

'De synthese tussen Geest & Materie'

Door Laura Oerlemans
Afstudeerscriptie Theorie der Kunsten
Academie voor Beeldende Vorming, 2010-11

Inhoud

Inleiding	3
1) De weg naar de geestelijke abstractie	6
<i>De aanloop naar het Modernisme</i>	6
<i>Het Modernisme; Kandinsky & Malevich</i>	8
2) De nalatenschap van Joseph Beuys	11
<i>Amerika vs. Europa</i>	12
<i>Joseph Beuys</i>	14
<i>De samensmelting van vorm en expressie</i>	17
3) Kapoor, Laib & Turrell in beschouwing	20
<i>Anish Kapoor</i>	21
<i>Wolfgang Laib</i>	24
<i>James Turrell</i>	27
4) Verbindingen in de tijd	31
<i>Context</i>	31
<i>Inhoud en vorm</i>	34
<i>Materiaal en ervaring</i>	36
Conclusie	40
Afbeeldingen	42
Literatuurlijst	45

Inleiding

Mijn volle studie en mijn drukke dagindeling stellen mij zelden in de gelegenheid om buiten de deur kunst te bezichtigen. Wanneer er toch een opening ontstaat in de stampvolle razernij die mijn agenda heet, zou je denken dat de behoefte zich voordoet om mijn eigen stad te ontvluchten en op zoek te gaan naar dé nieuwste tentoonstelling van het moment, om mij vervolgens te laten overdonderen door nieuwe indrukken. Niets is echter minder waar. Maandelijks ben en blijf ik een bezoeker van de Pont in Tilburg. Los van de interessante wisselende tentoonstellingen die georganiseerd worden, gaat mijn interesse vooral uit naar een drietal werken in de vaste collectie. Iedere keer als ik in het museum ben, móet ik deze werken bewonderen.

Wanneer ik oog in oog sta met deze kunst, verstilt het in mij. Ondanks het ontbreken van een herkenningspunt, een verwijzing naar de herkenbare wereld, word ik geraakt. Een raken die geen appèl hoeft te doen op een gevoel van sensatie. Nee, het is juist de rust en de leegte die ik ervaar, welke mij uit mijn dagelijkse stroom der dingen trekken. Mijn zintuigen worden op scherp gezet, de geur van bijenwas die langzaam door mijn neus kruipt, het blauwe licht dat zich langzaam op mijn netvlies brandt en dat zwarte gat waardoor ik de oneindige leegte in staar. Menig kunstwerk geeft mij de gelegenheid om zonder te veel moeite en aandacht er aan voorbij te lopen, deze niet... Ik móet stilstaan.

Wolfgang Laib, James Turrell en Anish Kapoor zijn kunstenaars die op het eerste oog weinig verbinding met elkaar hebben. Laib woont en werkt in Duitsland, Kapoor is geboren in India en werkt in Engeland, terwijl Turrell woont en werkt in een eigen krater in de woestijn van Amerika. Ook in hun beeldend werk ligt het niet voor de hand om ze onder een noemer te vatten. De *'Wachsraum'* (afb. 1) van Laib straalt een materiële tastbaarheid en natuurlijkheid uit, terwijl juist het tastbare van het immateriële fluoriserend blauw licht, in *'Wedgework III'* (afb. 2) van Turrell, benadrukt wordt. Het zwarte gat in *'Descent in limbo'* (afb. 3) van Anish Kapoor geeft de illusie van het oneindige, terwijl ik bij Laib wordt geconfronteerd met een kleine, smalle afgebakende ruimte. Een ding hebben ze echter gemeenschappelijk: er hangt een mystieke aura rond hun werk. Bij nader inzien en overdenking dringt het besef tot mij door dat deze werken veel meer met elkaar gemeen hebben dan ik dacht. Niet alleen het mystieke speelt een rol, ook het beroep op de ervaring, het geestelijke en de aanspraak die ze doen op de abstractie. De behoefte dringt zich aan mij op om te begrijpen waarom juist deze drie

kunstwerken zo sterk mijn aandacht trekken en mij een idee van eenheid geven. Om te begrijpen, moet ik vragen stellen. Hoe verhouden deze werken zich tot elkaar? Wat is hun relatie tot het verleden? Door inzicht te krijgen in de aard van deze werken, hoop ik een antwoord te vinden waarom ik mij zo aangetrokken voel tot deze werken.

De bevestiging van mijn vermoeden wat betreft verbindingen en gemeenschappelijkheden tussen deze drie kunstenaars werd mij aangereikt in een artikel van Robert Rosenblum 'Towards a definition of new art'(1991) In één adem noemt hij deze drie kunstenaars als 'uitstervend ras van hun type', dat contemplatief van aard is in vergelijking met de reactieve hedendaagse kunst. Robert Rosenblum is bekend van onder andere zijn boek 'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition' (1975) waarin hij de Romantische traditie van het spirituele van de natuur, het mystieke en het transcendente, in één lijn doortrekt naar de moderne kunsten. In zijn boek eindigt hij bij Rothko, maar in het eerder genoemde artikel benoemt hij de drie hierboven genoemde kunstenaars die, in de hedendaagse kunst, navolging geven aan deze traditie.

Het einde van de romantiek laat zich kenmerken door een sterk veranderende visie op de wereld. In een maatschappij waarin de wetenschap en techniek steeds invloedrijker wordt, het darwinisme opkomt en de Franse revolutie aanbreekt, delven de godsdienstbeleving en religie steeds meer het onderspit. In reactie op het rationalisme, waarin de ratio centraal staat, zoeken kunstenaars juist een meer subjectieve ervaring op. Men verzet zich tegen de overheersing van wetenschap en techniek en gaat op zoek naar een nieuwe spiritualiteit waarbij de verheerlijking van de natuur een bijna religieuze vorm aan nam. Het bevragen van de relatie van mens tot de natuur kwam centraal te staan. De Romantische traditie waar Rosenblum op doelt, is onder andere zichtbaar in het werk van Caspar David Friedrich. Wanneer Friedrich het mystieke landschap boven de lijdensweg van Christus verkiest zitten we rond 1808. Een tijdspanne van 185 jaar vergeleken met het productiejaar van het werk van Laib en Turrell. In de tussentijd hebben het Modernisme en Postmodernisme hun intrede gedaan. Het is een niet te ontkennen feit dat deze kunststromingen de visie op de kunsten ingrijpend heeft veranderd. Door een aantal kenmerken van het werk van genoemde hedendaagse kunstenaars te verbinden met het verleden, wil ik in deze scriptie de volgende vraag beantwoorden:

Hoe wordt in de hedendaagse kunst in vergelijking met het verleden, de geestelijke en spirituele ervaring aangesproken?

Om antwoord op deze vraag te krijgen wil ik de drie kunstenaars en hun kunstwerken aan de hand van een aantal criteria deconstrueren om die later aan het einde van de scriptie aan elkaar te relateren. Relevante criteria zijn: In welke context en tijdsbestek is deze kunst geproduceerd? Welke inhoud, gerelateerd aan vorm, heeft het werk? Welke rol heeft het materiaal in het kunstwerk, en welke rol speelt de ervaring van de toeschouwer hierbij?

In het eerste hoofdstuk zal ik een inleiding geven op het Modernisme waarin de geestelijke abstractie zijn hoogtij viert. Vragen die ik hierin wil beantwoorden zijn: Wat houdt die geestelijke abstractie precies in, en hoe wordt het geestelijke bereikt? Vervolgens ga ik in het volgende hoofdstuk dieper in op de kunstenaar Joseph Beuys die in de overgang van het Modernisme naar het Postmodernisme de visie op de kunsten ingrijpend heeft veranderd, de materie krijgt hierin een betekenisvolle rol. Welke dat is, zal ik in het loop van het hoofdstuk beantwoorden. In het derde hoofdstuk zal ik het werk van de drie hedendaagse kunstenaars beschouwen en analyseren. Om vervolgens in het hoofdstuk wat daarop volgt de overeenkomsten en verschillen uit een te zetten die Kapoor, Laib en Turrell met elkaar delen en hoe zij zich verhouden tot het verleden. Dit hoofdstuk zal als aanloop dienen naar de conclusie waarin op kernachtige wijze de hoofdvraag van deze scriptie zal worden beantwoord.

Laura Oerlemans

13 april 2011

1) De weg naar de geestelijke abstractie

Uit de inleiding, waarin het werk van James Turrell, Anish Kapoor en Wolfgang Laib kort is besproken, is af te leiden dat deze kunstenaars gebruik maken van een abstracte beeldtaal die, op een mystieke en een bijna spirituele wijze, een beroep doet op de persoonlijke ervaring van de toeschouwer. De romantische traditie leert ons dat het mystieke en spirituele bereikt worden door het uitgestrekte verwilderde landschap. Romantische kunstenaars losten hun beeldende problematiek op met figuratieve oplossingen. In het Modernisme vindt er echter een omslag plaats. De figuratie kon volgens de modernisten niet langer de vraag naar het begrijpen van de werkelijkheid beantwoorden. Later in dit hoofdstuk geef ik hiervoor een verklaring. Maar hoe spreken de modernisten dit mystieke aan zonder gebruik te maken van de referentie naar de zichtbare werkelijkheid, die juist de figuratie aanreikt? Om deze vraag te beantwoorden en deze ontwikkelingen beter te kunnen begrijpen is het noodzakelijk om de weg naar de (geestelijke) abstractie in beschouwing te nemen.

De aanloop naar het Modernisme

In de loop van de 19^e eeuw zijn er verschillende ontwikkelingen aan te duiden die de weg hebben vrijgemaakt naar de abstractie. Zo werden opdrachtgevers met specifieke vragen, zoals het schilderen van een portret, steeds zeldzamer. Ook de kerk werd steeds minder invloedrijk, en daarmee werd de voorheen zeer sterke verbondenheid tussen kunst en kerk langzaam gescheiden. Daarnaast kon door de opkomst van de fotografie, dat een plaatsvervangende methode werd om de werkelijkheid natuurgetrouw weer te geven, de schilderkunst op zoek gaan naar haar eigen en nieuwe betekenis. Kunstenaars moesten hierdoor zelfstandig hun eigen onderwerpen gaan bedenken. In de visie van het Realisme komt in het Impressionisme het licht centraal te staan, een eerste stap richting de zintuiglijke beleving van de werkelijkheid die later verder zal groeien in de abstractie. Kenmerkend voor het impressionisme is het streven naar het weergeven van een impressie van de werkelijkheid, waardoor de strakke teugels van de vaststaande begrippen over tijd en ruimte langzaam worden gevierd. Maar ondanks deze eerste aanzetten tot verandering was het niet de intentie van de impressionist te breken met de traditie van de Renaissance, waarin immers gestreefd werd de werkelijkheid te imiteren. Ook de impressionisten hadden de ambitie om de natuur af te beelden zoals zij was. Het middel om dit doel te bereiken was slechts veranderd. Ze hielden zich niet aan de academische standaarden, maar zochten hun eigen weg door de schilderstoets te onderzoeken, een ander kleurenpalet te gebruiken en de afbeelding van haar boodschap te ontdoen.

De traditionele schilderkunst staat op het punt langzaam te verdwijnen. Kunstenaars gaan op zoek naar de nieuwe betekenis van kunst. In deze zoektocht werd alles wat het classicisme en academisme belichaamden losgelaten. Ook het Realisme en het Impressionisme konden niet aan de eisen van deze zoektocht voldoen. Kunstenaars begonnen steeds meer het schilderen, als medium op zich, te bevragen. Een mogelijk antwoord, dat in de richting de abstractie ging, werd gegeven door Cézanne in het Postimpressionisme. Hij zocht in reactie op de impressionisten een meer zuivere verschijningsvorm in de relatie tussen vorm en kleur. De neiging om de natuur te imiteren of te moraliseren via verhalende onderwerpen, zoals men dat deed in het Impressionisme, moest losgelaten worden. Hoewel Cézanne's intentie nog steeds het weergeven van de werkelijkheid was, was deze ondergeschikt aan compositie, vorm en kleur. Dit proces is te zien in het werk 'Moint Sainte-Victore' uit 1876 (afb. 4) en 1902 (afb. 5). Dieptewerking door middel van perspectief was van ondergeschikt belang aan het gevoel van plasticiteit en diepte. Het belangrijkste thema dat Cézanne bezighield ging over de vraag wat de waarneming behelsde in relatie tot de zichtbare werkelijkheid, een vraag die hij tot uitdrukking bracht in zijn schilderkunst door constant zichzelf en zijn manier van schilderen te bevragen. Het schilderen werd op deze manier niet zozeer een vaardigheid die je je eigen kon maken, maar een activiteit van de geest die oplossingen tracht te vinden, een kerngegeven in de abstracte kunst. Cézanne formuleerde dé belangrijkste vraagstukken die later de voedingsbodem zou worden voor het Modernisme: de werkelijkheid zoals die er is, is iets anders dan hoe wij hem ervaren, het oog neemt de werkelijkheid anders waar dan de geest.

Doordat de Postimpressionisten zo nadrukkelijk met de vorm bezig zijn, herstelde het belang van symbolische, spirituele en emotionele betekenis in de kunsten.¹ Er ontstond dan ook een hernieuwde belangstelling voor mystieke en occulte denkbeelden. Deze kende onder andere zijn weerslag in de kunst van de symbolisten die een schilderij niet langer zagen als een feitelijke registratie, maar als een uiting van de individuele herinnering over de werkelijkheid. Hoewel de neiging tot abstractie verder groeit, wisten de symbolisten nog niet hoe deze nieuwe vormentaal aan te spreken, en vervallen zij hierdoor vaak terug op de representatie van de werkelijkheid.

In tegenstelling tot het verleden werd er door kunstenaars geen genoegen genomen met het letterlijk nabootsen van de zichtbare natuur. Het besef dringt door dat 'het zien' altijd belichaamd wordt door wat wij kennen en weten. Onze waarneming wordt gekleurd en bepaald door ervaringen, emoties en herinneringen. De mening groeit, dat om de werkelijkheid te begrijpen, de oplossing niet te vinden is in het imiteren van de zichtbare werkelijkheid, maar juist om de lagen achter de zichtbare realiteit te

¹ Little, S., *Kunst begrijpen*, Kerkdriel 2007, p. 94 -Postimpressionisme

onderzoeken, te bevragen en daarmee een eigen subjectieve wereld in een schilderij te construeren. Om los te breken van de eeuwenoude traditie van het imiteren, die vanuit de Renaissance was ontstaan, was het haast onvermijdelijk dat er radicaal gebroken moest worden met iedere referentie naar de zichtbare en herkenbare werkelijkheid. Er moest kunst gemaakt worden die toegang gaf tot een dimensie áchter die werkelijkheid, een die niet met figuratieve schilderkunst aangetoond kon worden. De kunst moest bevrijd worden van de ballest der herkenbare dingen.

