

# De priester-kunstenaar en zingeving in de kunst

**Pieter Hoexum** Kunst als de nieuwe religie, met de kunstenaar als haar hogepriester. Dat is het beeld dat sinds de Romantiek een welhaast mythische status heeft gekregen. Valt de priester-kunstenaar nog te demythologiseren? En zo ja, wat is dan zijn rol?

Meer nog dan als schilder, wordt Wassily Kandinsky (1866-1944) door velen beschouwd als ziener. Hoe bizar de toelichtende tekst ook luidde, naar mijn idee althans, die was aangebracht naast Kandinsky's schilderij *Kompositie VI*, tijdens de tentoonstelling Van Matisse tot Malevich (deze zomer in Museum Hermitage in Amsterdam), het was wel waar: Kandinsky zag zich inderdaad 'als medium dat hogere krachten de vorm van een kunstwerk kon geven'.

Kandinsky had een, wat je zou kunnen noemen, hoge opvatting van zijn taak als kunstenaar en van de kunst. In zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* (1912) schreef hij: 'De kunst in het algemeen is niet een doelloos scheppen van dingen die ergens in de leegte wegstromen, maar zij is een doelbewuste macht die dient ter ontwikkeling en verfijning van de menselijke ziel.' Een kunstenaar, zou je kunnen zeggen, is volgens Kandinsky een zielzorger. Op zijn schouders rust een 'grote, heilige plicht',

namelijk 'de vorming van een geestelijk klimaat'. Een kunstenaar is een profeet, die een nieuw tijdperk aankondigt, 'het tijdperk der grote spiritualiteit'.

Sinds de tentoonstelling *The Spiritual in Art* (in 1987 in het Haags Gemeentemuseum) is waarschijnlijk bekend dat avant-garde-kunstenaars zoals Kandinsky grote belangstelling hadden voor de theosofie, oneerbiedig gezegd een samenraapsel van elementen uit allerlei oosterse en westerse religies en cultussen – laten we zeggen: een soort *new age*. Kandinsky verwoordde, in theosofische termen, echter een idee dat toen al zo'n honderd jaar in de lucht hing, namelijk dat de kunst eigenlijk religie was geworden. Kunst had de taak van de geïnstitutionaliseerde religie overgenomen, en die houdt in het instellen dan wel herstellen (*re-ligie*) van de band van het wereldse met het hogere. Kunst was de nieuwe religie en de kunstenaar de nieuwe priester.

In Nederland oefenden Kandinsky's ideeën en werk invloed uit op bijvoorbeeld Janus de Winter en Theo van Doesburg. Die laatste droeg zijn gedicht *De priester-kunstenaar* op aan De Winter; de laatste strofe van het gedicht:

De mensch komt in 't licht!  
De mensch wordt nu geboren!  
De Kunst wordt religie.  
De Kunstenaar, de priester, die  
den wereldwil uitbeeldt, in  
vormen,  
kleuren,  
woorden,  
klanken,  
de Priester, aan wien  
Wij het nieuwe leven danken.

#### Hardnekkige mythe

De priester-kunstenaar is een van die hardnekkige, romantische mythes over de kunst en het kunstenaarschap die de ronde doen en waartegen je weinig in kunt brengen. Een paar jaar geleden merkte Camiel van Winkel in zijn essay *De mythe van het kunstenaarschap* al op dat het nauwelijks zin heeft de kunst of het kunstenaarschap te ontmythologiseren, te demystificeren, want het demystificeren zelf is al onderdeel van de mythe geworden.

Zonder nu te pretenderen de priester-kunstenaar te ontmaskeren, lijkt het me wel nuttig en leerzaam te bena-

drukken dat de mythe romantisch is, in de zin van 'afkomstig uit de romantiek', de stroming die de West-Europese cultuur rond 1800 in zijn greep had. Met name één bepaalde kunstenaar is hier van groot belang, Casper David Friedrich, en dan vooral één bepaald kunstwerk van hem, het *Tetschener Altar*. Met enige overdrijving zou je de hele geschiedenis van de moderne kunst kunnen laten beginnen dat schilderij.

