook een verwijzing naar de afwezigheid van God. God die niet uit de hemel spreekt. We zullen het zelf en helemaal alleen moeten doen. Geen helpende hand uit de hemel. Een lege kosmos waarin wij op deze aarde bestaan. Maar dat besef heeft ook consequenties voor onze opvatting over autonomie. Kun je nog inzetten op menselijke autonomie in het licht van deze leegte? Wat is autonomie dan nog? Ook in het aangezicht van de dood. En wat te zeggen over een God die zich heeft teruggetrokken, is daar nog een relatie mee op te bouwen? Hoe zit het met Jezus die in Naam van God, zijn vleesgeworden Woord, aanbeden wordt als Gods Zoon, zijn manifestatie hier op aarde, als God afwezig is? Komt God alleen nabij via Jezus, via zijn lijden, dood en verrijzenis? Hoe zit het dan met ons lijden en ons sterven?

De kruisweg zoals die is ontstaan in de geschiedenis had onder andere tot doel om mensen dicht bij het lijden van Jezus te brengen en hun mede deelgenoot hiervan te maken. Daarvoor is dit verhaal met 14 beelden, staties bedacht. Bijbels gezien is er niet zoveel evidentie voor de letterlijke invulling van dit verhaal. Drie keer vallen bijvoorbeeld is nergens vermeld. Maar de kruisweg neemt de toeschouwer, de gelovige bij de hand en wil hem/haar iets doen ervaren. De kunstwerken die in deze expo worden getoond zijn allemaal geplaatst bij een statie maar niet expliciet gemaakt als statie (behalve dan misschien het enige werk in opdracht van G. Roland Biermann, Stations II in de Hoftuin). Je kunt de vraag stellen hoeveel beelden je nodig hebt om een verhaal te vertellen. En hoe verlopen de betekenislijnen: mag een werk ook ronduit negatief worden ervaren, tot op het bot, om zo pijn en lijden te kunnen voelen? In mijn eigen uitbeeldingen van de kruiswegscènes heb ik soms geprobeerd precies dit niet verwoordde en niet te verwoorden lijden uit te beelden. Dat is onmogelijk. Het blijft bij een verwijzing, een wijzen

naar en de toeschouwer vult zelf de rest in. Net zoals de leerlingen op afstand toekijken hoe Jezus wordt gekruisigd.

Maar misschien is dat voor ons als gelovigen al erg genoeg en is het lijden dat door de kunstwerken wordt geduid en zichtbaar gemaakt voldoende om (als je ervoor openstaat) toe te laten in je leven. Heilig is in het Hebreeuws datgene dat apart is gezet, dat in de werkelijkheid aanwezig als bijzonder, zoals de sabbat bijzonder is in de week: dag van rust en dag van studie en bezinning op de heilige teksten, de verzameling van woorden die dit heilige duiden en beschrijven. De kruisweg is in de vastentijd een pelgrimstocht, een oefening om het lijden van Jezus deel te laten worden van ons leven, midden in de werkelijkheid zoals wij die ervaren. Hij maakt ons leven bijzonder als wij daarin ook iets van het heilige mogen beleven, een ervaring die ons misschien kan troosten en ondersteunen als wij durven open gaan voor die werkelijkheid die groter is dan onszelf. Een heteronomie van goddelijke oorsprong, de kruisweg als heterotopie, (een 'andere' plaats die iets met ons doet), die ons af en toe door elkaar kan schudden en ons doen bezinnen op waar we mee bezig zijn.

John Hacking
14 maart 2019

Meer info over deze expo in Amsterdam: www.artstations.org
De expo duurt van 6 maart-22 april 2019

2019 Luisteren (naar jezelf)

Het perspectief op jezelf kan wisselen: je kunt jezelf beschouwen als persoon, als individu, als ego, als zelf en via nog een aantal andere mogelijkheden afhankelijk van context en uitgangspunt. Wie je bent, waar je voor staat, wat je doet en wat je denkt kleurt je zelf-verstaan en de wijze waarop je jouw eigen identiteit vorm geeft. Waar kom je vandaan, wat is je context, waar houd je je mee bezig, wat heb je in huis aan vaardigheden en kwaliteiten, waar ben je van overtuigd, en wat vind je belangrijk, welke doelen streef je na, heb je een levensdoel, welke rollen speel je, waardoor word je gemotiveerd en geraakt, wat wil je uiteindelijk bereiken in en met je leven, en hoe pak je dit aan? Dit zijn allemaal vragen die met jou te maken hebben en die jouw leven kleur en richting geven.

Voor jezelf is dit interessant om hiermee bezig te zijn want je leven krijgt daardoor inhoud waarop je kunt reflecteren en waardoor je kijkt krijgt op jezelf. Je bent voor je zelf misschien wel het meest interessante 'studieobject'. Maar neem je ook genoeg tijd om naar jezelf te luisteren?

Kom je daar wel aan toe tijdens je drukke werkzaamheden en je vaak volle agenda?

Ook anderen zijn in jou geïnteresseerd. Meer misschien dan je wel zou willen. Ze luisteren naar jou en ze leggen vast, ze verzamelen zoveel mogelijk gegevens over jou. Dingen die je allemaal grotendeels vrijwillig prijsgeeft door je activiteiten op en via internet. Je gebruik van sociale media, zoekmachines, je presentaties, je blogs, vlogs, films, “likes”, kortom alles wat je virtueel onderneemt, legt getuigenis van je af en vormt een geheel aan data. Jouw waarde, je bent kostbaar voor bedrijven die iets van je willen, gezien op een heel leven heet in het Engels “Customer-Lifetime-Value”. In dit begrip komt de intentie naar voren om jouw hele leven te bekijken vanuit het perspectief van de commercie. Wat kunnen we aan je kwijt, waarvoor dien je ons, wat kunnen we aan je hebben? En dat ook op het niveau van politiek en andere terreinen waar mensen gestuurd en gemanipuleerd kunnen worden. Niet alleen het economisch belang van je data, ook het politieke en maatschappelijke belang telt mee. De firma Acxiom verdeelt volgens de filosoof Byung-Chul Han de mens in 70 categorieën en via algoritmen wordt alles in kaart gebracht. Groepen van personen die slechts weinig economische waarde vertegenwoordigen worden volgens Han “waste” genoemd, afval. Bij Apple werd Steve Jobs “Big Brother” genoemd, naar de roman van 1984 van George Orwell. Telefoongebruikers heten daar “zombies”.

Byung-Chul Han waarschuwt in diverse publicaties voor het gevaar van totale uitbuiting en totale beheersing van mensen door de inzet van deze moderne technieken. We zijn er niet alleen aan overgeleverd, we doen er achteloos aan mee in naam van onze vrijheid en onze zelfexpressie. Luisteren naar jezelf en ontdekken wie je werkelijk bent en wat je werkelijk wilt of zou willen is nog niet zo eenvoudig als je voortdurend geleefd wordt door de prikkels op je telefoon, de eisen die aan je worden gesteld door de samenleving, je werk, je studie, je sociale omgeving en de eisen die je aan jezelf stelt om je te presenteren en te laten zien op sociale media en elders. Hoe wil je voor de dag komen en wat wil je dat mensen van je zien? Hoeveel tijd besteed je aan zelf-presentatie en wat levert het je op? Is het al die moeite wel waard?

Deze vragen zouden aan bod kunnen komen als je deelneemt aan een van onze kunstprojecten in de Studentenkerk. Het Louteringsgraf bijvoorbeeld. Je gaat een tijdje in het graf liggen zonder telefoon en staat stil bij je leven, je eindigheid, je plannen, je optredens, je presentaties. Wat wil je met je leven tegen het licht van je eindigheid, het feit dat je een keer zult komen te overlijden. Wat is waardevol en wat niet, waar zet je jezelf voor in en wat is verspilde moeite. Als je deze vragen als een soort van “memento mori” stelt in het graf, een gedenken dat je sterfelijk bent, en op basis van dit inzicht

keuzes maakt, kom je er misschien heel anders uit dan dat je erin ging. Het is een uitnodiging om op een bijzondere plek in een bijzondere context te mediteren over je leven. Je hele lichaam doet mee, je ligt tussen muren van aarde en zand, boven je de hemel en de bomen, alle zintuigen doen mee. Het is het proberen waard. Je bent niet dood, je hoeft je ook niet voor te stellen dat je dood bent, maar je wordt uitgenodigd om hier zonder afleiding na te denken over je leven. Dit in het licht ook van al die filosofen die ook over hebben nagedacht in de loop van de geschiedenis van de filosofie vanaf Aristoteles. Denk ook aan Augustinus, aan Montaigne, Heidegger, Sartre, Camus, Jabès, om er een paar te noemen. De lijst is veel en veel langer en dan heb ik Aziatische filosofen nog niet genoemd zoals Lao-Tze en Dogen.

Een andere manier om stil te staan is het kunstproject Verveel me. Je levert voor een dag telefoon (en studieboeken) in en dan ga je de straat op om je letterlijk te vervelen. Je kunt gaan wandelen, koffie drinken, praatjes maken, maar je doet niks wat in je ogen productief zou kunnen zijn. De Duitse kunstenaar Anselm Kiefer stelt in een film over zijn werk dat de verveling uit zijn jeugd hem heel veel inspiratie heeft gebracht. De filosoof Martin Heidegger gaf een collegereeks over verveling en hij stelt dat deze ervaring je terug kan brengen tot op de kern van je bestaan. Wie weet wat dat met je doet en hoe je daarna tegen je leven aankijkt. Wie weet ook welke nieuwe gedachten bij je boven kunnen komen als je eens tijd neemt voor jezelf zonder dat je iets moet van jezelf. Durf je dat aan, kun je dat wel? Misschien is dat nog moeilijker dan een uur in het Louteringsgraf.

Tenslotte hebben we nog een derde kunstproject waarin je niet luistert naar jezelf maar naar de ander die jou iets vertelt: Luisteroor. Alle luisteren naar jezelf dat op de een of andere manier niet resulteert in luisteren naar de wereld en de mensen die je omgeven, blijft hangen in narcistisch ronddraaien om jezelf. Daar word je niet beter van. De beweging naar buiten is nodig om je leven kwaliteit te geven en kwaliteit vind je in de dialoog, het gesprek met anderen en het luisteren en opnemen van de wereld en de andere mensen. Daarvoor hebben we, om het je makkelijk te maken, een Luisteroor gemaakt dat je kunt lenen. Met dat oor ga je ergens zitten, en wacht of er mensen op je af komen die vragen stellen over wat je aan het doen bent. Je kunt dan uitleggen dat je er zit om naar hen te luisteren. Zij kunnen dan hun verhaal aan je kwijt. Jij geeft geen oordelen en geen adviezen, geen oplossingen en geen goede raad. Je luistert en dat is alles. Je mag wel verdiepende vragen stellen maar je bent geen therapeut of anderszins een hulpverlener of coach. Je bent luisteraar. Mensen kunnen hun verhaal aan je kwijt in 9, 30 of 60 minuten. Drie smaken. 9 minuten à la Lacan, de Franse psycho-analyticus die daarmee mensen aanspoorde om ter zake te komen, 30 minuten als je meer tijd nodig hebt en 60 als je ruim gebruik wil maken van deze

mogelijkheid. De luisteraar bewaakt de tijd. Ben je klaar met luisteren of dienen zich geen kandidaten meer aan, kun je het oor weer inleveren. Drie kunstprojecten die passen in deze tijd. Drie projecten die een uitnodiging vormen om te luisteren naar jezelf en naar de ander. In deze tijd van massacommunicatie en dataverzameling een alternatieve manier om eens stil te staan bij je leven en bij het leven anderen. Een kans om van te leren. Wie weet wat het je oplevert.

John Hacking
21 oktober 2019

Bron:
Byung-Chul Han, Kapitalismus und Todestrieb, Berlin 2019 (Matthes & Seitz)

Het Niets bewonen

»Das Wort ist das Mittel des Geistes, sich im Nichts zu vervielfachen ... «
Paul Valery

Ik verbaas me er vaker over hoe de menselijke evolutie in zijn werk is gegaan. De ontdekking van de kracht van het vuur, het roosteren van vlees in plaats van het rauw van de botten te knagen. De aanpassing aan de koude van de winter door dierenvellen te gebruiken als kleding. Het zingen van een melodie dat een lied wordt, het ontdekken van de taal als manier om met elkaar te communiceren naast alle andere manieren van contact. Het weergeven van dieren op de wanden en het begraven van de overledenen in graven. Misschien zijn deze eerste 'uitvindingen' wel een van de meest belangrijke stappen geweest in de ontwikkeling van de vroege mens. Alle vormen van cultuur die daarna zijn ontstaan kwamen pas toen de mens zijn nomadenbestaan verruilde voor een leven in een nederzetting en later in een stad. Een surplus aan arbeiders maakte de bouw van de piramiden mogelijk. Een standenmaatschappij creëerde tempels, paleizen en andere opvallende gebouwen met speciale functies. Dan is er inmiddels ook een geschreven taal en worden verhalen opgetekend en gelezen. Niet dat iedereen over die vaardigheden beschikte maar het begin is gemaakt. Taal is een onlosmakelijk bestanddeel van het mensenbestaan geworden. Met de taal kwam ook het abstracte denken. Abstracties werden onderdeel van het dagelijks leven zonder dat precies helder was wat de inhoud van dergelijke woorden was. Kunst is zo'n woord, net als winter en zomer. Wat bedoelen we als we kunst zeggen? Wat versta je onder winter, of onder zomer. Veelvuldig en betekenisvol zijn de beschrijvingen die wij kunnen gebruiken om dergelijke abstracta te beschrijven en een (in)vulling te geven. Maar de invulling van

zomer voor de een is niet hetzelfde als voor de ander. En toch communiceren we met behulp van deze abstracta en doen we daar niet moeilijk over en accepteren dat ieder daarbij zijn eigen invulling geeft. Met kunst ligt dat soms anders. Omdat kunst ook een commerciële waarde heeft en omdat kunstuitingen ook weerstand en bevestiging kunnen oproepen, en dus ook vaker een politieke lading hebben, is er discussie en verschillen we van mening hierover. Meestal laat het ons niet koud dat er verschillende opvattingen over kunst bestaan omdat ze ook aan ons leven raken. Anselm Kiefer probeert in een aantal colleges in Parijs hierover zijn gedachten te formuleren. Zijn opvattingen zijn de moeite waard om te overdenken. Kiefer is eigenlijk een filosoof die denkt met zijn schilderijen en beeldhouwwerken. Zijn werk is een poging om zijn filosofische opvattingen weer te geven en tot uitdrukking te brengen. In die zin is hij bijzonder want hij is in staat zijn trachten en zijn pogen op een inspirerende wijze te verwoorden. Kiefer sluit daarbij aan bij het denken over de evolutie. Hij zegt:

Wir werden sehen, dass es verschiedenste Berührungspunkte zwischen der Evolutionstheorie und der >Geburt< eines Kunstwerkes, der Entstehung eines neuen Bildes gibt; beide sind vom glücklichen Zusammenspiel unendlich vieler Komponenten abhängig. Drei Voraussetzungen sind notwendig, damit eine neue Art entstehe: der Zufall, die generische Variabilität und natürlich die Selektion. Zunächst ist alles möglich: Der Zufall, das genetische Spiel schaffen durch Mutationen eine unendliche Anzahl von Ergebnissen, die aber anfangs nicht mehr als Möglichkeiten sind. Die Selektion entscheidet dann, welche der Varianten zum Erfolg, das heißt zum Überleben führt. Nur eine kleine Zahl von Möglichkeiten setzt sich durch. Manche Arten, die bereits überlebt hatten, sterben plötzlich aus, weil sie sich nicht durchsetzen können oder weil eine extreme Umweltkatastrophe eingetreten ist. Der Einschlag eines Meteoriten etwa oder ein Klimawechsel, etc.

Als ich mich in die Evolutionstheorie von Darwin und die natürliche Selektion vertieft habe, erkannte ich plötzlich: Sie illustriert im Grunde genau das, was bei der Entstehung eines Bildes geschieht. Der Maler, der ein Werk erschaffen mochte, hat die leere, weiße Leinwand vor sich. Diese Leere soll nicht bleiben. Das Weiße, das unbeschriebene Blatt, die Leinwand rufen, sie wollen, dass Etwas auf ihnen erschaffen wird. Dieses Rechteck, diese Ausgrenzung, dieses Begrenzte ist der weißen Leinwand ungenügend, denn es zeigt nur einen Ausschnitt, nicht die Fülle. Es entspricht nicht der Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der Totalität. Das versetzt den Künstler in den Zustand der Erwartung. Irgendwann kommt es dann zu einem Schock, entweder durch ein unvorhergesehenes Ereignis, ein Erlebnis, durch eine Stimmung oder ein Gedicht oder... die Möglichkeiten sind endlos. (Pag. 70)

Verwondering staat aan de basis van elke nieuw proces dat tot een werk, een werk van een kunstenaar kan leiden. Ben je nu zelf niet iemand die schildert, beeldhouwt of anderszins kunstzinnig bezig is, dan blijft deze beschrijving misschien te abstract. Verlangen en verwondering omzetten in een concreet werk veronderstelt niet alleen durf en kennis van zaken, maar ook loslaten. Loslaten van je verwachting, loslaten dat er een bepaald eindresultaat uit moet komen. Trouwens weet je van te voren wat er uit zou moeten komen? Is in het evolutieproces bekend wat de uitkomst is? Veel is toeval, valt samen, valt je toe. En daar moet je het mee doen. Staan voor een leeg doek of vel papier kan spannend zijn maar ook heel inspirerend want je weet niet wat zich gaat ontwikkelen. Wat zich in je geest afspeelt en hoe je reageert op wat je doet.

Kiefer gaat nog iets nader in op de relatie tussen kunst en evolutie, ook naar aanleiding van hoe hij zelf in dit proces staat. Hij zegt:

Aber sehen wir uns die Analogien zwischen der Evolution und der Kunst etwas näher an.

DIE VARIABILITÄT. Etwas kommt dem Künstler in den Sinn, und er will eine Form dafür finden. Dieses Etwas entspricht irgendwie einem Schock. Es kommt zu den ersten Schritten, unsicher wählt man aus den gerade zur Verfügung stehenden Mitteln aus: Farben, Substanzen, Gegenstände, Verfahren... und das Spiel kann beginnen.

DER ZUFALL. Der Zufall will, dass uns dies oder das gerade zur Verfügung steht, je nachdem, wo wir uns im entscheidenden Moment befinden. Dieses >Sich-Befinden< meine ich nicht nur im räumlichen, sondern auch im zeitlichen Sinn, das heißt, wo man sich gerade persönlich oder auch im kunsthistorischen Kontext aufhält. Vergessen wir nicht, dass ein Künstler, im Steinbruch der Geschichte agierend spielt. Verschiedenste Gene treffen da aufeinander, kommunizieren, schließen sich gegenseitig aus, verbünden sich zu neuen Kombinationen. Die Variationen sind unendlich. Es ist keine Parthenogenese, keine Jungfrauengeburt, sondern der Zusammenprall von Widersprüchen. Die gegensätzlichsten Elemente sind zugleich die produktivsten.

DIE SELEKTION. Nun kommt der schwierigste, der unangenehmste Moment: Denn es muss ausgewählt, ausgemustert, es muss selektiert werden. Und vieles geht dabei unter. Die schönsten, die vielversprechendsten Ansätze zu Bildern müssen aufgegeben werden. Und wenn das geschehen ist, trauert man sogleich dem Verlorenen nach; besonders dann, wenn zum Schluss nichts mehr übrig bleibt. (Pag. 70)

In een van zijn ateliers heeft Kiefer een groot aantal stalen containers geplaatst. In deze staan werken opgeborgen. Misschien blijven ze daar voor altijd, misschien worden ze tevoorschijn gehaald om opnieuw bewerkt te worden. Kunstwerken in ruste, in statu nascendi. Dit tekent de wijze waarop Kiefer werkt. Hij is voortdurend bezig met een groot aantal werken. Op

bepaalde momenten stopt hij en besluit hij werk in deze container op te bergen. De toekomst ervan is ongewis. Hij zou het werk ook kunnen vernietigen, maar wie weet, misschien ontstaat nog iets moois in de donkerte van de container. Misschien kijkt hij na jaren met heel andere ogen naar dit werk. Misschien wordt het door bewerking een volslagen nieuw werk.

Eigenlijk is kunst een manier van scheppen die uit leegte, uit (het) niets iets tot stand komt door de hand van de kunstenaar. Een leeg vel papier, een leeg doek, een lege ruimte die wordt gevuld. Kiefer probeert dit creatieve proces zo te beschrijven zodat de toeschouwer, lezer, mee kan ervaren hoe dit in zijn werk gaat. Maar je moet misschien het werk van Kiefer zelf een beetje kennen om echt te ervaren hoe hij hierin staat en wat dit scheppen precies inhoudt. Het is bij hem ook een vorm van passie en van betrokkenheid op wat zich in zijn wereld afspeelt. De reflectie komt vaak achteraf en de zoektocht levert heel vaak niet op wat hij heeft gehoopt. In zijn colleges maakt hij dit duidelijk als hij ook spreekt over de verbanden die soms pas in een heel laat stadium van het proces zichtbaar worden. Ervaringen uit zijn jeugd treden op nieuwe wijze aan het licht in zijn werk. Zaken waardoor hij werd gegrepen in een andere periode van zijn leven komen op een nieuwe manier terug in schilderen en beeldhouwen. De kunstenaar is deel van een lange geschiedenis. Unicité is eigenlijk een halve waarheid want uniciteit bestaat eigenlijk niet. Als kind speelde hij al met bakstenen van gebouwen die in puin waren geschoten in de Tweede Wereldoorlog. In zijn latere leven als kunstenaar bouwt hij verwoed aan nieuwe installaties en bouwt hij boven en onder de grond. Zijn leven en zijn ervaringen keren terug in datgene wat hij maakt. Het besef komt soms achteraf. In het licht van zijn nadenken over de evolutie en het werk van de kunstenaar stoot hij op verassende analogieën. Ook de religieuze connotatie ontbreekt niet als hij zegt:

Der Künstler sieht sich nunmehr nicht als ein Endprodukt dieser, sondern er geht die Evolutionsleiter hinauf und hinunter, wie die Engel auf der Jakobsleiter. Er hat erkannt, dass alle Wissenschaft und jeder Fortschritt im Grunde nur gezeigt haben, dass unsere Vorstellung von der Welt nicht mehr als eine Hypothese ist. Jeder weitere Schritt in Richtung Erkenntnis führt noch lange nicht zu einem besseren Verständnis, was die Welt an sich sei. Die Wahrheit bleibt unerreichbar. Und weil das so ist, gab es seit allem Anfang an die Kunst und die Mythologie; beide haben das Unsagbare, das nicht Festlegbare mit anderen Mitteln als der Logik und der Wissenschaft auszudrücken versucht.

Die Geschichte vom brennenden Dornbusch hat mich seit der Kindheit, als ich sie zum ersten Mal hörte, nicht mehr losgelassen. Das »Ich bin der Ich bin« besagt, dass Gott sich nicht in der dinglichen Welt festmachen lässt. Der Theologe Dietrich Bonhoeffer hat gesagt: »Einen Gott, den es gibt, gibt

es nicht.« Damit sind wir ganz nahe bei der Kunst. Wir haben in der Antrittsvorlesung erkannt, wie schwierig es ist, über Kunst zu sprechen. Dass sie sich uns entzieht, sobald wir sie dingfest machen wollen. Sie erinnern sich, wie schwer es mir fiel, von den sich widersprechenden Definitionen zu sprechen, die die Kunst zu fassen versuchen. Es ist wie in der Fabel vom Hasen und dem Igel: Man müht sich ab, man will sich an die Kunst heranhaken, sie überholen, aber es ist alles umsonst, denn sie ist immer schon da. Sie geriert sich wie die Evolution, sie ist ein merkwürdiges Produkt aus Gesetz und Zufall.

Ab und zu gelingt es einem Künstler, sich selbst zu überraschen. Ab und zu wird er von tiefster Motivation bewegt, die Mühsal auf sich zu nehmen, etwas zu erschaffen; dabei kann es ihm passieren, dass er - wie in der Evolution - zum Objekt einer Mutation wird. Wir haben ja gesehen: Eine Kunst, die ist, ist nicht. Ich werde versuchen, Ihnen dies anschaulich zu machen, wenn wir eines meiner Ateliers in Barjac besuchen (siehe Vorlesung >Barjac<). Dort habe ich mehrere Gebäude für meine Kunstwerke errichtet und diese dann teils unterirdisch mit Tunneln, teils überirdisch mit Brücken verbunden. Meine ursprüngliche Idee: Man sollte das Dazwischenliegende, die aus dem Boden, aus der Erde hervortretenden Werke, vergessen. Wir werden etwas Ähnliches in der Vorlesung über Victor Hugos Tuschezeichnung *Ma destinée* kennenlernen. Werke, die scheinbar aus dem Boden hervorstechen, den Bereich des Materiellen, des Diesseitigen transzendieren und einen leeren Raum schaffen, in den sich eine Schöpfung ergießen kann. Es ist dies Ausdruck meiner Beschäftigung mit dem Geheimnis, welches unsere Welt mit der jenseitigen, unaussprechlichen Wirklichkeit verbindet.

Durch die Entdeckung der Evolution erkannte man, dass es dieses Zusammenspiel von Diesseits und Jenseits nicht nur ein einziges Mal, bei der Erschaffung der Welt, im Abgrund der Geschichte gegeben hat, sondern dass diese Transzendierung immer wieder stattgefunden hat, dank der Dialektik von Gesetz und Zufall. Ein Phänomen, das, wir haben es gesehen, von Zeit zu Zeit auch im Atelier des Künstlers zu beobachten ist. Die Vorstellung von einer Materie, in welcher die Elementarteilchen des Atoms und überhaupt alle mathematischen Abstraktionen hinfällig werden, zeigt uns, dass die Grenze dieses Raums zu dem unendlich viel größeren Teil des Weltalls zwar eine absolute ist, dass sie aber durch einen mutigen Künstler überschritten werden kann. Diese Form der Transzendenz unterscheidet sich von jener der Theologen. Denn meine Transzendenz liegt nicht jenseits der Welt, sondern in der Welt. Wir wissen, dass die Evolution der Übergang von einem Zustand in einen anderen ist. Ein Übergang, der im Verlauf von rund vier Milliarden Jahren vonstattenging. (Pag. 76)

Als je bedenkt dat wij mensen resultaat zijn van een lange ontwikkeling waarin telkens nieuwe ouders aan de basis liggen – een stamboom die terugvoert tot in de oertijd – dan kun je versteld staan van datgene wat heeft plaatsgevonden en wat in al die eeuwen is doorgegeven. Biologisch,

genetisch maar ook als idee en als vorm van bewustzijn en werkelijkheidservaring. Al schrijvend schep je als mens werkelijkheid. Al schrijvend bezin ik mij op dit lange proces in de geschiedenis en probeer ik mijn verwondering zichtbaar te maken. Als lezer kun je misschien hierin mee gaan en deze verwondering delen. Het grootste wonder is in mijn ogen het feit dat woorden wereld oproepen, werelden verwoorden en daarmee ervaarbaar maken. Uit niets ontstaat via het woord een gedachte, een beeld, een werkelijkheid, een feit, een kunstwerk. Transcendentie in een notendop binnen de immanente wereld. De kunstenaar die in zijn werk en zijn denken verbanden legt die het alledaagse overstijgen en die de ervaring grondvesten in een besef van een universum, een kosmos, waarvan wij deel uit maken – ook al zijn we klein, machteloos, sprakeloos. Wij hebben taal om dit wonderbaarlijke tot uitdrukking te brengen en dat op vele manieren.

John Hacking 8 juli 2021

Bron:

Kiefer, Anselm, Die Kunst geht knapp nicht unter. Vorlesungen am Collège de France, 2020 (Edition Heiner Bastian im Schirmer/Mosel Verlag)

Werkelijkheid van het gedicht: Juarroz, Kiefer, Rimbaud

Een van de meest inspirerende teksten over de relatie tussen poëzie en werkelijkheid vind ik de rede van Roberto Juarroz, Poesie und Wirklichkeit (Poesía y realidad), gehouden in 1986 in Buenos Aires. Juarroz schetst daarin de rol van de dichter en zijn verhouding tot de werkelijkheid. Poëzie = werkelijkheid. Dit is misschien anders dan het 'realisme' van een wiskundige formule of het wetenschappelijk discours (hoewel die ook in zekere zin poëtisch genoemd kunnen worden omdat ze de werkelijkheid op hun eigen wijze benaderen en er niet mee samenvallen). (Vergelijk ook de ervaren esthetiek van een wiskundige formule die een moeilijk probleem samenvat en uitlegt zodat het 'begrijpbaar' wordt voor de menselijke geest - tenminste als je wiskundige bent). Juarroz ziet voor de dichter een belangrijke rol weggelegd. Hij zegt:

Das Schicksal des modernen Menschen liegt in der Wiedergewinnung der Einheit von Denken, Fühlen, Vorstellen, Lieben, Schöpfen. Als eine Lebensform und Wegstrecke hin zum Gedicht, das diese Einheit gestaltet. Nicht umsonst sagte der baskische Philosoph und Poet Miguel de Unamuno: "Der Gedanke fühlt, das Gefühl denkt."

Auch deshalb ist die Poesie der grösstmögliche Realismus: im Versuch, den gespaltenen und zergliederten Menschen zu vereinen, seine losen Enden zu

einem Ende zu verbinden, so dass es nicht mehr wichtig ist, ob lose oder nicht. (Pag. 39-41)

Voor Juarroz is poëzie de grootst mogelijke vorm van realisme zoals hij in dit citaat stelt. En de dichter is een soort van sleutelfiguur in de omgang met de werkelijkheid. Werkelijkheid, realiteit, het zijn abstracties. Elke invulling is er maar een. Elke manier van spreken, de keuze van woorden, de verwoording van ervaringen, het blijft fragmentarisch en heeft niet de pretentie samen te vallen met de werkelijkheid alsof er een onomstootbare waarheid wordt verkondigt. De dichter neemt deel aan de werkelijkheid door zijn dichten en ervaart daarin zijn passie waardoor hij doordringt in de werkelijkheid. Juarroz zegt het zo:

Der Dichter sucht im Wort keine Ausdrucksform, sondern eine Art der Teilnahme an der Wirklichkeit selbst. Der Dichter drückt durch das Wort nicht die Wirklichkeit aus, sondern er nimmt an ihr teil. Die Tür der Poesie hat weder Schlüssel noch Schloss: sie verteidigt sich durch ihre Qualität der glühenden Leidenschaft. Allein die Unschuldigen, die den Habitus des reinigenden Feuers kennen und brennende Finger haben, können diese Tür öffnen und durch sie in die Wirklichkeit eindringen. Die Poesie versucht, diese Aufgabe zu erfüllen, damit die Welt nicht nur für die Einfältigen bewohnbar sei." (Pag. 37)

Op een poëtische wijze in de vorm van een gedicht drukt hij dit nog een keer zo uit:

Die Welt zu enttaufen,
den Namen der Dinge opfern,
um ihre Anwesenheit
zu gewinnen.

Die Welt ist ein nackter Ruf,
eine Stimme und nicht ein Name,
eine Stimme mit ihrem eigenen Echo auf dem Rücken.

Und das Menschenwort ist ein Teil dieser Stimme,
kein Fingerzeig,
keine Aufschrift im Archiv,
keine Seitenansicht des Wörterbuchs,
kein hörbarer Personalausweis,
kein Kennwimpel
der Topographie des Abgrunds.

Der Dienst des Wortes,
jenseits der kleinen Armut

und der kleine Zärtlichkeit, dieses oder jenes zu bezeichnen,
ist ein Liebesakt: Anwesenheit zu schöpfen.

Der Dienst des Wortes
ist die Möglichkeit, dass die Welt zur Welt spricht,
die Möglichkeit, dass die Welt zum Menschen spricht.

Das Wort: jener Körper, gerichtet an alles.
Das Wort: jene offenen Augen.

Roberto Juarroz
(Pag. 35)

Het woord, de taal is de brug, de toegang tot de werkelijkheid, een brug over afgronden. Want naast het woord wacht de leegte, heerst de stilte. En in de gebaren en woorden van de mensen klinken veel ervaringen mee, goede en minder goede, levende en dode werelden. Naast het schone en ware, is er bedrog, schijn, een schijnwereld, een leven als aporie. Daarom zet de dichter in op scheuren, op scheuringen, op barsten in de werkelijkheid en ontmaskert zo deze realiteit. Juarroz zegt:

Der Dichter ist ein Förderer der Risse. Die scheinbare Wirklichkeit zerbrechen oder darauf warten, dass sie Risse bekommt, um zu begreifen, was hinter dem Trugbild ist, jenseits der Scheinwirklichkeit. Dort befindet man sich fern der kultivierten Schönheit der Treibhäuser, der sentimentalen Erschöpfung, der vergnüglichen und verspielten Literatur, der hedonistischen Zuflucht, der Virtuosität oder Breitenwirkung. (Pag. 45-47)

De dichter heeft ook in onze tijd een moeilijke taak, profetisch, als een ziener die de werkelijkheid laat zien in een andere dimensie. De dimensie die ook aan de schepping ten grondslag ligt en waarin de dichter is als God als hij zijn werkelijkheid schept met woorden.

Zonder contact met de transcendente dimensie van ons bestaan, of zoals Rabbi Joseph Ben Shalom zegt, met het 'absolute zijn', zonder scheuren in de werkelijkheid waarin dit absolute zijn naar voren kan treden - door en langs de afgrond van het niets en als diepte - die verandering mogelijk maakt, die schepping van het nieuwe mogelijk maakt, in de woorden en de taal van de dichter, is er geen gedicht en is er geen dichter. Het transcendente niet ervaren maakt van de mens hoogstens een illustrator, een commentator, een journalist maar geen dichter. Een hang naar mystiek en de aanraking ervan in het woord van de dichter is een voorwaarde volgens Juarroz. Hij verwijst naar de Franse dichter Rimbaud waarin het mystieke streven naar voren komt als hij zegt:

Die Poesie ist das nicht versteinerte oder unversteinerte Leben der Sprache. Ja, der Dichter ist ein Förderer der Risse, vor allem der zeitgenössische Dichter. Vielleicht ist er deshalb allein, aber nur allein kann man die Risse fördern. Er ignoriert nicht den extremen Sinn des Textes von Rabbi Joseph Ben Shalom aus Barcelona:

“Der' Abgrund wird in jedem Riss sichtbar. In jeder Verwandlung der Wirklichkeit, in jedem Wechsel der Form, oder immer, wenn sich der Zustand von etwas verändert, wird der Abgrund des Nichts durchquert und so für einen flüchtigen und mystischen Augenblick sichtbar. Nichts kann sich verändern ohne eine Berührung mit diesem Bereich des absoluten Seins.” Nicht umsonst erklärte Rimbaud am Eingangstor der modernen Poesie, dass der Dichter ein Seher ist. Und nicht umsonst bezeichnete Claudel Rimbaud als “einen wilden Mystiker”. Denn der Dichter ist ein irregulärer Mystiker, ein mystischer Fremder, der spricht, obwohl er weiss, dass die Stille und das Schweigen der Anfang aller Dinge oder der Grund aller Dinge ist, auch des Wortes. (Pag. 47-49)

Anselm Kiefer beschrijft in een van zijn colleges die hij hield in Parijs hoe hij - toen hij jonger was - gegrepen werd door de poëzie van Rimbaud. Ook al begreep hij er in eerste instantie niets van, het bleef hem bezighouden en inspireren. Een van die gedichten van Rimbaud heet Marine. Ik druk het hier af samen met een aantal vertalingen in het Duits. Uit deze vertalingen blijkt alleen al hoe gelaagd dit gedicht is en hoe divers de werkelijkheid hier ter sprake wordt gebracht.

MARINE

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume,--
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Arthur Rimbaud

(Pag. 24)

De vertaling van Thomas Eichhorn die Kiefer in zijn college weergeeft luidt:

Seestück

Wagen aus Silber und Kupfer –
Aus Stahl und Silber der Bug –
Durchpflügen den Schaum, –
Entwurzeln die Brombeerstrünke.
Die Ströme der Heide
Und die unendlichen Spuren der Ebbe,
Ziehen in Wirbeln gen Osten,
Zu den Pfeilern des Waldes –
Zum Holzwerk der Mole
Gegen deren Balken andrängen Strudel von Licht.

in: Arthur Rimbaud. Sämtliche Dichtungen. hrsg. und aus dem Französischen
übersetzt von Thomas Eichhorn, München 1997, (DTV), S. 340f.

Via internet vond ik nog de volgende Duitse vertalingen:

Hafen

Die silbernen, kupfernen Wagen,
Schiffsschnäbel aus Silber und Stahl
Peitschen den Schaum,
Pflügen der Brombeere Ranken.
Die Ströme der Steppe,
Die unendlichen Spuren der Flut
Kreisen nach Osten hin ab,
Zu den Säulen des Walds
Zu den Bohlen der Dämme,
Im Winkel getroffen vom Wirbeln des Lichts.

Gerhard Haug, in: Arthur Rimbaud, Illuminationen. Übertragen u.
herausgegeben von Gerhard Haug. Hamburg: Heinrich Ellermann 1947
(=Das Gedicht. Blätter für die Dichtung), S. 24.

Seestück

Wagen aus Silber und Kupfer –
Aus Stahl und Silber der Bug –
Durchpflügen den Schaum, –
Entwurzeln die Brombeerstrünke.
Die Ströme der Heide
Und die unendlichen Spuren der Ebbe,
Ziehen in Wirbeln gen Osten,

Zu den Pfeilern des Waldes –
Zum Holzwerk der Mole,
Gegen deren Balken andrängen Strudel von Licht.

Uwe Grüning, in: Arthur Rimbaud, Gedichte. französisch und deutsch. Hrsg. u. mit einem Essay von Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1989, S. 137.

Seestück

Die Wagen von Silber und von Kupfer –
Die Buge von Stahl und von Silber –
Schlagen den Schaum, –
Heben hoch die Strünke der Dornen.
Die Ströme der Heide
Und die Spuren, unermesslichen, der Ebbe,
Ziehen kreisend gen Osten,
Zu den Pfeilern des Walds,
Zu den Stämmen des Damms,
Dessen Kante gepeitscht wird von Wirbeln von Licht.

Deutsch von Michael Gratz

<https://lyrikzeitung.com/2010/03/15/88-anthologie-33-arthur-rimbaud-marine-seestuck/>

Kiefer schrijft over dit gedicht het volgende commentaar:

Ich erinnere mich noch genau an die Wirkung die das Gedicht einst auf mich ausübte, als ich es zu begreifen begann. Nein, richtig begriffen habe ich es zunächst nicht. Es blieb mir fremd. Es ließ sich nicht entschlüsseln ich konnte dem Rätsel zunächst nicht auf die Spur kommen. Es gab kein Erlebnis, mit dem ich es hätte verknüpfen, kein Gefühl, mit dem ich mich hätte identifizieren können. Es gab niemanden, der zu mir sprach. Ich war nicht gemeint. Nichts mehr von Goethes »Willkommen und Abschied«:

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht,
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht ...
... und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Nichts mehr von alledem im Fall von Marine. Worte stehen nebeneinander, anscheinend ohne Verbindungen, Gegenstände ohne Bezug. Wörter an sich. Etwas schien sich abgelöst zu haben. Ein katastrophales Unglück, einer

Netzhautablösung gleich, etwas Irreparables war offenbar geschehen. Das Gedicht bezieht sich nicht mehr auf etwas Bestimmtes, Reales, das noch als Baustein der Wirklichkeit hätte interpretiert werden können wie etwa die oft so geheimnisvolle Dichtung von Novalis. Nichts, was in einer Philosophie der Entgrenzung - wie bei den Romantikern - noch hätte mitschwingen können. Was aber wurde aus diesem Schock, aus dieser Zertrümmerung, aus dieser Opposition zu den überlieferten Werten? Wie haben sie sich im Lauf der Jahre verwandelt?

Sie wurden für mich zum einzig Seienden. Alles andere verschwand. Das Gedicht nimmt keine Rücksicht auf die empirische Realität, zerbricht nicht an den Unstimmigkeiten zwischen Sprache und Wirklichkeit, sondern die sogenannte Realität löst sich auf, es gibt sie nicht mehr. Gedichte sind also für mich das einzig Wirkliche, alles andere ist Illusion. Ich bin sogar ein wenig unsicher, ob Sie, die Sie heute mit mir zusammen sind -verzeihen Sie mir! -wirklich da sind. Wohl aber ist das Gedicht hier, von dem wir heute sprechen. Es ist meine einzige Wirklichkeit. Es bezieht sich nicht auf das scheinbar Seiende. Es lebt vom Nichtseienden ...

Das Gedicht ist -frei nach Wittgenstein -»alles, was der Fall ist.« Nicht das, wovon man spricht, spiegelt die Wirklichkeit. Sondern das, worüber man nicht sprechen kann.

(Pag. 24-25)

Voor Kiefer was de kennismaking met dit gedicht en met poëzie in het bijzonder van grote betekenis. Zijn kijk op de werkelijkheid, de kunst, het leven veranderde daardoor grondig. Hij ontdekte als het ware een nieuwe zijswijze. De kunstenaar als interpreet van de werkelijkheid, maar ook als deelnemer aan die werkelijkheid op een zeer bijzondere wijze. De kracht van het woord begon toen pas tot hem door te dringen en hem te vormen. Zijn beelden, schilderijen, zijn dagboekantekeningen zijn daar het resultaat van. Wonderbaarlijk de kracht van het woord, de taal die schept, de mens die zijn taal gebruikt om wonderbaarlijke dingen te duiden, te laten zien, te verwoorden opdat de werkelijkheid leeft. Het gedicht als enige 'echte' werkelijkheid, de werkelijkheid van het gedicht die alle andere vormen van werkelijkheid overstijgt en grondvest. Ik vermoed dat velen Kiefer hierin niet zullen durven volgen, maar Juarroz zit op dezelfde golflengte en hoe ouder ik zelf word, hoe meer ik overtuigd raak van de waarheid van deze stellingname. Als je terugkijkt op je eigen leven, je ervaringen beziet en tegen het licht houdt: wat zie je dan? Wat ervaar je? Wat is het resumé van je bestaan? Dat kan toch niet anders dan een lang gedicht zijn, een verzameling beelden in woorden gegoten, een lange (of korte) declamatie van gedichten die elkaar aanvullen, contrasteren en kritiseren. Die samen misschien een amalgaam vormen, een bijzonder bouwwerk, de contouren van een tempel in verval in de vroege ochtend als het licht er langs begint te strijken. En als je dood bent, vervallen, vergeten, los je op in het niets. Het niets dat er al was en dat er zal zijn, ook als er telkens weer nieuwe woorden

zullen zijn in de mond van de dichter die uit dit niets tevoorschijn worden getoverd. Tenslotte Kiefer zelf aan het woord:

In den achtziger Jahren, nachdem das Rimbaud-Gedicht mich längst zu verändern begonnen hatte, stieß ich auf Texte von Paul Valéry. Er schreibt: »Das Gedicht ist ein vollendet durchgeformtes Bruchstück eines nicht existierenden Baus. Und von da war es nicht weit zu der gelebten und dann immer sicherer werdenden, mehr und mehr auch formulierten Erfahrung, dass die einzig mögliche Realität das Gedicht, die Kunst sei.« Weitere wunderbare Formulierungen Valéry's sind mir im Gedächtnis geblieben, beispielsweise: »In Wahrheit lässt uns jedes weiße Blatt durch die Leere verstehen, dass nichts so schön ist als das nicht Seiende.« Das klingt ähnlich wie Jean-Jacques Rousseaus Feststellung: »Nur das ist schön, was nicht ist.« Worte existieren also nur dank ihrer ureigenen Realität. Ein weiterer Satz Valéry's: »Das Wort ist das Mittel des Geistes, sich im Nichts zu vervielfachen ... « Über diesen Satz, den ich in den achtziger Jahren gelesen habe, könnte man eine eigene Vorlesung halten. Er ist die Quintessenz des Denkens Valéry's. Noch einmal: »Das Wort ist das Mittel des Geistes, sich im Nichts zu vervielfachen ... « (Pag. 28)

John Hacking
14 juli 2021

bronnen:

Roberto Juarroz, Poesie und Wirklichkeit. Poesía y realidad. Aus dem argentinischen Spanisch von Juana und Tobias Burghardt, Stuttgart 2010 (Edition Delta)

Anselm Kiefer, Die Kunst geht knapp nicht unter. Vorlesungen am Collège de France, 2020 (Edition Heiner Bastian im Schirmer/Mosel Verlag)

Filosofenweg - weg van de filosofie

De filosoof Ryōsuke Ohashi, directeur van het Japans-Duits Kulturinstituut in Kyoto, (Japan), beschrijft een wandeling langs tempels, graven en andere bezienswaardigheden, een route midden in Kyoto, die naderhand (vanaf 1972) de filosofenweg is gaan heten. De filosoof Kitarō Nishida heeft hier vaak gewandeld en er is ook een steen met een gedicht van hem langs deze route van 2 km te vinden. De weg heet in het Japans tetsugaku-no-michi, letterlijk weg van de filosofie. Daarvoor had hij een andere naam: bunjin-no-michi, weg van de schrijvers. Maar de filosofenweg in Heidelberg bracht

bezoekers aan deze weg ertoe om ook in Kyoto de weg van de schrijvers om te dopen in de weg van de filosofie.

Wat is er filosofisch aan deze weg? Behalve het feit dat er (Japanse) filosofen gewandeld hebben? Of zoals in Heidelberg (en op nog veel meer plaatsen) filosofiestudenten. Ryōsuke Ohashi geeft een overzicht van de gebouwen en monumenten die in de geschiedenis van Japan een belangrijke rol hebben gespeeld omdat ze naar mensen en gebeurtenissen verwijzen die ook vanuit filosofisch oogpunt, met name de esthetica belangrijk zijn. Hij vergelijkt bijvoorbeeld hoe Martin Heidegger een gedicht van Goethe benadert en hoe Kitarō Nishida dat vanuit zijn eigen context beschrijft. Hetzelfde ten aanzien van het 'iki' van Shūzō Kuki die met Heidegger daar een uitgebreid gesprek over heeft gehad en dat in het werk van Heidegger als een dialoog terugkeert. (Dialog »Aus einem Gespräch von der Sprache«, in *Unterwegs zur Sprache*).

Aan de orde komen ook historische gebeurtenissen, de relatie Boeddhisme en Shintoïsme, opvattingen over kunst en architectuur (het theehuis bijvoorbeeld en de tuin) en zelfs een korte beschrijving van een aantal restaurants. Het gaat de auteur erom om een indruk te schetsen van de gebruiken en opvattingen van de Japaners aan de hand van indrukken die hij opdoet op deze weg van de filosofie. Daarbij krijg je als buitenstaander een klein beetje een beeld van de Japanse denkwijze met betrekking tot taal. Wat mij vooral aansprak waren de beschrijvingen van de monumenten, de rol van de stenen en de gedichten op deze stenen, geschreven in kalligrafie. En de opvattingen over kunst.

Hij beschrijft het Japanse begrip zanshō-bi, vertaald: de dingen laten iets van het verleden doorschijnen, de schoonheid blijft aanwezig en roept soms ook een zekere melancholie op, maar dat laatste is mijn invulling. Denk ook aan de grote gotische kathedralen, de indrukwekkende composities van musici, de schilderijen van grote kunstenaars. Ohashi schrijft:

“Bereits am Anfang dieses Buches habe ich einen Terminus verwendet der im Japanischen zanshō-bi lautet und der in etwas umständliche; deutscher Übersetzung lautet: »der ästhetische Nachschein des Vergangenen«. Der Nachschein im gewöhnlichen Sinne ist das Phänomen des Nachglanzes der Sonne, die untergegangen ist, deren Licht aber als Abendrot noch am Himmel zurückbleibt. Auch er wird bald vergehen. Es gibt aber einen Nachschein, der in Form der »Tradition« nicht leichthin vergeht, sondern als der ästhetische Schein bestehen bleibt und in die Gegenwart hineinwirkt. Das in diesem Buch gemeinte zanshō-bi ist in diesem Sinne aufzufassen, als der »ästhetische Nachschein des Vergangenen, das nicht vergeht«. Wenn aber dieses Wort in diesem Buch eigens als ein Terminus für das »japanische Schöne« verwendet wird, bedarf es einer ergänzenden Erklärung. Denn dazu muss gleich angemerkt werden, dass der ästhetische Nachschein der Tradition nicht nur in der japanischen Kultur und Kunst, sondern in jeder Weltkultur zu finden ist. Um den »japanisch ästhetischen Nachschein«

auszuzeichnen, sind also zum Vergleich kurz die Charakteristika des »europäisch ästhetischen Nachscheins« zu betrachten. Wer die Reliquien und Kunst Dinge der griechisch-römischen Antike kennt oder sich für die grossartige Architektur der Kathedralen und die diese schmückenden Skulpturen in den europäischen Städten interessiert, weiterhin, wer die malerischen Werke in den Museen oder die klassische Musik in den Konzerten geniesst, wird immer von der Kraft dieses »Vergangenen, das nicht vergeht« und seines ästhetischen Effektes überwältigt werden. Zur philosophischen Bestimmung dieses »europäisch ästhetischen Nachscheins« ist zuerst wieder die hegelsche Definition des Schönen in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« heranzuziehen.(...)”(pag. 171)

Wat mij ook bijzonder trof was de wijze waarop in Japan nagedacht wordt over de verwoording van de ervaring van schoonheid en hoe bijvoorbeeld “wabi (wörtlich: »die Öde«) und sabi (wörtlich: »die Einsamkeit«)” de schoonheid van alledaagse dingen een bijzondere rol kan spelen. Hoe het kan dat alledaagse gewone niet bijzondere dingen toch belangrijk kunnen worden en in de ervaring kostbaar legt Ohashi zo uit: wabi sabi betekent:

“Wörtliche Übersetzung des ersteren, seinem Inhalt nach kaum übersetzbaren Begriffs, wäre »die öde Einsamkeit«, die des letzteren Begriffs »die Einsamkeit in der Verlassenheit«. Dieser letztere wird onomatopoetisch oft mit »Rost« assoziiert, weil das Wort für Rost ebenfalls »sabi« lautet und weil, was gerostet ist, oft ein in einsamer Verlassenheit Liegendes ist. Wie solch extrem negative Ausdrücke wie »wabi« und »sabi« in positive Ausdrücke für das “Schöne” umschlagen konnten, ist ein Geheimnis der japanischen Ästhetik, dessen begriffliche Erläuterung zwar nicht unmöglich, aber umständlich ist. Eine eher empirische Annäherung anhand konkreter Beispiele wäre der kürzere Weg. Ein Ansatzpunkt hierfür ist das »Berührungsgefühl. « . Sowohl die Werke der Volkshandwerk-Bewegung wie auch die Dinge, die den Geschmack von wabi und sabi ausdrücken, sind Gebrauchsdinge im Alltagsleben, die immer mit der Hand berührt werden: das »Berührungsgefühl« (jap: tezawari, wörtlich: »Gefühl der Berührung mit der Hand«) gilt als das Hauptelement einer sonst optisch orientierten Schönheitsempfindung. Ein exemplarisches Beispiel von wabi und sabi ist in der Abbildung einer Teeschale zu sehen (...).”(pag. 149)

Ohashi ziet heel scherp wat de verschillen zijn tussen Europa en Japan als het om formuleringen gaat, om beschrijvingen van kunstobjecten, schilderijen, thema's in de kunst en de vormgeving ervan op verschillende terreinen. Hij onderscheidt de hang naar het 'eeuwige' in de kunst van het Westen maar ook de tegenstelling met het 'hier en nu' in de kunst, de wijze waarop kunstenaars zich plaatsen in de huidige geseculariseerde context. Dat veel draait om de kunstenaar zelf en niet zozeer om zijn werk dat dat ook in 'multiples' wordt geproduceerd. Andy Warhol is daar een groot voorbeeld

van. De naam Warhol staat voor een merk, maar zijn producten zijn massaproducten ook al wordt er voor de originelen veel geld neergelegd. In de Japanse kunstvormen, (die vandaag de dag natuurlijk veelal aansluiten bij het Westen), zit een ander soort verlangen. Het vergaan van de dingen, de invloed uit het verleden, de ouderdom, de schijn van wat was en wat er doorheen schijnt, en de wijze waarop dit beschreven wordt in begrippen, - wat ook in de beschrijvingen van de tempels en grafstenen op de filosofenweg blijkt - is belangrijk. Belangrijker dan het reiken naar de 'eeuwigheid' of het streven naar 'onsterfelijkheid' (plat uitgedrukt: beroemdheid).

Niet de auteur, niet de kunstenaar maar het werk zelf dat verwijst, spreekt me aan. Maar dat is persoonlijk. Ik heb sowieso niet veel op met het kunstsircus rond een kunstenaar dat voortdurend de aandacht zoekt en dat de galeriehouders gouden bergen belooft.

Ohashi schrijft over het verschil tussen Japan en het Westen:

“In der modernen europäischen Kunstwelt herrscht die Tendenz der Polarisierung von “Ewigem” und »gegenwärtigem Jetzt«, wobei der eine Pol, das Ewige bzw. Übersinnliche, immer weiter an Macht verloren hat. Dies kann wohl als eine Folge der immer erfolgreicher und zugleich nicht in allen Hinsichten optimistisch stimmenden Moderne gesehen werden. Die japanische Moderne läuft im Grossen und Ganzen parallel mit dieser europäischen Moderne. Allerdings findet sich in ihr auch oft ein nicht letztlich ins »Europäische« zurückzuführendes »Japanisches«, das seinerseits gar nicht leicht zu bestimmen ist. Anstelle der begrifflichen Bestimmung kann aber eine phänomenale Beschreibung unternommen werden.

Es gibt seit alters her verschiedene Begriffe für “Schönes” in der japanischen Ästhetik. In der antiken Dynastiezeit aware (da diese Begriffe nicht genau übersetzbar sind, kann ihre Bedeutung nur etwa umrissen werden, hier: »emotional bewegend«), hakanashi (“das Gefühl der Vergänglichkeit”), oder miyabi (“schmuckhaft-elegant”) und seit dem Mittelalter wabi (“öde Einsamkeit”), sabi (“Einsamkeit in der Verlassenheit”), yūgen (“verborgene Feinheit”), sowie fūga (“anmutiger Wind”). In der Neuzeit kamen Ideen hinzu wie iki van Shūzō Kuki oder die »Ästhetik des Schattens« von Tanizaki, über die in den vorangegangenen Kapiteln berichtet wurde. Ich selbst habe einst den aus der Dichtungstheorie stammenden Begriff “Schnitt-Kontinuum” (kire-tsuzuki) auf die japanische Kunst und Kultur im Ganzen zu erweitern versucht. Wenn man alle diese Begriffe überschaut, bemerkt man eine allgemeine Richtung, auf die sie verweisen, bzw. einen Gegenzug zu dem im klassisch-europäischen Begriff des Schönen versteckten Streben nach der “Teilhabe am transzendenten Ewigen”. Der von uns gemeinte japanisch-ästhetische Nachglanz dagegen wird darin empfunden, dass das, was ist, wesentlich vergänglich ist und von der »Zeit« erodiert wird, wobei aber diese Vergänglichkeit und die Erosion durch die Zeit als solche bejaht und künstlerisch bearbeitet wird. Diese Vergänglichkeit wird vom Beobachtenden

als Wesensnatur ihres eigenen Selbst aufgefasst, statt zu versuchen, diese auf das “Ewige” hin zu überwinden.” (p. 175)

Het vergankelijke van een kunstwerk, het vergaan ervan, de invloed van de tijd, de ouderdom, het steeds opnieuw bijvoorbeeld vervangen van oude religieuze gebouwen in exact dezelfde vorm en stijl, met hetzelfde materiaal (nieuw dat oud representeert), dat is in Japan belangrijk. Dat spreekt me aan. Daarom werk ik zelf het liefst op papier (niet op doek) met verf (inclusief inkt en sumi-e) die niet zoals olieverf veel kwetsbaarder is. Het hoeft niet voor de eeuwigheid bestemd te zijn. Kopers die verwachten dat mijn werk de tand des tijds zal doorstaan komen bedrogen uit. Papier is een gevoelig medium voor alle weersinvloeden.

De huidige trend om veel digitale kunst te bezitten, via de zogenaamde NFT's (non-fungible token: niet-inwisselbaar, onvervangbaar digitaal eigendomscertificaat), waardoor je de garantie hebt dat jij de enige bezitter bent omdat een digitaal document (de token) uit een unieke, onveranderbare code bestaat, die informatie bevat over eigendom en bijvoorbeeld de verkoopcommissie, vind ik persoonlijk een vorm van 'spielerei'. Niet het maken/producen van deze kunstwerken, er gaat heel veel tijd in zitten, maar de markt er om heen en de beloftes die worden gedaan op basis van de handel in deze NFT's. Dat is alles in mijn ogen wat een kunstwerk NIET is. Het feit dat je bezitter kunt zijn van een code waaraan dan een prijskaartje wordt gehangen vind ik een vorm van virtueel bedrog. Je hebt niks in handen, alleen een code, en een werk dat door de digitale structuur ervan eigenlijk geen vastheid heeft. Het wabi sabi theekopje kan ik vastpakken, tegen het licht houden, ik kan er thee in drinken, ik kan het stukgooien. Het NFT - werkje bestaat niet als er geen elektriciteit (meer) is, als de server 'down' gaat of de boel 'gehackt' wordt. Persoonlijk vind ik de hebzucht rond deze nieuwe vormen van digitale kunst een vorm van volksverdwazing. Een versnelde gang op de weg van het 'niets', richting de afgrond waarin alles zijn waarde heeft verloren omdat alles maakbaar en alles virtueel is geworden.

Wat heeft nog waarde in een mensenleven? Wat is echt waardevol? Ook tegen het licht van de eindigheid, de smalle strook tijd die wij innemen tegenover een tijd die duurt en die voortgaat, ook als wij er al lang niet meer zijn. Een ander land je wil willen opleggen door het te bezetten zoals nu met Oekraïne gebeurt door de aanval van Rusland's dictator Poetin, is van een kortzichtigheid die de eigen onmacht kost wat kost wil camoufleren en de angst om greep op de staat te verliezen maskeert. Over een paar jaar, misschien al eerder is het zover. Dan staat de kist klaar waarin deze moordenaar naast al die andere moordenaars die zijn handlangers en uitvoerders zijn geworden, zal worden gelegd. Een paar later is hij voorgoed verdwenen, een hoopje as. De dood is een zegen, vooral voor hen die het

niet waard zijn om op deze aarde rond te wandelen omdat ze leed en verderf toebrengen aan hun medemens. Je kunt alleen maar op hun graven spugen. Uit verachting, uit boosheid, uit verzet. Dat is het lot dat deze 'waanzinnigen' wacht. Het is jammer dat de schoonheid die door zoveel anderen met moeite tot stand is gebracht, en de schoonheid van het concrete leven van mensen in hun onderlinge relaties, zo door oorlogsgeweld in 'no time' wordt vernietigd. Dat is de tragiek van ons menszijn. Misschien zou wandelen op een filosofenweg en nadenken over het leven een klein beetje kunnen helpen, maar dan moet je daar wel voor open durven staan.

John Hacking

25 februari 2022

de derde dag van de oorlog van Rusland tegen Oekraïne dat lafhartig wordt aangevallen

bronnen:

Ryōsuke Ohashi, Der Philosophenweg in Kyōyo. Eine Entdeckungsreise durch die japanische Ästhetik, München 2019, (Verlag Karl Alber Freiburg / München, p. 98

Martin Heidegger, Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1986 (Verlag Günther Neske)

Kunst en kunstenaars in onze tijd

De wereld van de kunst en de kunsten heeft in onze Westerse samenleving een bijzondere status. Zelfs zo dat er voor sommige werken reusachtige bedragen worden betaald die elke verbeelding tarten. Kunstenaars zijn sinds de renaissance minder anoniem. Zijn de makers van veel veelal religieuze werken uit de Middeleeuwen nog onbekend, daarna kantelt het beeld. De gegoede burgerij en de heersende klasse bezorgen veel schilders en beeldhouwers werk en de grote namen profiteren hiervan. Zij richten hele werkplaatsen in waar diverse kunstenaars hun brood kunnen verdienen. Portretten waren gevraagd en ook statie-beelden. Pas later in de geschiedenis wordt het landschap (veelal zonder mensen) ontdekt als thema voor een schilderij. En nog heel veel later doet het abstracte werk zijn intrede. Maar kunst is er niet alleen ter vermaak en als hebbedingetje voor de rijken. Kunstenaars ontwikkelen zich ook later in de geschiedenis als kritische geesten die statements leveren over gebreken in de maatschappij. Oorlogstaferelen worden afgebeeld, niet alleen ter verheerlijking van de legerleiders maar ook als kritiek op de gruwelmoorden die plaatsvinden als

er bijvoorbeeld bomen vol met tegenstanders worden afgebeeld die daar na te zijn vermoord zijn opgehangen.

Kunst kan pijn doen. Precies dat laatste is tegenwoordig onderhevig aan verval. Als kunst en kunstenaars de commerciële weg inslaan, als kunstproducten een vorm van consumptie worden, onderdeel van een economie, verdwijnt het mogelijk kritische potentiaal van een kunstwerk achter de economische waarde ervan en wordt het een hebbeding voor de consument, de verzamelaars en musea. Byung-Chul Han, wijst hierop in zijn tekst over pijn en het voorkomen van pijn in onze maatschappij die meer en meer een palliatieve maatschappij aan het worden is. Daarmee bedoelt hij dat pijn zoveel mogelijk moet worden voorkomen, uitgeschakeld, onschadelijk worden gemaakt. Kunstwerk die schuren, die pijn veroorzaken verdragen zich niet met de commercie en met de consumptie. Als er in ons leven geen pijn meer mag zijn, als elke vorm van pijn bestreden moet worden of voorkomen, krijgen we niet alleen een toenemende afhankelijkheid van de medische industrie maar ook een samenleving waarin het andere, afwijkende, pijnlijke geen ruimte meer mag innemen. Alles wordt op de een of andere manier dan gelijkvormig aan elkaar. Pijn laat verschillen zien, pijn maakt scheuren openbaar, pijn komt binnen en pijn kan leiden tot nieuwe inzichten en nieuw gedrag. Pijn is de manier om je open te stellen voor het leven en daarvan te leren. Denk aan fotoreportages uit oorlogsgebieden, denk aan foto's over onderdrukte vrouwen, foto's van kinderen die sterven van de honger etc. etc. In welke wereld leven wij en wat doen wij eigenlijk om deze ellende te voorkomen? Is het een ver van mijn bed show of laten we ons raken en komen we in beweging? (Vgl. Byung-Chul Han, Palliativgesellschaft. Schmerz heute, Berlin 2021, (Matthes & Seitz), pag. 7-13)

In Vita contemplativa oder von der Untätigkeit houdt Byung-Chul Han een pleidooi voor meer stilstand, meer contemplatie en een pas op de plaats. Hij verwijst daarbij ook naar het werk van een kunstenaar die vanuit het 'niet-doen', dat wil zeggen zonder vooropgezet doel, zonder te verwachten resultaat aan de slag gaat om dat wat in hem leeft ter sprake te brengen. Hierbij gaat het eigenlijk niet om diepe zielenroerselen, of om de innerlijke bewogenheid van de kunstenaar vorm en stem te geven, maar eerder om het laten ontstaan uit de bewegingen van de hand die schildert of tekent. Niet het subject van de kunstenaar, niet zijn identiteit, niet zijn wezen is belangrijk. Hij/ zij is slechts doorgeefluik. De wil van de kunstenaar en zijn verwachtingen kunnen daarbij zeer hinderlijk op de voorgrond treden waardoor dit proces van laten gebeuren behoorlijk gefrustreerd kan worden. Han citeert Walter Benjamin die wijst op het voortdurende oefenen om de wil zelf als het ware te frustreren zodat deze geen rol meer speelt en de hand het kan overnemen. Hij schrijft:

Die Übung hat ihr letztes Ziel darin, einen Zustand zu erreichen, in dem der Wille abdankt. Der Meister übt den Willen weg. Ein Nicht-Tun macht die Meisterschaft aus. Die Tätigkeit vollendet sich in der Untätigkeit. Die glückliche Hand ist ohne Willen und Bewusstsein. Walter Benjamin schreibt zur Übung: » Den Meister durch Fleiß und Mühe bis zur Grenze der Erschöpfung zu ermüden, so dass endlich der Körper und ein jedes seiner Glieder nach ihrer eigenen Vernunft Handeln können - das nennt man üben. Der Erfolg ist, dass der Wille, im Binnenraum des Körpers, ein für alle Mal zu Gunsten der Organe abdankt - zum Beispiel der Hand. So kommt es vor, dass einer nach langem Suchen das Vermisste sich aus dem Kopf schlägt, dann eines Tages etwas anderes sucht und so das erste ihm in die Hand fällt. Die Hand hat sich der Sache angenommen und im Handumdrehen ist sie einig mit ihr geworden.«(29) Der Wille macht uns nicht selten blind gegenüber dem, was geschieht. Gerade Absichtslosigkeit und Unwillentlichkeit machen uns hellichtig, indem sie das Geschehen, das Sein erhellen, das sowohl dem Willen als auch dem Bewusstsein vorgelagert ist. (Noot 29: Walter Benjamin, Denkbilder, in: Gesammelte Schriften, Band IV, Frankfurt/M 1991, 305-438, hier: S.406 f.)
Geciteerd uit: Byung Chul Han, Vita contemplativa oder von der Untätigkeit, Berlin 2022, (Ullstein) pag. 23

Naast deze woorden van Benjamin verwijst Han ook naar de Franse schilder Paul Cézanne die zijn hele leven op zoek was naar een bijzondere manier van afbeelden: bijzonder in die zin dat de dingen en het landschap worden weergegeven zoals zij zich van binnenuit aan de kunstenaar openbaren. Daarin lijkt hij ook op de kunstenaars van het Chinese en Japanse landschap die zich door het principe van Ku hua p'in lu laten leiden. Dat is de eerste regel uit het beroemd geworden boek The Record of the Classification of Old Painters (古畫品錄) van de hand van Hsieh Ho (rond 550 na Christus geschreven). In dit boek worden zes regels beschreven hoe een kunstenaar kan werken om een landschap of object te verbeelden. Deze eerste regel, vier Chinese termen, en daarom nogal vaak heel verschillend vertaald en opgevat, houdt het volgende in. Ik citeer:

Unfortunately, since each principle is synthesized in only four characters, the first and most important one, which contains the essence of the whole art of Chinese painting, is hard to understand entirely, so that the numerous translations differ widely one from the other. In Chinese it reads 'Ch'i yün sheng tung: Ch' i, spirit or vital spirit, i.e. breath; yün, agreement or resonance; sheng, life; tung, movement. A free interpretation quoted by many is that of the great Japanese critic, Okakura Kakuzo: 'The life of the spirit in the rhythm of things.' Whatever the exact rendering of this much discussed principle, the gist is that the painter must grasp the essence of life by means of a personal 'tuning-in' on his own spirit (or perhaps, on his vital spirit). (Geciteerd uit: Mario Bussagli, Chinese Painting, London 1988,

(Caselli) (translated by Henry Vidon from the Italian: *La Pittura Cinese*, Milan 1966/1984), pag. 23) (Ook op een pagina in Wikipedia worden deze regels uitgelegd: https://en.wikipedia.org/wiki/Six_principles_of_Chinese_painting)

Heel veel jaren geleden toen ik mij begon te verdiepen in de Chinese en Japanse landschappen en hun makers trof mij al deze gedachte en dit basisidee dat je allereerst veel moet oefenen om je diverse technieken eigen te maken maar dat je daarna met een open blik je object tegemoet moet treden. De ontmoeting met een tijger leidt dan tot een afbeelding waarin niet de tijger exact wordt afgebeeld (zoals op een foto – ook dat is slechts één mogelijke benadering van de tijger) maar de indruk die de tijger achterlaat op jou, wat dan zichtbaar wordt in het werk. Daarvoor moet de wil van de kunstenaar, zijn pogingen om zichzelf te uiten als bijzonder individu, zijn identiteitsstreven, zijn poging om zich als kunstenaar te manifesteren, aan banden worden gelegd. Oefening die de krachten van de kunstenaar sloop kan daarbij helpen om ook deze individuele wil te ontkrachten zodat het misschien lijkt alsof het werk uit het niets, zonder inspanning ontstaat. De kunstenaar drukt op geen enkele wijze zijn stempel op het werk alsof hij hiermee zich zou moeten bewijzen. Byung-Chul Han omschrijft dit proces ook als het verwijst naar het werk van Paul Celan:

Cézannes Landschaft der Untätigkeit bricht mit der vermenschlichten Natur und stellt eine nicht vermenschlichte Ordnung der Dinge wieder her, in der sie zu sich selbst zurückfinden. So sind Cézannes Apfel nicht zum Verzehr geeignet. Seine Krüge und Teller sind kein »Zeug«, kein Werkzeug, das dem Um-zu, dem menschlichen Zweck unterworfen ist. Sie haben vielmehr ihre eigene Würde, ihren eigenen Glanz.

Der ideale Maler lässt jede Tätigkeit, jede Willentlichkeit ruhen und lässt alles von selbst geschehen. Das Bild glückt in dem Moment, in dem der Maler Niemand wird: »Ach! Niemals hat man die Landschaft gemalt. Der Mensch soll nicht da sein, aber ganz eingegangen in die Landschaft.«(59) Der Maler malt sich weg, verliert sich in der Landschaft. Er überträgt die Landschaft »unbewusst« auf die Leinwand. Die grenzenlose Landschaft kommt in die Pinselspitze hinein und malt sich selbst. Cézannes Aufruf zur Untätigkeit heißt Stille machen. Das lärmende Ich mit seinem Willen, mit seiner Absicht und Neigung muss zum Verschwinden gebracht werden. Cézanne bemerkt zur Aufgabe des Malers: »Sein ganzes Wollen muss schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abbilden.«(60) Die Untätigkeit ist für Cézanne das Ideal der menschlichen Existenz. Seine Bilder sind von einem Ethos der Untätigkeit durchdrungen.

(Noot 59: Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburg 1957, S. 19; Noot 60: Ebd., S. 9) (Geciteerd uit: Byung Chul Han, *Vita contemplativa oder von der Untätigkeit*, Berlin 2022, (Ullstein), pag. 35).

Leren loslaten wat er in je leeft waarmee je denkt jezelf te moeten bewijzen, als mens, als kunstenaar, als vakman. Alsof je daardoor pas echt iets voorstelt. Het gaat niet om een essentie, een ziel die tot uitdrukking moet worden gebracht, niet om een krachtige geest die zich hier als originele identiteit manifesteert, niet om een naam die als heel snel dollartekens oproept omdat het werk met oneigenlijke bedragen economisch wordt gewaardeerd. Dat is allemaal buitenkant, nep, dat vangt niet de geestkracht die kan stromen tussen de kunstenaar en zijn object waardoor de kunstenaar doorgeefluik wordt van dit proces. Kun je dat leren? Waarschijnlijk niet maar de techniek en de inzet die je toont kan je tot aan de grens brengen van het mogelijke. Wat daarna gebeurt moet je aan de hemel, de goden, de geestkracht overlaten die bezit van je kan nemen. Uit het niet komen de mooiste dingen voort. Niet te manipuleren, niet te plannen, niet te betalen.

John Hacking
3 oktober 2022

Oppervlak, diepte en schoonheid

Wat is schoonheid en wat is kunst die schoonheid zichtbaar maakt? Deze vraag heeft velen al heel lang bezig gehouden. Byung-Chul Han verwijst naar de dichter Rilke die in zijn tekst over August Rodin dit thema aansnijdt. Han vraagt, ik citeer:

Ware die Tiefe oder der Ursprung nicht gar eine besondere Wirkung der Oberfläche?49 (Byung-Chul Han, Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung Merve Verlag Berlin 2005, pag. 41)

Noot: 49 Rilke, der Dichter des ‚Tiefsinns‘, fragt sich einmal, „ob nicht alles Oberfläche ist, was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten“. Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen“, so Rilke weiter, „ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts?“ Vgl. Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Rilke-Archiv, Frankfurt a. M. 1965, Bd. 5, S. 135-280, hier: S. 212.

Rainer Maria Rilke spreekt hier uitgebreider over als hij geconfronteerd met het werk van de kunstenaar Rodin op zoek gaat naar de ervaringen en emoties die het werk van hem oproepen. Hoe kan een kunstwerk spreken en hoe kan een dergelijk werk je innerlijk raken? Hoe breng je steen tot leven alsof het lijkt dat het beeld dat is ontstaan emoties kan overdragen en zichtbaar maken? Een ding dat schoonheid zichtbaar maakt? Het blijft grotendeels een mysterie. Hoe kan het zijn dat een oppervlak zoveel effect

heeft dat de mens geraakt wordt, dat zijn ziel bewogen wordt bij de aanschouwing hiervan? Rilke heeft een lange aanloop nodig om deze vragen toe te lichten. Maar het is de moeite waard om een groot deel van zijn verhaal te citeren want zo wordt pas duidelijk hoe hij schoonheid probeert te analyseren en te bestuderen vanuit het kunstwerk zelf. Rilke aan het woord: Sehr frühe schon hat man Dinge geformt, mühsam, nach dem Vorbild der vorgefundenen natürlichen Dinge; man hat Werkzeuge gemacht und Gefäße, und es muß eine seltsame Erfahrung gewesen sein, Selbstgemachtes so anerkannt zu sehen, so gleichberechtigt, so wirklich neben dem, was war. Da entstand etwas, blindlings, in wilder Arbeit und trug an sich die Spuren eines bedrohten offenen Lebens, war noch warm davon, – aber kaum war es fertig und fortgestellt, so ging es schon ein unter die Dinge, nahm ihre Gelassenheit an, ihre stille Würde und sah nur noch wie entrückt mit wehmütigem Einverstehen aus seinem Dauern herüber. Dieses Erlebnis war so merkwürdig und so stark, daß man begreift, wenn es auf einmal Dinge gab, die nur um seinetwillen gemacht waren. Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem, das man sah, ein Nicht-Mitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding.

Was für ein Ding? Ein schönes? Nein. Wer hätte gewußt was Schönheit ist? Ein ähnliches. Ein Ding, darin man das wiedererkannte was man liebte und das was man fürchtete und das Unbegreifliche in alledem.

Erinnern Sie sich solcher Dinge? Da ist vielleicht eines, das Ihnen lange nur lächerlich erschien. Aber eines Tages fiel Ihnen seine Inständigkeit auf, der eigentümliche, fast verzweifelte Ernst, den sie alle haben; und merkten Sie da nicht, daß über dieses Bild gegen seinen Willen beinah eine Schönheit kam, die Sie nicht für möglich gehalten hätten?

Wenn es einen solchen Augenblick gegeben hat, so will ich mich jetzt auf ihn berufen. Es ist derjenige, mit dem die Dinge wieder in Ihr Leben eintreten. Denn es kann keines an Sie rühren, wenn Sie ihm nicht gestatten, Sie mit einer Schönheit zu überraschen, die nicht abzusehen war. Schönheit ist immer etwas Hinzugekommenes, und wir wissen nicht was.

Daß es eine ästhetische Meinung gab, die die Schönheit zu fassen glaubte, hat Sie irre gemacht und hat Künstler hervorgerufen, die ihre Aufgabe darin sahen, Schönheit zu schaffen. Und es ist immer noch nicht überflüssig geworden zu wiederholen, daß man Schönheit nicht ›machen‹ kann.

Niemand hat je Schönheit gemacht. Man kann nur freundliche oder erhabene Umstände schaffen für Das, was manchmal bei uns verweilen mag: einen Altar und Früchte und eine Flamme –. Das Andere steht nicht in unserer Macht. Und das Ding selbst, das, ununterdrückbar, aus den Händen eines Menschen hervorgeht, ist wie der Eros des Sokrates, ist ein Daimon, ist zwischen Gott und Mensch, selber nicht schön, aber lauter Liebe zur Schönheit und lauter Sehnsucht nach ihr.

Nun stellen Sie sich vor, wie diese Einsicht, wenn sie einem Schaffenden kommt, alles verändern muß. Der Künstler, den diese Erkenntnis lenkt, hat

nicht an die Schönheit zu denken; er weiß ebensowenig wie die Anderen, worin sie besteht. Gelenkt von dem Drang nach der Erfüllung über ihn hinausreichender Nützlichkeiten, weiß er nur, daß es gewisse Bedingungen giebt, unter denen sie vielleicht zu seinem Dinge zu kommen geruht. Und sein Beruf ist, diese Bedingungen kennen zu lernen und die Fähigkeit zu erwerben, sie herzustellen.

Wer aber diese Bedingungen aufmerksam bis an ihr Ende verfolgt, dem zeigt sich, daß sie nicht über die Oberfläche hinaus und nirgends in das Innere des Dinges hineingehn; daß alles, was man machen kann, ist: eine auf bestimmte Weise geschlossene, an keiner Stelle zufällige Oberfläche herzustellen, eine Oberfläche, die, wie diejenige der natürlichen Dinge, von der Atmosphäre umgeben, beschattet und beschienen ist, nur diese Oberfläche, – sonst nichts. Aus allen den großen anspruchsvollen und launenhaften Worten scheint die Kunst auf einmal ins Geringe und Nüchterne gestellt, ins Alltägliche, ins Handwerk. Denn was heißt das: eine Oberfläche machen? Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? Und wer uns das geformt geben will, muß er sich nicht an das Greifbare halten, das seinen Mitteln entspricht, an die Form, die er fassen und nachfühlen kann? Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben? Alles, was je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war oder gar keinen Namen haben kann in seiner unsagbaren Geistigkeit?

Denn alles Glück, von dem je Herzen gezittert haben; alle Größe, an die zu denken uns fast zerstört; jeder von den weiten umwandelnden Gedanken –: es gab einen Augenblick, da sie nichts waren als das Schürzen von Lippen, das Hochziehn von Augenbrauen, schattige Stellen auf Stirnen; und dieser Zug um den Mund, diese Linie über den Lidern, diese Dunkelheit auf einem Gesicht, – vielleicht waren sie genau so schon vorher da: als Zeichnung auf einem Tier, als Furche in einem Felsen, als Vertiefung auf einer Frucht...

Es giebt nur eine einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche. In diesem Gedanken konnte man einen Moment die ganze Welt denken, und sie wurde einfach und als Aufgabe dem in die Hände gelegt, der diesen Gedanken dachte. Denn ob etwas ein Leben werden kann, das hängt nicht von den großen Ideen ab, sondern davon, ob man sich aus ihnen ein Handwerk schafft, ein Tägliches, Etwas, was bei einem aushält bis ans Ende. (uit: Rainer Maria Rilke, August Rodin. Zweiter Teil. Ein Vortrag (1907))

De woorden van Rilke wijzen ook op de ervaring, de indruk, die je kunt opdoen, en de herinneringen die daarbij boven kunnen komen als je bijvoorbeeld een bepaalde geur ruikt, een muziekstuk hoort, een zonsondergang ziet. Vanuit het oppervlak het innerlijk in, vanuit de ervaring de brug naar een gevoel, van toen of van nu. Maar het blijft een oppervlak.

Een buitenkant. Het oosterse denken heeft een andere relatie tot een origineel kunstwerk dan het westerse denken. In het westerse denken is de beroemde kunstenaar die een groot werk maakt meteen ook een ster, iemand aan wiens werk een financieel prijskaartje wordt gehangen dat alleen door de allerrijksten kan worden betaald. Of het werk wel een dergelijk bedrag waard is, is een vraag die ter discussie blijft. Duidelijk is dat het niet meer direct om het kunstwerk draait maar meer om speculatie. Miljoenen voor een werk neertellen is in mijn ogen een vorm van deformatie, een verdwazing van de geest, een geest die eigenlijk niet meer in staat is de echte schoonheid van een werk te zien. Maar dat is mijn persoonlijke opvatting. Byung-Chul Han schetst in zijn essay *Shangzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch* hoe in het oosten tegen een origineel werk wordt aangekeken en hoe dit werk in de loop van de geschiedenis aan verandering onderhevig is. Dat hoort erbij. Alles en iedereen is deel van een proces, van transformaties, van transitieën. Doen alsof iets in zo origineel mogelijke staat behouden kan blijven is een misvatting. Iets wat in het oosterse denken niet kan omdat hier een essentialistische opvatting van een kunstwerk ontbreekt. Han schrijft:

Im klassischen Chinesisch heißt das Original *zhen-ji* (真迹). Wörtlich bedeutet es die »echte Spur«. Es handelt sich um eine besondere Spur, denn sie verläuft auf keiner teleologischen Bahn. Und ihr wohnt kein Versprechen inne. Mit ihr verbindet sich auch nichts Enigmatisches oder Kerygmatisches. Außerdem verdichtet sie sich nicht zu einer eindeutigen, eingestellten Präsenz. Vielmehr dekonstruiert sie die Idee jenes Originals, das eine unverwechselbare, unveränderliche, in sich ruhende Präsenz und Identität verkörpert. Prozessualität und Differenzialität verleihen ihr eine dekonstruktive Fliehkraft. Sie lässt kein abgeschlossenes, in sich ruhendes Kunstwerk zu, das eine endgültige Form besäße und sich jeder Veränderung entzöge. Ihre Differenz zu sich lässt es nicht zu einem Stillstand kommen, in dem es seine endgültige Gestalt bekäme. So lässt sie es immer von sich abweichen. Die chinesische Vorstellung des Originals als Spur (迹) weist die Struktur jener Freud'schen »Erinnerungsspur« auf, die einer ständigen Umordnung und Umschrift unterworfen ist. Nicht eine einmalige Schöpfung, sondern der endlose Prozess, nicht die endgültige Identität, sondern die ständige Wandlung bestimmt die chinesische Idee des Originals. Der Wandel erfolgt allerdings nicht innerhalb einer Seele einer Künstlersubjektivität. Die Spur löscht sie zugunsten eines Prozesses, der keine essentialistische Setzung zulässt.

Ein chinesisches Meisterwerk bleibt sich nie gleich. Je mehr es verehrt wird, desto mehr verändert sich sein Aussehen. Es wird von Kennern und Sammlern regelrecht überschrieben. Mit Inschriften und Siegeln schreiben sie sich in das Werk ein. So überlagern sich auf ihm Einschreibungen wie in jenem psychischen Apparat mit Erinnerungsspuren. Das Werk selbst ist einem kontinuierlichen Wandel, einer permanenten Umschrift unterworfen.

Es ruht nicht in sich. Vielmehr ist es fließend. Die Spur verflüssigt es. Sie ist der Präsenz entgegengesetzt. Das Werk entleert sich zu einem generativen und kommunikativen Ort der Einschreibungen. Je berühmter ein Werk ist, desto mehr Einschreibungen weist es auf. Es präsentiert sich wie ein Palimpsest.

Dit denken geeft een heel andere kijk op een kunstwerk, zijn maker, de originaliteit ervan, de herhaalbaarheid ervan, de uitstraling die een kunstwerk en zijn maker heeft op anderen. Dat heeft ook gevolgen voor de opvatting van schoonheid. Als het object van schoonheid in de tijd kan wisselen, verschuiven, veranderen, als een kunstwerk aangepast wordt aan de eisen van de tijd, dan betekent dit dat een kunstwerk eigenlijk nooit hetzelfde is. De opvatting van schoonheid doet de werken veranderen, de perceptie ervan schept nieuwe vormen en mogelijkheden. Eigenlijk is een kunstwerk dan niet meer in geld uit te drukken omdat deze vorm van waardering een zeer oppervlakkige is. De materiële waarde van het werk verdringt dan de intrinsieke schoonheidswaarde van het werk. Het wordt een object van speculatie. Maar de echte kracht ervan wordt niet meer onderkend. Wat voor een enkel werk kan gelden in het oosterse denken geldt volgens Han ook voor het hele oeuvre van een bekend kunstenaar. Han schrijft:

Nicht nur einzelne Werke, sondern auch das ganze Oeuvre eines Künstlers ist einem Wandel unterworfen. Das Oeuvre verändert sich permanent. Es schrumpft und wächst. Neue Bilder, die plötzlich auftauchen, bevölkern es und die Bilder, die einmal dem Oeuvre eines Meisters zugeschrieben wurden, verschwinden wieder aus ihm. So sieht das Oeuvre des berühmten Meisters Dong Yuan in der Ming-Dynastie anders aus als in der Song-Dynastie. Dabei bestimmen auch Fälschungen oder Nachschöpfungen das Image eines Meisters. Es findet eine temporale Inversion statt. Das Nachfolgende oder das Nachträgliche bestimmt den Ursprung. So dekonstruiert sie ihn. Das Oeuvre ist eine große Leerstelle oder Baustelle, die sich immer mit neuen Inhalten, mit neuen Bildern füllt. Man könnte auch sagen: Je grösser ein Meister ist, desto leerer ist sein Oeuvre. Er ist ein Signifikant ohne Identität, der immer mit neuer Signifikanz aufgeladen wird. Der Ursprung erweist sich als eine nachträgliche Konstruktion.

In het westerse denken is het kunstwerk van de grote geniën zo bijzonder dat velen naar de plekken trekken waar het te bewonderen valt. Kijk naar het werk van Michelangelo, Titiaan, Rembrandt, Da Vinci, Hals, en vele, vele anderen. Boeken worden geschreven over de kracht van deze werken en de invloed die zij hebben gehad en hebben op hun navolgers. Het is interessant om Byung-Chul Han wat langer te citeren om dit verschil tussen west en oost duidelijk te maken. Hij schrijft over het westerse kunstwerk in tegenstelling tot bijvoorbeeld het Chinese werk:

Die unerschöpfliche Fülle und die unergründliche Tiefe zeichnen es aus. Sie beseelen es zu einem lebendigen Organismus. Sein Reichtum entfaltet sich unabhängig von der Situation. Das chinesische Kunstwerk ist dagegen in sich leer und flach. Es ist ohne Seele und ohne Wahrheit. Die entsubstanzialisierende Leere öffnet es für Einschreibungen und Umschriften. Auch das Oeuvre eines chinesischen Meisters ist deshalb wandlungsfähig, weil es in sich leer ist. Nicht die Innerlichkeit des Wesens, sondern die Äußerlichkeit der Überlieferung oder der Situation treibt den Wandel voran. Nicht nur der Stil, sondern auch die Sujets eines Meisters verändern sich permanent. Jede Epoche macht sich ein anderes Bild von ihm. So kann es durchaus vorkommen, dass die wirklichen Originale des Meisters aus dessen Oeuvre entfernt werden, während die Fälschungen, die dem Zeitgeschmack entsprechen, darin aufgenommen werden und dadurch eine kunsthistorische Wirkung entfalten. In diesem Fall haben die Fälschungen einen höheren kunsthistorischen Wert als wirkliche Originale. Ja sie sind originaler als die Originale. Die ästhetische Vorliebe einer Epoche, der vorherrschende Zeitgeschmack beeinflusst das Oeuvre eines Meisters. Bilder mit den Sujets, die nicht zeitgemäß sind, geraten in Vergessenheit, während Bilder mit beliebten Sujets zunehmen. Ist eine Epoche zum Beispiel volkstümlich ausgeprägt, so tauchen im Oeuvre von Dong Juan vermehrt Bilder mit volkstümlichen Motiven auf. Die stillen Wandlungen seines Oeuvre folgen unterschiedlichen Bedürfnissen der Zeit. In der Ming-Dynastie zum Beispiel, in der die Kaufleute als Mäzene eine wichtige Rolle für die Kunst spielen, taucht auf den Bildern von Dong Yuan plötzlich ein neues Motiv auf, nämlich der Handler. An diesem Wandel des Oeuvres arbeiten permanent Fälschungen und Nachschöpfungen.

In der altchinesischen Kunstpraxis erfolgt das Lernen ausdrücklich durch das Kopieren. Das Nachmalen gilt außerdem als ein Zeichen des Respekts gegenüber dem Meister. Man studiert, lobt und bewundert ein Werk, indem man es nachmalt. Kopieren ist Lobpreisen. Es handelt sich eigentlich um eine Praxis, die auch in der europäischen Kunst nicht unbekannt ist. Die Manet-Kopie von Gauguin erscheint wie eine Liebeserklärung. Aus van Goghs Imitationen von Hiroshige spricht eine Bewunderung. Bekanntlich ging Cézanne oft in den Louvre, um die alten Meister nachzumalen. Schon Delacroix bedauerte, dass die Übung des Kopierens, die für alte Meister wie Raffael, Durer oder Rubens eine unverzichtbare Unerschöpfliche Quelle des Wissens gewesen sei, immer mehr vernachlässigt werde. Der Kult der Originalität drängt jene Praxis in den Hintergrund, die wesentlich ist für den Schöpfungsprozess. Die Schöpfung ist in Wirklichkeit kein plötzliches Ereignis, sondern ein langsamer Prozess, der eine lange und intensive Auseinandersetzung mit dem Gewesenen erfordert, um aus diesem zu schöpfen. Schöpfung ist in dem Sinne primär Schöpfen. Das Konstrukt des Originals eskamotiert das Gewesene, das Vorgängige, aus dem es geschöpft wird.

(...)

Für die Karriere eines Malers war es in China nicht unwichtig, dass man eine Fälschung des alten Meisters in der Sammlung eines bekannten Kenners lanciert. Wem eine solche Meisterfälschung gelingt, erfährt eine hohe Anerkennung, denn er hat damit sein Können unter Beweis gestellt. Für den Kenner, der seine Fälschung authentifiziert hat, ist er dem Meister ebenbürtig. Auch Zhan Dai Chien, dem bekanntesten chinesischen Maler des 20. Jahrhunderts, gelang der Durchbruch, als ein bekannter Sammler ein Original eines alten Meisters gegen seine Fälschung eintauschte. Was die Kennerschaft angeht, unterscheiden sich Fälscher und Kenner nicht wesentlich. Zwischen ihnen entfaltet sich ein Wettstreit, ja ein »Duell der Kennerschaft", bei dem es um die Frage geht, wer eine intimere Kenntnis über die Kunst des Meisters besitzt. Wenn sich ein Fälscher von einem Sammler ein Bild ausleiht und bei der Rückgabe statt des Originals unbemerkt eine Kopie aushändigt, so handelt es sich nicht um einen Betrug, sondern um einen Akt der Gerechtigkeit. Die Spielregel lautet hier: Jeder soll die Bilder besitzen, die er verdient. Nicht der Kauf, sondern die Kennerschaft allein entscheidet über die Rechtmäßigkeit des Besitzes. Es ist eine ungewöhnliche Praxis aus dem alten China, die der heutigen Spekulation mit Kunst ein Ende bereiten wurde.

Keren we terug naar het begin van deze bijdrage over oppervlak, diepte en schoonheid, dan kunnen we stellen dat niet alleen de esthetische ervaring van een kunstwerk grondig verschilt in het oosten en in het westen, maar dat ook het begrip schoonheid zelf een andere is. Als in het westerse denken essentie, wezen, identiteit een grote rol spelen, en als in het oosterse denken het proces en deel zijn van het proces het belangrijkste zijn, zonder een teleologie, zonder ook een theologie, zonder narratief verhaal dat het wezen ervan moet duiden en karakteriseren, dan is het een hele tour om beide vormen van benadering bij elkaar te brengen en om hierover op een goede manier te kunnen communiceren. En als er veel geld in het spel is, lukt dat waarschijnlijk ook niet meer zo goed. Maar het blijft in mijn ogen wel de moeite waard om te leren kijken met oosterse ogen naar een kunstwerk. Want een heel nieuwe dimensie kan zich openbaren en ook in je eigen manier van werken kan dat positieve effecten hebben op de wijze waarop je je werk gestalte geeft en hoe je je eigen werk waardeert.

John Hacking 2022

Han, Byung-Chul, Shangzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch, Berlin 2011, (Merve Verlag Berlin)

2023 Kunstwerk als ding

Het kunstwerk kan een ding zijn. Bijvoorbeeld een geschilderd landschap. Het is een ding dat, als je geen mond- of voetschilder bent, ontstaan is als gevolg van een handwerk: een ondergrond die bewerkt is met verf. Allemaal heel concreet. Tastbaar, te voelen met je handen, zichtbaar voor je ogen en je kunt er aan ruiken met je neus. Het geeft alleen geen geluid. Dus de oren doen eigenlijk niet mee. Of ze doen wel mee, maar ze horen niets, er is alleen stilte. Het kunstwerk rust in stilte en het geeft geen krimp. Behalve als het in de regen of de zon wordt gezet, dan gaat het materiaal werken en zal het langzaam vervallen. Daar is geen conservering tegen bestand. Een kunstwerk als een schilderij is dus niet iets dat eeuwig zal blijven bestaan. Het is onderworpen aan de tijd en dus vergankelijk.

We noemen buiten de concrete dingen zoals een schilderij ook andere zaken soms een kunstwerk: denk aan een dans, een muziekstuk, een theateropvoering, een gegroeid levend iets in de natuur of een sedentaire afzetting gevormd door de elementen in deze natuur. Of een kunstwerk opgebouwd uit taalelementen: een gedicht bijvoorbeeld of een roman. Dan slaat het kunstige niet alleen op het proces van creatie, het maken, het schrijven ervan, maar ook op de vorm waarin het verschijnt, de waardering die het ontvangt. Over het dingkarakter ervan valt (soms) te twisten.

Rainer Maria Rilke noemt een gedicht ook een ding. Een bouwwerk van vormen dat met tekens wordt opgebouwd. Tekens aan elkaar verbonden, tekens zo achter elkaar gezet, zodat op veel manieren betekenis kan worden gegeven. Maar altijd op een wijze dat niet definitief vastligt wat die of de betekenis is: er is altijd meerduideligheid, het kan vaak meerdere kanten op, of meerdere dieptes in.

Omdat het gedicht een sensueel-fysieke dimensie heeft die niet in één betekenis is te vangen, kun je spreken van een ding. Dit niet kunnen vangen in één betekenis komt door het feit dat de bouwstenen van een gedicht, de tekens, de woorden en de begrippen, naar meer betekenissen verwijzen en als teken niet samenvallen met één betekenis. In hun samenhang onttrekken zij zich aan eenduidigheid, aan de totalitaire eis tot één betekenis. Je krijgt er niet zo goed greep op. Dat moet je ook niet willen. Soms onthult het gedicht een nieuwe lading, een nieuwe laag, pas na jaren. Als je er als het ware rijp voor bent geworden. Hetzelfde zou je kunnen zeggen over sommige religieuze teksten. In de rabbijnse traditie van de schriftuitleg zoals het corpus van de Talmoed, geldt de regel dat elke tijd zijn eigen uitleggers en daardoor zijn eigen betekenissen aandraagt. Wat in de ene tijd geldt hoeft niet (meer) in de andere tijd te gelden want de contexten kunnen veranderen. Omdat een gedicht een ding is, kan het niet worden gelezen als een roman, een verhaal, een narratief parcours zoals een krantenartikel of een column. Je ervaart (vaak) een zekere weerstand en die is onoverkomelijk. Gedichten zijn geen consumptiegoederen, geen 'snacks' die je zomaar even weg hapt.

Dat geldt ook voor andere kunstwerken. Er is rust, ruimte, stilte, tijd voor nodig om het kunstwerk met aandacht in je op te nemen, het te laten rusten in je geest, het te laten spreken tot je gemoed, je gevoelens er aan te koppelen, je emoties die je kunt ervaren hierbij ruimte te geven. Een kunstwerk beschouwen kost tijd om het te ervaren. Het kost aandacht en toewijding om je ermee bezig te houden. Om er stil voor te staan en te kijken. Om er stil voor te staan en het op je in te laten werken. Dan kan er misschien iets gebeuren. Dan overstijgt je waarneming van het werk misschien het moment zelf omdat je geraakt wordt. Er gebeurt iets waardoor tijd en plaats opeens niet meetellen. Je ego-betrokkenheid speelt geen rol, je bewustzijn van jezelf en de presentatie van jezelf is dan niet belangrijk en valt weg. Als je voor een kunstwerk staat en na 2 minuten heb je het gedeeld op social media, dan heb je eigenlijk niets gezien en niets beleefd. Je hebt alleen de informatie gedeeld dat je ervoor stond en wat het met je doet blijft achterwege. Zo kun je een heel museum doorlopen, alles fotograferen en alles delen. Er is eigenlijk niks gebeurd dan het delen van wat informatie. In mijn essay God in de leegte. Leegte als theotopie, uit 2022 citeer ik de dichter Durs Grünbein, die over poëzie en het gedicht behartenswaardige dingen heeft geschreven. Maar ook de visie van Paul Celan is de moeite waard om over na te denken. Over het gedicht zegt Celan in een toespraak:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung - im Geheimnis der Begegnung.

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.

Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die "Zuckungen" und die "Andeutungen", das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration.

"Aufmerksamkeit" - erlauben Sie mir hier, nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins, ein Wort von Malebranche zu zitieren -, "Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele."

Paul Celan

Een andere auteur, Robert Walser, zo Byung-Chul Han, noemt een gedicht als een lichaam, een lichamelijk ding. Het is een lichaam dat bijna achteloos op papier verschijnt door het spel van het spelen met woorden. Een keuze van woorden zonder vooropgezet plan, zonder concept, zonder idee vooraf. Wat dan ontstaat is eigenlijk een creatie van het toeval. Dat wat je toevalt aan woorden en aan begrippen en de combinaties die je dan maakt. Dat kan

heel verrassend zijn, heel bijzonder. Het valt je als het ware toe. Daarom zijn gedichten in mijn ogen die met een bepaald vooropgezet idee worden geschreven vaak zo kaal en nietszeggend. Ze koppelen ook woorden aan elkaar maar de betekenis stuurt je in een bepaalde richting, een visie, een opvatting, een oordeel. Er moet een zekere zin en zinvolheid geproduceerd worden, er moet iets worden verduidelijkt of van commentaar worden voorzien. Het gedicht wordt zo een vehikel om een mening te verkondigen. Dan kun je nog beter een fiets hebben, die spreekt niet uit zichzelf maar brengt je wel verder weg en draagt je onder het rijden. Byung-Chul Han, die ik hier enigszins parafraseer, schrijft in zijn essay *Undinge* over de werkzaamheid van de dichter – zichtbaar zoals bij Walser:

Der Dichter überlässt sich einem fast unbewussten Prozess. Das Gedicht wird gewoben aus Signifikanten, die von der Fron befreit sind, Sinn zu produzieren. Der Dichter ist ohne Ideen. Eine mimetische Naivität zeichnet ihn aus. Er ist darauf bedacht, mit den Worten einen Körper, ein Ding zu formen. Die Worte als Haut umschließen nicht eine Bedeutung, sondern sie spannen sich straff um den Körper. Dichten ist ein Liebesakt, ein erotisches Spiel mit dem Körper.

Walsers Materialismus besteht darin, dass er das Gedicht als Körper auffasst. Die Dichtung arbeitet nicht an der Sinnbildung, sondern an der Körperbindung. Signifikanten verweisen in erster Linie nicht auf ein Signifikat, sondern verdichten sich an ihm vorbei zu einem schönen, geheimnisvollen Körper, der verführt. Die Lektüre ist keine Hermeneutik, sondern eine Haptik, eine Berührung, eine Liebkosung. Sie schmiegt sich an die Haut des Gedichtes. Sie genießt seinen Körper. Das Gedicht als Körper, als Ding gibt eine besondere Präsenz zu spüren, und zwar diesseits der Repräsentation, der sich die Hermeneutik widmet.

In mijn Essay over *God in de leegte* heb ik stilgestaan bij de gedachten van Durs Grünbein (in *Epilogos: Horizon*): Durs Grünbein schrijft in het hoofdstuk ‘Das Punktum des Gedichts’, (je zou kunnen zeggen, het hart, de kern van het gedicht, dat waar het om draait), (dat wat je raakt) het volgende, als hij het heeft over de vraag waarom hij dichter is geworden en wat het gedicht en het dichten voor hem betekent:

“Diese kurze Spanne Leben, der Moment zwischen Nichts und wieder Nichts, und wie alle sich gegenseitig bewachen und kontrollieren, dass möglichst wenig nach draussen ins Transzendente dringt. Zwischen Irgendwo und Nirgendwo dieses kleine Apropos, das sich mit einem Namen schmückt, einem zufälligen Namen. Und daran knüpft sich das Ich? Daran soll sich der Mensch gebunden fühlen ein Leben lang?

*

Ich bin an den Gedichten auch darum hängengeblieben, weil mich das Problem des primären Ausdrucks nie losgelassen hat. Etwas unmittelbar zu sagen—jetzt, hier, direkt—in aller Eigensinnigkeit einer (meiner) partikularen

Sprache der Poesie, die nicht die der Wissenschaft ist, nicht die der Religion, nicht die des Mythos, nicht die der Philosophie und die mich doch in der Welt zu Hause sein lässt. Die Klärung der dringlichsten Fragen für die Ausdruckskunst (Literatur) ist am ehesten in der Dichtung zu leisten, scheint mir.

*

Gedichte aber kann man eigentlich nur im Freien schreiben — draussen, wo das Auge sich in der Betrachtung der Welt vom Diktat der Sprache, die im Gehirn spukt, von den symbolischen Formen erholt. Sprache, die allein uns allem näherbringt und uns gleichzeitig von allem entfernt.”(pag. 90)

Hij noemt het schrijven van gedichten daarom een paradoxaal gebeuren, een vorm van concentratie en van oplossen, van verzamelen en van loslaten. De dichter komt dicht bij zichzelf, zit zichzelf meer op de huid, maar verwijdt zich ook meteen weer van zichzelf. Omdat elk mens het dichtst bij zichzelf is, zo Grünbein, is er een vorm van communicatie nodig die iedereen kan verstaan omdat het iedereen betreft. Maar daardoor heeft bijvoorbeeld het gedicht ook iets fragmentarisch, het is gebrekkig, kwetsbaar, onvolmaakt. Maar dat beschouwt de dichter als een pré:

"Das Gedichteschreiben ist ein paradoxer Vorgang, Sammlung und Auflösung in einem. Wer Gedichte schreibt, kommt sich selbst näher und entfernt sich im selben Schwung wieder von sich. Verse sind ein hochauflösendes Darstellungsmittel der Existenz. Da jeder sich selbst der Nächste ist, braucht es eine Form, die aus dieser Tatsache etwas Mitteilenswertes macht, das jeder verstehen kann, gerade weil es jeden betrifft. Im Idealfall schafft Dichtung das besser als jede andere Weise der Durchsage, wenn auch meist nur in Bruchstücken, augenblickshaft. Das klingt, ich weiss es, nach einer Poetik für Eintagsfliegen. "In dieser Fragilität, Kurzatmigkeit, in der ihr eigenen Selbstwidersprüchlichkeit liegt ein seltsamer Trost, der die Menschen im Gedicht erreicht, und sei es nur punktuell. Es liegt auch ein Trost darin. Mich haben Gedichte gerade darum, als Funksignale aus dem Innersten eines einzelnen Lebens, oft trösten können. Die ältesten aus antiken Zeiten genauso wie das jüngste, das ein neugeborener Dichter erst gestern schrieb - in gleich welcher Muttersprache. Es ist der Drang, der sich mitteilt, die Konzentration in der Kunst, sich überhaupt mitzuteilen. »Ich ziehe das Lächerliche des Schreibens dem Lächerlichen des Nicht-Schreibens vor«, schrieb Wislawa Szymborska, die bei unserer kurzen Begegnung in Krakau die ganze Zeit lächelte.” (Pag. 91)

Ik blijf nog wat langer bij deze interessante auteur stilstaan omdat hij in mijn ogen de spijker op de kop slaat als hij wijst op de taal van het gedicht, de woorden die worden ingezet en de betekenissen die aan het licht kunnen komen.

“Das Gedicht spricht in gewöhnlicher Sprache. Es kann nicht beanspruchen, eine tiefere Sprache, eine eigentliche Sprache, eine primäre Sprache zu

sprechen - es muss sich mit den herkömmlichen Worten begnügen und weiss nicht mehr als der Leser. Dabei ist diese gewöhnliche Sprache, in der das Gedicht spricht, alles andere als trivial, weil es eine Sprache ist, die sich dem Unbekannten zuwendet, die sich den Vielheiten stellt, die so zahlreich sind wie die Subjekte, aus denen sie spricht. Das gleiche gilt für die Worte: Auch sie sind so zahlreich in ihrer Anwendung wie die Kontexte, in denen sie stehen. Die Worte im Gedicht sind alles andere als eindimensional. Vielmehr ist ihre Räumlichkeit durch die Beweglichkeit und den Orientierungssinn ihrer Sprecher gegeben, ob diese nun biographisch bedingt sind (der Wanderer, der Weltreisende, der Abenteurer, der Vertriebene) oder oh sie rein nur der Phantasie entspringen (der Provinzdichter, der Blinde, der regionale Universalist). Dies festzustellen heisst noch nicht viel, aber es könnte der Anfang einer Basistheorie sein, wie sie Wittgenstein in seinen verstreuten Bemerkungen Über Gewisstheit vorführt." (Pag. 95)

Met woorden kun je spelen, je kunt genieten van je ontdekkingen, je combinaties, je nieuwe vormen die spelenderwijs op papier komen. Hetzelfde geldt voor het werken met verf, de combinatie van kleuren en van materialen. De vreugde van het experimenteren, de toepassing van nieuwe technieken, werkvormen, werken met nieuwe en andere hulpmiddelen, instrumenten...het maakt het schilderen tot een vreugdevolle bezigheid. Als het hoofd ertussen zit, als je je hebt voorgenomen om iets uit te beelden en je bent niet tevreden met het resultaat, als je voortdurend gefrustreerd wordt omdat het niet lukt wat je wilt, dan ben je niet aan het schilderen, maar dan ben je schilderkundig gezien aan het piekeren. Schilderen doe je niet met je hoofd maar met je handen. Geef de hand dus de vrijheid, laat de hand begaan. Vrijgelaten door het hoofd kan die hand heus wel het geziene weergeven en als je een zekere techniek nodig hebt, moet eerst daar maar eens goed op gaan oefenen. De herhaling zal je leren hoe je de techniek goed onder de knie kunt krijgen.

Han noemt het kunstwerk geen drager van gedachten en concepten. Het is veelmeer iets dat hieraan vooraf gaat, of dat bij de creatie ervan los ervan staat. Conceptuele kunst is dus eigenlijk geen kunst als het concept leidend is om het werk te maken. Wat druk je dan uit? Een idee, een gedachte, een mening? So what. Het is er dan een onder velen. Niks nieuws onder de zon, niks bijzonders, kunstmatig en niet kunstzinnig. Han schrijft en dat geldt ook voor de poëzie, het gedicht als ding:

Das Kunstwerk als Ding ist kein bloßer Träger von Gedanken. Es illustriert nichts. Kein klares Konzept, sondern ein unbestimmtes Fieber, ein Delirium, eine Intensität, ein nicht artikulierbares Drängen oder Begehren leitet den Ausdrucksprozess. In dem Aufsatz Der Zweifel Cézannes schreibt Maurice Merleau-Ponty: »Der Ausdruck darf also nicht die bloße Wiedergabe eines schon klaren Gedankens sein, denn klar sind nur die Gedanken, die schon

von uns oder anderen ausgesprochen wurden. Die >Konzeption< darf der >Ausführung< nicht vorangehen. Vor dem Ausdruck gibt es nur ein unbestimmtes Fieber [...].« Ein Kunstwerk bedeutet mehr als alle Bedeutungen, die sich ihm entnehmen ließen. Dieser Bedeutungsüberschuss verdankt sich paradoxerweise dem Verzicht auf Bedeutung. Er geht auf den Überschuss des Signifikanten zurück.

Ik kan daar mee instemmen. Als een kunstwerk bedoeld is om een idee weer te geven, om een mening te verkondigen wordt het al heel snel ideologie. Dan gaat het niet meer om het kunstwerk maar om het idee erachter of om de inhoud van het concept die het kunstwerk inpalmt als boodschapper. Han stelt dat informatie de stilte van het kunstwerk verstoort. Het verliest zijn magie, of de magie die het kan uitstralen wordt het werk onthouden. De magie, de aantrekkingskracht kan zich niet manifesteren want het gaat om iets anders: om een mening, een idee, een (politieke of morele) opvatting. Het kunstwerk heeft dan geen geheim, geen geheimen meer, het wordt zo plat als een dubbeltje. Informatie verdraagt zich niet met het geheim, het zijn tegenspelers. Het kunstwerk verleidt dan niet meer, informatie heft elk geheim op.

Zo zijn de kunstmatige gemaakte digitale werken, gebaseerd op digitale verwerkingsmethoden, in mijn ogen géén kunstwerken. Misschien kunstig tot stand gekomen, maar ze hebben geen charme, ze vormen geen geheim, ze hebben niks magisch. Het enige wat dan telt – zo blijkt ook uit de ophef erover – is de financiële vertaling ervan – de toegekende waarde in valuta – als object om mee te speculeren op een dolgedraaide markt. Dat is gewoon een andere gestalte van het kapitalisme en de consumptie van goederen. Met kunst heeft dit niks van doen. Maar dat geldt in mijn ogen ook voor de absurde bedragen die neergeteld worden voor een oude of nieuwe meester. Als het kunstwerk in de molen van de commercie terecht komt verliest het veel van zijn glans. Maar dat is mijn persoonlijke opvatting. Het wordt dan een ding onder de dingen – een hebbeding, meer ook niet.

John Hacking
24 januari 2023

Bronnen:

Byung-Chul Han, Undinge. Umbrüche der Lebenswelt, Berlin 2021, (Ullstein), Pag. 72-78

Citaat: Paul Celan: Internet - geraadpleegd 7 februari 2022: <https://web.archive.org/web/20020225223144/http://www.geocities.com/Athens/Chariot/3474/prose/inhalt.htm#page1> - zie ook Paul Celan, Verzameld werk.

Vertaald en toegelicht door Ton Naaijens, Amsterdam 2021, (Athenaeum-Pola& Van Gennep) (nieuwe vertaling) pp. 256-258

Citaten Durs Grünbein, Aus der Traum(kartei). aufsätze und Notate, Berlin 2019, (Suhrkamp), pag. 90-91; 95

Hacking, John, God in de leegte. Leegte als theotopie, Nijmegen 2022, te vinden in: 4 essays: <https://levenshorizonten.com/4-essays-over-god/>