Het Modernisme; Kandinsky & Malevich

De neiging om los te breken van oude waarheden werd ook gevoed door de immense veranderingen die men aan het begin van de 20^{ste} eeuw meemaakte. In een hoog tempo doorloopt de samenleving een aantal maatschappelijke en technische ontwikkelingen die velen niet goed kunnen bijbenen. Communicatie- en transportmogelijkheden maken de wereld ogenschijnlijk kleiner, maar tegelijkertijd maakt de expansieve groei van kennis de wereld moeilijker te bevatten. De Industriële Revolutie en de ontwikkelingen in de mechanisering en automatisering vragen om specialisaties, met als gevolg een gefragmenteerde samenleving. Voorspelbaarheid maakt plaats voor een onvoorspelbare en veranderlijke wereld. Er ontstaat een tweestrijd in het enerzijds willen omarmen van vernieuwingen tegenover anderzijds de uitputting die deze vernieuwingen teweeg brengen. Al deze nieuwe ontwikkelingen doen bij de moderne mens de behoefte ontstaan om een nieuw standpunt in te nemen in deze snel veranderende wereld.

Ook in de kunsten groeit deze behoefte naar herpositionering van ideeën, visies en denkbeelden. Kunstenaars beginnen zichzelf uit te dagen tot vernieuwing. Het verlangen groeit om los te breken van het verleden en een nieuwe, nog onbekende weg in te slaan. Maar tegelijkertijd begint er langzaam een nostalgie te groeien naar primitieve culturen en de natuur:

‘De opvatting leefde onder kunstenaars dat deze inheemse volkeren nog ‘puur’ en onaangetast waren door de machinerie van de moderne samenleving. Hierdoor zijn ze nog niet, zoals in het Westen, vervreemd geraakt van de hen omringende natuur. Kunstenaars gingen op zoek naar verwondering, het mysterie van de ziel en daarmee naar de oerbeginselen van de kunst.’²

Dit vindt zijn uiting in kunststromingen zoals het Primitivisme en Fauvisme, maar ook in het Expressionisme, die later voedingbodems zijn voor de vormtaal en visies in de abstracte kunst. Echter in het Noorden van Europa zal de abstracte kunst de nadruk niet zozeer leggen op formele vormaspecten, maar juist op de geestelijke en spirituele waarde.

² Conrad, P., *De metamorfose van de wereld*, .Amsterdam 1998, pp. 411-417 -De primitieve mens

Hoewel de symbolisten uitspraken wilden doen over 'onzichtbare dingen', zoals emoties, het ontstaan van het leven en de strijd tussen goede en kwade krachten, zaten ze nog steeds vast aan vormen die uit de zichtbare wereld kwamen, iets wat de Modernisten in de abstractie juist los wilden laten. Een mogelijke uitweg uit de laatste overblijfselen van de figuratie, komt vanuit de Theosofie. Door de twijfel aan de wetenschap, die volgens kunstenaars geen antwoord wist te geven op het begrijpen van ons bestaan, komt er een nieuwe belangstelling voor oude mystieke denkbeelden en wijsheiden uit andere culturen, vooral die uit het Oosten. De Theosofische Vereniging, die in 1875 werd opgericht, gaf kunstenaars nieuwe ideeën over hoe het 'onzichtbare' beeldend weer te geven. De theosofen deelden namelijk de mening dat 'iemand die met veel inspanning een hoger geestelijk niveau bereikt, voor andere onzichtbare vormen kan zien'³

Deze gedachtegang gaf kunstenaars een steun in de rug in hun zoektocht naar een nieuwe vormtaal. En daarmee zet de zoektocht naar nieuwe oplossingen in het zoeken naar evenwicht tussen vorm en inhoud zich voort. In 1911 schrijft Kandinsky (*afb. 6*) zijn boek 'Über das Geistige in der Kunst', dat mogelijke oplossingen aanbiedt voor deze problematiek in de kunsten. 'Het nieuwe doel wordt het schilderen van wezenlijk belangrijke dingen in tot dan toe ongekende vormen zonder poging de natuur of de gegeven werkelijkheid na te bootsen'⁴ In zijn boek stelt Kandinsky dat kunstenaars met spirituele zaken bezig moesten zijn in plaats van met aardse, materiële zaken. Kandinsky is er van overtuigd dat kleur, vorm en compositie dezelfde werking kunnen hebben als muziek: zoals een muziekstuk een luisteraar kan meeslepen, zo moesten de kleur en compositie in zijn schilderijen de toeschouwer ontroeren of beroeren. Muziek was immers de meest abstracte kunstvorm die men kende, muziek heeft geen taal nodig en werkt puur zintuiglijk. De beeldende kunst van de abstractie streefde naar een soortgelijke toegang tot de innerlijke geestelijke werkelijkheid. Met zichtbare tekens moest zich een onzichtbare waarheid openbaren.

In de Eerste Wereldoorlog vlucht Kandinsky naar Rusland, waarna zijn werk beduidend rustiger en helderder wordt in compositie. De eerdere strijd die in het werk van Kandinsky aanwezig was, wordt vervangen door een rust en er is meer ruimte voor leegte. Waarschijnlijk heeft Kandinsky zich laten inspireren door de Russische kunstenaar Malevich (*afb. 7*), die rond dezelfde periode puur abstracte vormen gebruikt zoals vierkanten, rechthoeken en cirkels. Malevich zag zijn vierkant als een ingebeelde multidimensionale vorm van kosmische ruimte en de schilderkunst werd hiermee een intuïtieve metafysica⁵. Een schilderij was niet langer een representatie van een herkenbaar voorwerp in een picturale ruimte, maar het werd de presentatie van een 'schilderij' als een écht voorwerp in een

³ LOKV, *Het onzichtbare zichtbaar gemaakt-Het mysterie van de Abstracten*, Utrecht 1987, p. 3

⁴ LOKV, *Het onzichtbare zichtbaar gemaakt- Kunstenaars over abstracte kunst* Utrecht 1987, p. 7

⁵ Goodin, M., *Abstracte kunst*, Bussum 2001

échte ruimte. Kunstenaars waren van mening dat deze voorwerpen zintuiglijke en geestelijke energie bezitten en de omringende ruimte tot leven kon wekken en de mens in het 'zijn' kon beïnvloeden. Abstracte kunst werd daarmee bovenzinnelijk en als bijna heilig verklaard. Het werden plaatsvervangende heilige objecten en iconen.⁶ Hiermee was een nieuw soort spiritualiteit geboren, maar zonder religieuze achtergrond.

In het begin van het hoofdstuk stelde ik de volgende vraag centraal: Hoe spreken de modernisten het mystieke aan zonder gebruik te maken van de referentie naar de zichtbare werkelijkheid?

Hier is geen eenvoudig antwoord op te geven. In dit hoofdstuk is gebleken dat het een doorlopend proces is geweest, waarin vooral de scheiding tussen kerk en kunst, de opkomst van de fotografie en het wegvallen van opdrachtgevers in een onderlinge wisselwerking van groot belang zijn geweest. Kunstenaars moesten hun eigen onderwerpen gaan bedenken en er werd gezocht naar de nieuwe betekenis van de schilderkunst. Maar deze zoektocht ging gepaard met veel onrust: hoe moest men met deze nieuwe problematiek omgaan? Cézanne wist met zijn onderzoekende geest de objectieve representatie terug te brengen naar een subjectieve beleving. De symbolisten brachten deze subjectieve beleving naar de expressie van het innerlijke. Maar deze ontwikkelingen gingen de Modernisten nog niet ver genoeg. De kunstenaar was net als de natuur een wezen dat kon scheppen, waar hij gehoor aan moest geven. Kandinsky was een van die kunstenaars, een mysticus die de waarden van vooruitgang en wetenschap verwierp. Hij streefde met zijn kunst naar de wedergeboorte van de wereld, door een nieuwe kunst te construeren die louter bestond uit zuivere innerlijkheid. Hij maakte gebruik van felle kleuren die volgens hem psychologische betekenis hadden, waarmee hij een contact van geest tot geest tot stand wilde brengen. Deze spirituele eigenschappen aan vorm en kleur verbinden is iets wat ook Malevich heeft gedaan, alleen op een nog abstractere manier. Door het toedoen van Malevich is de representatie geheel weggefallen en werd het schilderij een voorwerp op zich, wat ook zo beschouwd moest worden. De abstractie gaf nieuwe mogelijkheden tot beschouwing, het gaf geen antwoorden, maar stelde vragen en liet de toeschouwer een actieve rol spelen bij het stellen van die vragen.

Door het weghalen van het onderwerp, ging het schilderij steunen op effecten van nuances in vorm, kleur en compositie. Simplificatie en vereenvoudiging kwamen ten dienste te staan van een extatische en spirituele beleving.

⁶ Goodin, M., *Abstracte kunst*, Bussum 2001, p. 7

2) De nalatenschap van Joseph Beuys

In het vorige hoofdstuk is aangegeven hoe de Modernisten de abstractie gebruikten om tot een transcendente kunstuiting te komen. Dit deden zij vooral door subjecten te vereenvoudigen tot geometrische vormen en kleuren. Ondanks dat Kapoor, Turrell en Laib ook gebruik maken van een abstracte beeldtaal die ook opgebouwd is uit bepaalde geometrische vormen, doet hun werk echter een ander beroep op de ervaring dan de werken van Kandinsky en Malevich. In de Moderniteit wordt de transcendente ervaring opgeroepen door de verhoudingen tussen vormen en kleuren die verwijzen naar een hogere waarheid. Dit is bij de eerstgenoemde groep van hedendaagse kunstenaars echter niet meer het geval. De metafysische benadering van vorm en kleur in het modernisme maakt plaats voor een meer contemplatieve kunst in het Postmodernisme. Het transcendente wordt niet langer gezocht in het onaardse, maar deze wordt bereikt via een innerlijke transcendentie die wordt gevoeld door het aardse. De Modernistische utopie had afgedaan door de verschrikkingen van de tweede wereldoorlog. De kunsten was niet in staat geweest zijn utopie waar te maken. Juist door deze confrontatie met het onvermogen de werkelijkheid in zijn algemeenheid te kunnen bevatten, werd de kunst introverter. De nadruk kwam niet langer te liggen op de relatie tussen kunstenaar en universum, maar op de persoonlijke innerlijke wereld en de oprechte relatie die de kunstenaar met zijn materiaal had. Het zwaartepunt kwam te liggen op het eigen ik en de menselijke emoties. En hoe deze vertaald moesten worden in een beeld: niet alleen in hoe de vormtaal en kleurgebruik moest worden aangesproken, maar ook hoe deze emoties over te brengen in de toepassing van het materiaal.

In dit hoofdstuk wil ik de ontwikkelingen toelichten die deze andere benadering van kunst, en de ervaring van die kunst, teweeg hebben gebracht. Joseph Beuys is hierin een sleutelfiguur geweest. Hij heeft in het midden van de 20^{ste} eeuw de visie op de kunsten grondig veranderd. Het materiaal dat voor een kunstuiting werd gebruikt heeft in de eerdere periodes, zowel in het Modernisme als in de Romantiek, een beschrijvende functie en is van ondergeschikt belang ten opzichte van vorm en kleur. In het Postmodernisme vindt er een omslag plaats: materiaal gaat een betekenisvolle rol spelen in de geestelijke beleving van de kunst. De belangrijkste vraag die ik dan ook in dit hoofdstuk centraal wil stellen is: Op welke wijze gaat het materiaal een rol spelen bij de spirituele ervaring van het kunstwerk?

Abstracte kunstenaars in het Modernisme waren van mening, dat voorwerpen uit de echte wereld niet konden worden afgebeeld omdat deze de toeschouwer teveel zouden beperken in hun intuïtieve reactie op het kunstwerk die hen toegang moest geven tot een onzichtbare werkelijkheid. Ze probeerden iedere vorm van associatie uit te sluiten. De Tweede Wereldoorlog heeft echter de kijk op het heden, het verleden en de toekomst sterk doen veranderen. 'Het besef dat mensen tot de meest gruwelijke handelingen in staat blijken te zijn, doet velen twijfelen aan de bereikbaarheid van een ideale maatschappij.'⁷ Het vertrouwen in de mensheid en in de kunst was in negatieve zin aangetast. Het Modernistische tijdperk had voor de mens afgedaan. Ook in de kunsten begon men de universele beeldtaal, die de Modernisten hadden voortgebracht, ter discussie te stellen. In het Postmodernisme dringt het besef door dat in iedere vorm een mogelijkheid tot associatie ligt. Na de Tweede Wereldoorlog schoven deze kunstenaars het metafysische terzijde en besloten ze een kunst te maken die op de een of andere manier openlijk hun directe ervaringen met de waarneembare wereld uitdrukte. Kunstenaars voelden zich niet langer verbonden met de abstractie uit het verleden, deze was te geometrisch en te formeel. De zoektocht naar het antwoord op de vraag hoe deze formele geometrie weer persoonlijk te maken kwam centraal te staan in het Postmodernisme. Deze tendens is zowel in Amerika als in Europa terug te zien. Ontwikkelingen op beide continenten oefenden een grote invloed op elkaar uit.

*Amerika vs. Europa*⁸

Om de ontwikkelingen in, en de kenmerken van de kunst in Amerika en in Europa, die in het Postmodernisme beide een andere visie naleven, beter te kunnen begrijpen is het noodzakelijk om de relatie tussen deze twee continenten in beschouwing te nemen.

Wanneer het onheil van de Eerste Wereldoorlog nadert, op de voet gevolgd door de Tweede Wereldoorlog, voelen kunstenaars zich niet meer veilig in hun eigen land en lijden vaak onder de regimes van dictatuur en propaganda in Duitsland en Rusland. Velen vluchten naar Amerika waar een concentratie van kunstenaars een nieuw kunstcentrum vormt in New York. Voor die tijd waren de ogen gericht op centra in Europa die hoogtij vierden met de abstractie in het Modernisme. Als gevolg hiervan had Europa een ambivalente houding tegenover Amerika. Enerzijds was er jaloezie voor de onuitputtelijke vernieuwingen die er in Amerika plaatsvonden na de oorlog, anderzijds was er respect

⁷ LOKV, *Het onzichtbare zichtbaar gemaakt-Het mysterie van de Abstracten*, Utrecht 1987, p. 46

⁸ Deze paragraaf is naar aanleiding van een artikel van Donald Kuspit, 'European Sensibility today' in het boek 'New Art'. De grenzen in deze paragraaf worden vrij zwart-wit gesteld. In praktijk zijn er natuurlijk een hoop grijze gebieden, zeker met de opkomst van de internationalisering van de kunsten. Dit neemt niet weg dat een stroming of visie een bepaalde oorsprong kent, in dit geval Amerikaans of Europees. Deze paragraaf doet dan ook voornamelijk uitspraak over het ontstaan en de oorsprong van een bepaald gedachtegoed die kenmerkend is voor een bepaald continent. Dit gedachtegoed kan vervolgens internationaal verspreid raken.

en dankbaarheid voor de financiële steun die Amerika bood nadat de oorlog een verwoest Europa had achtergelaten.

In Amerika bloeit een sfeer van vernieuwing, de vraagstukken van de moderniteit over het in twijfel trekken van de waarheid en authenticiteit worden nog verder doorgevoerd in het Postmodernisme. Maar in Amerika heerst een andere traditie wat betreft de verhouding van kunst en kunstenaars tot het verleden. Europa kent een geschiedenis waarin gevoeligheid en sentiment zijn meegenomen uit de Romantische traditie en deze worden versterkt door de traumatische ervaringen veroorzaakt door beide wereldoorlogen. Amerika had deze historie niet en was toekomstgericht en nuchter.

