

Guido de Pooter,
winnaar van de Scriptieprijs 2009

Het nieuwe
SILENT LANDSCAPE

en de opleving van de
**NOORDELIJKE
ROMANTISCHE TRADITIE**

Fontys Hogeschool voor de Kunsten Tilburg
Academie voor Beeldende Vorming
2008 – 2009

Inhoud

Inleiding

1.
Rosenblum eindigt bij Rothko
 2.
De Noordelijke Romantiek
 3.
Landschap
 4.
Transcendentie
 5.
Vergelijking met het heden
- Tot slot
- Bronnen

Inleiding

Is het nieuwe “silent landscape” een ervaring van de Noordelijke Romantische traditie? Een vraag die ik mijzelf stel om dit onderzoek te kunnen doen. Op deze vraag ben ik niet vanzelfsprekend gekomen, die vormde zich naarmate het onderzoek vorderde. Ik begon met wat mij bezig hield in mijn eigen beeldend werk. Een sfeer van naderend onheil, zwart, apocalyptisch en dit in landschappelijke beelden. Het landschap ging ineens een grote rol spelen toen ik afgelopen zomer (2008) in Berlijn de serie seascapes van Hiroshi Sugimoto zag. Deze serie werd gepresenteerd in een redelijk donkere tentoonstellingsruimte. De ‘seascapes’ zijn zeer grote zwart-wit foto’s van de zee, ze zijn leeg en de zee is meestal rustig. De kracht van die foto’s en de impact die ze op mij hadden was groot. De immense kracht van water en het glashelder neerzetten in zwart-wit en grijs tinten is toen een extra dimensie gaan vormen in mijn beeldend onderzoek. Tijdens een college aan het begin van dit academiejaar werd er een werk van Caspar David Friedrich getoond, het was het werk ‘Mönch am Meer’ (afb.1). Dit beeld vulde de beelden die ik gezien had van Sugimoto aan. Het werk van Friedrich had ik al eerder gezien maar het kreeg ineens verbanden. Contemplatie en transcendentie, pasten in het nu bij Sugimoto en in het verleden bij Friedrich. ‘Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko’ is de belangrijkste bron geweest voor mijn onderzoek. Maar Rosenblum eindigt in de jaren ’70, met mijn onderzoek wil ik verder gaan tot het heden. Ik heb hiervoor de titel van een installatie van Anne Wenzel gebruikt, “Silent Landscape”, zwarte beelden van naaldbomen staan in zwart water. De bomen van Friedrich in het water van Sugimoto.

Guido de Poorter

15 januari 2009

I. Rosenblum eindigt bij Rothko

Rosenblum eindigt bij de kunstenaar Rothko. Zijn atmosferische schilderijen weet Rosenblum uiteindelijk zonder twijfel te verbinden met de Noordelijke Romantische traditie van Friedrich. Waar Rosenblum eindigt wil ik proberen de lijn door te trekken naar het nu, de 21ste eeuw. Dat is een vrij grote sprong van ongeveer 33 jaar. Ondertussen zijn we in een andere eeuw terechtgekomen, en, zoals ten tijde van de Romantiek, gaat ook onze eeuwwisseling gepaard met allerlei complicaties. Maar om te beginnen aan mijn onderzoek volgt hier het einde van mijn belangrijkste bron, een samenvatting en ondervinding.

Het laatste hoofdstuk heeft als titel Abstract Expressionisme - zo werd de van oorsprong Amerikaanse stroming genoemd waartoe ook Rothko gerekend werd. De naam van de stroming is een samenvoeging van al eerdere stromingen. De abstractie en het expressionisme. Abstractie of het abstracte is niet eenduidig, en moeilijk te omschrijven. Abstractie in het abstracte expressionisme is afgeleid van het abstracte waar volgens veel kunsthistorische bronnen Kandinsky de grondlegger van is. Hij was de eerste die een volledig abstract schilderij maakte. Een werk dat niet over tastbare materiële zaken vertelde, maar over ontastbaar, immaterieel gevoel sprak. Expressionisme is afgeleid van expressie, het gevoelsmatige, het intuïtieve, het zich laten leiden door het gevoel. Het begrip abstract expressionisme kan misschien ook wel als een immateriële of bovenaardse gevoelsuiting omschreven worden. Zoals Rosenblum schrijft:

Van Friedrich en Turner tot Kandinsky en Mondriaan, al deze noordelijke kunstenaars zijn geconfronteerd met één groot dilemma; hoe vind je in een seculiere wereld een overtuigende manier om religieuze ervaring uit te drukken, een religieuze ervaring die vóór de romantiek gekanaliseerd was binnen de traditionele thema's van de christelijke kunst.'

Men was vanaf de romantiek op zoek gegaan naar een nieuwe beeldtaal, een beeldtaal die was bedoeld om nieuwe spirituele iconen te verwerven. Door het zoeken naar deze beeldtaal is er in de loop der tijd een kader ontstaan waarin drie hoofdpunten terugkeren: theosofie, spiritualiteit en landschap. Landschap staat voor het beschouwen en het ervaren van natuur, van grote gebergten tot het inzoomen op één enkele bloem, micro- en makrokosmos. Rosenblum schrijft dat binnen dit kader het enthousiasme van kunstenaars

na de tweede wereldoorlog sterk was aangewakkerd. Juist door de verschrikkingen van een dergelijke periode ontstaat een versterkt verlangen naar het ontvluchten van het seculaire, verstillend en contemplatie komen daarvoor in de plaats. Zoals bij de werken van Rothko.

Anderzijds is het ontvluchten van het seculaire ook te bespeuren in heftige en emotionele reacties. Zo vertoont Turner sterke overeenkomsten met Pollock. Ook hij zocht naar een verbeelding van transcendentie binnen de ongerepte, wilde natuur, die in zijn latere werk een bepaalde energie krijgt die bijna immaterieel wordt. Zo kan een storm op zee van Turner een verbeeldingskracht bevatten die een brug slaat naar een Bijbelse zondvloed. Doeken die geïnspireerd zijn op natuurelementen, vuur, water en lucht. Doeken die vol van energie zijn, mystiek en bovennatuurlijke ervaringen. Op deze gebieden heeft Turner veel met Pollock gemeen.

Opvallend voor de Amerikaanse kunstenaars van de jaren veertig was, dat ze veelal op zoek waren naar een elementair beeld, een universeel symbool. Ze wilden het liefst van nul af aan beginnen. Zoals Barnett Newman naar een nieuw religieusachtige verbeelding zocht, een verbeelding van primaire creatieve krachten. Of Rothko naar 'tragic religious drama' zocht. Het kader waar ik hierboven over sprak heeft ook het punt religie. B. Newman was zelf Joods en zijn verlangen om religieuze thema's in abstracte vorm te brengen lijkt juist door zijn religie een logische keuze. Zo kon hij compleet lichaamloze afbeeldingen maken van Adam en Eva, Abraham en Christus. Ook Rothko was Joods, en ook bij hem pasten gevoel, abstractie en spiritualiteit naadloos in elkaar. De navolgers van de romantische traditie hadden niet alleen beeldende overeenkomsten maar ook overeenkomsten in hun geloofsovertuiging. Want ook voor de protestant is de verbeelding van het heilige niet letterlijk in het materiële maar in het gevoel en in devotie. Over religie meer in hoofdstuk 4: Verstillend en Transcendentie.

Rothko is de laatste kunstenaar in het boek die wordt besproken. Zijn schilderijen zijn als atmosferische gordijnen, de kleuren zijn vaak sober en donker, door de horizontale verdeling van de vlakken geven de doeken een landschapsgevoel. Rosenblum:

Het zijn metaforen die de elementaire natuur suggereren. Primaire horizontale onderverdelingen: de scheiding van aarde en zee, van de wolken en het land'. Rotho zelf zegt: 'Ik ben niet geïnteresseerd in de relaties tussen kleur of vorm of iets dergelijks. Ik ben alleen geïnteresseerd in het uitdrukken van de basis van menselijke emoties, tragedie, extase enzovoorts. Het feit dat veel mensen breken en beginnen te huilen wanneer ze geconfronteerd worden met mijn schilderijen laat zien dat ik communiceer met deze primaire menselijke emoties. De mensen die huilen voor mijn schilderijen hebben dezelfde emotionele ervaring als die ik had toen ik ze schilderde. En als je alleen geïnteresseerd bent door de werking van de kleuren dan mis je mijn punt.

En dan is daar uiteindelijk de kapel van Rothko; een kapel voor een universele religieuze ervaring, een religieuze ervaring die niet toegespitst is op

één specifiek geloof. Een droom voor menig Romantisch kunstenaar. De opening van de 'Rothko Chapel' was een bijzondere gebeurtenis. In het boek wordt uitgebreid omschreven welke religieuze hoogwaardigheidsbekleders aanwezig waren:

And it was appropriate, too, that at the opening of what is now called the 'Rothko Chapel' (which was originally part of a philanthropic organization, the Institute of Religion and Human Development), there was a wide ecumenical range of religious leaders from both Western and Eastern faiths. At the dedication ceremony on 27 February 1971, there were present the chairman of the Central Conference of Rabbis, an imam who represented Islam, Protestant bishops, a bishop from the Greek Orthodox Church, and, as personal ambassador of the Pope, a Roman Catholic cardinal. And, in less official terms, subsequent visitor of a Zen Buddhist persuasion could find the uncanny silence of a mystery of the chapel conducive to the practice of Yoga meditation.

Hiermee geeft Rosenblum er een belang aan dat veel verder gaat dan dat van de kunstwereld. Het draagt bij aan ons menselijk verlangen, een verlangen naar het onbenoembare. Een religieuze ervaring, die ons verder niets anders opdringt dan de ervaring zelf. Een belang dat verschillende religies bij elkaar kan brengen, omdat zij wellicht allen overeenkomen in de 'Rothko Chapel'. Het boek eindigt met een andere vraag dan waar het mee begint: 'Kan men zeggen dat het werk van Rothko in de Houston Chapel de meest recente reactie is op de dilemma's van Friedrich en de Noordelijke Romantiek, twee eeuwen geleden?'. Aan de hand van deze vraag is mijn onderzoek begonnen, want de meest recente reacties op de dilemma's van Friedrich liggen mogelijk nog steeds in het nu. De dilemma's van Friedrich liggen in levensvragen die we tot op de dag van vandaag niet kunnen oplossen.

6

2. De Noordelijke Romantiek

De achttiende eeuw liep op haar einde, de Franse revolutie van 1789 gaf nieuwe hoop aan het volk. En ook in Duitsland hoopte het volk op een revolutie, de scheiding van kerk en staat was onvermijdelijk. Toch bleef in het Noorden een revolutie zoals in Frankrijk

uit. In 1801 kwamen alle Duitse gebieden op de linker Rijnsoever aan het Frankrijk van Napoleon toe. De geestelijke staten werden geseculariseerd en vele kleine staatjes hadden geen rijksvrijheden meer. Napoleon breidde zijn invloed in Duitsland stelselmatig uit en toen in 1806 zestien Duitse vorsten de Rijnbond stichtten, legde keizer Frans II onder druk van de Franse keizer de keizerskroon neer. Dit betekende het einde van het Heilige Roomse Rijk. Hij regeerde als Frans I verder als keizer van Oostenrijk, een titel die hij al in

Guido de Pooter |

1804 had aangenomen. Een periode van revoluties en verschillende bewindssystemen breekt aan. Een nieuwe eeuw brengt nog meer machtsstrijd. Wat aan het begin van deze eeuw nog hoop gaf aan de mensen zorgt nu alleen maar voor nog meer desillusie. Napoleon laat zich kronen tot keizer in 1804. Door het opgraven van Pompei herleeft de oudheid in vele kunstvormen. De conservatieve politieke machten herstellen zich. Alles lijkt terug bij het oude. Wanneer in 1815 Napoleon aftreedt wordt het Weens congres in leven geroepen. Dat heeft opnieuw invloed op Europa. Metternich, een conservatieve, wil alle rechtmatige monarchieën herstellen. En hij herstelt alle landsgrenzen van vóór Napoleon binnen Europa. De drift naar landswinning gaat ook door buiten eigen land, zo komen er ook overal nieuwe koloniën bij. De driftige zoektocht naar nieuwe koloniën heeft alles te maken met de economische driften. De industriële revolutie was ingetreden met alle gevolgen van dien. Hiervoor waren grondstoffen nodig, die de koloniën konden leveren. Maar ook de ontwikkeling van de stoommachine en de uitvinding van gietijzer, brachten het alles in een stroomversnelling. Het geloof in de wetenschap was groot. Los van alle negatieve effecten van deze ontwikkelingen was er bij een deel van de bevolking (het deel dat veelal profiteerde van deze groei) een enorm optimisme ontstaan.