In 1808 verwierf de toen nog onbekende

## Een kunstenaar is volgens Kandinsky een zielzorger

Friedrich met dit werk in een klap grote roem. Het schilderij, een van de weinige opdrachten die hij kreeg, was bedoeld voor de privékapel van een adellijke familie. Op zich kon Friedrich zich daarom wel wat eigenzinnigheid veroorloven, maar deze kruisigingsscène was anders dan alles wat daarvoor was geweest. Traditionele figuren en attributen ontbreken volkomen, het is in de allereerste plaats een landschaps-schilderij, van een rotspunt met enkele dennenbomen en een hoog, klein kruisbeeld. Het is een avondlandschap, we zien de bergtop met het kruisbeeld in tegenlicht; de ondergaande zon is niet te zien, maar wel enkele banen zonlicht, waarvan een als een soort schijnwerper het kruisbeeld dramatisch belicht.

Er kwam veel kritiek op het schilderij, het werd onderdeel van een heel debat over de 'romantische kunst'. De eigenzinnigheid van Friedrich werd van steen des aanstoets tot voorbeeld: de ware kunstenaar gaat zijn eigen

gang, hij volgt geen regels of tradities, maar is autonoom: hij stelt zichzelf (*auto*) de wetten (*nomos*).

In een interessant artikel over het *Tetschener Altar* schreef Jos Pouls dat ‘het schilderij aan het begin staat van een ingrijpende verandering in de verhouding tussen kerk en kunst: de kunstenaar liet zich niet meer de wet voorschrijven en de kerk volhardde in haar eisen van dienstbaarheid en traditie. Het *Tetschener Altar* is misschien wel de laatste serieuze poging geweest om de band tussen kerk en kunst te redden.’ (Pouls 2007) Dat laatste kun je misschien net zo goed andersom zien: het *Tetschener Altar* als eerste serieuze poging een exclusief verband tussen kunst en religie te leggen. Friedrich schiep een hoogst persoonlijke beeldtaal, los van iedere iconografie, maar meende juist daardoor universeel te zijn: hij volgde slechts een innerlijke drang en roept ons als het ware op hetzelfde te doen.

Pouls concludeert ten slotte dat Friedrich met zijn ‘mystieke leegte’ onbedoeld een ‘religieuze metafoor’ creëerde, ‘waarop nogal wat moderne kunstenaars zouden voortborduren: God als het onzichtbare Niets.’ (Ibid.) Het gaat bij het *Tetschener Altar* inderdaad eigenlijk om wat we niet te zien krijgen, namelijk de ondergaande zon. Het schilderij is sowieso, zoals al Friedrichs werk, uiterst suggestief, zonder dat duidelijk wordt wát er nu gesuggereerd wordt. Je zou het het eerste moderne kunstwerk kunnen noemen, omdat het de pretentie heeft het onzegbare te zeggen, het onaantoonbare te tonen. De moderne kunstenaar speelt hoog spel: het is alles of niets. Hij – het is bijna altijd een ‘hij’ – streeft er niet slechts naar de zintuigen aangenaam te prikkelen, maar wil in zijn kunstwerk De Waarheid, Het Absolute openbaren. Modern kunstenaarschap is een heroïsche jacht op het Ultieme Kunstwerk. Romantische dan wel moderne kunst streeft naar het allerhoogste en is ‘dus’ religie.

Friedrichs altaar is in die zin ook ‘abstract’ te noemen, dat alle toevalligheden, alle onzuiverheid is weggelaten. Abstraheren is immers letterlijk ‘weglaten’: je laat het concrete weg, beschouwt de zaken los van het hier en nu, en komt zodoende tot het wezen van de dingen. Dit is niets meer of minder dan De Essentie, De Kern van de Zaak. Wat die kern nu precies – of ongeveer – is, kan niemand zeggen. Zoiets moet je ‘aanvoelen’. En als je het niet aanvoelt, ben je er ‘geestelijk nog niet klaar voor’...