In het midden van de vorige eeuw dringt het besef tot een groep kunstenaars door dat deze geschiedenis en traditie een onuitputtelijke inspiratiebron zou kunnen zijn voor de kunsten. In de vloedgolf van vernieuwingen die de kunsten doormaakt, in een tijd van protestbewegingen, een opkomende milieuproblematiek, de spanning tussen het kapitalisme en het communisme en de culturele revolutie, ontstaat er een verlangen naar de herwaardering van het verleden en de natuur. In reactie op de artificiële en stedelijke Pop Art, die vooral uitspraken deed over de materiële werkelijkheid, vormt zich een kunst die zich wil richten op het innerlijke van de geest en de materie ten opzichte van de natuur. Het herwonnen vertrouwen in de westerse wereld was voor de aanhangers van de Pop-art hersteld, maar 'de overgevoeligheden en de angsten van de jaren vijftig bleken echter nog lang niet uitgeraasd.'⁹ Er ontstaat, in reactie op het toekomstgerichte Amerika, een herwaardering voor het verleden, en hiermee had Europa zijn eigen kracht gevonden. Het verlangen om na de oorlog weer een autonome identiteit terug te krijgen werd hiermee tot uitdrukking gebracht. Het was niet de vooruitkijkende blik op de toekomst vanuit Amerika waarin de kracht van Europese kunst zich hervond, maar juist de blik op het verleden.

De Amerikanen benaderden het heden als een gegeven op zich en de realiteit wordt gebaseerd op zichzelf staande feiten. In de visie en ervaring van Europa wordt het heden bepaald door het verleden en is de realiteit gebaseerd op herinneringen. Om zowel de Amerikaanse visie op de abstractie als de Europese visie te kunnen begrijpen is dit fundamentele verschil essentieel. In beide landen kleurt het de benadering van kunst. Voor Amerika geldt dat er vooral werd gewerkt vanuit de visie: 'What you see is what you get'. De kunst in Europa is theateraler, meer gelaagd en spiritueler: 'The present belongs to the past'.

Deze ontwikkelingen in Europa zijn van ongekende invloed geweest op de wijze waarop de kunst vanuit het Modernisme zich voortzet. Een van de kunstenaars die deze transitie belichaamde was Joseph Beuys.

⁹ Niermeyer, M., *Informeel kunst 1945-1960*, Rijksmuseum Twente - 1983, p. 13

Joseph Beuys

Beuys, geboren te Krefeld in 1921, stortte in 1943 neer met zijn vliegtuig. Hij werd gered door een nomadisch volk, de Tartaren, die hem bedekte met dierlijk vet en lagen van vilt om zijn lichaamstemperatuur op peil te houden. De echtheid van dit mythische verhaal wordt nog steeds ter discussie gesteld, maar een ding is zeker, dit verhaal werd een onuitputtelijke bron voor het latere werk van Beuys. Deze mythevorming rondom de eigen persoon is kenmerkend voor Beuys. Het zijn de mythes die hem voeden en waarmee hij zijn toeschouwer opnieuw mee wil verbinden.

De opleving in de herwaardering van het verleden liet zich in het werk van Beuys ook vertalen in de bekende archetypes van Jung. Volgens Jung kent de menselijke geest symbolen en beelden die behoren tot het 'collectief onbewuste'. 'Met die laatste term bedoelt hij dat alle mensen delen in dezelfde belevissen, die vanaf de oertijd zijn vastgelegd in bepaalde beelden. Voorbeelden van deze collectieve beelden (ook wel archetypen genoemd) zijn: de moeder, dieren, heksen, tovenaars, water, vuur en wind en getallen. Ze vormen vaak de inspiratiebron van mythologie, magie en de kunst die daarmee verbonden is.'¹⁰ Deze elementen worden in het werk van Beuys sterk tot uitdrukking gebracht. Objecten kregen hierin een symbolische en mythische beschrijving. Beuys wilde dan ook de relatie tussen mensen, mythologie en magie versterken. Deze relatie werd volgens hem teniet gedaan door de innovaties op het gebied van wetenschap en techniek. De visie die de wetenschap en techniek gaf op de natuur was volgens hem te beperkt. Hij wilde oudere, vergeten generaties met het nu verbinden. Een kunst die toegang moest geven aan dit verleden, moest ook de mogelijkheid bieden tot deze associatie.

Door het verdwijnen van het idee dat er een 'eenheid' in het universum aan te duiden is die als een diepere laag achter onze werkelijkheid aanwezig is, verlaten de kunstenaars uit die tijd de transcendent kunst, die verwees naar onaardse universele energieën, en verruilden deze voor een meer aardse visie: het transcendent moest bereikt worden via een innerlijke en persoonlijke benadering. Hun blik is gericht op wat er in het hier en nu aanwezig is: zichzelf en de ander en het mysterie van het alledaagse. De kunst verwees niet meer, zoals bij de kunst van Malevich, naar een ruimte of energie die onzichtbaar voor ons is, maar de kunst ging juist verwijzen naar het zichtbare. De ongrijpbare beeldtaal van de abstractie kon niet aan deze visie beantwoorden, de vormtaal sprak niet tot deze wereld en gaf geen aanleiding om over deze wereld na te denken. Kunst moest weer ruimte geven tot associatie, om zo een verbinding te leggen met het geestelijke van de alledaagse werkelijkheid.

¹⁰ LOKV, *Het onzichtbare zichtbaar gemaakt-Het mysterie van de Abstracten*, Utrecht 1987, p. 46

De mogelijkheid tot deze associatie werd in de materie gevonden. De kracht van de uitstraling van een materiaal werd hierin als waardevol beschouwd, maar niet ieder materiaal was hiervoor geschikt. Juist met het oog op dat kunst weer verhalend en poëtisch mocht zijn, moest het materiaal de mogelijkheid bieden dit ook uit te stralen en daarnaast de mogelijkheid hebben om het associatief vermogen bij de toeschouwer aan te spreken. Materialen als steen, klei, hout, gips, was en brons gaven deze poëtische implicaties en konden volgens Beuys een psychologisch effect bij de toeschouwer te weeg brengen. Maar Beuys ging nog verder dan dat; hij verbreedde het materialspectrum waarmee gewerkt werd en gebruikte onconventionele materialen in de kunst. Materialen werden metaforen die de poëtische verbintenis met het verleden en de natuur gingen uitdrukken. In het geval van Beuys creëerde hij zijn eigen iconografie van materialen, zoals het dierlijk vet en vilt waarin hij een aanraking was gekomen tijdens zijn verblijf bij de Tartaren. Een voorbeeld hiervan is 'Fait Chair' (1964) (afb. 8) Beuys beschreef dit werk als volgt:¹¹

'My initial intention in using fat was to stimulate discussion. The flexibility of the material appealed to me particularly in its reactions to temperature changes. This flexibility is psychologically effective – people instinctively feel it related to inner processes and feelings. The discussion I wanted was about the potential of sculpture and culture, what they mean, what language is about, what human production and creativity are about. So I took an extreme position in sculpture, and a material that was very basic to life and not associated with art. [...] The fat on the *Fat Chair* is not geometric, but keeps something of its chaotic character. The ends of the wedges read like a cross-section cut through the nature of fat. I placed it on a chair to emphasise this, since here the chair represents a kind of human anatomy, the area of digestive and excretive warmth processes, sexual organs and interesting chemical change, relating psychologically to will power'

Juist deze didactische noodzaak die Joseph Beuys voelt om de toeschouwer meer betrokken te laten zijn bij kunst, vormt de omslag en resulteert in een synthese van abstractie en representatie. De toeschouwer wordt weer de mogelijkheid geboden om te associëren met de metaforen die de kunstenaar aandraagt in het materiaal. Beuys wilde met zijn kunst aanspraak doen op de creatieve gedachte en ervaring van de toeschouwer. In 'Art since 1940' (2000) wordt daar het volgende over gezegd:

'For Beuys all creative thoughts was art. In the same way that the German romantic poet Novalis claimed that every man was a poet. Beuys wanted to counteract the overbalance of rationality in contemporary society by declaring 'everyone an artist' Since each individual can find the nature of existence within himself or herself by introspection – an idea Beuys took

¹¹Papadakis, A., *New Art*, Londen 1991, p. 13

from the German philosopher Arthur Schopenhauer (*ook een Duits romanticus*) – each is therefore also capable of creating a revolutionary dialog between art (creative thought) and real events.’¹²

Het was, volgens Beuys, niet meer alleen de kunstenaar die in staat was het leven en de natuur - en de spirituele beleving die daarin besloten lag – te kunnen begrijpen en aan te duiden, maar iedereen kon dit bereiken. Hierin kent kunst en leven geen onderscheid. In dit gedachtegoed doet Beuys een innoverend beroep op zijn toeschouwer, met alle mogelijke middelen nodigde hij dan ook de toeschouwer uit om zelf aan het kunstwerk deel te nemen en deze te ervaren. Dit bereikt hij door in zijn materiaal en werkwijze een uitzonderlijk beroep te doen op de menselijke zintuigen.

‘Door de lichamelijke aanwezigheid van de kijker of luisteraar te beklemtonen, is de esthetische ervaring nu niet meer tot de meest nobele, althans in de traditionele visie, zintuigen, tot oor en oog, beperkt. Moderne kunstobjecten kunnen ook bijzonder nadrukkelijk aan ons tastgevoel appelleren [...] Esthetische ervaring involveert nu het hele lichaam, haar veld is de zelfwaarneming van de eigen fysieke aanwezigheid en van de eigen beweging.’¹³

Dat de materie een grotere rol gaat spelen in het kunstwerk is niets nieuws onder de zon. Vlak voordat Beuys bekendheid kreeg, domineerde in Europa de informele kunst, waarin formele beginselen werden losgelaten en creatieve en emotionele ontlading in de materie werd toegepast. In een directe reactie op de oorlog ontstond er de behoefte naar ‘een hartstochtelijke kreet, een schreeuw van verlangen naar een menswaardig bestaan, weg van de beklemmende ontwikkelingen die de westerse wereld onstuitbaar volgt [...] De drang geheel op te gaan in een oergemeenschap met de natuur dreef de naoorlogse kunstenaars echter nog verder. Uit de wijze waarop zij met hun materiaal omgingen en erover spraken, valt op te maken, dat zij zich tot de stof, tot de dode materie verhielden als stonden zij oog in oog met een gelijkwaardige partner. Het proces van het schilderen vatten sommigen van hen op als een dialectisch gesprek met de materie.’¹⁴ De kunstenaars kropen als het ware in de materie en vereenzelvigden zich ermee. Echter de wijze waarop kunstenaars zich tot deze drang verhouden is van totaal andere aard dan Beuys. ‘De kunstenaars die tot deze nieuwe generatie (informele kunst) behoorden wensten zich creatief te uiten in de materie en wilden niet anders dan toegeven aan die behoefte. Daarbij koesterden zij in het algemeen geen belangstelling voor fanatieke ideeën en strakke theorieën betreffende het hoe en waarom van hun kunst.’¹⁵

¹² Fineberg, J., *Art Since 1940 Strategies of Being*, Londen 2000, p. 235

¹³ Baumeister, T., *De filosofie en de kunsten*, Damon - 2000, p. 478-479

¹⁴ Niermeyer, M., *Informele kunst 1945-1960*, Rijksmuseum Twente - 1983, p. 10-11

¹⁵ Niermeyer, M., *Informele kunst 1945-1960*, Rijksmuseum Twente - 1983, p. 12-13

Het is juist de expliciete werkwijze van Beuys waarin het kunstwerk een meer associatieve en poëtische functie krijgt, de verbinding met het verleden legt, een beroep op de ervaring doet en hierdoor een spirituele lading krijgt. Daarnaast is een wezenlijk verschil dat Beuys een heel helder doel voor ogen had dat gevoed werd door zijn didactische noodzaak; het overdragen van kunst en de verbinding overbrengen tussen kunst en leven. Iedereen was tenslotte een kunstenaar volgens Beuys. Hierdoor draagt Beuys een essentieel ander punt aan in de benadering en het gebruik van materie. De materie was niet een middel om je emoties op bot te vieren, maar zij kreeg een veel complexere en meer gelaagde en intellectuele betekenis dan dat.

Datzelfde geldt voor zijn manier van procesmatig en experimenteel werken en de wijze waarop hij leven en kunst met elkaar poogt te verbinden. Ook Kandinsky gaf uitdrukking aan deze visie, maar het is juist de context die gegeven wordt in dit specifieke geval van Beuys waarin al deze elementen een nieuwe betekenis krijgen. In de tijd van Kandinsky bracht de geestelijke abstractie puur uitdrukking aan de verhoudingen in vorm, kleur en compositie. Terwijl Beuys deze formele vormtaal vervangt door de mogelijk tot associatie en reactie, en daardoor een groter beroep doet op de ervaring van de toeschouwer. Na de oorlog was er dan ook de behoefte aan een emotionele, tastbare en herkenbare kunst. Hiermee wordt er niet geïmpliceerd dat Beuys deze veranderingen in de taal van de kunst in zijn eentje tot stand heeft gebracht, maar hij is wel een kunstenaar geweest waarin al deze ontwikkelingen die op dat moment speelde bij hem samen kwamen. Hij is de belichaming voor de transitie die er plaatsvindt op dat moment wat betreft de geestelijke abstractie, de materie, het verleden en de noodzaak om een betrokken publiek te hebben die het kunstwerk van binnenuit ervaart. Het was dus niet zozeer de kunstenaar die zijn trance toont zoals dat bij informele kunst het geval was, juist de toeschouwer moest in deze extatische toestand komen te verkeren.

De samensmelting van vorm en expressie: het Dionysische & Apollinische

Het samensmelten van deze geestelijke abstractie uit het modernisme en de tendensen in het begin van de jaren '50 en '60 wat betreft begrippen over natuur, ervaring en de materie vormen een omslagpunt in de kunstgeschiedenis. Deze geschiedenis heeft zich altijd laten kenmerken door een golfbeweging ten opzichte van vorm en expressie, een formele benaderingswijze en een informele, een geestelijke benadering of juist een meer materiele benadering, waarin deze elementen elkaar opvolgden in reactie op elkaar. Bij Beuys en zijn tijdgenoten is er juist sprake van een poging tot de synthese tussen deze elementen.

Om deze verandering beter te kunnen begrijpen wil ik een blik op de kunstfilosofie werpen. Want ook hierdoor liet Beuys zich inspireren. Met name in Nietzsche's theorie over het Dionysische en Apollinische, waarin een samensmelting werd beoogd tussen vorm en expressie. Deze laatste twee

termen zijn van ongekend belang in de kunstfilosofie. Wanneer men terugkijkt in de geschiedenis zijn deze elementen altijd in een soort competitie met elkaar.

Om te beginnen was er de nabootsing versus de gevoelsesthetica. In het geval van de nabootsing wordt het kunstwerk beoordeeld in termen van een zintuiglijk waarneembare werkelijkheid die niet tot het kunstwerk zelf behoort, terwijl in de gevoelsesthetica het kunstwerk uitsluitend wordt gewaardeerd in termen van emotionele en of morele criteria. Filosofen die formalistisch van aard waren, vonden dat beide theorieën niet beantwoorden aan het wezen van de kunst. Het formalisme wil het kunstwerk alleen beoordeeld zien vanuit de maatstaven die zuiver artistiek zijn. Het kunstwerk als onafhankelijk, onherleidbaar, autonoom verschijnsel, dat op intrinsieke waarde moet worden bekeken. Men moet dus ophouden kunst te beoordelen vanuit maatstaven die haar vreemd zijn, zoals het onderwerp, de historische context, het gevoel of de intentie van de kunstenaar of de dienstbaarheid van een moreel, religieus of ideologisch ideaal. De enige juiste maatstaven betreffen de vorm van het kunstwerk, niet de inhoud.¹⁶

In de optiek van Nietzsche sloot het een het ander niet uit, integendeel, zij vullen elkaar juist aan. Toen hij zijn belangrijkste werken schreef eind 19^{de} eeuw was er sprake van zowel de Romantische gevoelsontlading in de kunst als formalistische denkbeelden zoals *l'art pour l'art*. In beide visies kon hij zich niet helemaal vinden en hij uitte dan ook kritiek op deze zwart-wit redeneringen; kunst bevat beide visies. Dit gegeven vertaalde hij in zijn theorie over het Dionysische en het Apollinische, waarin hij deze Griekse goden als referentiepunt gebruikte. De Griekse god Apollo stond symbool voor de vormscheppende kracht en beschikte over het vermogen tot harmonische schepping. Dionysos, daarentegen, belichaamt de oermacht en de extatische toon van de uitzinnigheid. Deze driften staan volgens Nietzsche in wisselwerking met elkaar. Het extatische is nog vormloos en het is hierin de taak van het Apollinische om het extatische Dionysische in bedwang te houden en hier vorm aan te geven. Zonder deze vormgevende kracht kan de kunstenaar de overweldigende inspiratie, de mateloze roes niet in een vorm tot uitdrukking brengen. Kunst is daarom een synthese van gevoel en vorm. 'Nietzsche onderkende het gevaar van de ongeremde roes. Deze leidt slechts tot chaos, tenzij hij in bedwang gehouden, omgevormd en gestileerd wordt door Apollo's tussenkomst [...] In de kunst komt het er niet op aan om tot de natuur terug te keren: de natuur moet omgevormd, gecultiveerd, getransfigureerd worden.'¹⁷

Beuys poogde deze synthese, of het spanningsveld die deze twee uitersten teweeg brachten, onder te brengen in zijn beelden. Dit deed hij door constant het spanningsveld op te zoeken tussen uiterste

¹⁶ Braembussche, A.A. van den, *Denken over kunst* Uitgeverij Coutinho - Bussum 2007, p. 84

¹⁷ Braembussche, A.A. van den, *Denken over kunst* Uitgeverij Coutinho - Bussum 2007, p. 116

zoals, vorm en expressie, het verleden en het heden, geest en materie, onderbouwd met zijn intellectuele visie. De wijze waarop hij dit spanningsveld tot uitdrukking bracht in de materie deed een groot beroep op de zintuiglijke ervaring van de toeschouwer. Het kunstwerk werd een totaalervaring, maar werd bovenal een metafoor voor het leven. Hiermee werden kunst en leven, en leven en natuur met elkaar verbonden. De materie was de boodschapper geworden voor het geestelijke en kunst werd hiermee als de alchemie: door het gebruik van de materie werd gepoogd het spirituele in de natuur en het leven te doorgronden.

De titel van dit hoofdstuk verwijst naar de nalatenschap van Beuys, ik heb gepoogd om zijn werk en de omslag die zijn werk teweeg heeft gebracht in kaart te brengen. Maar wat houdt die nalatenschap precies in? Welke invloed had Beuys op latere generaties? Naar aanleiding van een artikel¹⁸ over de leerlingen van Beuys wil ik een korte aanduiding geven van wat er door Beuys zijn toedoen is veranderd in de kunsten.

Door het toedoen van Beuys gingen beeldhouwers hun medium verder bevragen op technisch, materieel, creatief en esthetisch gebied. Door de benaderingswijze van Beuys ontstond er een openheid in materiaalkeuze en methodes, deze werden creatief en avontuurlijk. In de visie dat kunst de verbondenheid tussen leven en kunst was gaan uitdrukken werden er referenties buiten de kunst zelf toegelaten en werden er materialen gebruikt die nog nooit in de context van kunst waren gebruikt. Materialen kregen nieuwe betekenissen gebaseerd op intellectuele concepten. Daarnaast toonde Beuys het belang van het experiment en het constant bevragen van de resultaten daarvan. Een ander belangrijk punt is dat sinds Beuys zijn voetsporen heeft achtergelaten in de kunstwereld, de directe participatie van het publiek een enorm belangrijke rol ging spelen. Er was een kunstzinnige benadering ontstaan die het hele menselijke bestaan trachtten te omvatten.

¹⁸ Franzke, A., *New Art - the legacy of Beuys, New german sculpture* Academy Editions - Londen 1991

3) Kapoor, Laib & Turrell in beschouwing

Ondanks deze kentering in het gebruik van materie ten opzichte van de spirituele ervaring, razen de ontwikkelingen in de kunsten door, die op het eerste oog niet gelijk naleving geven aan deze kentering. In reactie op de romantische, biografische en de symbolische persoonlijke tendensen door kunstenaars zoals Joseph Beuys, kwamen er in de jaren '60 van de vorige eeuw kunstuitingen tot ontwikkeling, zoals het Minimalisme en Conceptuele kunst, die juist het tegenovergestelde wilden bewerkstelligen. Deze kunstuitingen werd gevormd door het gebruik van neutrale, mechanische en onpersoonlijke contrasten. Het Minimalisme verwierp het idee van het object als drager voor een dramatische en emotionele introspectie. De objectieve geometrie werd weer geïntroduceerd en het beeld werd ontdaan van metaforen en representaties. Het was de intentie van de minimalistische kunstenaar om het object te reduceren tot de essentie, dat een conflict met de ruimte aan moest gaan. Het procesmatige en het experimentele bleef behouden uit de voorgaande periodes. Ook de conceptuele kunst was wantrouwend tegenover de artistieke visies over het individualisme en de transcendentie. Deze twee bovengenoemde kunststromingen beoogden het metafysische te bereiken door deze te demystificeren, maar dit staat juist in sterk contrast met kunstenaars als Kandinsky en Beuys die het metafysische wilden bereiken door het mystieke aan te spreken. Maar zoals eerder gezegd bestaat onze geschiedenis uit golfbewegingen, en door de opkomst van de consumptiemaatschappij wordt zowel de kunstenaar als de samenleving steeds meer betoverd door mythische overtuigingen en waarde van objecten. Er ontstaan dan ook weer nieuwe ingangen in de benadering van het mystieke kunstwerk. Anish Kapoor, Wolfgang Laib en James Turrell zijn kunstenaars die uit deze nieuwe golf zijn voortgekomen. Maar hoe verhouden deze drie kunstenaars zich tot de ontwikkelingen die zich in het verleden hebben afgespeeld, zoals eerder beschreven staan in deze scriptie? De laatste periode waarin het mystieke nog een rol speelde was de periode waarin Joseph Beuys actief was. Hoe verhouden deze drie hedendaagse kunstenaars zich tot Beuys en zijn beoogde samensmelting van het geestelijke en materiele? Maar voordat deze vragen beantwoord zullen worden in het volgende hoofdstuk, is het noodzakelijk om het werk van Anish Kapoor, Wolfgang Laib en James Turrell in beschouwing te nemen en te analyseren. Met name de vraag hoe deze kunstenaars de materie inzetten om tot een geestelijke ervaring te komen zal in dit hoofdstuk centraal staan.

Anish Kapoor

Anish Kapoor werd geboren in 1954 te Bombay in India. Sinds het begin van de jaren '70 woont en werkt hij in Engeland waar hij ook aan de kunstacademie studeerde. Het oeuvre van Kapoor is complex van aard; het is gelaagd en is onderhevig aan een constante transformatie. Er is dan ook niet een typerende stijl van werk zichtbaar. Er wordt dan ook gesproken over de verschillende talen waarin Kapoor communiceert: de taal in pigment, de taal in leegte, de taal in de weerspiegeling en de taal in het materiaal was. In deze verschillende talen is een rode draad te zien. Je zou kunnen zeggen dat zijn werk rondom een kernidee over kunst en leven ontstaat waarin verschillende uitkomsten worden geboden via verscheidende materialen en benaderingswijze. Dit kernidee laat zich beschrijven als spiritueel onderlegd, procesmatig, energetisch en mythologisch. Het is te vertalen in een aantal fundamentele thema's die worden beschreven als: *'uncertain objects, space beyond, skin as structure and allusive abstraction'*¹⁹ Kapoor's werk is te zien als een zoektocht naar hoe het aardse met het hemelse te verbinden is.

Dit kernegegeven is goed zichtbaar in een van zijn vroegere werken getiteld 'White sand, Red millet, Many Flowers' (*afb. 9*), waarin organische abstracte vormen uit de grond rijzen, bedekt met een dekentje van pigment. Door het pigment wordt de suggestie gewekt dat we slechts een deel van de gehele vorm zien. Juist door de afwezigheid van die gehele vorm wordt er een aanspraak gedaan op een metafysische ruimte. Hiermee wordt de ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt een ontmoetingsplek tussen het menselijke, dat wat zichtbaar is, en het onmenselijke, dat wat niet zichtbaar is. Het is deze tussenruimte die Kapoor voortdurend in zijn werk opzoekt. Enerzijds doet hij aanspraak op een fysieke aanwezigheid; het tastbare van de vorm en het pigment, anderzijds op een energetische aanwezigheid; het immateriële idee van een niet aanduidbare ruimte. Deze twee werelden poogt hij met elkaar te verbinden.

De inspiratie voor het samenbrengen van deze twee verschillende werelden komt voort uit de Indiase filosofie waarin transformatie en zelfmanifestatie kernbegrippen zijn. Wanneer Kapoor op latere leeftijd naar zijn geboorteland reist, heeft dit een ongekende invloed op zijn werk. De transformatie die in de Indiase filosofie zo centraal staat wordt in India vertaald in heilige seriële rites, deze manier van omgaan met spiritualiteit is kenmerkend voor Kapoor. Ook hij werkt serieel en zijn werk is ritueel van aard. Zijn werk is als een metafoor voor een niet-waarneembare wereld die onderhevig is aan een voortdurende transformatie. Dit komt tot uitdrukking in het materiaalgebruik, waarin bijvoorbeeld het pigment van 'White sand, Red millet, Many Flowers' een creatieve kracht, een levensenergie

¹⁹ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 22-ev

symboliseert, die tegelijkertijd verwijst naar iets wat niet zichtbaar voor ons is. Vorm is hierin van ondergeschikt belang. Zelf zegt hij hierover het volgende:

'I do not want to make sculpture about form – it doesn't really interest me. I wish to make sculpture about belief, or about passion, about experience that is outside of material concern'²⁰

Hij werkt vanuit een intensiteit en oprechtheid waarin hij zijn objecten wil doorgronden en doorleven. Een essentieel punt hierin is dat Kapoor wil dat dit gegeven ook bij de toeschouwer op gang wordt gebracht.

Het werk van Kapoor gaat altijd over dat wat niet gezien wordt, de suggestie naar een onbekende wereld. De mystieke uitstraling van het werk van Kapoor, doet een groot beroep op het vermogen tot verbeelding van de toeschouwer. De objecten zijn mysterieus en onverklaarbaar, als kijker probeer je ze te begrijpen en juist doordat je het object probeert te doorgronden, doorgrondt de kijker zichzelf. Kapoor speelt bewust met deze perceptie. Dit spelen met de perceptie van de kijker is duidelijk te zien in het werk wat volgt op 'White sand, Red millet, Many Flowers'. Wanneer hij in zijn werk de leegte beter probeert te begrijpen, slaat zijn werk een andere weg in. Waar hij eerst antwoorden zocht in volume en volheid, zoekt hij die nu in de negatieve ruimte en de leegte. Waar eerst de nadruk lag op licht en kleur, gaat nu het donkere een grotere rol spelen. Waar eerst de abstractie uitspraak moest doen over dualiteiten, gaat hij nu concreter te werk; het object is niet langer als een abstractie 'een verwijzing naar', maar het object wordt hetgeen zelf wat hij eerder poogde aan te duiden. 'Descent into limbo' (afb. 3) is hier een voorbeeld van. Zelf zegt Kapoor over zijn werk: 'It is not an empty dark space, but a space full of darkness'.

'Op enige afstand lijkt het alsof zich op de vloer een ronde zwarte vlek bevindt, maar dichterbij gekomen realiseert men zich aan de rand van een onpeilbaar diep gat te staan. In het kabinet ernaast heerst in eerste instantie slechts duisternis: hier heeft Kapoor de hele ruimte met donkerblauw pigment behandeld. Pas als de ogen gewend zijn aan het weinige licht doemt langzaam een blauwe, vrij zwevende bol op die, hoewel zichtbaar, toch onstoffelijk lijkt. [...]Het is verwonderlijk hoe Kapoor erin slaagt om de ervaring van het kijken heel intens te maken. Materie verschijnt en verdwijnt en de grenzen tussen werkelijkheid en illusie, zijn en niet zijn, vervagen.'²¹

Zijn beelden verwijzen naar een ruimte buiten zichzelf. Hij neemt de toeschouwer bewust mee naar die ruimte door suggesties aan te bieden. Deze mythische dimensie benadert Kapoor door werk te

²⁰ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 16

²¹ www.depont.nl

maken dat sensueel, poëtisch en lichamelijk van aard is.²² Door de leegte in materie te vangen ontstaat er een fysieke en psychologische begrijpelijke taal die ons verwijst naar ons eigen innerlijk.

Zelfmanifestatie gaat op den duur een steeds grotere rol spelen in het werk van Kapoor, wat resulteert in de zelfmanifestatie van het object, hij noemt het zelf 'the mythology of the self-made object'; het object dat de suggestie geeft zichzelf te hebben gecreëerd. Zoals te zien is in het werk 'past present future' (afb. 10) Met deze ontwikkeling wordt het materiele steeds belangrijker. Waar eerst de materie opging in het geheel, is het nu duidelijker aanwezig dan ooit te voren.

Toen Kapoor zijn carrière als kunstenaar begon golden er strenge formalistische principes in de beeldhouwkunst; 'what you see is what you get'. Ondanks dat Kapoor kritiek had op de formalistische beeldhouwkunst die op dat moment gold, zijn er wel degelijk invloeden van formalistische aard in het werk van Kapoor. Het op de achtergrond treden van de kunstenaar is een typisch gevolg van de eerder genoemde kunststromingen zoals het Minimalisme en Conceptuele kunst waarin de hand van de kunstenaar niet meer van belang was. Kapoor heeft meer invloeden van het Minimalisme in zijn werk. Hij heeft een aversie tegen zelfexpressie: er moet een bepaalde afstand zijn tot het werk. Kunst maken is een proces van onderzoek, in plaats van de kunstenaar zijn verbeelding. Daarnaast is er de verbondenheid met het minimalisme door het gebruik van industriële materialen en processen. Ook de geometrie en de symmetrische vormen zijn hierin gelijk. Maar aan de andere kant zijn er vormen die juist uit de natuur komen of gevangen worden door kans, waarin het proces het beeld zelf maakt. Ieder werk komt tot stand in reactie tot het andere. Kapoor maakt variaties op een idee, vorm of materiaal en voegt hier nieuwe lagen aan toe waardoor het werk steeds complexer wordt.²³ Kapoor spreekt in die zin voor beide kunstuitingen, de zelfexpressie en het formalisme, geen voorkeur uit. Het is juist de vraag 'waar komt creativiteit vandaan als hij niet in de kunstenaar verscholen ligt?' die hem voedt om steeds dieper in zijn kunst te gaan. Hiermee suggereert hij dat de betekenis van kunst verder reikt dan de vorm van het object of de persoonlijkheid van de kunstenaar.

In een monografie van Kapoor wordt zijn werk als volgt samengevat:

'With its different and sometimes contradictory elements, Kapoor's work thrives on the coexistence opposites. He explores metaphysical polarities; presence and absence; being and nothingness; place and non-place; the solid and the intangible; objective and non-objective. The duality of Kapoor's corpus is the implicit tension between his formalist imagination and an engagement with deep metaphysical elements of Indian philosophy that exist as different

²² Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 22

²³ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 24

layers in his sculptures. He explores contradictions and paradoxes seeing them as part of the human condition.'²⁴

Over het effect op de toeschouwer wordt in dezelfde monografie het volgende gezegd:

'In different ways, each body of your work makes the status of the object uncertain, but at the same time also makes the subjective experience of the viewer uncertain. In this way they reflect on our uncertain state as subjects in an ever more spectacular world, a world of sizzling beauty, power and threat. These objects capture an experience of the liquefying and dissolving of solid form - which is a thrilling, seductive and dangerous thing. It literally throws us off balance as it suggests a world beyond our gasp.'²⁵

Kapoor wil zijn materie heiligheid en menselijkheid weergeven, de verbondenheid die deze twee met elkaar hebben wil hij daarin benadrukken en deze dualiteiten samenbrengen.

Wolfgang Laib

Wolfgang Laib (1950) is geboren in Duitsland. Voordat Laib zich richtte op de kunsten, studeerde hij medicijnen. Maar de medicijnenstudie was voor hem te beperkend, het gaf slechts voor een klein deel uiting aan zijn belangstelling voor de natuur. Laib wil juist uitdrukking geven aan dingen die veel verder reiken dan de in zijn ogen gelimiteerde wetenschap.

De fascinatie voor de natuur, laat zich niet alleen vertalen in Laib's thematiek, maar ook in zijn werkwijze. In een van zijn eerste werken 'pollen' (*afb. 11*) trekt Laib de natuur in om stuifmeel te verzamelen van verschillende bomen en struiken, die hij vervolgens als een lichte sluier over de vloer verspreidt. Dit verzamelingproces is een echt monnikenwerk, waarin hij wekenlang zich in het landschap bevindt en continue dezelfde handelingen uitvoert. Het is een intense gebeurtenis die enerzijds concentratie verlangt, maar aan de andere kant ook overgave aan de natuur.

In ieder werk wat Laib maakt, ontleent hij zijn materie uit de natuur, maar door zijn werkwijze en zijn interpretatie van die materie krijgt zijn kunst een diepere lading die verder gaat dan de natuur te tonen zoals zij is. De nieuwe betekenis die Laib aan zijn materiaal geeft, komt voort uit het in een nieuwe context plaatsen van de materie. Hij intensificeert en abstraheert de materie. Hij gebruikt de abstracte kwaliteiten van het materiaal. Zoals bij zijn *Milkstone* (*afb. 12*), waarbij een bleke, platte vierkante steen licht is uitgekerfd en waarin een dun laagje melk is aangebracht. Laib weet deze twee uitersten van materialen, het solide steen en de vloeibare melk, bij elkaar te brengen tot een eenheid. De melk, als voedingsproduct, krijgt hiermee een andere lading en betekenis. Zoals Laib zelf zegt in een interview wordt de culturele betekenis losgelaten en krijgt het daarmee een meer universele

²⁴ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 118

²⁵ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 54

betekenis. Het gaat hem dan ook niet om de natuurlijke, herkenbare betekenis van materialen uit de natuur, maar om de objecten zelf. Hij wil het object uit zijn natuurlijke context halen om ze te tonen zoals zij is. Juist door de materie zo radicaal anders te tonen, wil hij zijn toeschouwer bewust maken van onze, vaak vanzelfsprekende, relatie met het materiele. Laib bevraagt deze relatie, en juist deze contemplatieve houding ten opzichte van het materiele geeft het werk een mystieke lading.

De verbinding met het dagelijks leven, kunst, spiritualiteit en natuur is uiterst belangrijk in het oeuvre van Wolfgang Laib. Hoewel de verbinding tussen deze elementen de eenheid in zijn werk creëert, is het juist de afstand die Laib schept ten opzichte van het stadse leven om nieuwe betekenissen in zijn kunst tot stand te brengen. Het zichzelf onttrekken aan de stad en zich te laten omgeven door het landschap en de natuur, stellen hem in staat het dagelijks leven te vereenzelvigen met zijn kunst. In zijn visie heeft kunst veel meer kracht dan bijvoorbeeld de medische wetenschap; kunst doet ook aanspraak op het fysieke lichaam maar reikt verder dan de grenzen van het materiele; kunst kan het onmogelijke en onzichtbare tonen. Volgens Laib omvat goede kunst dan ook alles in het leven. Hij gelooft dan ook dat kunst de mens kan beïnvloeden en veranderen in het zijn. Dit wordt volgens hem bereikt door het alledaagse aan te spreken.

Net zoals Kapoor laat Laib zich inspireren door Oosterse filosofieën. Deze gaan, in zijn optiek, een veel nauwere band met het dagelijks leven aan dan bijvoorbeeld de Westerse filosofie, die denksystemen creëert die weinig met het leven zelf te maken hebben. Hij waardeert het gevoel voor ruimte, openheid en leegte in Oosterse kunst en de eenvoud die daarin besloten ligt. Iets wat in groot contrast staat met onze Westerse onvervulbare verlangens en verwachtingen. Ondanks deze interesse in niet-westerse filosofieën wil Laib niet dat zijn werk afgebakend wordt door een duidelijke religieuze grondslag. Hij wil de openheid behouden en zich niet louter richten op het uitwerken van één gegeven. Zijn werk is dan ook niet zozeer een verbeelding van een andere cultuur, maar de filosofieën uit andere culturen zijn als een onderlaag in zijn werk aan te duiden. Ze stellen hem in staat om op een andere manier te reflecteren op zijn eigen omgeving. Het omarmen van niet-westerse filosofieën is ook een manier voor hem om zich niet afhankelijk op te stellen van zijn eigen cultuurgeschiedenis en hierdoor andere invloeden en denkwijzen toe te kunnen laten.

Het cyclische denken en werken wat Laib in zijn werk toepast is hiervan een duidelijk voorbeeld. Zijn werk doorloopt geen lineaire ontwikkeling maar er is een cyclische terugkeer van afzonderlijke in zichzelf besloten fasen die in snelle opeenvolging elkaar afwisselen. Zijn werk kenmerkt zich door terugkomende herhalende handelingen.²⁶

²⁶ De pont, *Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994*, Tilburg - 1993, p. 8

In zijn opvatting over tijd zei Laib:

‘Ik geloof dat ik me heel snel heb losgemaakt van het tijdsbegrip van de Europese Renaissance-cultuur. Tijd is niet alleen iets lineairs, eerder iets dat terugkeert – waar een leven, een individu niet meer alleen aanvangt en eindigt, waar op de een of andere manier een kringloop bestaat van een verbinding met een andere tijd, een andere wereld, met andere lichamen. Het uitsluitend geloof in het individu, in het huidige lichaam is vermoedelijk datgene waaruit onze huidige cultuur haar energie put, maar het is ook de tragiek en het einde ervan. Niet alleen in Aziatische culturen hebben de mensen daar al veelomvattende gedachten over gehad. Tijd is iets heel anders en op de een of andere manier is dat allemaal in een melksteen, in stuifmeel bewaard gebleven.’²⁷

Voor Laib is het essentieel om een verandering teweeg te brengen en inzicht te creëren bij zijn toeschouwers. Hij wil zijn toeschouwer verbinden met een vergeten bewustzijn, hij wil een soort verwantschap met de natuur bevragen. Die ervaringslagen en grondideeën die duizenden jaren lang in de mens voortleven wil hij bij de toeschouwer weer activeren. Dit doet hij door het vertrouwde alledaagse te vervreemden tot een nieuw object. Een ervaring van volheid te koppelen aan de eenvoud van het gebaar.²⁸ Laib opent hiermee een ervaringsruimte met een onbekend doel.²⁹ Het werk in de Pont getiteld ‘Wachsraum’ (afb. 1) is daar een voorbeeld van. De Pont schrijft over Wachraum:

‘Ver van de ingang van De Pont ligt *Wachsraum* van Wolfgang Laib: een uit platen bijenwas opgetrokken ruimte die in 1992 werd geïnstalleerd. Een opening in de muur geeft toegang tot een smalle gang, die al na enkele stappen scherp naar rechts buigt en de bezoeker wegvoert van de grote hal. Aan het einde is de doorgang afgesloten door een veel grotere wasplaat dan die waarmee de wanden zijn bekleed en die de suggestie oproept van een gesloten deur. De ruimte wordt slechts verlicht door een klein peertje en de lucht is gevuld met de geur van zuivere bijenwas. Juist het karige licht brengt de kleur en het patina van de bijenwas tot leven. ‘Je moet niet te veel licht hebben,’ zegt Laib, die de aandacht vestigt op de verbazende doorschijnendheid en dichtheid van de was: ‘De materie wordt bijna immaterieel.’

Wolfgang Laib weet zijn materie op dusdanige manier te bevragen dat wanneer je als toeschouwer oog in oog met zijn beelden staat, je eigen relatie tot die materie wordt bevraagd. Hij toont de ware aard van materie die voor ons nog onbekend is. Die onbekende toestand van het materiaal wordt hiermee spiritueel. Het spirituele wordt hierdoor welhaast tastbaar.

²⁷ *De pont*, Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994, *Tilburg - 1993*, p. 10

²⁸ *De pont*, Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994, *Tilburg - 1993*, p. 17

²⁹ *De pont*, Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994, *Tilburg - 1993*, p. 10

In de tentoonstellingscatalogus, geschreven bij een overzichtstentoonstelling in de Pont, wordt het werk van Laib op een intrigerende en omvattende manier samengevat:

‘Wolfgang maakt beelden uit stuifmeel van bloemen, struiken en dennen; uit wit marmer en van melk; uit rijst die op eenvoudige borden wordt uitgezet of tegen de wanden van kleine huisjes wordt opgehoopt. En uit bijenwas, met zijn zuivere geur en structuur, bouwt hij ruimten die de bezoeker toegang bieden en soms geheel omsluiten. Hoewel zijn materialen in de beeldende kunst weinig gangbaar zijn, raken zij bij velen een bijna ‘vergeten’ deel van het bewustzijn. Zijn werk doet de vertrouwdheid met door de natuur gevormde stoffen en producten herleven – met een intensiteit die het gewone uitzonderlijk, het kortstondige als tijdloos, en het nietige als ontzagwekkend doet verschijnen’³⁰

James Turrell

James Turrell (1943) is een Amerikaanse kunstenaar die woont en werkt in de staat Arizona. Het waarnemen en beleven van licht, kleur en ruimte vormen de belangrijkste kenmerken van zijn werk. Alles wat hij maakt kan met deze begrippen verbonden worden. Essentieel in zijn werk is niet zozeer het tonen van licht, kleur en ruimte, maar juist om onze eigen perceptie ten opzichte van deze gegevens bloot te leggen. Het licht zelf wordt het object en daarmee zoekt hij de grenzen van de perceptie op. Turrell schept de voorwaarde om de kijker te laten ervaren wat licht is en wat dat met de ruimte doet. Hij zegt dan ook: ‘Mijn werk gaat meer over jouw zien dan over mijn zien, ook al is het een resultaat van mijn zien’. Dit doet hij voornamelijk door gekleurd licht op een onconventionele manier in de ruimte te plaatsen. Zoals bij ‘Wedgework III’ (afb. 2), die getoond wordt in de Pont. Bij het betreden van zijn lichtinstallatie ervoer ik het volgende:

‘Ik betreed een zwarte donkere gang, aftastend in het donker volg ik de muren de hoek om. Ik kom in een ruimte die ik niet gelijk thuis kan brengen, naarmate mijn ogen wennen aan de blauwe zachte gloed van licht, wordt de voorstelling steeds helderder. De tijd verstrijkt en het licht wordt waarneembaar feller. Er openbaart zich een illusie van ruimtelijkheid die wordt afgebakend door een sluier van blauw fluorescerend licht. De lichtbron blijft onzichtbaar en maakt hierdoor het kunstwerk ongrijpbaar. De blauwe sluier doet duidelijk uitspraak over zijn aanwezigheid door de begrenzing die hij opdraagt als diagonale wig, en wordt hiermee bijna tastbaar. Iets wat voor een abstract begrip als licht haast onmogelijk lijkt.’

³⁰ *De pont*, Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994, Tilburg - 1993, p. 15

In een interview zegt James Turrell over zijn eigen werk:

'Ik ben geïnteresseerd in onzichtbaar licht, het licht dat alleen met de geest waarneembaar is' [...] 'Ik wil me bezighouden met het licht dat we zien in dromen, werk maken dat van dergelijke plaatsen afkomstig lijkt, om een ervaring van woordenloze gedachten te creëren.'³¹

In een ander interview zegt hij:

'I'm interested in having a light that inhabits space, so that you feel light to be physically present. I mean, light is a substance that is, in fact, a thing, but we don't attribute thing-ness to it. We use light to illuminate other things, something we read, sculpture, paintings. And it gladly does this. But the most interesting thing to find is that light is aware that we are looking at it, so that it behaves differently when we are watching it and when we're not, which imbues it with consciousness. Often people say that they want to touch some of the work I do. Well, that feeling is actually coming from the fact that the eyes are touching, the eyes are feeling.'³²

Hoewel Turrell aanspraak wil doen op deze woordenloze gedachten en het tonen van licht dat alleen met de geest waarneembaar is, wil hij de suggestie van magie volledig uitsluiten. Hij maakt zijn ontwerpen daarom zo neutraal mogelijk van vorm en hij publiceert consequent hoe alles technisch in elkaar steekt.³³ Dit uitsluiten van magie is een typisch Amerikaans fenomeen. Zoals besproken in het vorige hoofdstuk heerst in Amerika een traditie van 'what you see is what you get' wat resulteert in formele en heldere beelden die uitsluitend iets over hun eigen toestand uitdrukken zonder daarmee magische referenties te maken. De visie van de kunstenaar wordt daarbij uitgesloten en er is niets anders te zien dan het licht wat de ruimte vult.

Ondanks het uitsluiten van magie wil het niet zeggen dat Turrell geen spirituele grondslagen in zijn werk kent. Zijn familie leeft in de Quakertraditie waarin wordt gesproken over het 'innerlijk licht'. Het licht dat Turrell toont is dan ook niet zomaar licht, maar hij construeert het zo dat onze geest het niet helemaal kan vatten en verschillende pogingen moet doen om het werk te doorgronden. Het langzame bewustwordingsproces van het zien, en het steeds opnieuw bevragen en interpreteren van wat we zien, zorgt ervoor dat onze geest in een contemplatieve toestand komt. En er ontstaat een meditatieve stemming wanneer men oog in oog staat met zijn kunst.

Maar deze toestand wil hij bereiken door uitsluitend wetenschappelijk doorgronde ideeën en visies te gebruiken. Zijn werk wordt dan ook gekleurd door wetenschappelijk onderzoek over licht en ruimte, iets wat wordt versterkt door zijn beroep als cartograaf. Hij zegt hierover: 'Het is niet alleen de taak

³¹ www.depont.nl

³² http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html

³³ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague Centre for Visual Arts - 1996, p. 27

van de wetenschap om zich in de waarneming te verdiepen. Ook de kunstenaar behoort zich vragen te stellen hoe de werkelijkheid wordt gevormd³⁴

Kijken is iets wat men als vanzelfsprekend ervaart, en Turrell wil juist dit bewustzijn hierover verbreden. In zijn visie is kijken een mentaal proces zonder directe woorden, dat méér uitspraak doet over onze waarneming dan in de Westerse visie veelal wordt voorgesteld. In het Westen wordt namelijk het zien en het kennen van elkaar gescheiden. 'De opvatting leeft dat in het denken ruwe gegevens van de waarneming, die langs de zintuigen tot ons doordringen, worden geordend en van betekenis worden voorzien. Gedachten zijn niet gebonden aan een zintuig, maar wordt in taal uitgedrukt. Kennis is een wereld in woorden.'³⁵ Maar uit fysiologisch en psychologisch onderzoek blijkt dat zien veel meer behelst dan alleen de passieve registratie van visuele prikkels. Kijken is een proces van actieve constructie en daarmee wordt het een vorm van kennen. 'In het zien wordt de zichtbare wereld geconstrueerd tot een betekenisvolle wereld van vormen, kleuren en bewegingen [...] de zintuiglijke waarneming is een mentaal proces zonder directe woorden.'³⁶

Hij wil zijn toeschouwer bewust maken dat zien ook een vorm van kennen is. Zien is niet een zozeer het objectief omvormen van externe prikkels, maar het zien wordt tot stand gebracht door veelal interne en innerlijke processen. De wereld wordt ons niet als een objectief vaststaand gegeven aangereikt, maar wij construeren die zelf in onze eigen perceptie. Hij wijst ons op onze eigen waarneming en vormt deze om tot een denken in zintuiglijke vorm. Turrell poogt dit proces van zien bloot te leggen door de kijker een beeld, een illusie, aan te bieden dat geen houvast biedt aan onze bevooroordeelde perceptie. 'Wanneer de ogen geen houvast hebben aan wat ze zien, gaan ze zelf mogelijke interpretaties produceren, omdat de ogen nu eenmaal zijn gemaakt voor de constructie van het zichtbare'³⁷.

Het werk waarin het gehele scala van ideeën van James Turrell samenkomt is zijn grote project in de Woestijn, 'The Roden Crater' (afb. 13), waarin hij een gigantische krater ombouwt tot een grote installatie gericht op het universum. Hij eigent zich daarin letterlijk een stukje lucht en licht toe en zijn werk wordt zo tot het maximaal mogelijke tot uitdrukking gebracht.

'When I work on pieces like the crater, I'm working on bringing the cosmos to you. In the same way the sky is brought down to your space, I actually can bring light from outside this galaxy. This idea of bringing the cosmos to you, this idea that you could actually stand and be

³⁴ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague Centre for Visual Arts - 1996, p. 93

³⁵ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague Centre for Visual Arts - 1996, p. 33

³⁶ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague Centre for Visual Arts - 1996, p. 34

³⁷ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague Centre for Visual Arts - 1996, p. 44

confronted by a space occupied with a light that's older than our solar system -- that's interesting to me. It makes the cosmos personally accessible and makes it part of our sense of territory. If you light the night sky, like cities do, it cuts off vision to the universe, and the space which we consciously inhabit is decreased. With the crater, you go out there in this huge area of southwestern space, but it makes this part of it yours and yours alone.'

[...] 'I'm interested in taking this cultural artifice we call art out into the natural surrounding. To think that we are in any way apart from nature is our greatest conceit. I have seen us take from nature and bring it to the context of high art in the city. I'm interested in taking that context out into nature. This is not a new idea. You see this in many places with the arts of many cultures, such as Egypt, which inform this work.'³⁸

In de "Roden Crater" poogt Turrell de perceptie van de lucht om te buigen tot enerzijds de hemel als koepelervaring en in een andere ruimte moest men de hemel als een plat dak ervaren. Dit doet hij door op een bepaalde manier in te grijpen in de ruimte zodat die een illusionaire blik geeft op het licht en de ruimte boven ons. Turrell weet hiermee de hemel naar zich toe te trekken, door de grond op aarde te verplaatsen. Zoals hij ook zelf zegt in het hierboven geschreven citaat; het werk grenst aan het monumentale van een oude cultuur, een van zijn eerste inspiratiebronnen toen hij als kunstenaar begon; de architectuur waarmee in vroegere culturen de stand van de zon, maan en sterren werd geobserveerd. In een wereld waarin we alleen nog maar op hypermoderne en technische wijze het universum verkennen via telescopen en ruimteraketten, doet Turrell deze traditie herleven. Ondanks dit gegeven weet Turrell op een magische doch aardse wijze ons opnieuw te verbinden met hetgeen wat voor ons zo vanzelfsprekend is, namelijk onze eigen waarneming.

Hij heeft een vergelijkbaar project, alleen dan op een veel kleinere schaal, ook uitgevoerd in Nederland, genaamd 'Kijkduin'. In de verslaglegging van dit project wordt een korte maar bondige samenvatting gegeven over het werk van Turrell:

'Turrell creëert situaties waarin je het licht direct en ongehinderd kunt waarnemen. Hij maakt het licht los van zijn bron, isoleert het en bewerkt het zo dat je het gaat beleven als tastbaar aanwezig in de ruimte. Niet dat je het licht werkelijk met je handen kunt aanraken, maar Turrell activeert een zien waarin de ervaring van het tasten wordt vastgehouden. De ogen voelen de materiele aanwezigheid van het licht'³⁹

Turrell laat het licht zien alsof het stoffelijk en tastbaar is, hij maakt de waarneming tot iets fysieks. 'Een sensatie waarin het zintuiglijke zich verstrengelt met het zinnelijke'⁴⁰

³⁸ http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html

³⁹ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague centre for visual arts - 1996, p. 37

⁴⁰ Oa. Ginneken, L. van, *James Turrell – Kijkduin*, The Hague centre for visual arts - 1996, p. 56

4) Verbindingen in de tijd

Ik heb in deze scriptie gepoogd vanuit het verleden lijnen uit te stippelen die via een aantal ontwikkelingen naar de drie hedendaagse kunstenaars leiden. Maar hoe verhouden deze hedendaagse kunstenaars zich nu precies tot het verleden? Welke gemeenschappelijkheden delen zij met elkaar en met kunstenaars uit het verleden? En hoe verhouden zij zich tot het gedachtegoed van Beuys die de synthese tussen het materiele en geestelijke voor ogen had? Eerst zal er per paragraaf een korte samenvatting gegeven worden van de belangrijkste ontwikkelingen op het gebied van context, inhoud en vorm, en, materiaal en ervaring. Vervolgens zal ik per paragraaf de belangrijkste overeenkomsten en verschillen met de hedendaagse kunstenaars Laib, Kapoor en Turell benoemen. Om zo tot de belangrijkste kernen van deze scriptie te komen die ik in de conclusie zal benoemen.

Context

In deze scriptie heb ik diverse malen de sociale en maatschappelijke ontwikkelingen aangegeven in een aantal belangrijke kunstperiodes. Uit diverse ontwikkelingen blijkt dat er parallellen te ontdekken zijn in de mate waarin een maatschappij zich in een transformatieproces bevindt en de toenemende behoefte die mensen hebben om zichzelf daarin te (her)positioneren. Ook in de kunsten is een tendens op te merken dat in tijden van ingrijpende veranderingen, de kunst een nieuw impuls krijgt om zichzelf te herpositioneren, bijvoorbeeld via een herwaardering van de natuur en de geestelijke benadering daarin.

In de Romantiek blijkt dat door de opkomst van de wetenschap en de ontkerkelijking, kunst en godsdienst zich langzaam van elkaar scheiden. De reactie van de romantische kunstenaars hierop was een zoektocht naar een nieuwe religieuze beleving, kunstenaars poogden het goddelijke in de natuur in hun werk weer te geven. Het afzetten tegen de wetenschap bracht een ambivalente houding teweeg bij kunstenaars, de wereld van de kunsten en de wetenschap zijn immers nauw met elkaar verbonden. Enerzijds bood de wetenschap nieuwe ingangen en benaderingswijzen in de kunst, zoals in het Modernisme. Wetenschappelijke ontdekkingen gaven de kunsten nieuwe aanleidingen tot vormen van, en visies over de natuur. Maar anderzijds bood de wetenschap geen oplossingen voor het onzichtbare; en werden er aanvullingen of alternatieven gezocht die wel uitdrukking aan deze vraagstukken gaven. Hetgeen niet verklaard kon worden door de wetenschap, werd gepoogd door de kunsten te verklaren. Ditzelfde geldt voor de ontwikkelingen aan het begin van het Postmodernisme, waarin de tragiek van de Tweede Wereldoorlog werd opgevolgd door veel onrust op sociaal en

politiek vlak. En wederom werd als reactie hierop de verbondenheid tussen spiritualiteit en de natuur in de kunsten versterkt.

Het is opmerkelijk om te zien dat met het wegvallen van het ene spirituele systeem, in dit geval het Christendom, er binnen een korte tijd het spirituele in iets anders wordt gezocht, alsof we niet zonder kunnen. Er zijn onderzoekers, zoals Karen Armstrong, die dan ook stellen dat mensen vooral religieuze wezens zijn. Dus ongeacht de omstandigheden zullen mensen volgens deze onderzoekers de behoefte hebben zich religieus te uiten, of op zoek te gaan naar een soortgelijke ervaring, dit is onze menselijke behoefte.

Maar zijn deze bevindingen over de parallellen tussen enerzijds de herpositionering en anderzijds de spirituele ervaring in de natuur zoeken nog steeds actueel? Laib, Kapoor en Turrell zijn kunstenaars van al weer een generatie geleden. Hoe verhoudt hun kunst zich tot de sociale en maatschappelijke ontwikkelingen van dit moment? In de volgende alinea's zal ik een schets geven van onze huidige maatschappij en hoe Kapoor, Laib en Turrell zich verhouden tot deze maatschappij en de kunstwereld.

De opkomst van de massamedia en de democratisering van de samenleving hebben vanaf het begin van de 20^e eeuw geleid tot een expansieve groei van de visuele cultuur. In tegenstelling tot het verleden, waarin de Burgerlijke cultuur aanzien en intellectualiteit uit het verrichten van arbeid onttrok, leven we nu in een samenleving die vooral snelheid en vrije tijd nastreeft. Een cultuur waarbinnen men vermaakt en geamuseerd wil worden. De snelle informatiestromen passen onze manier van kijken aan: onze spanningsboog is korter geworden. Het verlangen naar vooruitgang en vernieuwingen lijken een onuitputtelijke bron te zijn. In een samenleving waarin consumentisme de boventoon voert, willen we dat alles beter, groter, sneller en mooier wordt. Naast dit verlangen naar vooruitgang en vernieuwing wordt de toeschouwer ook geconfronteerd met een eindeloze stroom van vluchtige impressies.

In een maatschappij waarin burgers een overdaad aan stimulansen te verwerken krijgen en worden bedreigd door een grimmig politiek klimaat, een milieuproblematiek en een economische neergang door de crisis, lijkt het verlangen naar ontvluchting steeds groter te worden. De massa heeft veel belangstelling voor "fantasy" en "science fiction" in boeken en films zoals 'Harry Potter' en 'Lord of the Rings', maar ook in 'virtual reality' en 'digital social networks' als Facebook en Hyves, waardoor men deels in een kunstmatige gedachtewereld leeft. Door het steeds artificiëler en virtueeler worden van onze maatschappij, lijkt enerzijds het bewustzijn te groeien dat onze directe verwantschap met de natuur steeds verder van ons af komt te staan. Terwijl anderzijds het verlangen wel aanwezig is om deze verbintenis te voelen. Deze ontwikkeling is onder andere af te leiden uit de tendens weergegeven

in populaire films zoals 'Into the wild', waarin een jongeman uit de stad een romantisch idee omtrent overleven in de natuur najaagt, maar hierdoor zijn eigen ondergang tegemoet gaat. Maar ook bijvoorbeeld een film als 'Avatar', waarbij de mens in een fantasiewereld een bedreiging vormt voor een vredig samenleven in en met de natuur.

We willen blijkbaar niet steeds geconfronteerd worden met de sleur en negativiteit van alledag. Het digitale tijdperk geeft ons oneindig veel mogelijkheden, maar tegelijkertijd wordt er een uitputtende aanslag gedaan op ons vermogen tot keuzes maken en verwerking van informatie uitgestuurd door de media. Hierdoor lijkt er juist de behoefte te ontstaan om uit deze stroom te ontsnappen.

Deze (culturele) ontwikkelingen hebben ook hun weerslag op de hedendaagse kunstwereld. De gemiddelde toeschouwer vindt een kunstwerk nog maar een enkel luttele seconde kijkwaardig; uit onderzoek blijkt gemiddeld negen seconden⁴¹. Om de aandacht te vangen van onze al overprikkelde geest, voelen sommige kunstenaars zich genoodzaakt om in een korte tijd een grote show op te zetten die soms louter verwijst naar de oppervlakkigheden in ons bestaan. Hoewel een groot aantal kunstenaars gebruik maakt van deze veelvoud aan informatie en beelden, verkiezen Turrell, Laib en Kapoor ervoor hun aandacht te richten op één subject boven de fragmentarische beeldcultuur. Zij verkiezen de verdieping boven de oppervlakkigheid, de verstillings boven de schreeuwerigheid, het innerlijk wezen boven de uiterlijke verschijningsvorm. In tegenstelling tot de snelle beelden die de toeschouwer in oppervlakkige boodschappen toegeworpen krijgt, kan hun kunst pas echt gezien worden als de tijd de mogelijkheid krijgt om langzaam te verstrijken. De persoonlijke ervaring van verstillings, contemplatie en bezinning is hierbij van groot belang en vormt hierdoor een toegang tot een bijna spirituele en meditatieve ervaring.

Hun kunst sluit dan ook naadloos aan bij de parallel die eerder in deze paragraaf werd beschreven; onze cultuur is veranderlijker dan ooit te voren, en daarmee blijft de behoefte ontstaan naar een contemplatieve kunst, die nog steeds een beroep doet op de spirituele ervaring van de natuur. Dat de natuur deze rol blijvend is gaan vervullen is te verklaren uit het volgende citaat:

'Nature has become a poignant symbol of continuity and wholeness. Today, we regard nature nostalgically, as though it were an old, displaced friend, or something we have lost touch with. A complex system that has silently withstood the unsettling transformations of our technological age, nature has come to signify a transcendent condition. The word 'organic' has comforting connotations, because it implies a condition that is healthy, pure, and grounded. In

41

http://www.trouw.nl/archief/article1320614.ece/Filosofie_van_het_kijken_Gevoel_voor_kunst_kun_je_leren.html

its manifold expressions, 'organic' signifies life. And within a world where perception is jockeyed by an endless collision of fleeting impressions, where continuity is superseded by uncertainty, the creation of sculpture that confirms our fundamental connectedness to nature is not only inevitable but consoling.⁴²

Echter de wijze waarop er beroep wordt gedaan op de natuur is anders dan in het verleden.

Inhoud & Vorm

In de Romantiek komt het overweldigende en rustieke landschap van de natuur centraal te staan als vervangende ervaring van de religie. De natuur als inspiratiebron blijft in de loop der tijd van toepassing, maar waar in de natuur het accent op wordt gelegd blijkt verschillend. Zo wordt het accent in de laat 19^{de} eeuw en het begin van de 20^{ste} eeuw gelegd op licht en wordt de visuele en geestelijke waarneming bevestigd. Kunstenaars zoals Cézanne trachten door de waarneming de schilderkunst te bevestigen, en zo een beter begrip van de natuur te krijgen. De Modernisten brengen de vondsten van Cézanne over de geestelijke waarneming tot een uiterste. De figuratie kwam hiermee te vervallen en men ging op zoek naar hoe deze zintuiglijke en spirituele ervaring over te brengen in geometrische vormen, die waren gebaseerd op vereenvoudigingen van vormen uit de natuur. In tegenstelling tot de Romantiek, waarbij het waarnemen van het landschap een religieus doel had, wordt de abstractie naar de transcendentie getrokken. Vormen en kleuren worden metafysische verwijzingen naar een universele, onzichtbare en spirituele wereld. In het Postmodernisme wordt dit universele vervuild voor een individuele en persoonlijke transcendentie die steeds meer richting een contemplatieve kunst gaat. De teugels van de formele objectieve geometrie worden in het Postmodernisme gevierd en er ontstaat weer ruimte voor associatie. De herwaardering van het verleden gepaard met de geïntensiverde relatie met het materiaal, maakt dat kunstenaars als Beuys banale elementen en materialen in zijn kunst gaan verwerken waarin de nadruk wordt gelegd op de alledaagse spiritualiteit. Hierdoor ontstaat er een transitieperiode tussen het Modernisme en Postmodernisme, waarin pogingen worden ondernomen de eerder gescheiden elementen 'geest' en 'materie' weer samen te voegen. Maar hoe verhouden deze kunstenaars zich dan tot deze ontwikkelingen?

Er zijn zowel overeenkomsten als verschillen te ontdekken in vergelijking met de Modernistische als Postmodernistische kunstenaars enerzijds en Turrell, Kapoor en Laib anderzijds. Wat Kapoor met kunstenaars als Kandinsky, Malevich en Beuys deelt is dat zijn kunst voortdurend een overdenking en representatie is van het creëren van een universum. In zijn werk probeert hij op verschillende manieren het menselijke dichterbij het goddelijke te brengen. In zijn vormentaal, door bijvoorbeeld in

⁴² Dreishpoon, D., *Sculpture Inside Outside - Organic Inflections*, Rizzoli – New York 1988 p. 58

'White sand, Red millet, Many Flowers' de top van een berg te verbinden met de grond, maar ook door de rituele aard van zijn werk. Net zoals andere kunstenaars die zich met metafysica bezighielden, liet Kapoor zich inspireren door theorieën over archetypen van Carl Jung, waardoor zijn werk een mythische lading krijgt.

De thematiek van Turrell staat in nauwe verbinding met de thematiek van de postimpressionisten die net als hem het licht, als fenomeen op zich, trachten te doorgronden. Echter door de ontwikkelingen in het modernisme en postmodernisme bereikt hij dit op een compleet andere manier dan de postimpressionisten. Dit zal ik in de volgende paragraaf verder toelichten. Met name in het project 'The roden crater' verbindt Turrell zich in zijn thematiek met Kapoor, die net als hem een verbinding legt tussen het aardse en het hemelse.

Het werk van Laib bevraagt veelal de relatie die wij als mens tot de materie hebben, door de materie in een andere hoedanigheid en context aan ons te tonen. Dit is een essentiële vraag die ons sinds de Romantiek bezighouden; hoe verhouden wij ons als mens tot de natuur? En hoe verhoudt zich het leven tot de kunst?

Dit laatste gegeven, hoe het leven zich tot de kunst verhoudt, is een bindende factor voor alle kunstenaars die in deze scriptie geanalyseerd zijn. Wat de kunstenaars Kansinsky, Beuys, Kapoor, Turrell en Laib, gemeenschappelijk hebben is hun visie om leven en kunst met elkaar te verbinden. In een interview zei Laib: 'my life is my work'. En ik denk dat dit voor alle bovengenoemde kunstenaars het geval is. Het is niet zozeer het streven naar een toonbaar eindproduct wat het kunstwerk maakt tot wat het is; het gehele denk- en maakproces er omheen speelt ook een grote rol. In het geval van Laib bijvoorbeeld, waarin de rituele handelingen van het verzamelen van stuifmeel en bijenwas resulteert in de verzamelde delen aandachtig bij elkaar te brengen in de expositieruimte, te onderhouden en ook weer met veel zorg op te ruimen, om vervolgens dezelfde procedure keer op keer te herhalen als een ritueel. De kwetsbaarheid van de materie vraagt om een bepaalde concentratie dat in ieder deel van het werkproces zichtbaar is. Maar ook bij Anish Kapoor, bij wie ieder werk tot stand komt in reactie tot het andere, het is één groot doorlopend proces. Het procesmatige werken kan gezien worden als een erfenis van Joseph Beuys. Alles wat Beuys deed, stond ten slotte ten dienste van de kunst. Hij was een pionier en een boodschapper; Beuys zijn verschijning zelf was één grote performance. Een groot verschil met zowel Laib, Turrell en Kapoor, is dat Beuys een veel groter doel voor ogen had; hij droeg de nog modernistische opvatting dat heel de maatschappij een spirituele transformatie door moest maken. De drie bovengenoemde kunstenaars zijn introvert en bescheidener; hun werk gaat niet zozeer een relatie aan met de gehele maatschappij, maar heeft een veel intiemere relatie met zijn

toeschouwer. De essentie en de boodschap liggen dan ook in het object zelf besloten. De boodschap komt voort uit wat zij maken, niet uit wat zij zeggen of doen rondom het kunstwerk heen.

Het werken met mythes is, zoals Kapoor zelf zegt, ook een overblijfsel van de werkwijze van Joseph Beuys. Evenals Beuys creëert Kapoor zijn eigen mythes en iconografie, niet zozeer rondom zijn eigen persoon, zoals Beuys dat deed, maar in de thematiek van zijn beeldend werk. Kapoor zegt hierover:

'When I was a student in the U.K. in the mid '70s, there was Anthony Caro and the Greenbergian formalist approach to sculpture, which I found completely without any relevance. There were artists, like Joseph Beuys and Paul Thek, who worked in other ways. It's as if there is a different poetic mood that you need to bring in the object, otherwise you can't see it. In other words, artists don't make objects, artists make mythologies, and it's through the mythologies that we read the objects.'⁴³

Ik denk dat deze benadering van Kapoor ook dichtbij die van Laib en Turrell komt. Hoewel zij minder uitgesproken de mythe als gegeven op zich in hun werk naar voren laten komen, creëren zij een beeldtaal, met een eigen iconografie, die vraagt om op een bepaalde manier gelezen te worden. Het oeuvre van de kunstenaars lijken daarbij bijna een sacrale en iconische betekenis te krijgen.

Wat zowel voor Beuys als voor Kapoor, Laib en Turrell geldt, is dat het alledaagse niet meer als vanzelfsprekend wordt beschouwd. Juist het bevragen van dit alledaagse komt centraal te staan, iets wat in het Modernisme juist in de universaliteit werd gezocht. Waar in het modernisme vorm en kleur deze zeggingskracht werd toegekend, gebeurt dat sinds het postmodernisme veelal in het gebruik van de materie en de ervaring van de toeschouwer. Hoewel alle drie de kunstenaars nog gebruik maken van geometrische vormen, zijn deze van ondergeschikt belang ten opzichte van de materie en de ervaring. De geometrie en de abstractie gaan ten dienste staan van deze ervaring. Hoe zij dit doen, in verhouding tot het verleden, zal in de volgende paragraaf worden toegelicht.

Materiaal & Ervaring

Zowel in de Romantiek als in het Modernisme heeft het materiaal een beschrijvende functie en doet de kunstenaar een beroep op de ervaring door de suggestie of het idee te geven van spirituele belevenis. Pas in het Postmodernisme komt hier verandering in. Door het toedoen van Beuys wordt het materiaal onderdeel van de totaalervaring van het kunstwerk. Materialen werden als metafoor ingezet voor het geestelijke en hierdoor kwam er een versmelting tussen het geestelijke en het materiële. Het materiaal zelf was een uitdrukkingvorm geworden tot de mystieke ervaring van de abstractie.

⁴³ Baume, N., *Anish Kapoor; past present future* Institute of Contemporary art – Boston, p. 31

Het belang van het zintuiglijk worden van de kunst is een gegeven dat Cézanne en later ook Kandinsky als essentieel gegeven zagen voor de spirituele beleving van de kunst. Kandinsky's beelden leunden op referenties naar de muziek, waarin vormen en kleuren aanspraak moesten doen op deze zintuiglijke en geestelijke beleving. Hoewel deze ontwikkelingen revolutionair waren voor die tijd, kan er nu gesteld worden dat het oog het enigste zintuig is waar echt aanspraak op gedaan werd, de tastzin werd bijvoorbeeld nog niet aangesproken. In die zin kan er gesproken worden over een evolutie in de zintuiglijke beleving van de geestelijke kunst, omdat deze zich langzaam tot iets ontwikkeld heeft waarin het zintuiglijke steeds meer tot uitdrukking werd gebracht in de kunsten.

Een voorbeeld daarvan is het brede materialenscala dat kunstenaars inzetten, zoals het werken in pigment, kalk, aarde, vaseline en vilt door Kapoor. Ook Laib gebruikt onconventionele materialen zoals bijenwas, rijst en stuifmeel. Er worden materialen gebruikt die op een of andere manier een verbintenis hebben met het dagelijks leven of deze verbintenis met het leven uitdragen. Iets wat in het modernisme totaal uitgesloten werd.

Een groot verschil echter met Kapoor is dat Laib op een andere manier met zijn materie omgaat. Bij Kapoor staat de materie ten dienste van het object en het bewustwordingsproces dat zich bij de perceptie van het object openbaart. Echter bij Laib staat de materie ten dienste van de materie zelf. Het tonen van de aard van de materie krijgt hierbij de nadruk. Je zou kunnen stellen dat bij Kapoor het materiele het geestelijke ondersteunt, terwijl dit bij Laib juist andersom is. Waar bij Anish Kapoor en Wolfgang Laib het materiele uitdrukking geeft aan het geestelijke is dit bij Turrell juist omgekeerd. Hij weet een immaterieel gegeven, het licht, tot een bijna tastbaar gegeven te tonen. Wat Turrell met Kapoor deelt is dat het beeld in de perceptie zich langzaam omvormt.

Het meer zintuiglijk worden van het kunstwerk komt ook voort uit de noodzaak naar een betrokken publiek, dat vanuit Beuys een sterk impuls heeft gekregen. De perceptie van de toeschouwer gaat een grotere rol spelen. Dit deden de modernisten al doordat zij de toeschouwer uitdaagde tot een andere houding bij de beschouwing van het werk. Deze moest zelf betekenis gaan verlenen aan het kunstwerk. In plaats van passief ontvangen, moest de toeschouwer actief vragen gaan stellen. Maar dit wegvallen van de verwijzingen naar de herkenbare wereld, en hiermee de toeschouwer in het ongewisse laten, bood voor de Postmodernisten geen uitweg op het verlangen om de kunst weer tot een persoonlijke ervaring te maken. Het publiek moest niet in het ongewisse gelaten worden, maar er moest weer aanleidingen, suggesties en sturing geboden worden. De materie ging deze rol vervullen en er werden metaforische en symbolische eigenschappen aan de materie toegekend, het tastbare en zintuiglijke werden hiermee een fundamenteel onderdeel van het kunstwerk. De betrokkenheid van de kijker bij het beeld werd in de loop der tijd niet alleen gezocht in het materiele en herkenbare

vormen, maar men begon ook een grotere aanspraak op de ruimte te doen. 'Door de Minimalistische kunstenaars werd in de jaren vijftig en zestig de stap gezet naar sculptuur die direct op de grond werd geplaatst en zo haar ruimte met die van de kijker deelde. Niet langer werd de kijker door de aanwezigheid van een sokkel van het beeld gescheiden, als betrof het een voorstelling of denken uit een andere wereld of tijd: de kijker werd in het werk betrokken en zijn aanwezigheid en bewegingen werden bijna onderdeel van dat werk.'⁴⁴

Dit laatste, dat de kijker letterlijk onderdeel wordt van het werk, is een fundamenteel gegeven in het werk van Kapoor, Laib en Turrell. Er volgen een paar voorbeelden om dit gegeven nader te illustreren.

Bij het eerste voorbeeld wil ik terugkoppelen naar de vergelijking in de vorige paragraaf waar de verbindingen tussen Turrell en Cézanne werden besproken. Echter de wijze waarop Turrell zijn thematiek benadert is van een totaal andere aard dan Cézanne. In een beschrijving van de Pont over het werk van Turrell wordt die vergelijking op een doeltreffende manier omschreven:

'Turrells fascinatie voor licht heeft een duidelijke relatie met de manier waarop veel schilders de werking van kleur als zintuiglijke en spirituele ervaring hebben onderzocht [...] Turrell toont het licht zoals het zich ter plekke in een zorgvuldig berekende constructie voordoet; niet het licht zoals hij dat elders en op een ander moment heeft waargenomen. Hierin onderscheidt hij zich van schilders die zich intensief op de weergave van het licht hebben geconcentreerd. Monet, Seurat, Cézanne, Rothko, Newman – zij tonen hoe zij keken en maken dat door middel van het schilderij als plaatsvervangende ervaring zichtbaar. Turrell, een kunstenaar met het oog van de schilder en het inzicht van de piloot, toont ons het licht zelf, in al haar complexiteit, in al haar schoonheid.'⁴⁵

Een ander voorbeeld is hoe de Modernistische kunstenaar Malevich en Anish Kapoor eenzelfde fascinatie voor Oosterse filosofieën delen, maar hier een andere uitdrukking aan geven. Essentiële begrippen in de Oosterse filosofie zijn volheid en leegte. Malevich toont deze gegevens aan door geometrische vormen te gebruiken in zijn schilderijen die verwijzen naar een metafysische ruimte. Een groot verschil met Kapoor en Malevich is dat Malevich meer de suggestie geeft van die volheid en leegte, terwijl Kapoor daadwerkelijk het mystieke van volheid en leegte in een wezenlijke ruimte toont. Kapoor maakt de ervaring zichtbaar en concreet in materiaal. Het werk wordt hiermee tactiel, materieel en letterlijk aanwezig en daarmee wordt je als kijker letterlijk deelnemer aan het beeld.

⁴⁴ De Pont, *Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994*, Tilburg – 1993, p. 17

⁴⁵ www.depont.nl

Met deze ontwikkeling, namelijk dat de toeschouwer een prominentere rol in gaat nemen bij het beschouwen van het kunstwerk, verandert de houding en de positie van de kunstenaar. De hedendaagse kunstenaars zijn niet langer een boodschapper van een utopische visie zoals de Modernisten dat waren, maar zij gaan sinds het postmodernisme een veel integere rol spelen ten opzichte van spiritualiteit; de utopie was verloren gegaan door de verschrikkingen van de twee Wereldoorlogen. Deze positie trad na het minimalisme nog verder op de achtergrond en de kunstenaar ging geheel schuil achter het werk; in de zelfexpressie zagen zij geen mogelijkheden meer. En hiermee kreeg de kunstenaar een veel bescheidenere houding ten opzichte van zijn kunst en de materie waarmee hij werkte. Zoals James Turrell zegt:

'It's not my light. It's not my remembrances to trigger. They are yours. That can only come from a direct experience by you. So that, in some way, removes some of that distance between you and me, because we both stand before this, equally.'⁴⁶

De Kunstenaar stapt van zijn voetstuk van utopieën af en bevindt zich op hetzelfde niveau als de toeschouwer. Alsof ze willen zeggen dat zij onderkennen dat ze geen grip kunnen krijgen op de wereld in zijn geheel, iets dat in het Modernisme juist gepoogd werd, maar dat hun kunst eerder vragen oproept dan dat zij antwoorden geven. De Modernistische opvatting dat kunstenaars een revolutie moesten veroorzaken is allang niet meer ter sprake. De voorwaartse visie heeft plaats moeten maken voor een meer retrospectieve houding, een ontwikkeling die vanaf Beuys weer op gang is gebracht. De kunst is hiermee berustend en contemplatief geworden.

⁴⁶ <http://www.conversations.org/story.php?sid=32>

Conclusie

De belangrijkste vraag die ik mijzelf heb gesteld bij het maken van deze scriptie was: Hoe wordt in de hedendaagse kunst in vergelijking met het verleden, de geestelijke en spirituele ervaring aangesproken?

Het blijkt in de loop der tijden dat kunst, natuur en spiritualiteit onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en blijven. De verbintenis met de natuur zit kennelijk als een oerkracht in ons. De behoefte in contact te staan met deze verbintenis, of juist het gevoel deze verbintenis door maatschappelijke ontwikkelingen te verliezen, is sinds de Romantiek onveranderd gebleven. Er wordt door kunstenaars nog steeds naar dat ene moment gestreefd, naar dat ene gevoel van eenwording. Zowel de modernistische als de postmodernistische stromingen waren op zoek naar dit gevoel, maar volledige antwoorden zijn nog niet gevonden, anders was deze zoektocht al tot een einde gekomen. Zogezegd is de áárd van de spirituele ervaring in de loop der tijd niet veranderd; deze wordt nog steeds in de natuur gezocht. Maar eerder de wijze waaróp men aanspraak doet, en de visie óver deze spirituele ervaring is veranderd. Het is niet meer de suggestie, de interpretatie of de plaatsvervangende ervaring van een natuurverschijnsel die aangeduid wordt door de kunstenaar, maar deze wordt juist concreet getoond. Hiermee neemt de rol en de beleving van de toeschouwer een totaal andere vorm aan: deze is niet langer een getuige van, maar hij wordt actief in het verschijnsel zelf betrokken. De kunstenaar doet in die zin niet langer uitspraken over een fenomeen, maar schept de condities waarin het fenomeen zichtbaar wordt en de toeschouwer zelf mag interpreteren, de toeschouwer schept zijn eigen betekenis over de relaties tussen kunst, natuur en spiritualiteit. De wijze waarop de kunstenaar deze condities schept is door de materie alchemistische eigenschappen toe te kennen, de materie wordt een drager van een spiritueel gegeven (het niet-tastbare).

Laib, Kapoor en Turrell pogen dan ook om deze twee werelden, het tastbare en het niet-tastbare te verenigen in hun beelden. Men poogt de tegenstelling tussen het materiële en het geestelijke en transcendente op te lossen. Een ontwikkeling die door Beuys op gang is gebracht doordat hij kunst, en de beleving van kunst, ging bevragen door het leven in directe verbintenis met kunst te zetten.

De tendens om kunst met het leven te verbinden zette zich voort, waarin het alledaagse toegang kreeg in de kunst. De kunst die James Turrell, Anish Kapoor en Wolfgang Laib maken, is continue in beweging en de procesmatige aard van de werken tonen een constante overdenking van het leven en

van de kunst. Deze kunstenaars ademen hun kunst, het stroomt door hun aderen. Alles in het leven staat ten dienste van hun kunst.

Zij maken dan ook geen objecten, maar mythologieën en de toeschouwer moet via die mythologieën het object lezen. De relatie tussen het object en de mythe wordt hierdoor heel erg krachtig. Je zou kunnen stellen dat deze visie een evaluatie is op de visie die Beuys had ten opzichte van mythe, kunst, leven en spiritualiteit, waarbij de mythevorming rondom de kunstenaar een grote rol in nam. Echter deze kunstenaars reduceren de visie van Beuys tot haar essentie. De kunstenaars bereiken deze essentie omdat ze naast het bevragen van de creativiteit en de mythe van de kunst ook mogelijke antwoorden aanreiken die in het object zelf besloten liggen en geen menselijke personificatie of mythevorming rondom de eigen persoon nodig hebben; de boodschap komt voort uit wat zij maken, niet uit wat zij zeggen of doen rondom het kunstwerk heen. De kunstenaar gaat in die zin volledig schuil achter het werk. Dit gegeven is een resultaat van de minimalistische periode die zijn invloed uitoefende op de kunstwereld. De visie van Beuys heeft in die zin een formaliseringproces doorlopen waardoor de nadruk op het object zelf kwam te liggen, en die door dit proces soberder, helderder maar bovenal concreter werd, maar waarin de dualiteiten tussen geest en materie bewaard zijn gebleven.

De abstractie is een spirituele ervaring geworden zonder religie. Een ervaring die onderbouwd wordt door een mystiek materiaalgebruik. Het materiële dat in zulke intense mate verinnerlijkt wordt dat ze haast immaterieel wordt. De kunst hoeft niet langer allesomvattend te zijn, maar kan zich richten op één specifiek subject, en juist door het doorgronden van dit ene domein komt er een kunst tot stand die net boven het leven zweeft, en daarmee contemplatief wordt. Wolfgang Laib, Anish Kapoor en James Turrell weten dagelijkse verschijnselen te reduceren tot een minimaal gegeven om vervolgens deze op te heffen tot een extatische beleving. En hiermee is er een mogelijk antwoord gekomen op de zoektocht naar het waarneembaar maken van het geestelijke en het fysieke te verbinden met het mentale: de energie is zichtbaar en tastbaar geworden. Maar is dit wel echt zo?

Ik heb bij het maken van dit onderzoek steeds de vooronderstelling gehanteerd dat geest en materie, het immateriële en het materiele, verenigbaar zijn. Maar ik ben tot het besef gekomen dat uitersten nooit te verenigen zijn. Het is juist de wisselwerking tussen deze twee tegenpolen waarin de waardevolle kunst ontstaat. Het is de poging, het streven en de ambitie tot deze vereniging die leidt tot de associatie van de eenwording, maar deze zal in realiteit nooit bereikt worden. En daardoor is deze kunst juist zo krachtig, het ontkent de onmogelijkheid en daarmee scheidt het de idee dat deze eenwording wél mogelijk is. Juist door het immateriële van de materie te tonen wordt er een associatie geschept waarin het onmogelijke alleen mogelijk is in onze eigen geest.

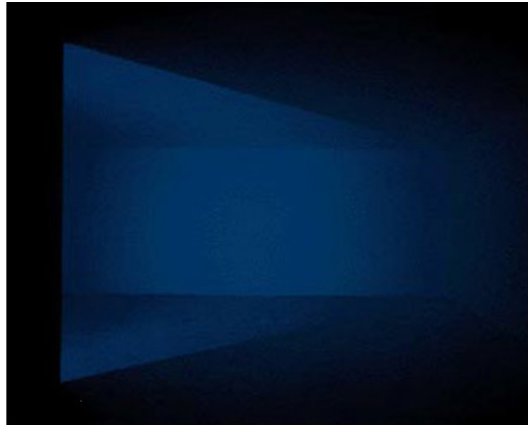
Afbeeldingen



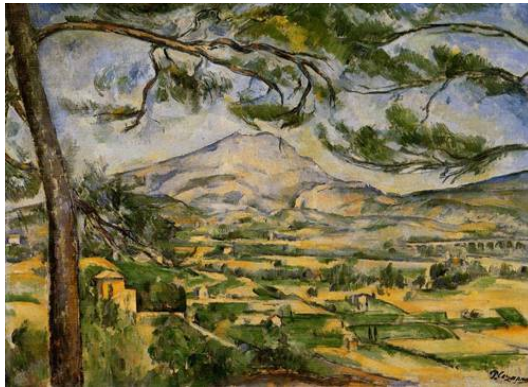
Afbeelding 1: Wolfgang Laib
Wachsraum, 1992
bijenwas, houtconstructie
ruimte 325 x 900 x 62-96 cm



Afbeelding 3: Anish Kapoor
Descent in Limbo, 1992
fiberglas, acrylmedium en pigment
variabele afmetingen



Afbeelding 2: James Turrell,
Wedgework III, 1969
installatie met fluorescerend licht
ruimte 3,65 x 12,30 x 10 m



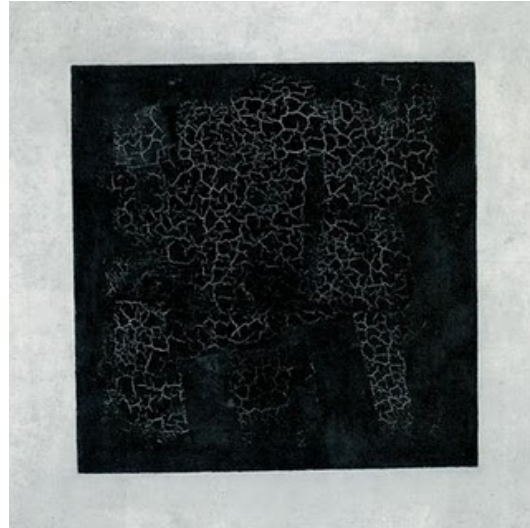
.....Afbeelding 4 :Cézanne, Moint Sainte-Victore, 1887
.....Olieverf op doek, 66 x 89,3 cm



Afbeelding 5: Cézanne, Moint Sainte-Victore,
1902- Olieverf op doek, 69,8 x 89,5 cm



Afbeelding 6: Wassily Kandinsky,
'Little pleasures' 1913
Olieverf op doek, 109.8 x 119.7 cm



Afbeelding 7: Kazimir Malevich
'Zwart suprematistisch vierkant' 1915
Olieverf op doek, 79.2 x 79.5cm



Afbeelding 8: Joseph Beuys
'Fat Chair', 1964
Hout, metaal, dierlijk vet



Afbeelding 9: Anish Kapoor
'White sand, Red millet, Many Flowers', 1982
Mixed media en pigment
101 x 241.5 x 217.4 cm

Afbeelding 10: Anish Kapoor
'Past present future', 2006
was en olieverf,
345 x 89 x 445 cm





Afbeelding 11: Wolfgang laib
preparing Pollen from Hazelnut,
at the Centre Pompidou, 1992



Afbeelding 12: Wolfgang Laib
'Milkstone', 1983-87
Marmer en Melk, 2.2 x104.1x109.2 cm



Afbeelding 13: James Turrell
'The Roden Crater', 1970-heden

Literatuurlijst

- Baume, N.
Anish Kapoor; past present future
Institute of Contemporary art – Boston 2008
- Baumeister, T.
De filosofie en de kunsten
Damon - 2000
- Braembussche, A.A. van den
Denken over kunst
Uitgeverij Coutinho - Bussum 2007
- Collins, J.
Sculpture Today
Phaidon – Londen 2007
- Conrad, P.
De metamorfose van de wereld
Amsterdam 1998
- Fineburg, J.
Art since 1940
Laurence king – London 2000
- Fleming, W.
Art and Ideas
New York 1995
- Friedman, M.
Sculpture Inside Outside
Rizzoli – New York 1988
- Gamwell, L.
Exploring the invisible; art, science and the spiritual
Princeton University Press – New Jersey 2002
- Gombrich, E.H.
Eeuwige schoonheid
Gaade Uitgevers – Houten 1997
- Goodin, M.
Abstracte kunst
Bussum 2001
- Oa. Ginneken, L. van
James Turrell – Kijkduin
The Hague centre for visual arts - 1996
- Little, S.
Kunst begrijpen
Kerkdriel 2007
- Kandinsky, W.
Spiritualiteit en abstractie in de kunst
Zeist 1987
- LOKV
Het onzichtbare zichtbaar gemaakt-Het mysterie van de Abstracten
Utrecht 1987
- LOKV
Het onzichtbare zichtbaar gemaakt- Kunstenaars over abstracte kunst
Utrecht 1987
- Niermeyer, M
Informeel kunst 1945-1960
Rijksmuseum Twenthe, Twenthe - 1983
- Papadakis, A.
New Art
Academy Editions - Londen 1991
- De Pont
*Wolfgang Laib 9*10*1993 – 6*2*1994*
Tilburg - 1993
- Rosenblum, R.
Modern Painting and the Northern Romantic Tradition
Hampshire 1975
- Steenhuis, P., *Filosofie voor het kijken/Gevoel voor kunst kun je leren*, Trouw 27 november 2004
[http://www.trouw.nl/archief/article1320614.ece/Filosofie van het kijken Gevoel voor kunst kun je leren.html](http://www.trouw.nl/archief/article1320614.ece/Filosofie%20voor%20het%20kijken%20Gevoel%20voor%20kunst%20kun%20je%20leren.html)