Een optimisme van een nieuwe economie, namelijk de kapitalistische economie. Een systeem dat nieuwe elites laat ontstaan; directeurs van fabrieken en banken, en hun rijke vrouwen en kinderen.. De burger kan in de rijkdom delen. Deze bourgeoisie heeft tijd en wil zich vermaken op elitair niveau, zoals de Koninklijke hoven dat ook deden. Zo ontstaan er nieuwe musea, concertzalen en theaters. Daar kan de nieuwe rijke zijn of haar vrije tijd op een beschaafde manier besteden. Want beschaafd moest men zijn. Dat kon de bourgeois leren op het gymnasium met Latijn en Grieks, en door Frans te spreken. Kunst en muziek waren ook heel beschaafd, zo kon je immers je gevoelens sublimeren. Zo werd de piano in veel gezinnen het huisaltaar. 'Bildung' ofwel vorming: uit deze tijd hebben wij het onderwijs geërfd. De steden raken snel overvol met mensen, door zeer slechte woonomstandigheden en hygiëne wordt men hier niet veel ouder dan 28 á 35 jaar. Mensen kijken misschien juist wel hierdoor met nieuwe ogen naar hun eigen omgeving, want de industrialisatie verandert het landschap drastisch. In Engeland ontstaat er een eerste beweging voor natuurbehoud. En ook het reizen verandert, de mens kon voorheen niet sneller reizen dan een paard ging, maar door de stoomlocomotief en andere door stoom aangedreven machines wordt het compleet anders. Langere afstanden reizen langs nieuwe neoclassicistische stationsgebouwen over gietijzeren bruggen, en zelfs over zeeën, is ineens allemaal mogelijk. Dus waar de mens aan het begin van de negentiende eeuw nog hoop had op veranderingen, bleven deze veranderingen -hoe zij ze voor ogen hadden- toch min of meer uit. Scheiding van kerk en staat was er voor velen misschien wel gekomen. Maar de veranderingen op sociaal en economisch gebied waren zo groot en zo drastisch dat

7

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE

EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE

de mensen een gevoel moeten hebben gehad uit een oude meer vertrouwde eeuw gerukt te zijn om terecht te komen in een eeuw die hen ver de pet te boven ging. En misschien is het daarom ook dat veel mensen meer terug dachten aan de romantiek van het verleden, terwijl ze in de realiteit van het dagelijkse leven zaten. De verwarring en twijfel over het nu en over wat de toekomst zou brengen moet, denk ik, groot geweest zijn. Het idealiseren van het verleden is daarbij een heel goede uitvlucht. Het verleden is een wereld die niet meer bestaat en dus heel gemakkelijk te romantiseren is. Maar denkers en kunstenaars als C.D.Friedrich en Friedrich E. D. Schleiermacher en hun tijdgenoten wisten maar al te goed dat het verleden ook niet al te rooskleurig was. Zoekende naar een nieuwe vorm, naar een andere wereld buiten die van het heden en het verleden, een wereld die nog ongeschonden was door de mens. Weg van het seculaire, op zoek naar dat primaire, naar het ontastbare waar alleen de emotie van de mens als belangrijkste goed kan gelden. Het ontsnappen, sehnsucht und weltschmerz, twee kernbegrippen uit deze periode. Sehnsucht staat voor een onbeheersbaar verlangen naar iets waarvan men niet weet wat het is, weltschmerz staat voor het overwelddigende lijden. Deze uitwegen bestonden niet in de aardse wereld: de dood, transcendentie, verlangen naar het mystieke, dat waren de uitwegen naar de spirituele wereld. De Noordelijk-Romantische mens was vaak, anders dan in het veelal katholieke zuiden van Europa, een protestant. Juist die reformatisch gezinde mens was op zoek naar andere waarden, want het protestantse geloof wil juist terug naar pure devotie zonder de katholieke pracht en praal. Ook Caspar David Friedrich was een streng protestantse man, dit had voor hem een weerslag op bijna alles wat hij deed. Het is goed mogelijk dat een grondbeginsel van vele romantische denkers bij de Duitse protestant Friedrich E. D. Schleiermacher ligt, geboren in 1768 dus zes jaar ouder dan C.D.Friedrich. Hij publiceerde in 1799 een werk dat later een van zijn beroemdste zal worden: 'Reden über die Religion'. Schleiermacher woonde in Berlijn waar in de 18e eeuw een sterk anti-christelijk sentiment leefde. Hij hoopte op een herleving van het christelijke geloof in een drastisch nieuwe terminologie. Hij zocht op theologisch gebied naar goddelijkheid buiten de valstrikken van de kerk. Hoe kon men loskomen van de traditionele thema's uit het christendom, om zo tot een soort essentie te kunnen raken, een essentie die buiten het aardse leven staat. De ware vroomheid bestaat niet uit weten, noch uit doen, maar uit intuïtie en gevoel. En wanneer de mens dus bijna alles loslaat en alleen op intuïtie en gevoel verder gaat, dan is zijn enige zekerheid hierin God. Schleiermacher omschrijft dit als het meest fundamentele kenmerk van ons bestaan. Hij definieert religie als 'zin en smaak voor het Oneindige'. Hij probeert aan te tonen dat dit Oneindige niemand anders kan zijn dan de God van het christelijke geloof. Geloof staat naar zijn wezen geheel los van alles. Geconfronteerd met de eerste vormen van secularisatie zoekt hij naar een antwoord dat enerzijds aansluit bij de beleevingswereld van zijn vriendenkring, en anderzijds de kern raakt van de christelijke

Guido de Pooter |

religie. Het is een ervaring, gegrepen en vervuld worden door het universum. Schleiermacher spreekt verfrissend en soms radicaal over vele facetten van religie: over het nut ervan, over religieuze opvoeding, over priesterschap en gemeenschap, over kerk en staat, over het christendom in relatie tot andere religies, over inspiratie, schoonheid en onsterfelijkheid. Hij is de grondlegger van de moderne theologie. Het schilderij 'Mönch am Meer' van Friedrich maakte op een tijdgenoot als Kleist allerm minst de indruk een paradijselijke toestand uit te beelden. Het beeld van de nietige monnik voor de immense zee joeg Kleist veeleer angst aan:

Niets kan droever en verontrustender zijn dan deze plaats in de wereld te moeten innemen: niets meer te zijn dan een nietige vonk leven in het enorme rijk van de dood, het eenzame centrum van een eenzame cirkel.[1]

Toch is de romantiek ook een periode die bij veel mensen een negatief beeld oproept. Zoals bij de schrijver O. de Jong:

Via de landschappen van Friedrich, via zijn gehavende eiken, zijn hunebedden aan zee, zijn besneeuwde kerkhoven, zijn maanverlichte kusten, en zijn naar de maan kijkende en in pantheïstische gevoelens opgaande rugfiguren, leerde ik de romantische geestesgesteldheid pas goed kennen, en werd ik me scherper bewust van mijn reserve jegens of zelfs afkeer van 'het romantische' in literatuur en schilderkunst. De woordenrijkdom en gezwollenheid van romantische literatoren stond me tegen. Tegen het metafysische en absolute van de romantici kwam ik in verzet.[2]

Het negatieve beeld dat veel mensen over de Romantische periode hebben heeft denk ik met een aantal factoren te maken. Als eerste balanceert de Noordelijke Romantische periode vaak op de rand van het wollige biedermeier. Biedermeier was een stroming in de literatuur en de beeldende kunst, die zich in de jaren 1815-1848 hoofdzakelijk in Duitsland en Oostenrijk ontwikkelde. Kenmerkend voor de Biedermeier was burgerlijke zelfgenoegzaamheid, conformisme en een afkeer van uitersten. Een bekende fantasiefiguur uit de 19e-eeuwse satire, G. Biedermeier, was een standaardtype van de degelijke, hypocriete burgerman. Hij gaf zijn naam aan deze stroming. De biedermeierperiode viel samen met de restauratie in Duitsland en Oostenrijk, in politiek opzicht een conservatieve tijd. Die werd gekenmerkt door knusse tevredenheid, zin voor orde, afkeer van het avontuur, liefde voor het kleine en het uit de weg gaan van politieke en religieuze problemen. Landschap, stadsgezicht, portret en genretafereel werden zeer realistisch en vaak met nadruk op kleine details weergegeven. Veelvuldig werd de burger in zijn huiselijke omgeving afgebeeld. Vanwege het kneuterige en weinig vernieuwende van deze stroming is het kunsthistorisch gezien een niet zo'n heel interessante beweging geweest. Verder gaat het bij de Noordelijke Romantiek veelvuldig over de sehnsucht und weltschmerz: het zich wentelen in ellende en verlangen naar de dood is een extreme vorm van decadentie. [zie artikel in hoofdstuk 5]. Met zwaarmoedigheid en emotionaliteit te koop lopen is, denk ik, vooral in het protestantse noorden een manier van leven

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE

EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE

die niet hoort. Overdadige emoties en barokke toestanden passen meer bij een uitbundige katholieke wereld, en bij de wereld van de juist door het volk afgeschreven conservatieve politieke machten, in hun decadente paleizen. Daar zit misschien wel de valkuil, door een stroming als de Noordelijke Romantiek als een stroming te zien met een aantal kernbegrippen, krijgt men een verdraaid beeld. Want schilders als Friedrich of Turner zochten juist naar een zuiverheid die los stond van aardse zaken, een sfeer die overging in een bovennatuurlijke wereld. In plaats van het zich wentelen in ellende waren zij al een stap vooruit en zochten zij al naar nieuwe vormen van transcendentie. Voorbij de dood, voorbij het lichamelijke. De wereld van net voor het leven of net na de dood, een immateriële wereld, door de wetenschap nog onaangetaast. Terwijl er natuurlijk genoeg romantische tijdgenoten waren die juist de dood, het verdriet of de ellende op een materiële manier weergaven en dus in wezen in dezelfde richting zochten maar tegelijkertijd compleet ergens anders terecht kwamen.

De Noordelijke Romantische periode komt in veel historische overzichten van de moderne kunst, welke ook veelal 'Parijs-gericht' zijn, half negentiende eeuw abrupt tot zijn einde. Het realisme, een nieuwe beweging, ontstaat. En zo bouwt men verder van stroming naar stroming en van school naar school. Hierdoor ontstaat een vreemdsoortig raster waar niet noodzakelijk directe overeenkomsten in bestaan. Wanneer de noordelijke romantiek plots ruw beëindigd wordt door de stroming van het realisme valt er een gat. Het zoeken naar het immateriële, naar het onbenoembare of het gevoel staat lijnrecht tegenover het aardse, het materiële. Licht, lucht en sfeer werden bruinen, grond, klei en arbeiders. Deze sprong lijkt me te groot. Maar er zit misschien wel een verband in de twee stromingen. Een tussenvorm van deze twee kan de stroming van de Biedermeier zijn. Zoals ik hierboven al beschreef is de Noordelijke Romantische beweging grofweg in te delen in het materiële, aardse zoeken naar uitwegen en het immateriële bovennatuurlijke zoeken naar uitwegen. Vanuit het aardse zoeken ontstaan verbeeldingen die erg veel overeenkomsten hebben met de romantiek van het gevoel, maar tegelijkertijd gemakkelijk, eenduidig en vlak uit de verf komen. Zoals het voorbeeld dat Rosenblum gebruikt tussen het werk van Friedrich, 'vrouw bij het raam', en Moritz van Schwind, 'ochtenduur'. Bij het doek van Schwind kijkt de vrouw daadwerkelijk de zonnige ochtend tegemoet. Ze staat nonchalant rechts in haar slaapkamer, waardoor we als toeschouwer haar betrekkelijk aangename slaapkamerinterieur binnen kunnen kijken. Maar wanneer we dan een ogenschijnlijk zelfde tafereel van Friedrich bekijken, dan valt direct op dat de vrouw in het midden staat, recht voor het raam, symmetrisch, er is bijna niets om haar heen en ze staart in een leegte. De vrouw staat in een niet direct benoembare ruimte en staart door een venster in een andere onbekende leegte. De kracht van de leegte. Die ultieme leegte, het onbenoembare, kan een gevoel van contemplatie of van verstilling oproepen. Het werk van Friedrich waar Rosenblum zijn onderzoek

Guido de Pooter |

mee start is dat van 'Monnik aan Zee'. Een werk dat hij in het derde deel van zijn boek vergelijkt met het werk van Gustave Courbet, 'De kunstenaar aan de kust van Palavas', uit 1854. Beiden zijn zeegezichten waar een man met de rug naar de toeschouwer staat en een volledig vrije zee kan overzien. Het verschil zit in de intenties van de kunstenaar. Courbet had een ander beeld van de wereld dan Friedrich. Courbet zet zichzelf neer op het schilderij, wuivend naar de zee. Het lijkt alsof hij de zee begroet, de golven lijken rustig op het strand uit te rollen. Een Franse periode van l'art pour l'art, het licht en de natuur, het leven van de nieuwe rijke wandelend langs water of spelend met de kinderen in de tuin. De romantiek van Friedrich lijkt ver weg. Rosenblum pakt de draad weer op bij Van Gogh. Van Gogh is een gelovig man, hij zoekt naar religieuze waarden in zijn leven, en zo zoekt hij deze waarden ook in de kunsten. De natuur is voor Van Gogh een logische keuze, het is zijn omgeving en wanneer hij uiteindelijk in Frankrijk terecht komt, zijn zijn tijdgenoten ook volop bezig met het plein-air schilderen. In een brief aan broer Theo schrijft hij: 'Ik zie expressie in de natuur, bijvoorbeeld in de bomen, een expressie alsof het een ziel beheerst.' Deze empathie met de natuur ligt veel meer geworteld in het noordelijk protestantse dan dat het overeenkomt met de Franse tradities. Op dit punt in de kunstgeschiedenis is de Noordelijke Romantische periode ten einde. Rosenblum legt andere lijnen en komt veel verder, daar zal ik in andere hoofdstukken op verder gaan.

3. Landschap

Wat is een landschap eigenlijk? Het is een vrij breed begrip, we spreken over een bepaalde breedte en er zit meestal wel een horizon in, of dan in ieder geval een scheiding tussen het materiële (meestal de bodem) en het immateriële (meestal de lucht). Van Dale zegt het volgende erover:

Een landschap is een landelijke omgeving voor zover men die met één blik overziet, m.n. zoals zij zich in haar samenstel vertoont, de aanblik ervan. In geografische zin: een deel van de aardoppervlakte dat zich in grondstoffen, bewoning enz. van de aangrenzende delen als een zelfstandig geheel onderscheidt: akkerlandschap, berglandschap, boslandschap, heidelandschap, moeraslandschap, rivierenlandschap, zee-landschap, waddenlandschap, enz.

Het landschap volgens Hall's Iconografisch handboek:

In de Italiaanse en Nederlandse renaissance wordt op een schilderij soms de achtergrond gebruikt om een moralistische allegorie te versterken. Dit gemoraliseerde landschap (paysage moralisé) kan bestaan uit een heldere hemel op de ene helft van het schilderij en een donkere en bewolkte hemel op de andere helft. Tegen deze

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE

EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE

achtergronden zijn goed en kwaad afgebeeld (personificaties van deugden en on-deugden). Het pad der deugd aan de ene kant is smal en rotsachtig, dat van de ondeugd voert door aangename, grazige weiden. Zo kunnen ook een kerk en een kasteel toegepast worden om onderscheid te maken tussen heilige en wereldse figuren op de voorgrond.

De natuur staat symbool voor het vrije. De mogelijkheden van het leven, het oergevoel. De natuur inspireert. Op een schilderij is het, denk ik, al veel eerder duidelijk dat men over een landschap spreekt omdat door het bepaalde formaat van een doek het landschap al zodanig is ingekaderd. Door de kadrering kunnen we beter overzien welk onderwerp de kunstenaar gebruikt heeft. Heel kenmerkend hiervoor is het Hollandse landschap uit de zeventiende eeuw. De film 'Hollands licht' gaat onder andere over dit landschap, en meer over de vraag over of dat Hollandse licht uit dat landschap nog bestaat. De schilderijen van de landschappen uit de 17de eeuw zijn ten slotte slechts beelden die de kunstenaar als landschap heeft opgeschilderd. Licht is een van die immateriële zaken die het bovennatuurlijke kan omschrijven, zoals Turner het licht kon gebruiken. In de documentaire wordt onderzocht of dat Hollands licht, dat kenmerkende Hollandse licht, echt bestaat of slechts een illusie is.

Er worden verschillende uitspraken over gedaan. Het verhaal begint met Joseph Beuys, die ooit gezegd zou hebben dat met het inpolderen van wat nu de Flevopolder heet het Hollandse licht verdwenen is. Het IJsselmeer werkte als een spiegel, Prof. Dr. Vincent Icke legt dit fenomeen uit. Los van deze puur wetenschappelijke theorieën lijkt het Hollands landschap uit de 17de eeuw toch echt een ander verhaal te willen vertellen dan de landschappen van Friedrich en Turner uit de 19de eeuw. De Hollanders zochten meer naar het weergeven van wat ze zagen, en dat zo getrouw mogelijk. Joseph Beuys spreekt zelfs van het oog als het enige zintuig dat de Hollander bezat. Met het inpolderen van de vroegere Zuiderzee is de spiegel van het licht veranderd en het oog verblind. Toch zijn de kunstenaars uit de 19de eeuw hier wel door geïnspireerd geweest. Zo blijkt in de documentaire dat Turner in Dordrecht is geweest om het licht van Albert Cuyp te kunnen ervaren. En ook de toeschouwer is zich misschien pas bewust geworden van hét Hollands licht en hét Hollands landschap door de schilderijen van de 17e eeuw, dus door de interpretatie van de kunstenaar van het landschap. Een wereld die alleen de kunstenaar op dat moment zag en op dat moment beleefde.

Hoe men een landschap ervaart ligt nogal gecompliceerd, want het is afhankelijk van de kunstenaar, van de periode waarin hij leeft, hoe hij de wereld om zich heen ervaart, en hoe de mens die het werk van de kunstenaar bekijkt het door de jaren heen heeft geïnterpreteerd. En daar zit mogelijk ook een verschil in het geschilderde landschap van de 19de eeuw. De eeuw waarvan we weten dat de kunstenaar er anders in het leven stond. Voor Friedrich was alleen het afbeelden van een landschap niet het meest belangrijk, maar was het juist de interpretatie die hij zocht. Grote onherbergzame landschappen

dienden voor hem een hoger doel. Niet zoals de 17e-eeuwse Hollander, die het landschap weergaf uit trots voor het vaderland, en als oefening voor de eigen observatie. Het doel van Friedrich was het bovennatuurlijke weer te geven, als een nieuwe religie. Door het zoeken buiten de traditionele christelijke iconografie kwam hij terecht bij het landschap, dat in zijn ogen door de grootste architect aller tijden gemaakt moest zijn en dat nog onaangetast kon dienen voor het bereiken van zijn zoektocht naar het hogere. Het landschap van begin 19de eeuw was ook een totaal ander landschap dan dat van de eeuwen daarvoor. Het ontwikkelde en veranderde in razend tempo. In een artikel van Jos de Mul schrijft die hierover:

De door het rationalisme van de verlichting gevoede verwetenschappelijking en mechanisering van het wereldbeeld had namelijk ook geleid tot een fundamentele aantasting van het traditionele religieuze wereldbeeld. Een van de gevolgen daarvan was wat Weber later heeft aangeduid als de 'onttovering' van de wereld. Onder invloed van de ontwikkeling van de moderne natuurwetenschap verloor de natuur haar goddelijke uitstraling en werd in toenemende mate gereduceerd tot louter grondstof van technisch ingrijpen. De romantische beweging verzette zich tegen deze ontwikkeling en poogde de natuur opnieuw te bezielen.

En ook hier was het de kunst die daarbij een leidende rol kreeg toebedeeld en daarmee de functie van de religie overnam. Het heil dat de romantici nastreefden was dus niet alleen een politiek heil, maar ook en niet in de laatste plaats een metafysische heil.[3]

Het landschap werd een drager van een boodschap, een boodschap die voornamelijk over de wereld van gevoel en bezieling ging. De kunstenaars kozen voor het landschap om tegenwicht te geven, voor de ontwikkelingen uit de wetenschap. Tegen de pretenties van de wetenschap om alles uiteindelijk te verklaren. Ze gaven vorm aan een wereld, een wereld uit de directe omgeving, die vol is van onverklaarbare krachten. Krachten waar de wetenschap tot op de dag van vandaag nog nauwelijks bij kan omdat ze niet uit materie bestaat. En omdat ze teruggrijpt naar een oorsprong, naar iets elementairs. Het landschap krijgt vanaf de romantiek een nieuwe symboliek, en zo ook de elementen van het landschap, zoals boom, berg, stroom en afgrond. Elementen die zich verder ontwikkelen tot metaforen van de ziel. Over die metaforen staat in het artikel van Jos de Mul een stuk over Kant in 'Kritik der praktischen Vernunft'. Hij heeft het over een sublieme ervaring die wordt gekenmerkt door een 'negatieve lust', een onlustgevoel dat verbonden is met een gevoel van lust. Kant noemt als voorbeeld de ervaring van een machtige oceaan of berg, of een machtige storm of vulkaanuitbarsting. Deze ervaringen brengen een idee van absoluteheid en overmacht met zich mee die ons onze nietigheid doet ervaren, maar die niet zintuiglijk of verstandelijk kan worden voorgesteld. Dat veroorzaakt het onlustgevoel. Tegelijkertijd hebben we - zij het op negatieve wijze - in de sublieme ervaring deel aan het absolute. Dat maakt dat de sublieme ervaring anders dan de schoonheidservaring er een is van de hoogste spanning. Deze ervaring is er een die te vergelijken is

met een religieuze ervaring. Dus landschap en landschappelijke elementen kunnen als metaforen werken voor emoties die van menselijke aard zijn, zoals een eenzame boom. Maar ze kunnen ook, zoals Kant beschrijft, dienen voor een emotie die de mens niet kan begrijpen, een overmacht of absolute zintuiglijk of verstandelijk niet te bevatten is. De keuze van de Romantische kunstenaar als drager van zijn boodschap lijkt logisch, en vertaalt als vanzelfsprekend de gevoelens die ze zochten.

De kracht van een landschap kan, wanneer het verbeeld wordt in een schilderij, werken door de compositie of door de afmetingen van een doek, zoals bij Gordale Scar (hoofdstuk 4). Maar ook door mensen in het landschap, zoals in de werken van Friedrich waar er vaak een aanwezigheid is van statische figuren, gezien langs de achterzijde. Als kijker kunnen we ons gemakkelijk verplaatsen in de figuur op het doek, waardoor we de schaal van het landschap kunnen ervaren. De figuur geeft ons vaak ook extra informatie over de beleving van het landschap. Doordat we het gezicht niet zien, doordat ze vaak statisch in de diepte lijken te kijken, doordat die diepte vaak leeg en eindeloos groot lijkt, krijgt de toeschouwer een lading mee die zonder deze figuur veel minder tot de verbeelding zou spreken. En toch blijft de mens op de rand of op de grens staan van de wereld waar hij in staart. Bij Friedrich, Turner en andere noordelijke tijdgenoten, worden de menselijke gevoelens en passie steeds meer het domein van de natuur, waar de mens als een ongelukkige of kwade indringer lijkt te zijn, die wordt verslonden door lawines, sneeuwstormen of zeeën of waar de mens als stille aanbieder, of mediterend, geabsorbeerd wordt door de natuur. De mens blijft nietig en klein tegenover de grotere krachten. De seizoenen en de symboliek van de weersomstandigheden en die van de dag en de nacht, een symboliek die bijna vanzelfsprekend lijkt. Hall's iconografisch handboek legt uit:

De vier jaargetijden zijn vanaf de laat-klassieke periode tot de 18de eeuw in hoofdlijnen op dezelfde manier uitgebeeld. Lente als een jonge vrouw met bloemen in de hand; Zomer heeft een zeis of een sikkel, en korenaren of een schoof; Herfst heeft druiven en wingerdbladeren (wijnstok); Winter is dik gekleed tegen de kou. -

In de Nederlandse kunst van de 17de eeuw ziet men af van personificaties en worden landschappen geïntroduceerd: een tuin met bloemen (lente), een korenveld (zomer), wijnbouw (herfst) en een sneeuwlandschap (winter). - Vier tijden van het etmaal: De uitbeelding van de nacht is als afzonderlijk onderwerp gebruikelijker dan een reeks van vier tijden van het etmaal, maar ook de reeks Ochtend, Middag, Avond en Nacht is een thema in de beeldende kunst. Als eerste heeft Michelangelo hen afgebeeld, als personificaties die op de graftombes in de Medici-kapel van S. Lorenzo in Florence liggen. In de Nederlandse prentkunst van de 16de eeuw en het begin van de 17de eeuw worden de vier tijden van het etmaal in reeksen weergegeven, door middel van personificaties, door huiselijke familiescènes of door landschappen.'

Vanaf de zeventiende eeuw zijn de jaargetijden in het landschappelijke weergegeven. In de Noordelijke Romantische traditie wordt het seizoen in het landschap en de vier tijden van het etmaal op verschillende manieren

ingezet als sterke metaforen voor het leven en de dood, de reis naar het bovenaardse leven, het mystieke. Vooral herfst en winter lijken de romantische geesten te inspireren. Een bleke en gure winter, met een doodse sfeer en maagdelijk witte sneeuw, en bomen zonder blad, zoals in Schubert's melancholische 'Winterreise' (1827). In 24 getoonzette gedichten van Wilhelm Müller wordt een verhaal verteld over een jongeman die afgewezen wordt en op reis gaat. In het 24e lied ontmoet hij de Leiermann, de speelman met de lier, een verpersoonlijking van de dood. Sneeuw, ijs, mist, avond of nacht, allemaal momenten en weersomstandigheden die veel mystiek met zich meebrengen, maar die tegelijkertijd bedreigend, eng en vol gevaar kunnen zijn. Zoals Kant zei: het zijn momenten waarop we als mens nietigheid ervaren, die niet zintuiglijk of verstandelijk kan worden voorgesteld.

In het landschap kan de mens een nietig wezen lijken, de kracht zit in de overweldigende grootsheid van de natuur. Maar de kracht van een landschap of de sfeer kan ook door een ander fenomeen versterkt worden. Het fenomeen dat zorgt voor al het leven op aarde, het laat ons kleuren, vormen en diepte ervaren. Het landschap leeft bij de gratie van het licht. Aan het begin van dit hoofdstuk heb ik er al over geschreven. De film 'Hollands Licht' is er compleet aan gewijd en kunstenaars werken al eeuwen met de kracht van licht. Het licht reflecteert op de bergtoppen en in de nevels van Friedrich. Bij een tijdgenoot van Friedrich neemt het licht nog een grotere plaats in en worden de nevels mystieke wolken vol van kleur, nevels die ver boven het landschap uitstijgen en een poort lijken te vormen naar het bovennatuurlijke. Die kunstenaar is William Turner. En in navolging van de middernachtzon en de trillingen van kleur en licht, Vincent Van Gogh. In kleur, beweging en licht maakten de kunstenaars landschappen tot een overweldigende beleving. Wederom is het niet het materiële dat de toeschouwer overweldigd, maar het immateriële, het ongrijpbare gevoel van mee te draaien en mee te golven in de zeeën van licht en kleur. Er is een verhaaltje over een ontmoeting tussen Turner en Mrs. Simon dat mogelijk verzonnen is maar wat de schilder en zijn werk wel scherp neerzet, uit 'Landscape into Art', K. Clark:

She had been surprised when a kind-looking old gentleman, sitting opposite her in the train, had put his head out of the window during a torrential downpour, and kept it there for nearly nine minutes. He then withdrew it, streaming with water, and shut his eyes for a quarter of an hour. Meanwhile the young lady, filled with curiosity, put her head out of the window, was duly drenched, but had an unforgettable experience. Imagine her delight when in next year's Academy she was confronted with Rain, Steam, Speed and hearing someone, in a mawkish voice, say 'Just like Turner, isn't it. Who ever saw such a ridiculous conglomeration?' was able to answer 'I did'.

De schilderijen die Turner maakte op latere leeftijd waren heftig en expressief. De kritieken waren dan ook scherp. Zijn werken werden 'portraits of nothing and very like' genoemd. En hoewel dit als negatieve kritiek bedoeld is zit er een kern van waarheid in. Die heftige leegte, van kleur en licht heeft iets elementairs, als een begin van alles, een religieuze kracht niet uitge-

beeld zoals bij Friedrich in contemplatie, symmetrie en verstillings maar in een kleurrijke oersoep, waarin moeiteloos Bijbelse taferelen zijn te herkennen. In vergelijking met zijn vroegere werk geven zijn nieuwe werken een zoveel meer levendige ervaring van natuur, terwijl zijn eerdere werk veel minutieuzer tot in elk detail naar de natuur was geschilderd. Zo vertaalde Turner landschappen uit zijn tijd met treinen, veldslagen en scheepsrampen, met licht en kleur in chaotische nevels tot tijdloze landschappen. Waar het moment van het begin en het einde van de wereld vastgelegd lijken. Van Turner naar Van Gogh, blijvend in het landschap van de Noordelijke Romantische traditie. Het landschap en de ervaring van God in het landschap hebben ze als overeenkomst. Maar ook de zoektocht naar een vorm om een boodschap te brengen die veel verder ligt dan het aardse. Golvende lijnen, spiraalvormige sterren, rusteloos zoekende beweging en het licht en de kleuren van de natuur. Waar Turner zijn chaos als nevel, waterig opzet is Van Gogh veel directer, vormen en kleuren zijn scherp. Zijn magie in de enorme variëteit van natuur en landschap, is ontstaan uit de manier van schilderen en het kleurgebruik van de impressionisten. Zijn directe omgeving is altijd een grote inspiratie voor hem geweest. Hij houdt zich bijna constant bezig met de boeren die het land bewerken. Als een idylle van het simpele eerlijke leven, het roept iets elementairs op, een idylle van het oude testament van harmonie tussen mens en natuur. Ook hij zocht naar het bovennatuurlijke in een aardse wereld, in het landschap om hem heen. Van Gogh interpreteerde de zon en de maan op een dergelijke persoonlijke manier dat het als een mysterieus aura een eigen leven ging leiden. Ook voor Van Gogh bezat de nacht enorme krachten, nachtelijke luchten als metafoor voor de mysteries van het universum. Gevoelens van religieuze aard vond hij niet zo zeer in de traditionele christelijke iconografie, hij vond ze in zijn persoonlijke geloofsverbeelding en geloofsbeleving in de natuur. Rosenblum heeft aan het einde van hoofdstuk 3 nog een erg mooie omschrijving van een werk van Van Gogh, nacht met sterren, juni 1889 (afb.2). De top van een cipres, de heuvels op de achtergrond, ze zijn alle van dezelfde ontastbare materie als de draaiende wind, een werveling die de maan en de sterren in één apocalyptisch geheel verandert. Een visioen dat meer tot een religieuze openbaring behoort dan tot een astronomische observatie.

De cipres heeft als connotatie de dood. Het ingenieuze zit hem in het ontlokken van deze gevoelens, van deze visioenen, bij de toeschouwer door alleen het beeld sterk te laten werken.

Ook kunstenaar Jan Andriess is door het licht bevangen. In zijn catalogus 'Schemering tussen licht en donker' schrijft hij:

Ikarus kwam er te dicht bij; Vincent van Gogh heeft net als Turner, de zon geschilderd en beiden werden krankzinnig."

"De zon is de meest nabije ster en geeft ons haar verspilde energie, omgezet in licht. De Bijbel begint terecht met dat licht; het is een voorwaarde voor het leven zelf, het geeft ons de eerste definitie van tijd en is ons oriëntatiepunt."

Guido de Poorter |

Jan Andriess is een kunstenaar van deze tijd, binnen zijn beeldend werk is het licht zijn hoofdmotief. Hij onderzoekt het vanaf zijn woonboot in de Amstel, het observeren en vertalen of proberen te vangen van enkel en alleen het licht. Een bijna wetenschappelijke benadering. Licht is, denk ik, essentieel voor bijna iedereen, het is zo alomvattend dat het bijna altijd met alles te maken kan hebben. Toch vallen er een aantal zaken op, het landschap en de Noordelijke Romantische traditie. Zoals het water, een landschappelijk element dat vaak voorkomt in de romantische traditie. Het creëert mystieke ruimte in zeegezichten en nevels van Friedrich of een chaos zoals in een storm van Turner. En ook zonder water kan een mens niet leven. Andriess vangt in zijn werk het licht met water. Zelf zegt hij, 'Om licht te vinden schilder je duisternis' een religieuze benadering die ons al uit de christelijke iconografie bekend is. De overgang van het donkere aardse naar het hemelse licht, het onderscheiden van goed en kwaad. Door zo elementair bezig te zijn met het licht, lijkt het ontstaan van een gevoel van mystiek en spiritualiteit bijna onvermijdelijk. Het landschap in de Noordelijke Romantische traditie is meer dan alleen een verbeelding van wat de kunstenaar zag. Het heeft een bepaalde kracht, die overweldigend en niet te bevatten is. Water, vuur, (zon-)licht en aarde, de meest basale elementen die de natuur bevat. Elementen waaruit mensen, dieren en planten zijn ontstaan. Maar hoe, en wie heeft ons zo gemaakt en waar gaan we naartoe. Vragen die in het ontastbare leven, vragen die het meest dicht bij de natuur lijken te liggen omdat we hierin grote delen van onze oorsprong kunnen vinden. Dit is de plaats waar de mens vanaf de romantiek is gaan zoeken; de antwoorden die voorheen uit de traditionele christelijke iconografie kwamen waren niet meer voldoende in de nieuwe wereld.

Het landschap in de beeldende kunst wordt meestal als zodanig herkend door de kadrering en door het onderscheid tussen het materiële (aarde) en het immateriële (licht). Een horizon of enig andere horizontale lijn vormt de scheidslijn tussen de twee. Licht is logischerwijs een hoofdbestanddeel van het landschap, een immaterieel gegeven. Het geeft de materie kleur en vorm. Het licht is elementair, en heeft een grote connectie met de traditionele christelijke iconografie. In de Romantiek is men op zoek naar gevoel, en bij veel kunstenaars bestaat dit gevoel uit een vernieuwde religieuze ervaring. Het landschap werd de drager van deze zoektocht. Kant beschrijft de ervaring van absolute overmacht wanneer de mens in een landschap is dat hem overweldigt. De ervaring die (naar de theorie van Kant) de Romantische kunstenaar zocht is al als natuurlijk aanwezig in landschappen met overweldigende krachten. De kunstenaar kan deze werking vergroten door figuren te plaatsen, door de grootte van het doek aan te passen of door de overweldigende grootte van het landschap uit te buiten in de compositie. En ook seizoenen kunnen gevoelens versterken of vergroten. Winter en herfst als metaforen voor gevoelens als Sehnsucht en Weltschmerz. Zoals in Schubert's 'Winterreise'. Kunstenaars hebben verschillende manieren om

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE

EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE

deze landschappen van transcendentie te bereiken. De Romantiek heeft twee grote landschapsschilders binnen dit gegeven. Friedrich, die met symmetrische composities, statische figuren, en natuurelementen met menselijke bezieling, gevoelens van contemplatie en transcendentie weet op te roepen. En Turner zoekt transcendentie in chaos, een bovennatuurlijke ervaring in wolken van licht en kleur. En zo werkt Van Gogh misschien wel meer in navolging van Turner, en Rothko meer in navolging van Friedrich

4. Transcendentie

De Franse revolutie bracht het verlangen van het volk naar scheiding van kerk en staat met zich mee. Deze scheiding heeft grootschalige gevolgen gehad. Want vanaf begin 19de eeuw breekt er een nieuwe revolutie aan, de industriële revolutie. Een revolutie die zorgt voor sterke secularisatie. Geloof was er in de eerste plaats in de wetenschap, industrie en de nieuwe rijken. De traditionele christelijke iconografie kwam uit een ver verleden. De mensen waren niet meer gedwongen te geloven in de tradities van de christelijke kerk. Maar als God en de verhalen van de Bijbel in

combinatie met de staat de nieuwe mens niet meer konden leiden, wie dan wel? Nieuwe martelaren waren er nodig, martelaren die juist buiten de wereld van kerk en staat liggen, omdat ze daar natuurlijk mee in strijd waren. Deze hedendaagse martelaren werden gecreëerd en wel door kunstenaars, zoals David: 'de dood van Marat'. Pseudochristelijke martelaren, waar vervolgens Napoleon weer slim op inspeelde door ook zichzelf als zodanig te laten verbeelden, en het kan dan ook geen toeval heten dat David hem hierbij hielp. Een nieuwe eeuw met nieuwe leiders, nieuwe martelaren en nieuwe helden. De romantische westerse kunstgeschiedenis heeft er vele voorbeelden van met kunstenaars als David, Ingres en Goya. De mens, in drama's van vlees en bloed, bleef centraal.

Het Noorden, waar meer protestanten wonen, was ook onderhevig aan deze secularisatie. Mensen als Schleiermacher hoopten ook op een herleving van het christelijke geloof in een drastisch nieuwe terminologie. Het protestantisme dwong hen echter tot een zoektocht in een andere vorm dan de Fransen deden. Hoe konden ze loskomen van de traditionele thema's uit het christendom, om zo tot een soort essentie te kunnen geraken, een essentie die buiten het aardse leven staat. Intuïtie en gevoel als grootste waarden. Kunstenaars als Friedrich vonden deze wereld buiten, in het landschap vol

metaforen. Het Landschap zoals ik in hoofdstuk 3 heb omschreven. Het ontastbare van het landschap, de atmosfeer en de mysterieuze aura's van het landschap, dat waren de gegevens om tot die buitenwereldse ervaring te kunnen komen. Friedrich en Turner wisten deze gevoelens op te roepen door gebruik te maken van natuurlijke fenomenen: licht, kleur en atmosfeer. Deze zijn niet tastbaar, immaterieel, dus heel functioneel wanneer je als kunstenaar wil spreken over iets wat niet bestaat uit aardse materie. Friedrich gebruikte niet alleen atmosferen of aura's, Friedrich gebruikte ook letterlijke iconografie uit de Christelijke kunst. Deze iconografie bestond vooral uit vroegere Christelijke kunst, zoals Gotische kerken of andere op gotiek gebaseerde onderwerpen, en hij gebruikte het symbool van het kruis. Het is een symboliek die men kan herkennen als van het christendom. Het is niet opgedrongen, zoals de kerk dat kon doen met het standaard afbeelden van christelijke taferelen. Het gotische speelde steeds vaker een rol in Friedrichs werk. De kunsthistorische periode van de gotiek was een periode die misschien ook wel overeenkomsten vertoont met de romantiek. Het meest gelezen Bijbelboek was dat van het laatste oordeel; mensen waren devoot, ze geloofden dat het aardse leven slechts een zeer tijdelijk bestaan was. En ook de architectuur is naar de hemel gericht, vanuit het donker naar het licht. En zo zagen Friedrich en zijn tijdgenoten deze architectuur ook wel als verlenging van door God gemaakte objecten, zoals de groei van bladeren, takken en bomen.

Zoals Friedrich uit de traditionele Christelijke iconografie objecten lijkt te lenen voor een nieuwe visie, zo gebruikt hij ook objecten uit zijn omgeving als metaforen voor het leven. Zo kan hij schepen gebruikten om de fases van de levenscyclus te beschrijven. Of, zoals op het bekende werk van Friedrich waar een schip schipbreuk lijdt in het ijs, het schip staat symbool voor de hoop van de mens en de overgang naar een ander leven. Metaforen zijn ook Turner niet onbekend. Ook hij gebruikt schepen, schepen als maritieme geesten die als geestverschijning herinneren aan vroeger, soms nostalgisch en soms als oude wond. Het verschil met de Franse romantische schilderkunst, bijvoorbeeld het 'vlot van de Medusa' van Géricault, is groot. Voor het eerst tentoongesteld op de Salon van 1819. Overweldigende natuurkrachten, en een vlot vol schipbreukelingen, de mens domineert het volledige taferel. Half naakte lichamen vol expressie en emotie, groots en meeslepend. Het motief was wellicht aan het begin van de 19de eeuw gangbaar, de zoektocht van de Fransen is een compleet andere kant opgegaan.

We blijven bij het landschap. De wereld van Friedrich en zijn navolgers is nog niet op zijn einde. Vincent van Gogh, een van huis uit streng protestantse man, blijkt ook te zoeken naar een transcendente ervaring binnen zijn directe omgeving. Het religieuze landschap leeft verder. Het immateriële lijkt ook in de verbeelding een steeds grotere rol te gaan spelen. En zo komen we bij Mondriaan terecht die het beeld van het landschap zo goed als loslaat. Het was het zoeken naar een kunstvorm die door het materiaal heen kon

breken en een religieuze essentie kon pakken. In het kunstzinnige milieu van 1900, had men een grote vooringenomenheid met het universele (metaforen in geometrische vormtaal over het bestaan van de mens of het vormen van het zonnestelsel).

Mondriaan sloot uiteindelijk alle referenties naar een materiële wereld uit. Hij was één van de kunstenaars, net als van Gogh en Munch, die een wereld van geest boven materie wilden bereiken. Het zoeken buiten de traditionele christelijke iconografie bracht Mondriaan bij de Theosofische Beweging, net zoals Kandinsky. Mondriaan was zeer geïnteresseerd in de theorieën van Rudolph Steiner. De antroposofische levensleer ligt in het verlengde van de zoektocht naar een nieuwe spirituele ervaringswereld. Antroposofie (mens en wijsheid) kan het beste worden omschreven als een weg om door zelfkennis en kennis van de wereld te komen tot bewustwording van je mens-zijn, in vrijheid en vanuit eigen verantwoordelijkheid. Antroposofie ziet de wereld niet alleen als een werkelijkheid die je door louter tellen, wegen en meten kunt kennen of verklaren. Ze gaat uit van een niet-materiële werkelijkheid, een geestelijke realiteit, die een geheel vormt met alles wat onze fysieke zintuigen kunnen waarnemen. Steiner is net als Schleiermacher iemand die zijn ideeën en visies over ons bestaan omzet in theorieën. En zoals Friedrich en zijn tijdgenoten de theorieën van Schleiermacher aanhingen, zo hangt Mondriaan (en zijn tijdgenoten) de theorieën van Steiner aan. Allen zijn ze bezig met het zoeken naar de wereld van geest en materie.

De symmetrie in Mondriaan's composities van bomen, kerk façades en zeegezichten is als een raster, een evenwicht dat ook Friedrich gebruikt om religieuze kracht in verhouding en eenvoud uit te stralen. Het moet de vensters kunnen openen naar een nog ongeziene wereld, de wereld van transcendentie en verheffing. Die vensters konden bestaan uit de mysterieuze levens van bomen, de spirituele associatie met religieuze architectuur en de onvoorstelbare grootsheid van de zee. Door observatie van deze aardse motieven kon men dat bereiken.

In de 'Kritik der praktischen Vernunft' vergelijkt Kant de oneindigheid van de ruimte die ons bevangt als we 's nachts naar de sterren kijken met de oneindigheid van de morele wetgeving in onszelf. Het schilderij, 'bos bij Oele' van Mondriaan (1908), geeft ons niet direct antwoord op de vraag of het nu dag of nacht is. De lucht in het bos lijkt te trillen door de energie die de gloeiende gouden bol uitstraalt. Maar voor sommigen is deze bol een maan en anderen zien er wellicht de zon in. Er gaat een spirituele kracht uit van dit hemellichaam. Dag en nacht doen er bijna niet meer toe, een ervaring die we herkennen uit Friedrichs mistige landschappen. Wat de twee kunstenaars ook gemeen hebben is de stilering van natuur: de schilderijen worden sterk vereenvoudigde patronen van de natuur. Mondriaan gebruikt bijvoorbeeld één enkele boom als motief, de levenscyclus van de boom lijkt menselijke gevoelswaarden te bevatten. Het beeld van de boom wordt ook sterk gereduceerd, om tot een soort essentie te komen. Maar ook zeegezichten, die

ook door Noordelijke Romantische kunstenaars werden gemaakt, inspireren Mondriaan. Een locatie die ultieme mysterieuze sfeer en gevoelens op kan roepen, een weids stuk natuur, compleet onbewoond, zo ver reikend dat de aarde en de hemel langzaam weglopen in de bolling van de aarde. En zo vond Mondriaan in deze kustregionen aan de Noordzee een metafoor voor de oneindigheid van de natuur, geen objecten, geen planten en een alles verblindende leegte (afb.3). Mondriaan zet het vraagstuk over natuurbeleving vanuit de Romantiek door. Een zoektocht naar een drastisch gereduceerde natuur, ver weg van het dagelijkse gebeuren van de mens. Zo worden zee, lucht en zand elementen voor het ontstaan van een nieuwe wereld en een nieuw venster voor een transcendente beleving. Over het uiteindelijk volledig abstracte werk van Mondriaan zegt Rosenblum:

Without material objects to define successive positions in space, these pictures become resonant, luminous expanses that can alternately remain within the narrow confines of the picture's flat surface or expand into illusions of infinite recession toward remote or unseen horizons. It is a spatial mystery that, in fact, will be recreated in many works by Pollock, Rothko and Newman.

Hoe zit het met het heden? Hoe beleven we onze tijd op het gebied van het spirituele? Ook in het nu stromen de kerken nog leeg. Religie lijkt allerlei nieuwe vormen aan te kunnen nemen. Nieuwe geloven, nieuwe manieren van spirituele beleving, terwijl aan de andere kant de samenleving sterk seculariseert. Op deze manier biedt de kunst, die allang niet meer in het teken staat van de traditionele christelijke iconografie, nieuwe ingangen omdat de mensen blijvende religieuze behoeften hebben. In het artikel van Jos de Mul verwijst deze naar een artikel van Frank Vande Veire: 'De holte van een naam':

In een grondig gedesacraliseerde, 'onttoverde' wereld is het alleen de kunst nog gegeven om de onuitroeibare hang van de mens naar het transcendente, zijn gerichtheid op een hogere, spirituele bestemming, zijn zin voor het mysterie, enzovoort, enigszins te bevredigen. De kunst is aldus de manier waarop de religie overleefd in de marges van de religieuze samenleving. Het gaat dan om een religie die aan geen bepaalde leerstellingen of voorstellingen gebonden is, maar die eerder elke voorstelling, elk beeld van het goddelijke weigert. De duidelijkste uitdrukking van die iconoclastische religiositeit zouden de talrijke 'abstracte iconen' zijn die onze eeuw heeft voortgebracht: die van Malevitch, Mondriaan, Reinhardt, Rothko e.a. Juist door elk beeld uit te bannen zouden deze kunstenaars indirect een aanwezigheid laten verschijnen die elk beeld te buiten gaat. De strenge leegte die ze ons presenteren zou slechts de keerzijde zijn van een mystieke volheid. [4]

De tijd waarin we leven is sterk gesecculariseerd, we zitten in het begin van een nieuwe eeuw. Er is bijna een constante dreiging van terreur, het milieu is sterk verwaarloosd, en onze fossiele grondstoffen raken op. De ellende van overal ter wereld kunnen we ieder moment van de dag bekijken, televisie, internet en mobiele telefoons, beeld na beeld wordt ons opgedrongen. We worden overspoeld met realiteit; er wordt van ons verwacht dat we het al-



lemaal ook weten en er iets van vinden. Het ontvluchten van de, ‘onttoverde’ wereld, is een logische reactie. En dit gebeurt ook op verschillende lagen. Vande Veire spreekt alleen over kunst, maar ook de wereld van het internet, films en kinderboeken moeten eraan geloven. En zoals Vande Veire zegt; “juist door elk beeld uit te bannen laten kunstenaars een indirecte aanwezigheid verschijnen die elk beeld te buiten gaat, strenge leegte wordt mystieke volheid”. Het is het uitbannen van bijna iedere vorm van realiteit die mij ook opvalt, zoals er op internet werelden bestaan als ‘Second Life’ en ‘World of Warcraft’ waarin mensen soms meer tijd besteden of ronddwalen dan in het ‘echte’ leven. En wat te denken van de immense populariteit van fantasiefilms en fantasieboeken, zoals de trilogie ‘in de ban van de ring’ en de serie ‘Harry Potter’. Boeken en films waarin wederom martelaren opstaan die bijna altijd een enorme strijd moeten leveren om met het goede het kwaad te overwinnen. Oplevingen van verhalen die nagenoeg allemaal uit een traditioneel religieuze basis bestaan. Hoe harder de realiteit in ons dagelijks bestaan, des te groter lijkt ons verlangen te ontvluchten naar een wereld die alleen in onze verbeelding kan bestaan.

In een artikel van Ger de Groot (zomer 2008) gaat hij in op het onderwerp Godsdienst versus de wetenschap. Godsdienst kan naar zijn conclusie betekenis geven op het unieke niveau van het individu. Hij onderstreept het belang van godsdienst binnen een wereld waar de wetenschap zo ver gevorderd is dat de ethiek nieuwe vraagstukken oproept. Hij omschrijft een premoderne wereld waar geloven en weten nog in elkaars verlengde liggen. De wereld waarin mens en dier en alles daar omheen zijn plaats heeft, als een harmonieus geheel. Een volgorde van God, de kerk en de regerende machten die over het volk beslissen. Tijdens het begin van de negentiende eeuw hebben de Romantische denkers hier een radicaal andere visie over ontwikkeld. Mede door de Franse revolutie is de scheiding tussen kerk en staat ontstaan. Waardoor de structuur van die premoderne wereld uit elkaar is gevallen. Een razend snelle ontwikkeling op het gebied van wetenschap en daarmee het ontstaan van de industriële revolutie heeft de gehele vroegere structuur voorgoed tot het verleden laten horen.

In de moderne tijd heeft de wetenschap de wereld steeds meer leren zien als een proces met immanente wetten. Haar kennis kon weliswaar nog niet alles verklaren, maar koestert wel de hoop dat ooit wel te kunnen doen. Zij leeft van de droom van een theory of everything die niets meer in het duister zal laten. Daarbij is haar visie op de werkelijkheid echter ingrijpend veranderd. Terwijl de feiten door haar steeds uitpuutender werden beschreven, moest zij de menselijke betekenis daarvan steeds resoluter buiten haar gezichtsveld bannen. [5]

Een logisch gevolg van deze ontwikkeling kan volgens Ger de Groot zijn dat het individu in een legitimiteitscrisis terecht kwam:

Het zag zich niet alleen wetenschappelijk gemarginaliseerd, maar voelde vrijwel tegelijkertijd hoe het ook op sociaal en maatschappelijk vlak aan relevantie verloor. In de ogen van een steeds anoniemere samenleving, die graag de vruchten plukte

van de moderne rationaliteit, wist het zich gereduceerd tot een ‘nummer’ in een bureaucratische calculus.’

Zoals ik in mijn onderzoek al heb omschreven grijpt het individu terug naar het gevoel om een nieuwe vorm van relevantie te kunnen geven aan zijn of haar leven. Verrijking op het gebied van kunst, cultuur en taal is als opvulling voor de gaten die zijn ontstaan door de verliezen van de oude gestructureerde wereld. Dat de Romantische kunstenaar hiervoor ook vaak de traditionele christelijke iconografie gebruikte is een logisch gevolg, want de ervaring en beleving uit deze spirituele wereld bleven onveranderd.

Ger de Groot zegt hierover:

Anders dan in de Middeleeuwen heeft de godsdienst dan ook niet langer de taak de wereld samen te brengen in één sluitende visie of gebouw, maar juist om het individu tegen het gewicht van zo’n alomvattend weten te beschermen. Hij kan ten volle erkennen dat aan de einder van de wetenschap misschien een theory of everything wacht. Maar tegelijk onderstreept hij dat het verhaal daarmee voor het mensenbestaan nog niet uit is. Er hoort een tweede verhaal bij, waarbinnen dit alles betekenis kan krijgen voor het onverwisselbare en niet-generaliseerbare individu dat ik ben.

Hij strijdt in zijn artikel wel tegen het gegeven dat de wereld van de kunst dit gemis of deze leegte die ontstaan is bij het individu compleet kan vervangen. Het individu ten tijde van de Romantiek, is bezig met zingeving en ‘Bildung’, de beleving van het gevoel. De kunstwereld leent zich uitermate efficiënt voor deze vormen van ‘Bildung’ en gevoelsbeleving. Maar Ger de Groot is het er niet mee eens dat de kunstwereld de wereld van de godsdienst vervangen kan.

De godsdienst is op een heel bijzondere manier geen ‘kunst’, maar echt. Organisatorisch, architectonisch, pedagogisch, ritueel, ethisch etc., is hij bijna alomtegenwoordig. Maar vooral beroept de religieuze ervaring zich op een echtheid die de artistieke maar ten dele kan volgen. In zijn kunsttextase stijgt de luisteraar, kijker of lezer wel boven zichzelf uit, maar hij komt niet aan in een wereld waarin zich een geheel andere dimensie opent. De wijdsheid die hij ervaart blijft – hoe ingrijpend ook – een onvermoede eigenschap van het ondermaanse. Maar de gelovige ervaart dat transcendente wel.’ en ‘Hij meent zich opgenomen te weten in een werkelijkheid waarvan zijn hele bestaan afhangt en van waaruit hij zijn bestaansrecht aangereikt krijgt. De sleutelwoorden van die ervaring zijn vertrouwen en genade: daarin weten het menselijke en het goddelijke zich letterlijk aan elkaar verplicht.’

Het is inderdaad een complete werkelijkheid waarin de gelovige zich bevindt. Maar geloof en kunst hebben eeuwen lang samen één vorm gehad. Toen de twijfel over de premoderne wereld begin 19de eeuw insloeg werd het blinde vertrouwen in de complete wereld van de godsdienst aan het wankelen gebracht. Geloof en kunst gingen deels gescheiden van elkaar verder. Mensen die niet meer konden geloven in de traditionele christelijke theorieën doordat de wetenschap zich zeer snel ontwikkelde en doordat de wereld onderhevig was aan sterke secularisatie. Ze voelden zich misschien wel genoodzaakt een nieuwe religie aan te hangen die sterke overeenkomsten vertoont met hun oude religie maar die hen niet meer alles opdroogt



te geloven. Een religie die de ontwikkelingen in wetenschap niet in de weg staat. Het biedt een ruimte voor iedereen die op zoek is naar een onbenoembare meerwaarde in het leven. Het is misschien wel de nieuwe religie van de moderne wereld, die net als ieder andere godsdienst zoekt naar zingeving en spiritualiteit.

Het zoeken naar het transcendente verschilt per samenleving of per 'periode'. Wanneer een samenleving grote secularisatie vertoont, dan lijkt de behoefte naar het buitenwereldse of het bovennatuurlijke ook groter te worden. Daarbij lijkt het bovennatuurlijke of het immateriële vaak een grote connectie te hebben met traditionele religieuze ervaringen dan wel vertellingen. Religieuze onderwerpen die we dan vaak gebruiken, zoals ik hierboven heb omschreven, zijn: de nieuwe martelaren, de strijd tussen goed en kwaad, immateriële gegevens zoals licht, kleur en atmosfeer en metaforen uit de christelijke iconografie in een nieuw jasje (kruissymbolen, architectuur). Het besef dat kerk en staat vanaf de negentiende eeuw niet meer met elkaar samen gaan en de razendsnelle ontwikkeling op het gebied van wetenschap en industrie, heeft de mensen tot een nieuwe religie gebracht, een religie van de moderne wereld. Deze religie heeft als basis de wereld van de kunsten, die vanaf de Romantiek een eigen beeldtaal hiervoor is gaan ontwikkelen. Ik denk dat deze beeldtaal ook vandaag nog bestaat omdat de mens altijd verlangt naar dat tweede verhaal, het verhaal waarbinnen al het onbenoembare betekenis en vorm kan krijgen.

5. Vergelijking met het heden

Om te beginnen met dit hoofdstuk wil ik eerst een paar delen uit een artikel laten zien dat ik afgelopen juni in het NRC las en dat me eigenlijk steeds is bijgebleven. Ik heb het gevoel dat ik het binnen mijn onderzoek ineens een plaats kan geven. Het is een ingekorte versie van een voordracht op het lustrumcongres van de Radboud Universiteit op 23 mei. De voordracht is van Paul van Tongeren, Hoogleraar wijsgerige ethiek en directeur van het Centrum voor Ethiek van de Radboud Universiteit Nijmegen:

Guido de Pooter |

"Volgens een niet-moralistische definitie is decadentie van alle tijden en is iedereen decadent. Zij kan evenmin worden tegengegaan als het ondergaan van de zon of het voorbijgaan van de lente. Sinds de Romantiek is ze niet meer uit de cultuur weg te denken; ze kende haar hoogtepunt in het fin de siècle en leefde ook rond de vorige eeuwwisseling weer op. Wij beleven tegenwoordig een opflakking daarvan.

"Het decadentisme wil niet het tij keren, maar probeert zichzelf te cultiveren."

De decadent weet dat hij meer geschiedenis achter zich heeft dan toekomst vóór zich. Hij is over de top van de heuvel en begonnen aan de afdaling die eindigt in de dood. De decadent is 'op weg naar het einde'. Een zekere vermoeidheid is daarbij onvermijdelijk, evenals een afgenomen vitaliteit. Maar dat betekent niet dat we slechts kunnen treuren en wanhopig afwachten tot alles voorbij is. Plutarchus beschrijft in zijn Antonius wat er gebeurde nadat Cleopatra en Antonius verslagen waren in de slag bij Actium. Met hun getrouwen wisten zij dat hun einde nabij was. Beroemd is het verhaal dat Cleopatra mogelijke vergiften voor haar geplande zelfmoord uitprobeerde op ter dood veroordeelden, en zich vermaakte door te kijken naar hun stervensproces. Ten dode opgeschreven probeerde zij met de mensen om zich heen de tijd die hen nog scheidde van de dood zo aangenaam mogelijk door te brengen door zich te verstrooien met eten, drinken, seks en het kijken naar anderen die lijden en doodgaan."

"De decadent zal erkennen dat wij inderdaad allemaal ten dode opgeschreven zijn. Onze milieucrisis maakt het besef van die nabije ondergang

alleen maar sterker. En wat doen wij eigenlijk anders dan die groep rond Cleopatra en Antonius? We verstrooien ons met eten, drinken en seks, en kijken 's avonds voor de televisie naar hoe anderen lijden en dood gaan."

"Het is moeilijk om origineel te zijn met zoveel geschiedenis. Veel hedendaagse kunst getuigt van een wanhopige zoektocht naar originaliteit. Doorgaans wordt ze niet gevonden, tenzij in destructie of ironische herhaling van het oude. Zijn de postmoderne architectuur, die ironisch vroegere stijlen imiteert, de literatuur die uit een sampling van citaten bestaat, de muziekcultuur waarin diskjockeys de kunstenaars worden, niet uitdrukkingen van deze decadentie? Die kenmerken van een postmoderne cultuur verwijzen ook naar een ander aspect van decadentie, namelijk haar reflexiviteit. De decadent houdt zich vooral met zichzelf bezig. Wie veel achter zich heeft, zal meer tot terugkijken geneigd zijn.

Dat herinnert opnieuw aan het probleem van de decadent om creatief te worden. Vladimir Jankélévitch stelt in *Austérité et décadence*, dat creativiteit blind is of op z'n best vooruitziend, maar gehinderd wordt door een reflexiviteit die in alles de herhaling van het eerdere ziet.

"De decadentie bestaat immers niet alleen in verval, maar ook in de glans van schoonheid die aan dat verval wordt gegeven. Als we iets 'moeten' in verband met onze decadentie, dan wellicht dit: daaraan een vorm geven die schoonheid en voornaamheid verleent aan een proces dat onvermijdelijk is en onomkeerbaar, maar waarvan we mogen hopen dat het tegelijk het begin van een nieuwe tijd is." [6]

Het zou goed mogelijk zijn dat er aan het begin van de 21ste eeuw een opleving is van het decadente. Met dit artikel wil ik vooral laten zien dat niet alleen binnen de kunst een Noordelijke Romantische traditie voort wordt gezet maar dat het ook maatschappelijk leeft. Het nu is overladen van het consumentisme, we zijn rijk en we kunnen in bijna alles wat we doen en laten keuzes maken. Aan het begin van wederom een nieuwe eeuw lijkt er

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE
EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE



abrupt een einde te komen aan het vertrouwen van de voorgaande eeuw. Het voorval dat de wereld aan het wankelen heeft gebracht en dat opnieuw vertwijfeling heeft gebracht is de ramp van 11 september 2001. De aanslag op het World Trade Center in New York is, hoe afschuwelijk ook, er een met een grote symbolische waarde.

Twee enorme torens in het hart van de wereldstad New York, daarbinnen het Wereld Handelscentrum, het symbool van de bloeiende vrijemarkteconomie. Een economie die zijn directe oorsprong kent in de 19e eeuw, waar de kapitalistische economie is ontstaan. De ellende van dit ongeval is overal ter wereld live te volgen. We kunnen ons, zoals het de decadent betaamt, wentelen in de beelden van verval. Veel mensen keuren het natuurlijk af wat er hier gebeurt maar kijken ondertussen tot diep in de nacht naar de herhalingen van de ramp. Het is vooral de twijfel of het verlies van vertrouwen dat ons verlangen naar het spirituele, ons zoeken naar transcendentie en het zoeken naar een andere wereld doet opleven. Zoals mij al in het hoofdstuk Transcendentie opviel, wanneer er binnen een bepaalde periode sterke secularisatie optreedt, lijken de mensen veel meer dan anders een behoefte te krijgen naar het mystieke of het buitenaardse. Olafur Eliasson plaatst in 2003 een gigantische namaakzon in het Tate Modern in Londen. Mensen vergapen zich aan een enorme lichtbol in een zaal, licht is immaterieel en heeft, zoals ik in hoofdstuk 4 heb omschreven, een zeer grote connectie met het traditionele christelijke dan wel met een bovennatuurlijke ervaring. De wereld ontvlucht in het immateriële, in het geloof, in het apocalyptische. Aan de andere kant is het te idioot voor woorden dat, wanneer er een kunstenaar een surrogaatzon in een zaal plaatst, de mensen een gebouw ingaan om iets te ervaren wat ze ook in hun eigen achtertuin kunnen ervaren. Maar ook deze ervaring hoort, zoals het artikel beschrijft, bij de manier van leven van de decadent.

26

De twijfel wordt versterkt door de ontwikkelingen op het gebied van wetenschap en informatica. Genetische manipulatie, nanotechnologie, de maakbare mens, wetenschap begint te schuren aan de grenzen van de ethiek. G. de Groot:

Wetenschap en de door haar voortgebrachte techniek roepen zo een wereldbeeld op dat zelf niet meer wetenschappelijk is, maar zich op de bevindingen daarvan wel beroept – zonder aan de andere kant op te houden ‘wereldbeschouwing’ of ‘levens-overtuiging’ te zijn. In die verwarring kan het voorkomen dat artsen ertoe oproepen beslissingen over gentechnologie over te laten aan ‘deskundigen’, onder wie zij met grote vanzelfsprekendheid wél medici en celbiologen, maar geen ethici of filosofen blijken te verstaan.

En ook hier lijkt het denken op een ander niveau zelfs nodig. Het leven van nu, ontwikkelingen in de wetenschap die velen zich niet meer kunnen voorstellen, twijfel over wat vorige eeuw nog stabiele economische systemen leken, het klimaat dat verandert en extreem consumentisme. Het zou een karikatuur kunnen lijken van hoe de negentiende eeuw ooit begon. Filosoof

Guido de Pooter |

Rob Wijnberg schreef in de NRC-next van woensdag 7 januari 2009 een column, ‘Het consumentisme kwam, zag en zal altijd blijven. Hoe de Romantiek een oneindige behoefte creëerde door onze spullen emotionele waarde te geven.’, een filosofisch dilemma. Wijnberg beroept zich in zijn artikel op de Amerikaanse historicus en filosoof Peter N. Stearns.

Hij legt uit waarom de mens voor de 19de eeuw er geen consumentistische levensstijl op nahield:

De verklaring daarvoor, zegt Stearns, moet worden gezocht in het feit dat tot de negentiende eeuw de meeste dominante ideologieën in de wereld sterk gekant waren tegen mateeloesheid, materiële hebzucht en het pronken met welvaart. Omdat het geloof juist de nadruk legt op eerbied voor het buitenaardse, het spirituele in plaats van het materiële. Maar de belangrijkste filosofische oorzaak van de opkomst van het consumentisme ligt volgens Stearns, ironisch genoeg, in de Romantiek. Romantische denkers, waaronder met name de Duitse filosoof Friedrich Schlegel (1772–1829), propageerden het belang van uiterlijke schoonheid, individuele emoties en zelfexpressie als nieuwe voorwaarden voor menselijk geluk. Hierdoor begonnen mensen consumeren te beschouwen als een manier om hun eigen individuele essentie uit te drukken, aldus Stearns.

Individualiteit lijkt vandaag de dag het grootste goed, we moeten onszelf promoten op ‘vriendensites’, we moeten ons een eigen stijl aanmeten en een aantoonbaar interessant leven hebben zodat we daar ook weer onszelf mee kunnen promoten. Maar het consumentisme kreeg een keerzijde; ‘De associatie met liefdeloesheid en gebrek aan affectie en spiritualiteit die tegenwoordig zo sterk aan consumentisme kleef, staat dus volledig haaks op de betekenis die consumeren ruim een eeuw geleden had. De explosief gegroeide massaproductie heeft ongetwijfeld een cruciale bijdrage geleverd aan die veranderde associatie: door de grotere schaal waarop producten in de loop der jaren werden geproduceerd, waren ze niet langer geschikt om persoonlijke gevoelens of een unieke identiteit mee uit te drukken, zoals de Romantici beoogden. Integendeel, ze veroorzaakten nu juist het omgekeerde: mensen gingen door hun spullen steeds meer op elkaar lijken. Veel spullen verloren hun uniciteit – en daarmee ook hun persoonlijke en romantische connotatie. Consumentisme kreeg langzaam maar zeker een stempel van ‘oppervlakkigheid’. Maar ook hier weet het consumentisme weer oplossingen voor te vinden, het speelt in op de behoeftes van de consument en als die er niet zijn dan creëert de fabrikant ze wel. Toch werd de invloed van het consumentisme er niet minder op. Integendeel, de consumptie is de afgelopen decennia gigantisch blijven toenemen. De verklaring daarvoor is volgens Stearns dat met het groeiende aanbod van consumptiegoederen – en versterkt door de opkomst van reclame – ook het aantal behoeftes van mensen uitdijde. Het mooiste voorbeeld van een door het consumentisme ‘gecreëerde’ behoefte is volgens Stearns de paraplu: nooit eerder in de geschiedenis hadden mensen een weezin tegen de regen, totdat eind 18de eeuw via China de paraplu in Europa werd geïntroduceerd. Er werd destijds door sommigen zelfs een beetje lacherig over gedaan: de Britse essayist Horace Walpole (1717-1797) beschreef op neerbuigende toon hoe de Fransen over straat liepen met een paraplu, „zodat ze hun hoed niet op hoeven te doen”.

27





Wat ik probeer aan te geven is dat met het ontstaan van de moderne wereld een beweging is ontstaan die tussen de regels door leeft, en de Noordelijke Romantiek vangt de gaten op die er vallen. De behoefte tot zingeving. De moderne wereld begon ergens rond het begin van de 19de eeuw en wij leven nog steeds in het verlengde van deze wereld. Het heeft ons veel positieve ontwikkelingen gebracht, maar het heeft ook oude tradities uitgehold. En zo ontstonden bewegingen die het spirituele van de premoderne wereld als basis gebruikten. Het lijkt me dan ook zo goed als onmogelijk dat de traditie van de Noordelijke Romantiek is opgehouden met bestaan half in de negentiende eeuw. Omdat alle andere ontwikkelingen niet zijn opgehouden met bestaan maar geëvolueerd zijn. En zo nemen de nazaten van de Noordelijke Romantische traditie nog steeds nieuwe vormen aan om in onze immateriële behoefte, in ons zoeken naar spirituele waarde te kunnen voorzien.

Het werk waarmee mijn onderzoek begon is een werk van de kunstenares Anne Wenzel. Het werk: 'Silent Landscape' uit 2006 is een installatie (afb.4) met 44 keramische werken, op een tafel met een oppervlakte van stilstaand water. Hier omheen zijn muurschilderingen gemaakt met oostindische inkt, het formaat van de volledige installatie is ongeveer 160 bij 300 bij 500 cm. Op het moment dat ik het werk zag was ik ook in mijn eigen beeldende werk bezig met melancholie een sfeer van naderend onheil, zwart en soms tegen het apocalyptische aan, en dat binnen een landschappelijk kader. De kracht van verstilling van een bepaalde vorm van contemplatie heeft mij altijd al sterk aangesproken binnen de kunsten. Wanneer je de ruimte betreedt hangt er een bepaalde sfeer alsof er een oorverdovende stilte hangt. Het effect van een installatie is dat je er in kan staan en zo het geheel als een eigen wereld kan ervaren. Het glimmende zwart van het glazuur op de keramische werken, het zwarte stilstaande water, de bomen als ruïnes en de zwarte gordijnen van oostindische inkt op de muren. Het geeft een unheimisch gevoel om hier nu te staan, er is iets ernstigs hier. De leegte is er één van een compleet kaalgeslagen vlakte. Rampen treffen ons nog dagelijks. Anne Wenzel verbeeldt ze in haar werk: rampen veroorzaakt door onze medemens, door de falende techniek of door de uitwassen van de natuur. Ze doet geen uitspraken over die gebeurtenissen maar gaat eraan voorbij. Een natuurramp zoals de tsunami van 26 december 2004 is een beeld dat in mij opkwam bij het ervaren van deze installatie. Zoals Kant omschrijft is dit een sublieme ervaring die wordt gekenmerkt door een 'negatieve lust', een onlustgevoel dat verbonden is met een gevoel van lust. Deze ervaringen brengen een idee van absolute overmacht met zich mee die ons onze nietigheid doet ervaren, maar die niet zintuiglijk of verstandelijk kan worden voorgesteld. Dat veroorzaakt het onlustgevoel. De ramp was overweldigend, het maakt ons nietig, alle kracht en kennis in de wereld en toch deze verschrikking. De mens als nietig wezen tegenover de overweldigende krachten van de natuur is een directe erfenis uit de Noordelijke Romantische traditie. Als een storm op zee van Turner, als een eenzame ziel in een enorm landschap van Friedrich. Een absolute kracht

Guido de Pooter |

laat zich gelden. En zo laat Anne Wenzel ons toe in een wereld waar we geen grip op hebben. Hier staan we met al onze kennis en al ons consumentisme, het leven aan een zijden draadje tegenover deze krachten. De ervaring van het immateriële van de bovennatuurlijke kracht. Iedere idylle kan volgens Anne Wenzel in haar tegendeel omslaan, zo ook het verwerven van grote hoeveelheden kennis.

In de catalogus 'Sweet Life' staan een aantal fragmenten uit een interview tussen Bart Rutten en Anne Wenzel in haar atelier, op 7 februari 2008. Ze vertelt in het interview over haar werk.

Ik ga voorbij aan de ramp, het gaat meer over hunkering, weemoed en verlangen, daar heb ik het over.

Dit zijn emoties die passen bij het artikel van Paul van Tongeren over decadentie. Want terwijl de kunstenares een zwaar beladen onderwerp als een natuurramp kiest heeft ze het tegelijkertijd over verlangens. Uit de verbeelding van een ramp ontstaan krachtige beelden (esthetisch). Hunkering, weemoed en verlangen meegeven aan deze beelden is mogelijk een vorm van decadentie omdat het over esthetisering van situaties gaat die van veel mensen levens kunnen eisen. En de kunstenares onderschrijft dit even later:

Eigenlijk gaat het helemaal niet om de ramp an sich maar veel meer om het geabstraheerde idee van de ramp. We hebben ons veilige leven maar tegelijkertijd lijken rampen zo dichtbij. De fascinatie voor rampen is op zich niets nieuws: mensen zijn altijd gefascineerd door rampen. Wij houden ervan om naar gruwel te kijken..

Bart Rutten vraagt in het interview:

Er zijn nogal wat mensen die de koppeling in je werk maken naar je Duitse achtergrond, naar de romantische geest en de romantische traditie. Hoe denk je daarover?

Waarop ze antwoordt:

Misschien vooral in mijn liefde voor drama, voor het theatrale.(...) Het is niet zo dat ik de romantische traditie opzoek, maar kennelijk heeft het een rol in mijn werk. Het is een vorming, een manier van denken die ik heb meegekregen.

Er is nog een andere kunstenaar of meer een ander kunstwerk dat ook na het schrijven van dit onderzoek nog steeds een grote connectie lijkt te hebben met de Noordelijke Romantische traditie. Het is een werk van Jan Andriess uit de vaste collectie van museum de Pont. Het werk 'Regenboog' (afb.5) (1995) is een verbeelding van een detail uit een regenboog. Het is geschilderd in acrylverf op linnen. Het is redelijk groot, 350 x 566 cm, en er staat een houten bankje voor. Het hangt op een relatief rustig plekje in het museum. Het werk sprak mij in eerste instantie niet heel erg aan. Ik wist dat het er was maar liep er gemakkelijk aan voorbij. Toen ik een keer ging zitten op het bankje en echt begon te kijken naar het werk, begon het me pas op te vallen. Het werk begint dan te verschijnen. Het is een ervaring die wellicht overeenkomstigheden heeft met 'the weather project' van Olafur Eliasson in Tate Modern. Ook de kunstenaar Andriess is door het licht bevangen. En zoals ik in hoofdstuk 3 Landschap omschreef is het licht van groot belang

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE
EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE



binnen de Noordelijke Romantische traditie. Het is een immaterieel gegeven wat vaak directe verbindingen legt met het bovennatuurlijke. Zo gebruikte Friedrich het licht als nevels of als versterking van het theatrale om vanuit het landschap de weg naar transcendentie te openen. Immateriële nevels die Rosenblum doet besluiten bij het werk van Rothko.

De kracht van het ontastbare. Het werk van Andriesse heeft zachte kleuren, materiaal en een verftoets is er niet tot nauwelijks in te herkennen, de overgangen van de ene kleur naar de andere kleur is diffuus. Een regenboog bestaat uit licht, hij kent geen materie, hij ontstaat en verdwijnt, een natuurlijk fenomeen. Andriesse's detail van de regenboog werkt als een groot raam, het immateriële onderstreept hij door diffuus en zonder duidelijk te herkennen toets te werken. Verschillende Romantische kunstenaars gebruiken de regenboog in het landschap. Het werk kan wellicht een meditatieve sfeer oproepen. Zoals de werken van Rothko mensen ook tot meditatie kan brengen. Zijn benadering van schilderen is niet op het gevoel gericht. Het gaat hem niet om het vertellen van verhalen, hij wil een punt bereiken in zijn werk dat de kracht heeft van een symbool.

‘Distantie verschaft toegang’, zo formuleert hij het zelf. Schilderen is voor hem geen uitbarsting van gevoelens. Hij benadert zijn onderwerp zo wetenschappelijk mogelijk, subjectiviteit wil hij zo min mogelijk toelaten om juist uiteindelijk tot een sublieme vorm van kennis te komen. Het zoeken naar het symbool komt terug bij Mondriaans theosofische benadering van werken. Via het wetenschappelijke zoeken naar het sublieme lijkt het echter weldegelijk overeenkomsten te hebben met de Romantische traditie. Want ook via het intuïtieve zochten kunstenaars naar dezelfde uitkomst, het sublieme, het buitenaardse, een onbekende kracht die juist daardoor een enorme spirituele waarde kan bezitten. Dus zelfs met een compleet ander beginpunt is de uitkomst alles behalve wetenschappelijk, een zoektocht naar een onbekende alles overkoepelende waarde.

Ja, er zit wel een soort ‘omslag’ in als je het zo noemen wilt. Die kwam aan het begin van 2002. Ik zat nog steeds met die aanslagen van ‘9/11’ in mijn hoofd. Die hadden me met een bepaalde machteloosheid geconfronteerd, noem het een gevoel van decadentie. Ik zit hier altijd maar op mijn atelier, muziekje erbij, lekker broodje bij de lunch en ondertussen probeer ik werk te maken dat zich, verhoudt tot de wereld, tot de tijd. Dat ging lang goed, tot ineens de halve wereld in brand stond. Toen voelde ik me behoorlijk vreemd en decadent in m’n veilige atelierje. Dus ik dacht: wat is nou het meest decadente dat je als kunstenaar kunt maken? Wat staat het meest buiten de maatschappij? Dat is het stillevens. Toen ben ik stillevens gaan maken.
Is dat niet cynisch? Ach cynisch... eerder recalcitrant. Ik zocht gewoon een weg in mijn gevoelens. Het had ook wel te maken met het gevoel dat het schilderen nog steeds in het verdomhoekje wordt gezet, dat mensen nog steeds roepen dat het ‘maatschappelijk niet relevant’ is.

Dit is een deel uit een interview dat Hans den Hartog Jager tussen 2002 en 2004 voerde met de kunstenaar Michael Raedecker. (Uit het boek: Verf,

hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk) Raedecker, geboren in Amsterdam, 1963, woont en werkt in Londen. Dit stukje interview vond ik kenmerkend voor een hedendaagse kunstenaar, hij spreekt over een gevoel van machteloosheid, kijkend naar de wereld om zich heen, het bijna niet meer kunnen bevatten. Maar ook het gevoel van decadentie, het besef en zijn poging het eigen gevoel weer te geven zijn zaken die Paul van Tongeren in zijn artikel ‘Ons verval is onontkoombaar’ al omschrijft. In een ander interview uit: ‘Michael Raedecker, forevernevermore’, zegt hij:

When I started out as an artist, I felt intimidated by what had been done by people before me, and the fact that never before were we living in such mediated times. In addition, this constant visual bombardment and all these masterpieces in museums all over the world made me question, who I was to add more to that.

Wat hij hier zegt komt bijna letterlijk overeen met wat Paul van Tongeren probeert aan te geven:

Het is moeilijk om origineel te zijn met zoveel geschiedenis. Veel hedendaagse kunst getuigt van een wanhopige zoektocht naar originaliteit. Doorgaans wordt ze niet gevonden, tenzij in destructie of ironische herhaling van het oude. Zijn de postmoderne architectuur, die ironisch vroegere stijlen imiteert, de literatuur die uit een sampling van citaten bestaat, de muziekcultuur waarin diskjockeys de kunstenaars worden, niet uitdrukkingen van deze decadentie? Die kenmerken van een postmoderne cultuur verwijzen ook naar een ander aspect van decadentie, namelijk haar reflexiviteit. De decadent houdt zich vooral met zichzelf bezig. Wie veel achter zich heeft, zal meer tot terugkijken geneigd zijn.

Het is misschien wel een reden waarom Raedecker zo succesvol is, door juist het besef van decadentie, waardoor hij zich gedwongen voelt terug te kijken in de kunstgeschiedenis, wat als gevolg heeft dat hij met deze gevoelens is kunnen gaan spelen.

Hij is bekend geworden met zijn schilderijen waarin hij verf met borduursel combineert. Toen hij in 1993 naar de Rijksacademie ging had Raedecker, naar eigen zeggen, nog nooit een schilderij gemaakt. Raedecker schildert tijdloze taferelen, waarbij hij het onderwerp en de kunstbeschouwing van de traditionele Hollandse schilderkunst gebruikt. Landschap, portret en stillevens, compositie en het licht. ‘Beam’ (afb. 6) is een werk van Raedecker dat hij in 2000 heeft gemaakt in acryl en draad op doek. Het doek is 203 bij 173 centimeter groot. Een landschap met bomen en een schuur, en verder een ijsjngwekkende leegte.

Landscapes have numerous references. To the sublime, to immobility, landscapes are static; they don’t change, like paintings. They stay the same long after we are gone, and mankind always has had difficulty to relate to it. [7]

Raedecker erkent de kracht van het landschap. Zoals de Noordelijke Romantische kunstenaar terecht kwam bij het landschap omdat hij zocht naar een wereld groter dan de sterk seculiere wereld waarin hij leefde, zo komt Raedecker twee eeuwen later op hetzelfde punt terecht met bijna dezelfde motieven. De keuzes die hij maakt in het schilderij lijken binnen de Roman-



Afbeelding 1:
C. D. Friedrich,
Mönch am Meer, 1808-
1809, olieverf op doek,
110 x 171,5 cm



Afbeelding 2:
Vincent van Gogh,
De sterrennacht, 1889,
olieverf op doek,
73 x 92 cm



Afbeelding 3:
Piet Mondriaan,
Duin V, 1910,
olieverf op doek,
134 x 195 cm



Afbeelding 4:
Anne Wenzel, Silent
Landscape, 2006,
ceramics, wood, metal, paint,
water, wall painting (ink),
165 x 300 x 500 cm
Installation view Buro
Leeuwarden, 2006



Afbeelding 5:
Jan Andriess, Regen-
boog, 1995,
acrylverf op linnen,
350 x 566 cm



Afbeelding 6:
Michael Raedecker,
Beam, 2000,
Acrylic and Thread
on Canvas,
203 x 173cm

tische traditie ook volstrekt logisch. Het is nacht of het lijkt nacht, de bomen zijn kaal dus het is mogelijk winter, de schaduwen en de schuur zorgen voor een unheimisch gevoel. De verstilling in het werk werkt tegelijkertijd dreigend. Maar juist die dreiging is niet tastbaar. Het is een gevoel dat groter is dan het materiële. Het is een transcendente kracht die de toeschouwer door de leegte in een andere wereld tilt. 'Ik hoop dat er een soort van verstilling optreedt, dat ze de melancholie zien. Dat vind ik toch wel essentiële emoties.'

Uiteindelijk denk ik, hoop ik, dat er in mijn werk iets zit wat je niet kunt zien, maar wel voelt. Dat is essentieel voor een goed schilderij. Dat klinkt misschien abstract, maar dat is wel de verwijzing waardoor een schilderij een schilderij kan zijn, waardoor het ons al honderden jaren fascineert.[8]

En hiermee zegt de kunstenaar het zelf al, wat je niet ziet maar wel voelt, een immateriële waarde die ons verheffen kan tot het bovennatuurlijke. De wereld van geloof en spiritualiteit, een wereld die zich mede dankzij de Noordelijke Romantische traditie heeft weten los te koppelen van haar basis, de traditionele Christelijke iconografie, en daardoor als universele waarde kan blijven bestaan.

Tot slot

Tijdens het informatie verzamelen voor mijn onderzoek begon mij op te vallen hoeveel musea, galleries, kunstinstellingen en mensen ook buiten de kunstwereld zich bezighielden met onderwerpen die een connectie hadden met mijn onderzoek. Het is natuurlijk logisch wanneer je intensief met iets bezig bent je dan makkelijker openstaat voor invloeden die daar aan gerelateerd kunnen zijn. Maar het geeft voor mijn gevoel ook aan dat het onderwerp er een is dat veel verschillende raakvlakken heeft.

De eerste tentoonstelling die de grote spirituele ideeën waarop kunstwerken gebaseerd waren onder die noemer bij elkaar bracht en openlijk besprak was 'The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985' in Den Haag in 1986. Men bracht 'kunstenaars die in de ban zijn van de mysteries van spirituele geschriften en geloofssystemen'. De expositie sprak de intentie uit 'to deepen our awareness of the century in which we live'. Het spirituele of het occulte in de kunst had jarenlang een beetje een 'geitenwollen sokken' imago. Kunstcritici hielden zich vooral bezig met het kunstbeschouwelijke, kleur, compositie en vorm. Dat zijn immers waarheden die iedereen kan zien.

Guido de Pooter |

En nu nog steeds is het spirituele of het gevoelsverhaal binnen de kunsten een niet altijd serieus te nemen gebeuren. Je denkt toch al snel aan wierook en geurkaarsen, klanktherapie en meditatie op dolfljngeluiden. Zoals kunst dicht aan kitsch kan grenzen of Biedermeier heel dicht bij de Romantiek komt. Het is moeilijk om hier een vorm van logica in te vinden omdat er geen wetmatigheden voor bestaan zoals bij de kunstbeschouwelijke theorie. En toch lijken het gevoel en het spirituele aan een comeback bezig te zijn. 'De hang naar magie, mystiek en het occulte' kopt een kunstbijlage van de Volkskrant van afgelopen zomer. Een recensie over 'The Great Transformation: Art and Tactical Magic', een tentoonstelling in Kunstverein te Frankfurt. 'In Frankfurt is een tentoonstelling gewijd aan de hang naar magie, mystiek en het occulte onder een groeiende groep jonge kunstenaars. Magie blijkt hier meer dan een middel om te verleiden of te begeistere, magie wordt ingezet als een maatschappelijk alternatief.' kopt de krant verder. De kunstbijlage van de Volkskrant van 20 november 2008 kopt 'Zuigende Vlakken', een recensie over een tentoonstelling van 'Rothko: the late series' in het Tate Modern in Londen. 'Het werk van Mark Rothko is mystiek, zonder vaag of kleverig te zijn. Wie in de Tate Gallery in Londen naar schilderijen uit zijn laatste jaren kijkt, bekruipt wel het gevoel dat er iets niet pluis is.' wordt er geschreven. Afgelopen november één dag Amsterdam, een topper uit de 'het zich wentelen in decadentie' top tien, een met diamanten belegde schedel van D. Hirst bekeken. Om vervolgens door te gaan met 'Apocalyptic Landscapes' in galerie Upstream en Caspar David Friedrich in de Hermitage. Ondertussen was er in Parijs Centre Pompidou: 'Traces du Sacré in 2008'.

Since its beginnings, art has been concerned with questions of man's ultimate destiny. (...) what was the relationship of Western art to the spiritual in the twentieth-century?

Met deze vraag zet de expositie zich in de voetsporen van 'The Spiritual in Art'. De tentoonstelling start met 'a quest for a hidden doctrine', een zoektocht naar spirituele kennis en over de band tussen het occulte en de kunst in de 19e eeuw. En zo was er ook de Manifestatie plus tentoonstelling: 'Ophelia- Sehnsucht, melancholie en doodsverlangen', van 21 februari tot en met 10 mei 2009 in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem. 'Ophelia is als een hedendaagse metafoer voor de moderne romanticus, die worstelt met tegenstrijdige gevoelens van wederzijds onbegrip, onmogelijke liefde, wanhopig verlangen en die de ultieme bevrijding zoekt in de dood. Zij staat niet alleen voor de diepere lagen van het vrouw-zijn, maar ook voor het onbestemde verlangen naar gene zijde van het leven, waarin de natuur een symbolische betekenis krijgt toegedicht. 'Het zijn deze gevoelens en ervaringen die als vertrekpunt voor de manifestatie dienen, en aan de hand van een aantal subthema's in verschillende kunst disciplines worden uitgewerkt', staat er in het persbericht geschreven op de site van MMKA.

De Romantiek leeft, en is, denk ik, nooit echt ver weg geweest.

| HET NIEUWE SILENT LANDSCAPE

EN DE OPLEVING VAN DE NOORDELIJKE ROMANTISCHE TRADITIE

Noten

1. **Geciteerd in R. Cardinal, Norwich 1975, 70**
German Romantics in Context.
2. **In: NRC Handelsblad, Cultureel Supplement 19 april 1996**
Hunebedden aan zee. De symbolische schilderijen van Caspar David Friedrich.
3. **Jos de Mul**
Het sublieme verlangen, Runge en Friedrich in het licht van het heden.
4. **Jos de Mul**
Het sublieme verlangen, Runge en Friedrich in het licht van het heden.
5. **Ger de Groot, NRC Handelsblad, 14 juni 2008**
Godsdienst beschermt de mens tegen de pretentie van de wetenschap alles te kunnen verklaren.
6. **Paul van Tongeren**
Ons verval is onontkoombaar, maar laten we het de glans van schoonheid geven.
7. **Michael Raedecker, Salzburger Kunstverein**
Forevernevermore.
8. **Verf**
Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk.

Friedrich to Rothko Robert Rosenblum. 1978. Thames and Hudson,
Annotatie: Oorspronkelijke uitgave: 1975

Het sublieme verlangen, Runge en Friedrich in het licht van het heden. Jos de Mul

Jos de Mul – geboren en getogen in Terneuzen – is hoogleraar filosofie van mens en cultuur aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en wetenschappelijk directeur van het onderzoeksinstituut Filosofie van ICT. Van zijn hand verschenen onder meer: *Het romantische verlangen in (post) moderne kunst en filosofie* (1990); *De Tragedie van de eindigheid* (1993); *Cyberspace Odyssee* (1997) en *De domesticatie van het noodlot* (2006). In het najaar van 2007 verschijnt *Database Delirium. Lessen in culturele verwarring*. Ook publiceert De Mul regelmatig essays in het Cultureel Supplement van het NRC Handelsblad. Als cultuurfilosoof is hij vooral geïnteresseerd in thema's als de impact van de informatie en communicatietechnologie op de mens, de opmars van de beeldcultuur en hedendaagse kunst. www2.eur.nl/fw/hyper/Artikelen/Friedrich.htm

Hollands licht 2003. Regie, Pieter-Rim de Kroon. Productie, Govard-Jan de Jong. DVD, Art-S. Home Entertainment, Leerdam, 2004.

Landscape into art.
Kenneth Clark, 1976. New ed. London, Murray,
Annotatie: Oorspronkelijke uitgave, 1949

German Romantics in Context. Geciteerd: R. Cardinal, Norwich 1975, 70.

Hunebedden aan zee. De symbolische schilderijen van Caspar David Friedrich. In NRC Handelsblad, Cultureel Supplement 19 april 1996,

Ons verval is onontkoombaar, maar laten we het de glans van schoonheid geven. Paul van Tongeren.
www.ru.nl/contents/pages/509021/ons_verval_is_onontkoombaar.pdf

Hall's iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst. James Hall; vert. uit het Engels en eindred. Theo Veenhof; onder red. van en met aanvullingen door Ilja M. Veldman, Leendert D. Couprie, Auteur: James Hall; Theo Veenhof; Ilja Maria Veldman, 1992. Leiden, Primavera Pers.

Godsdienst beschermt de mens tegen de pretentie van de wetenschap alles te kunnen verklaren. Ger de Groot. NRC Handelsblad, 14 juni 2008. http://www.nrc.nl/opinie/article1917143.ece/Godsdienst_beschermst_de_mens_tegen_de_pretentie_van_de_wetenschap_alles_te_kunnen_verklaren.

Het consumentisme kwam, zag en zal altijd blijven.
Hoe de Romantiek een oneindige behoefte creëerde door onze spullen emotionele waarde te geven. Rob Wijnberg, NRC-next, woensdag 7 januari 2009.

Sweet Life. Anne Wenzel, P. van Cauteren, B. Rutten. Veenman Publishers, ISBN: 9086901700.

Forevernevermore. Michael Raedecker. Ausstellung: 24. Juli bis 3. Oktober 2004 / Salzburger.

Kunstverein. Wilfried Prantner; Michael Raedecker. 2004. Salzburg : Salzburger Kunstverein.

Verf, hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk. Hans den Hartog Jager, 2004. Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Bronnen

Personalia

Guido de Pooter (Goes, 1982) werd, na zijn middelbare opleiding aan het SISA in Antwerpen, opgeleid tot interieurvormgever aan de Hogeschool Gent. Sinds 2005 studeert hij aan de docentenopleiding beeldende kunst en vormgeving van de Fontys ABV Tilburg. Hij behaalde zijn diploma in 2009. Winnaar van de ABV Scriptieprijs 2009.

Colofon

Samenstelling en redactie

Huib Fens & Loek Melis

Scriptiebegeleiding

Christianne Niesten en Simone Rijs

Vormgeving

Mario van Bakel

Drukwerk:

Drukkerij Van den Dool

Oplage:

200

ABV Scriptie is een uitgave van de Academie voor Beeldende Vorming Tilburg, onderdeel van Fontys Hogeschool voor de Kunsten

Isbn 978-90-79941-02-5

38 Verantwoording

De Fontys Academie voor beeldende vorming te Tilburg presenteert met *Het nieuwe 'Silent Landscape' en de opleving van de Noordelijke Romantische traditie*, de afstudeerscriptie van Guido de Pooter, de eerste winnaar van de ABV-scriptieprijs. Deze uitgave in de zomer van 2009 is de eerste van een reeks, waarin de Academie een beeld wil geven van de kwaliteit, die studenten weten te ontwikkelen binnen het bestuderen van de theorie van de kunsten. De reeks bedoelt een uitdaging voor studenten te zijn om een bijdrage te mogen leveren aan onderzoek naar nieuwe inzichten. De winnende scriptie zal jaarlijks geïnteresseerden op de hoogte stellen van ambitie en niveau van de studie aan de ABV te Tilburg.

Huib Fens / Loek Melis

Copyright © Fontys Hogescholen en de auteurs/kunstenaars

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een gegevensbestand, of openbaar worden gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Guido de Poorter |