#### **Autonomie van de kunstenaar**

Terugkomend op Kandinsky en zijn geschrift *Over het spirituele in de kunst*: hij worstelt, als ik het tenminste goed begrijp – wat bepaald niet meevalt –, met een typisch romantisch, ‘Friedrichiaans’ probleem, namelijk de autonomie van de kunstenaar. Tot laten we voor het gemak zeggen 1800 werd in West-Europa alles in het leven bepaald en gezien vanuit het christelijk geloof. Daarna is religie één van de aspecten van de samenleving, zoals daar bijvoorbeeld ook zijn kunst en wetenschap, om de voornaamste drie gebieden meteen maar te noemen. Wij kunnen tegenwoordig op zondag een kerk bezoeken, of een museum. Net waar we zin in of behoefte aan hebben. We kunnen ook een boswandeling maken – dat laatste zou nog het meeste in overeenstemming zijn met de ‘romantische leer’. Maar we kunnen hoe dan ook kiezen wat we maar willen – het kan kunst zijn, maar net zo goed niet. Het lijkt erop dat autonomie, vrijheid, een dure prijs heeft: namelijk vrijblijvendheid en willekeur.

En daar neemt Kandinsky c.s. geen genoegen mee. Zij willen niet meer de regels en betutteling van de religie, maar wel haar pretenties overnemen. In plaats van een dienende rol willen ze een voortrekkersrol. Eigenlijk willen ze haar plaats innemen, ze vinden zichzelf daar zo geschikt voor omdat juist een kunstenaar helemaal vrij is, meer dan wie ook. Juist omdat

hij volkomen vrij is, kan hij gehoor geven aan de innerlijke wetten en zodoende werkelijk creatief zijn. De paradox is kortom dat absolute vrijheid gepaard gaat met een even absolute dwang, namelijk innerlijke noodzaak.

De autonomie van de kunstenaar lijkt als vanzelf te leiden tot 'kunst om de kunst', *l'art pour l'art*. Maar dat is niet wat Kandinsky wil: de kunstenaar heeft 'onbeperkte vrijheid', maar 'dat wordt meteen tot een misdaad als het niet op de noodzaak gebaseerd is'. Aangezien (voorlopig) uitsluitend in de kunst absolute vrijheid, autonomie en dus echte creativiteit mogelijk is, rust er op de schouders van de kunstenaars een grote verantwoordelijkheid: 'De kunstenaar is de "koning" [...], niet alleen in die zin dat hij grote macht heeft, maar ook omdat hij grote verplichtingen heeft. Als de kunstenaar ook de priester van het "schone" is, dan moet ook dit schone door hetzelfde beginsel van de innerlijke waarde dat we overal hebben aangetroffen, gezocht worden.' Waarmee we weer terug zijn bij de priester-kunstenaar.

#### **Kunst als spel**

Op de tentoonstelling Van Matisse tot Malevich hingen ook enkele frisse, opbeurende schilderijen van Henri Matisse.

Kandinsky's schilderijen verspreiden in mijn beleving een bedwelmende, wierookachtige geur – de donkere, zware geur van heiligheid. De schilderijen van Matisse zijn in vergelijking daarmee licht als een veertje. Toch hebben ze minstens zoveel diepgang. Eén schilderij in het bijzonder trok mijn belangstelling, namelijk *De jeu-de-boulesspelers* (1908). Op dat schilderij zien we drie naakte mannen met jeu-de-boulesballen in de weer. Vooral de gezichten van de mannen

## Kunst-als-spel is zowel nuttig als dienstbaar

troffen mij: ze kijken niet zozeer ernstig als wel geconcentreerd, ze gaan klaarblijkelijk helemaal op in hun spel. De tekst van het tekstbordje kon ik alleen maar beamen: 'Deze jeu-de-boulesspelers zouden symbolisch zijn voor de oermens en voor "het spel des levens".'

Vorm en inhoud gaan hier, zoals bijna altijd bij Matisse, voorbeeldig samen: het is tegelijk los en met speels gemak als zeer aandachtig geschilderd. Zo te zien ging Matisse net zo op in het schilderen als de spelers in hun spel. Ik kon de verleiding niet weerstaan het schilderij op te vatten als een symbool voor de kunst: kunst als een spel. Als ik me niet vergis wordt hier een veel vruchtbaardere oplossing gevonden voor het dilemma van zelfstandigheid of dienstbaarheid.

Kunst-als-spel is dienstbaar, nuttig voor het leven omdat het de deelnemers er op een niet al te gevaarlijke manier op voorbereidt of is het juist een poging te ontsnappen aan het leven?

**Pieter Hoexum**

is filosoof en publicist

Is het nu nuttig en dus dienstbaar, of aangenaam en dus vrijblijvend? Het antwoord dient natuurlijk te luiden: niet of-of, maar en-en. Kunst-als-spel is zowel nuttig als dienstbaar. Sterker nog, het is aangenaam omdat het nuttig is en dienstbaar omdat het bevrijdend werkt. Een tijdgenoot van Friedrich, de dichter en denker Schiller, heeft over kunst-als-spel een belangwekkende verhandeling geschreven, in de vorm van een serie brieven: *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*, onlangs in Nederlandse vertaling opnieuw uitgegeven. Opgemerkt dient nog te worden dat het Schiller er eerder om gaat kunst als een ‘alternatief’ voor politiek naar voren te schuiven, dan voor religie.

### Kunst en zingeving

Hoewel ik grote twijfels heb bij het leggen van verbanden tussen kunst en religie of spiritualiteit – wat dat ook moge zijn –, wil dat niet zeggen dat ik niet inzie dat kunst en zingeving alles met elkaar te maken hebben. Nelson Goodman is de meest nuchtere en minst spirituele filosoof die ik ken die zich met kunst heeft beziggehouden, en wel op een inspirerende en spannende, en in dit verband belangwekkende manier. Hij heeft het over ‘world making’. Als we schilderen, tekenen, foto-

Er valt  
niets  
te ont-  
dekken,  
we  
moeten  
de wereld  
maken,  
creëren

graferen en wat dies meer zij, is dat een manier om ons de werkelijkheid die ons omringt eigen te maken. Dat doen we overigens volgens Goodman ook als we wetenschap bedrijven, en ik zou daar religie nog aan toe willen voegen.

Goodman benadrukt dat de wereld niet open voor ons ligt om ontdekt te worden. We moeten zelf een wereld maken, door ons een voorstelling van de wereld te maken. Dit punt, het verschil tussen maken en ontdekken, zou ik ook willen benadrukken. Priester-kunstenaars zoals Kandinsky hanteren de retoriek van de ontdekkingsreiziger: alsof ze iets ontdekt hebben. Dat is onjuist, er valt niets te ontdekken, we moeten de wereld maken, creëren. In termen van zingeving betekent dit: kunst kan uitermate zinvol zijn, maar niet omdat een kunstwerk de zin of betekenis onthult, maar omdat ze die *maakt*. Zin is niet iets wat je kunt ontdekken, maar iets wat je moet maken.

### Literatuur

- Kandinsky, W. (1987) *Spiritualiteit en abstractie in de kunst (Über das Geistige in der Kunst, 1912)*. Zeist: Uitgeverij Vrij Geestesleven.
- Pouls, J. (2007) ‘Het Tetschener Altar van C.D. Friedrich’. In: *Geschiedenis Magazine*, nr. 1, 8-13.
- Schiller, F. (2009) *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*. Amsterdam: Octavo.
- Winkel, C. van (2007) *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst.