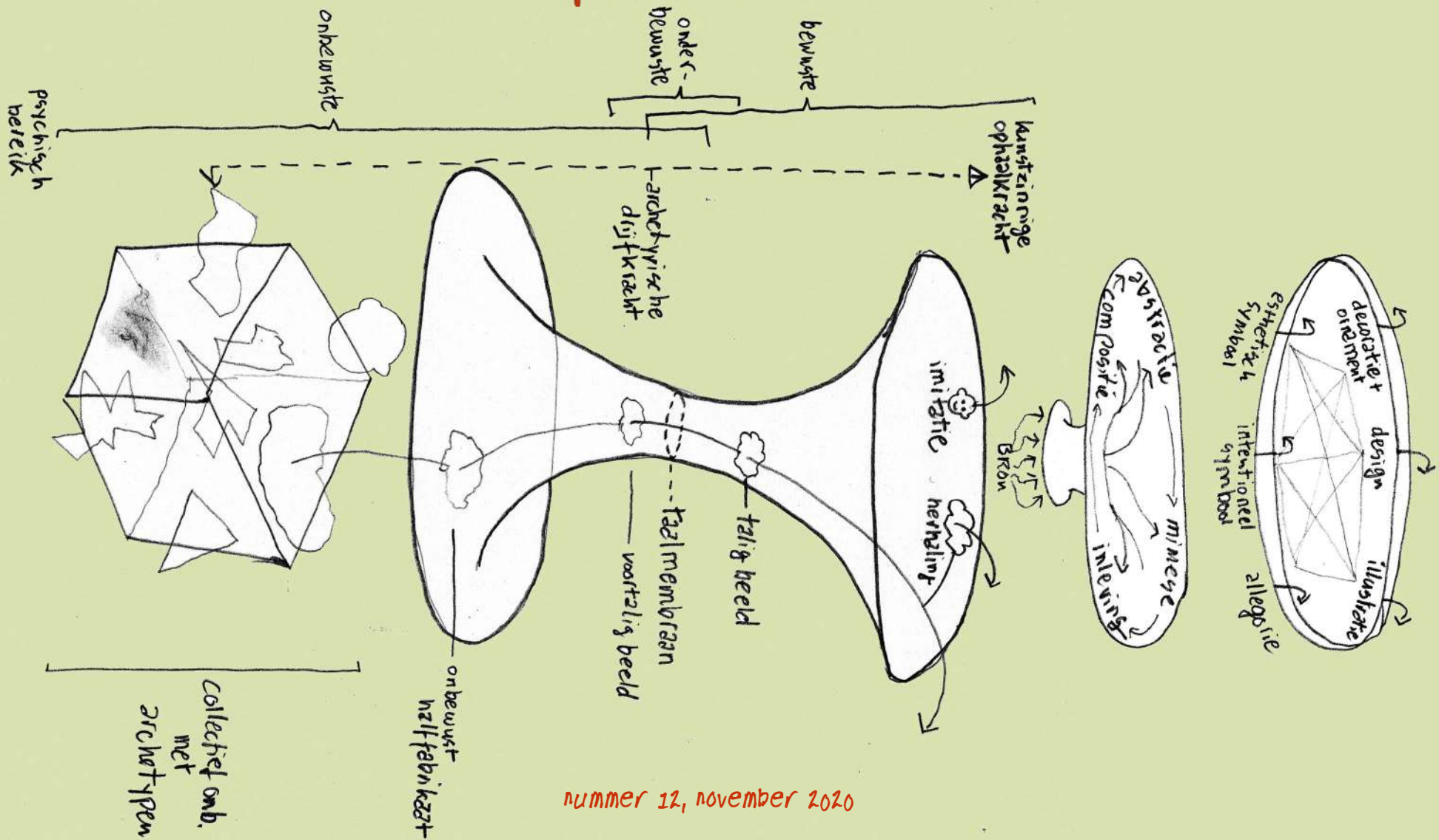


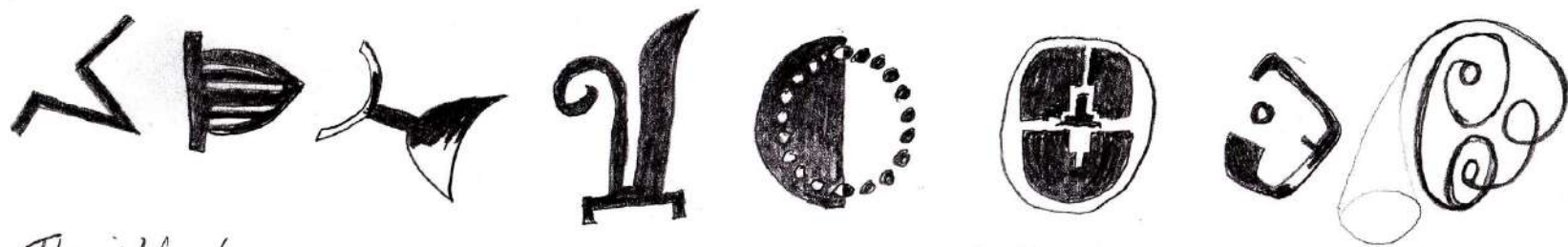
10 jaar!

planRadix.nl



nummer 12, november 2020

pg. 150

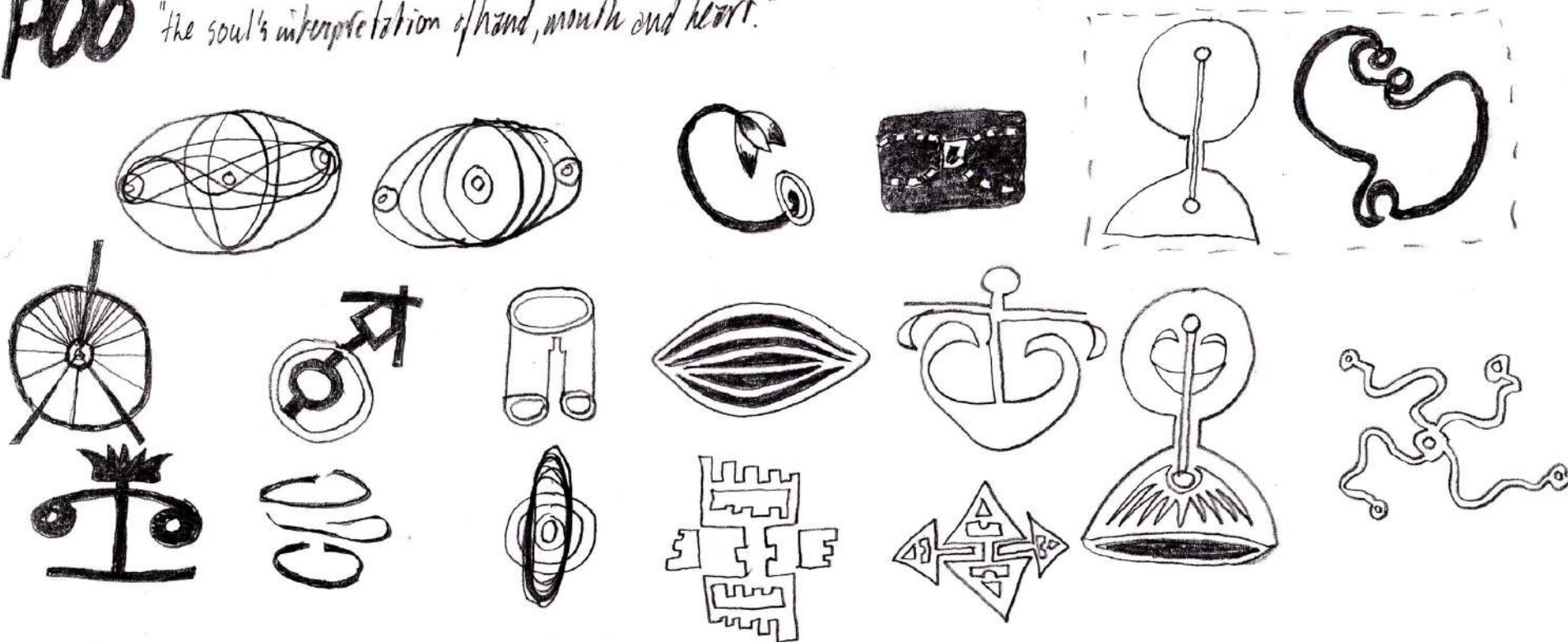


The mind found

POO

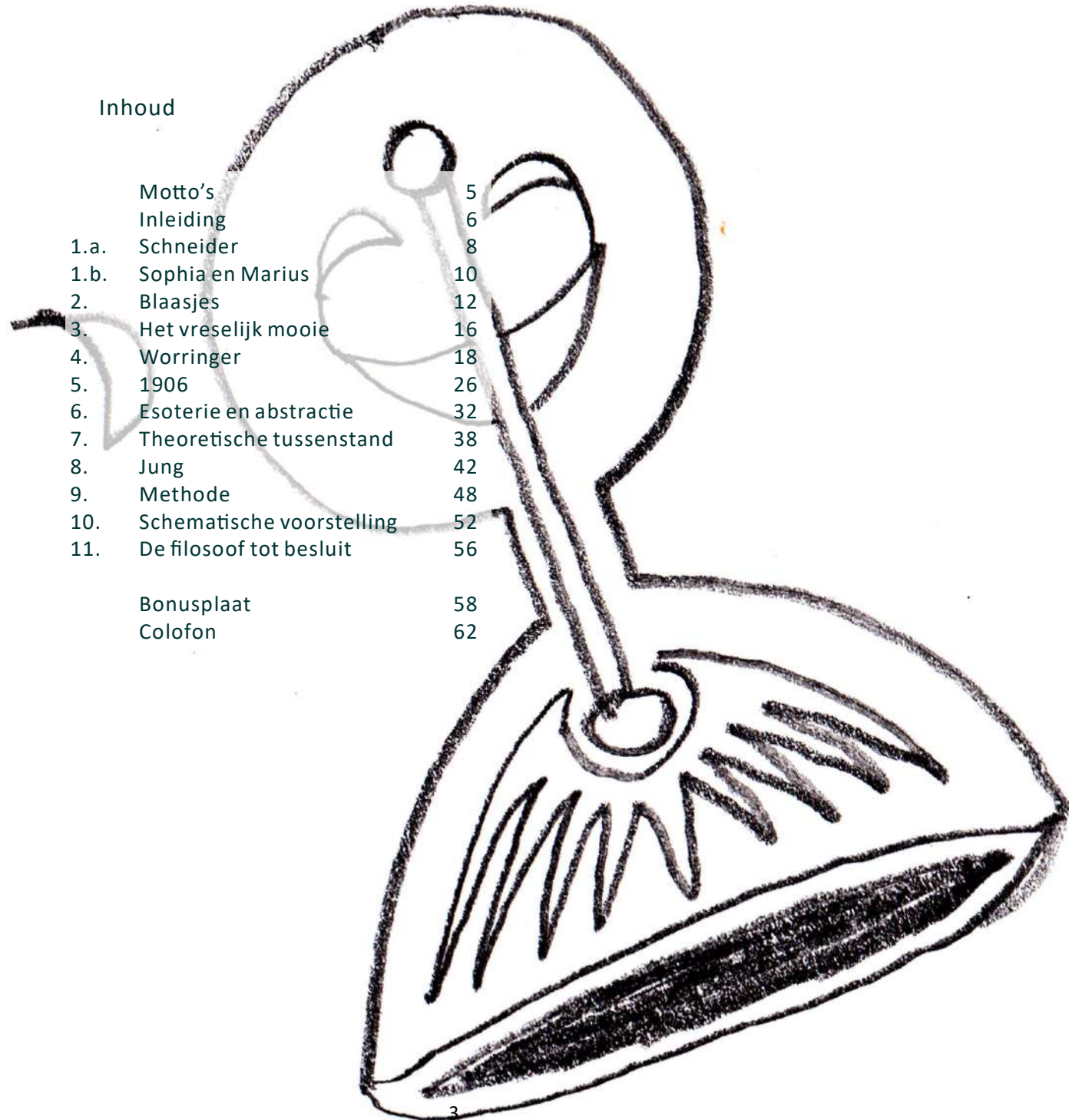
"the soul's interpretation of hand, mouth and heart."

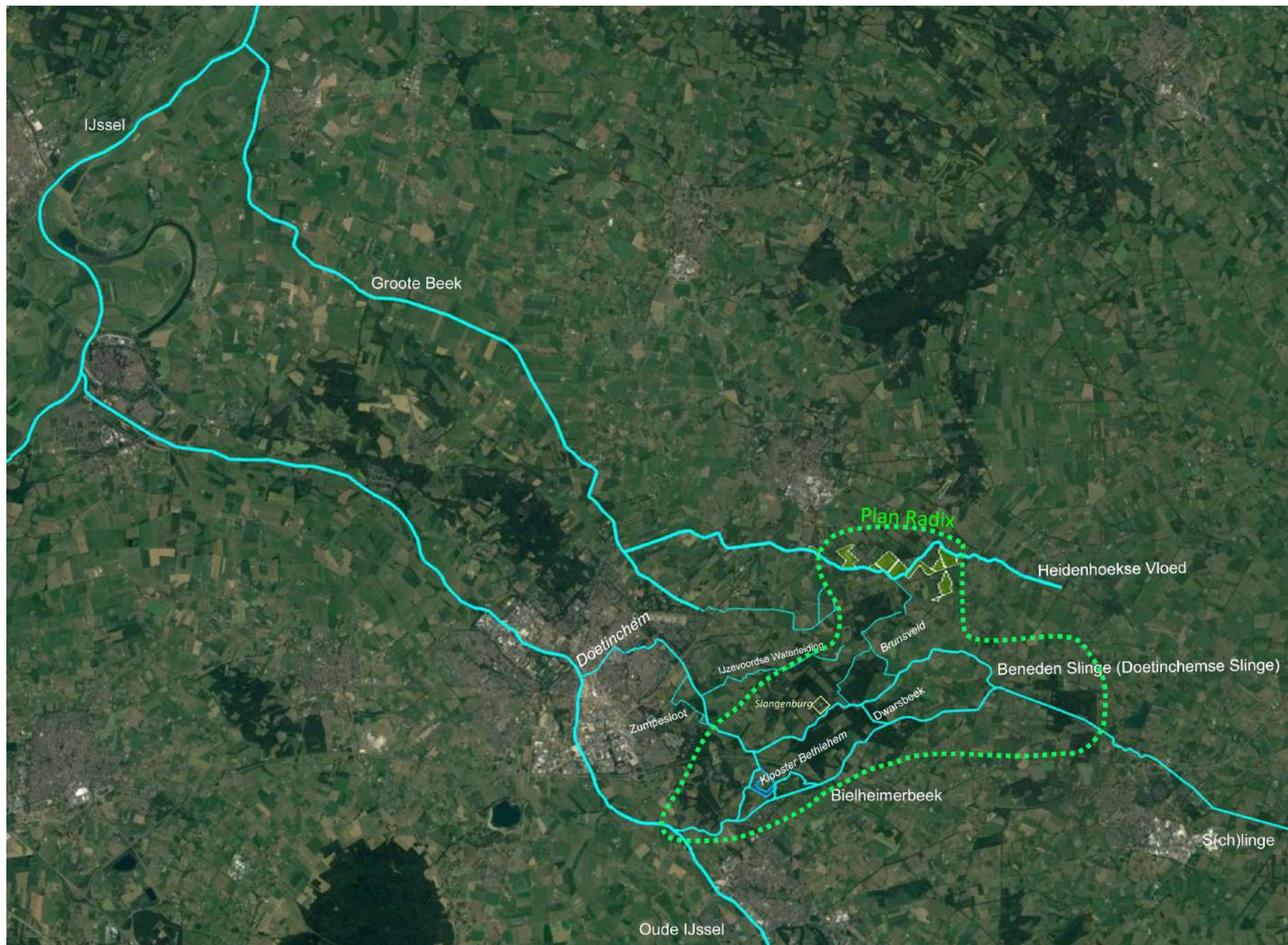
(p. 278)



Inhoud

	Motto's	5
	Inleiding	6
1.a.	Schneider	8
1.b.	Sophia en Marius	10
2.	Blaasjes	12
3.	Het vreselijk mooie	16
4.	Worringer	18
5.	1906	26
6.	Esoterie en abstractie	32
7.	Theoretische tussenstand	38
8.	Jung	42
9.	Methode	48
10.	Schematische voorstelling	52
11.	De filosoof tot besluit	56
	Bonusplaat	58
	Colofon	62





De schoonheid van de kleur en de vorm is (ondanks de bewering der pure estheta of die der naturalisten, welke hoofdzakelijk 'schoonheid' willen maken) als doel 'per se' in de kunst onvoldoende.

**Wassily Kandinsky, Spiritualiteit en abstractie in de kunst
Vrij Geestesleven, Zeist 1987 (Oorspr.: Über das Geistige in der Kunst, Piper Verlag, München, 1912)**

Als laatste abstracte expressie blijft in elke kunst het getal over.
Ibidem (Cursiveringen door Kandinsky)

Indien nu het object zelf niet zichtbaar is en alleen zijn naam wordt genoemd, ontstaat er in het hoofd van de toehoorder de abstracte voorstelling, het gedematerialiseerde object, hetgeen in het 'hart' meteen een vibratie opwekt.
Ibidem

Het lijkt alsof we in de westerse wereld geen respect hebben voor de natuur. Dat we alleen maar respect hebben voor een soort esthetiek, die niet leidt (...) tot schoonheid. Want voor mij is esthetiek nog anders dan schoonheid. Esthetiek is: vinden we iets mooi of niet mooi. Maar schoonheid staat boven esthetiek. Schoonheid houdt eeuwenlang stand, terwijl esthetiek, dat is na 20 jaar weer over omdat we dan ineens niet meer van Popart houden, maar van - weet ik veel...

**Max van Huut, interview in documentaire Hemelse Modder
scenario en regie: Ton van der Lee, Jokestar & AVRO, 2003**

Homo sapiens kan het alleen over zichzelf hebben. Al zijn uitingen betreffen hemzelf.
**Paul van der Lee, Zomaar zelf uitgedokterd
De Huet, 2020**

Het collectieve onbewuste is een deel van de psyche, dat van een persoonlijk onbewuste negatief onderscheiden kan worden door het feit dat het zijn bestaan niet aan persoonlijke ervaring dankt, en daarom ook geen persoonlijke verworvenheid is. (...) Het collectief onbewuste ontwikkelt zich niet individueel, maar wordt geërfd. Het bestaat uit pre-existente vormen, archetypen, die uitsluitend secundair (via de archetypische *beelden*) bewust kunnen worden, en die inhouden van het bewustzijn vastomlijnde vorm geven.

**Carl Gustav Jung, Archetypen
Servire, 1987 (Oorspr.: Von den Wurzeln des Bewusstseins, 1954)**

Zo moeilijk als het is om zelfs maar iets middelmatig te maken, zo makkelijk is het om middelmatigheid te herkennen.
**citaat Denis Diderot in: Jean-Yves Pouilloux, Les visages de Denis Diderot
Imp. Dominique Guéniot, Langres, 1994**

De wetten van de kunst hebben niets te maken met de esthetiek van de natuur.
**Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung
Piper Verlag, München, 1906**

In het kunstzinnig bezig zijn zit een intentie die, door het maken van een object of gebeurtenis met bepaalde niet-esthetische eigenschappen, bepaalde esthetische eigenschappen voortbrengt. Dit is essentieel voor iets om een kunstwerk te zijn of worden.

**Daniel O. Nathan, On Zangwill's Aesthetic Theory of Art
Texas Tech University, Lubbock, 2009**

Esthetica is voor de kunstenaar wat ornithologie is voor de vogels.
**Barnett Newman, The sublime is now. Prologue for a new esthetics, 1948
(in: Clem Neutjens, Het Christendom in een postmodern perspectief, Koers 65 (3), 2000)**

Inleiding

Nou ja zeg. Plan Radix bestaat alweer 10 jaar! Dus dit is een jubileum-nummer. En daarmee een mooie gelegenheid om de tien jaar oude, nogal snoeverige pretentie aan te pakken dat “Plan Radix worteling beoogt van hedendaagse kunst door kunstzinnig landschapsonderzoek vanuit de Achterhoek”. Dat heeft tot nu toe weinig meetbaars opgeleverd, maar toch nog wel elf, met deze erbij twaalf, geïllustreerde beschouwingen over de relatie tussen mens, kunst en landschap. Daaruit is voor dit nummer een verzameling wortelende plaatjes geplukt ter illustratie van de beeldtaal die in de loop der tijd uit het kunstzinnig landschapsonderzoek van Radix voortkwam. Dit bestaande materiaal is aangevuld met een serie symbolen voor op de tekstpagina's, geïnspireerd op en door het werk van Hilma af Klint. Daarnaast doet Plan Radix bij dezen een poging tot de beloofde esthetische theorievorming. Twee zwaar bejaarde maar nog steeds relevante proefschriften dienen daarvoor als basis, het eerste van Carl Gustav Jung uit 1902 en het tweede van Wilhelm Worringer uit 1906.

In dat laatste jaar begon Hilma af Klint ook aan haar esoterische *Schilderijen voor de Tempel*. In de recente kunstgeschiedenis geldt die serie inmiddels als het begin van de moderne abstractie, waarvoor Worringer met zijn proefschrift toevallig tegelijkertijd en onbedoeld een theoretische basis schreef.

Een en ander wordt in dit nummer aan elkaar geknutseld en geperverteerd tot een eigen theorie en afgerond met een heuse, schematische voorstelling van zaken.

Om het feest compleet te maken is als toegift een allegorische bonusplaat toegevoegd, waarop in de schoolplaattraditie van Jetses en Koekkoek de diverse elementen aanschouwelijk en stichtend bij elkaar komen.

Dank voor uw milde geduld.

En de vele gasten bedankt voor hun daadkrachtige belangstelling!

PvdL



#⁷1

1.a. Schneider

“Pas toen de chaos van het met sterren bezaaide firmament tot een kosmos geordend was, waarbij de wetten van haar bewegingen herkend en bruikbaar werden voor de praktische behoeften van de gemeenschap, kon zij als mooi gaan gelden en als model betekenis krijgen. Het begrip esthetisch is door een steeds breder gebruik zo algemeen geworden, dat het tegenwoordig wederom toegepast kan worden op al wat men ooit natuurschoon noemde. Zo is bijvoorbeeld van het landschap vaker betoogd, dat zij als ‘esthetisch’ ervaren wordt. De natuur ontmoet ons hier in een bijzondere waardebepalende relatie. Wat haar genietbaar maakt, is namelijk slechts ogenschijnlijk de daadwerkelijk aanwezigheid van haar aanblik. Latent kneedt echter de *aisthesis* [de beleving van zintuiglijke informatie, pvdI] vooral het moment van onze herinnering aan het maakproces van de ordening die haar is opgelegd, aan het vredebrengende werk van hele generaties.

Hier hoeft er niet over gespeculeerd te worden of het altijd domesticeringsdaden waren waarvan de resultaten het genot van de mensheid in zichzelf vrijmaakten en daarmee een esthetische waarderelatie mogelijk maakten. Maar men kan zich moeilijk voor het inzicht afsluiten, dat het esthetische als integrerend bestanddeel van de cultuur zich alleen door beheersing van de natuur heeft kunnen ontplooiën.”

Het is, kortom, niet de werkelijke natuur waarvan wij de schoonheid zien, maar de projectie daarop van de herinnering aan, en herkenning van, de menselijke overwinning op haar ongetemdheid. Die overwinning begon klein, met het besef gevaren te kunnen herkennen en ergens überhaupt te overleven. Maar inmiddels kan zelfs de nog woeste natuur mooi gevonden worden, omdat zij een kwetsbare categorie geworden is. Wij zijn het die (denken dat wij) haar toestaan om woest te zijn.

“Erst als das Chaos des sternübersäten Firmaments zu einem Kosmos geordnet, die Gesetze seiner Bewegungen erkannt und auf die praktischen Bedürfnisse der Gesellschaft bezogen wurden, konnte es als schön bewertet werden und modelhafte Bedeutung erlangen. Die Kategorie des Ästhetischen ist durch ihren expansiven Gebrauch so weit verallgemeinert worden, dass sie heute wieder auf das angewandt werden kann, was man einst das Naturschöne nannte. Am Beispiel der Landschaft ist wiederholt dargelegt worden, dass sie als ‘ästhetisch’ empfunden wird. Natur begegnet uns hier in einer besonderen axiologischen Beziehung. Was sie genießbar macht, ist nur scheinbar die faktische Präsenz ihrer Erscheinung; latent wirkt der Aisthesis aber mehr das Moment der gattungs-geschichtlichen Erinnerung an die ihr durch Gestaltung auferlegte Ordnung, an den pazifikatorischen Zugriff ganzer Generationen. Es soll hier nicht darüber spekuliert werden, ob es immer Domestikationsakte waren, deren Ergebnisse den Selbstgenuss der menschlichen Gattung freisetzen und damit eine ästhetische Wertbeziehung möglich machen. Schwerlich wird man aber der Einsicht verschliessen können, dass das Ästhetische als integrierender Bestandteil der Kultur sich nur um den Preis der Naturbeherrschung hat entfalten können.“

Norbert Schneider, Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Reclam, 2010



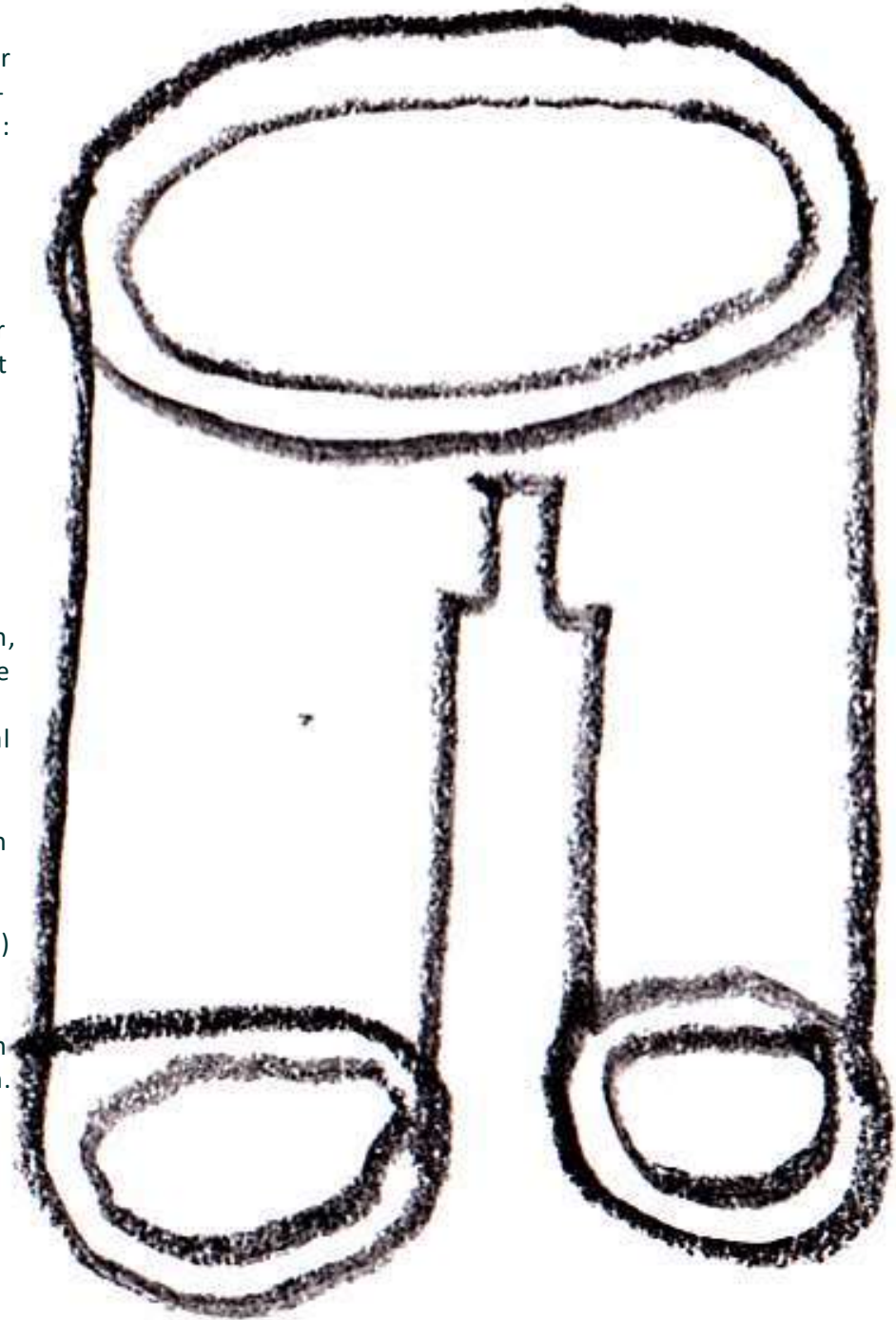
#⁹1

1.b. Sophia en Marius

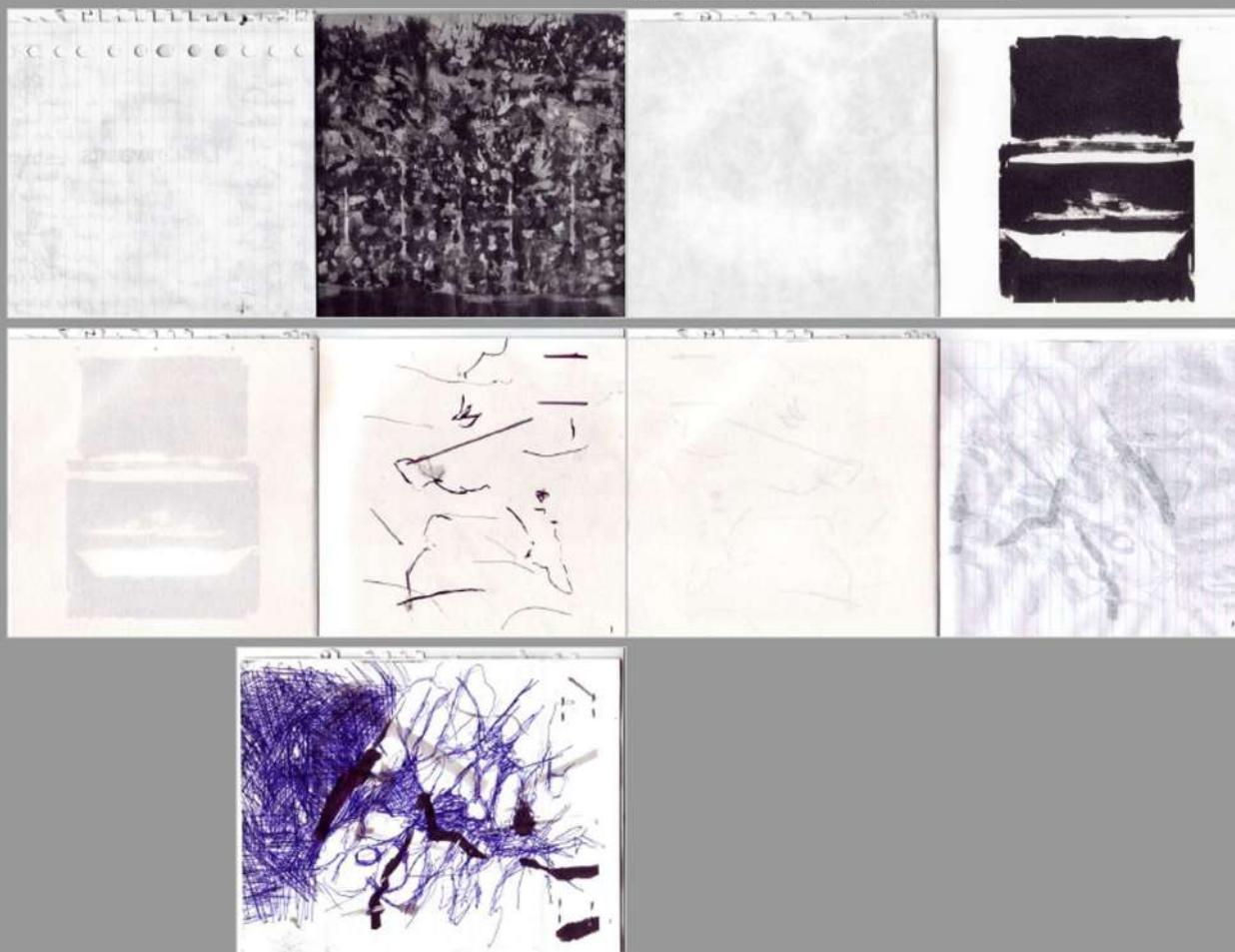
In de erotiek, waar men net zo driftig in de weer is met schoonheid als in de esthetiek maar dan anders, kent men een leerzame specialisatie die gericht is op experiment met machtsverhoudingen: bondage. Wikipedia leert dat dit onderdeel uitmaakt van het sextet BDSM: bondage & discipline (BD), dominance & submission (DS) en sadism & masochism (SM). Onbeheerste driften krijgen met BDSM binnen een machtsspel beperkingen opgelegd. Nadere bestudering op youporn.com toont dat het praktiseren van BDSM een kwestie van hard werken is onder ongemakkelijke omstandigheden in kerkers, kooien, klemmen en kettingen. De bijbehorende verrichtingen blijken niet eenvoudig, maar wel opmerkelijk belonend. 'Sophia' vertelt in de rubriek BV de liefde van de Gelderlander (11-1-2020) over haar vaste slaaf 'Marius', "Ons spel is creatief en intuïtief. Ik zet hem bijvoorbeeld vast met een ketting aan een plafondhaak, ik zweep hem of rits hem in een leren bodybag en takel hem op. (...) Het is een hypnotiserend spel dat verder gaat dan seks; dieper dan een orgasme. Ik hoef er niet bij klaar te komen, en mijn slaaf ook niet. Ik kan hem geen grotere beloning geven dan wanneer ik hem mijn laarzen laat kussen."

In meerdere opzichten mag dit boeiend heten. In esthetische zin zien wij hier, met het citaat van Schneider in het achterhoofd, de door beiden gestileerde overwinning op hun chaotische driftleven*. Van Marius op dat van zichzelf, zodat hij van de schoonheid van Sophia, en nog meer van de symbolische representant van haar vrouwelijkheid, de laarzen, kan genieten. Laarzen zijn voor Marius opwindender dan de daadwerkelijke aanblik van de fysieke vrouwelijkheid, wat duidt op gevorderd esthetisch inzicht. En ook Sophia's heersersdrift over Marius is een overdrachtelijke overwinning op de woeste natuur. Vooral over die van haarzelf, want het onderwerpen van Marius kan geen doel op zich zijn. Hij geeft zich immers maar al te graag zelf al gewonnen. Nee, zij straft de chaos in de kosmos, die in hun spel de vorm van een hunkerende Marius heeft aangenomen. Alleen zo kan zij in Marius de schoonheid van het archetype Man zien (wat inderdaad nog niet zo simpel is). Ook in de buitenslaapkamerlijke esthetiek zoekt de mens naar schoonheid, die hij pas herkent door overheersing. Door het machtsspel ontstaat inlevingsvermogen (*Einfühlung*) van waaruit wij ons kunnen verhouden tot het object van begeerte. Zowel bij BDSM als in de kunsten is de beloning een grote opwindende, die eerder van symbolische dan van geile aard is. Klaarkomen hoeft niet, zoals wij zojuist leerden, want het genot zit dieper. Daarom beoogt dit jubelnummer bij het 10-jarig bestaan niet om u tot orgastisch genot te brengen. Dat zou te oppervlakkig zijn. Dit nummer is als een laars die u wordt aangeboden om te likken. Ook kunt u met het opgerolde printje van dit feestnummer een partner naar keuze eens lekker aflossen. Hoe dan ook is u passende beloning gegund bij het gebruik van deze uitgave.

* Marius is getrouwd met een vrouw "die niks met BDSM heeft". Maar soms, als Marius stress heeft, zegt ze: "Moet je niet weer eens naar Sophia?" Substitueer BDSM voor 'kunst' en Sophia voor 'een museum'.



Wat is de bewijst (Landinwaerts)? Je de eisen-
hadden last laten liggen om de universiteit.
Dat is mooi; in het ene of in het andere
paradeert het slim Landinwaerts
"De zijn ook niet slim", en denken of van be-
paalde "State of mind". Niet goed en voor
mij om te zien hoe simpel de voorstelling
was. Daar wil ik nog wel 35 te veel vinden
hij is m'n complete andere gezindheid
dat voor de 3e keer in het jaar
zijn werks 2 1/2 x 15 naar een volle prijs brengen
gevoelend.



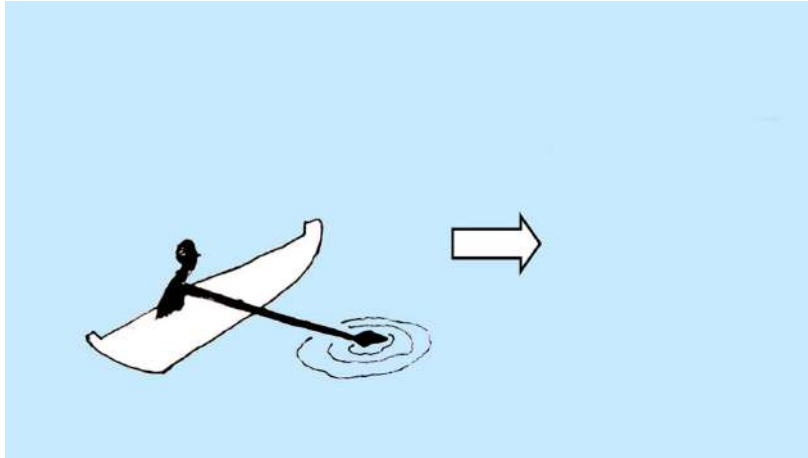
2. Blaasjes

Even terug naar het prilste begin van ons verlangen.

Uit anorganische stoffen ontstond door zelfassemblage van moleculen in de oersoep van 3,5 miljard jaar geleden levende materie. Waarbij “door onvoorstelbare krachtinwerking de eigenschappen van het levende zijn verwekt” (Sigmund Freud, 1856-1939). En waaruit tegelijkertijd de eerste heimwee ontstond: het terugverlangen van de organismen naar de verloren rust van de anorganische staat. In al wat leeft, zegt Freud, zit de diepe, aangeboren behoefte aan een nooit zelf gekende, absolute vredigheid; de inertie van de levenloze materie, oftewel “de kristallijne rust van het anorganische”. Oftewel de dood. Maar de dood is hier niet de verontrustende griezel die zo spijtig en onterecht ieders romantisch-unieke persoonlijkheid vernietigt. Het is in tegendeel de paradijselijke afwezigheid van alle angsten en zorgen. (Veel later zou het zoogdier overigens nog een tweede ideaalbiotoop ontwikkelen waarnaar het terugverlangen op een soortgelijke onbereikbaarheid stuit; dat van de baarmoeder.) In *Jenseits des Lustprinzips* (1920) beschrijft Freud hoe de vroege cel (“niet meer dan een blaasje”) als eenvoudigste vorm van leven met zijn omhullende vliesje de indrukken uit de omgeving opvangt. Waardoor het al mee- en terugverend vorm krijgt. Beschadiging van het oervliesje is het vroegste trauma der levenden. Het blaasje is dus gebaat bij zo weinig mogelijk inwerking. Dit primitieve streven naar inertie is tevens een pre-psychisch verlangen naar *das Fehlen der Angstbereithheit*. Het vooruitzicht verlost te kunnen worden van onze permanente angstgereedheid, is iets wat de anorganische staat existentieel aantrekkelijk maakt. Het door de inwerking van de buitenwereld vervormende vlies stolt in de loop van de tijd tot een schorsstructuur. “Bij de hoogontwikkelde organismen heeft de indrukopnemende (*reizaufnehmende*) schorslaag van het voormalige blaasje zich allang in de diepten van het lichaam teruggetrokken, maar delen daarvan zijn direct onder het oppervlak blijven liggen. Dit zijn de zintuigen.”

Freud veronderstelt dat het evolutionaire leerproces door traumatische inwerkingen bij de Homo sapiens een extra

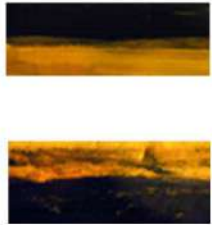




i.s.m. Arthur van der Lee

schorslaag geformeerd heeft; het bewustzijn. Dat is bedoeld om nog meer invloeden uit de buitenwereld te kunnen neutraliseren en balans te zoeken tussen het innerlijk en de buitenwereld. Bedreigende invloeden hoeft en kan het bewustzijn niet meer fysiek op te vangen; dat doet het in abstracte, mentale zin. Waarmee het bewustzijn een neurologisch tegenwicht tegen onrust bedoelt te zijn, met als essentieel vermogen het abstracte denken, dat al tijdens ons leven een afspiegeling wil worden van de komende rust en stilstand. Want, zoals gezegd, de essentie van de dood zit 'm niet in de onaangename vernietiging van ons ego en lichaam, maar in de verlokking van volledige, tijdloze stabiliteit en daarmee de bevrijding van alle angsten, ongemakken en aandriften die onze tijdelijke lijven zo teisteren.

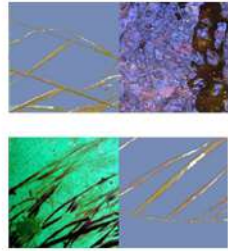




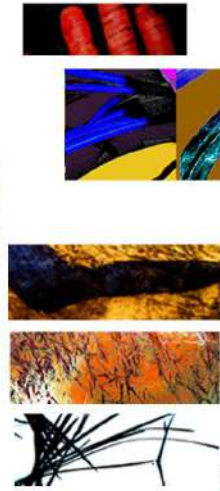
het landschap



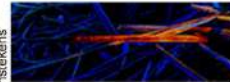
moeraswater



waterkant



sporen



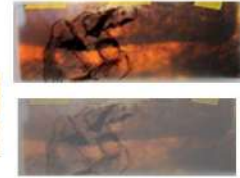
levenstekens



een wezen



de Boelskeert



3. Het vreselijk mooie

Maar we zijn nog niet dood. Tijdens het leven zijn rust en angsteloosheid nog niet aan de beurt. Nu draait het om de honger naar het mooie. Niet het mooie als versiering, maar als voedsel. Het mooie voedt ons en maakt het leven te harden.

De hyena beoordeelt de antilope niet op haar schoonheid. Het interesseert de hyena evenmin hoe knap gemaakt de antilope is. De afweging van de hyena is geen andere dan de herkenning van eetbaarheid. De erkenning van schoonheid die daarin gelegen is, is a priori; over schoonheid hoeft niet eerst over nagedacht te worden. Het is de driftige hoop dat de antilope in te halen valt omdat zij om op te vreten is, zo mooi.

Gebruiken we dit als metafoor, waarin de antilope een gedachte is, dan is de schoonheid van de gedachte dat zij door het bewustzijn driftig begrepen en bevat wil worden.

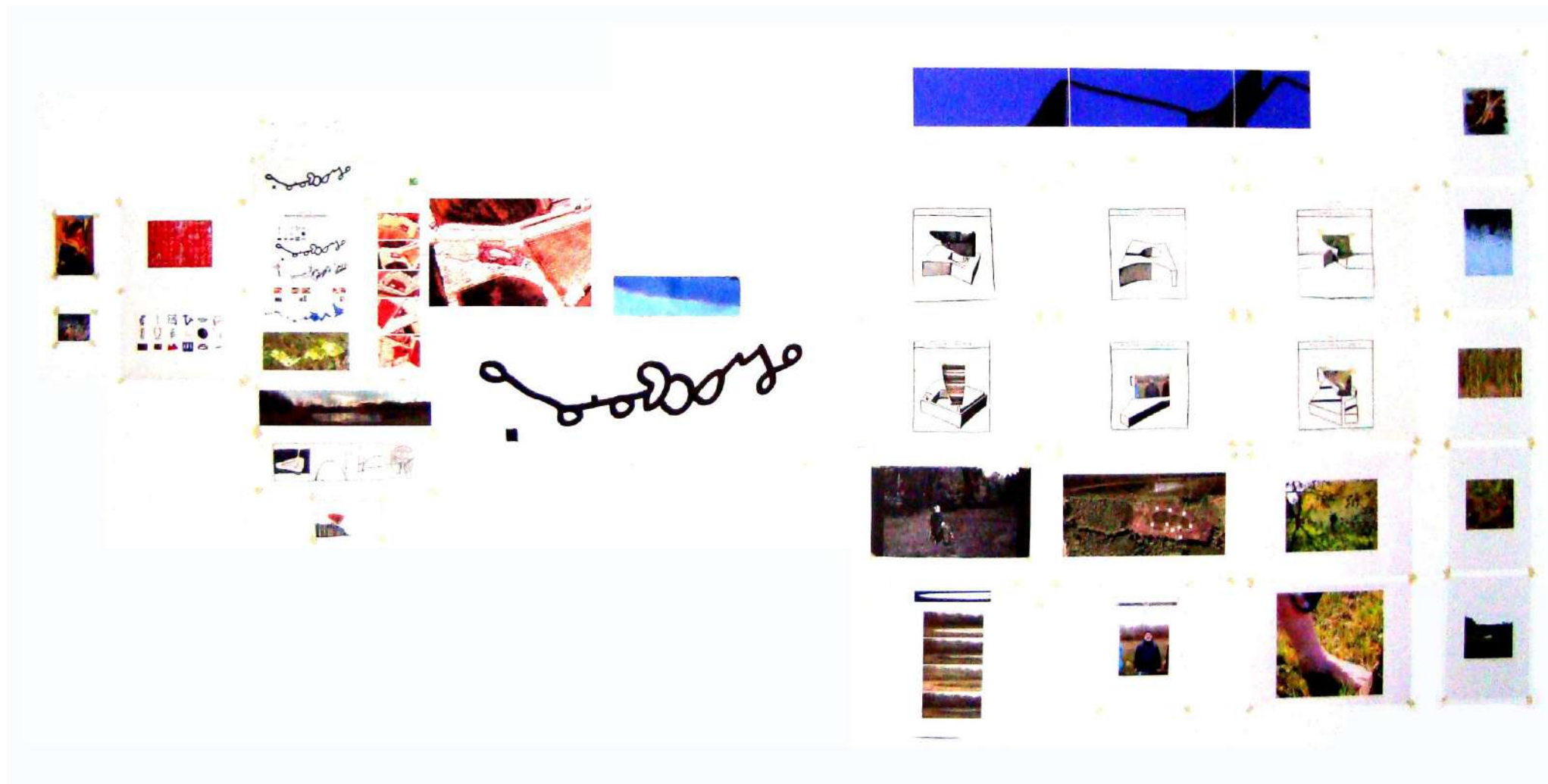
Wij weten dat de prooi lang niet altijd gevangen wordt. De hongerige jager grijpt vaak mis en soms keert de prooi zich zelfs tegen hem en moet hij vluchten.

Hoofdzakelijk hongert de jager. De hoop dat de honger überhaupt te stillen valt, geeft schoonheid diepte. Op de momenten dat zij de honger werkelijk stilt, is zij prachtig en vervult het leven. Maar altijd keert de honger weer. Er moet nu eenmaal regelmatig gegeten worden, anders wordt er gestorven. En sowieso wordt er gestorven door wat er gegeten wordt.

In de esthetiek heet de ervaring van deze existentiële noodzakelijkheid 'subliem', in de Jungiaanse psychologie 'numineus'. Er is het leven - bijvoorbeeld in en langs de Heidenhoekse Vloed - dat zich strijdend staande houdt. Er is de mens die daaraan het sublieme, het numineuze, beleeft. Hij ziet overvloed, pracht, genot. Hij krijgt de hoop dat het goed komt. Maar hij raakt zijn angst niet echt kwijt: de dreiging van schaarste, pijn, verlies blijft. Want naast heerlijke pracht is er altijd daadwerkelijk lijden in de buurt.

Datsamen is mooi. Vreselijk mooi.





4. Worringer

Abstraktion und Einfühlung (1906-'07), Wilhelm Worringer (1881-1965)
Een samenvatting

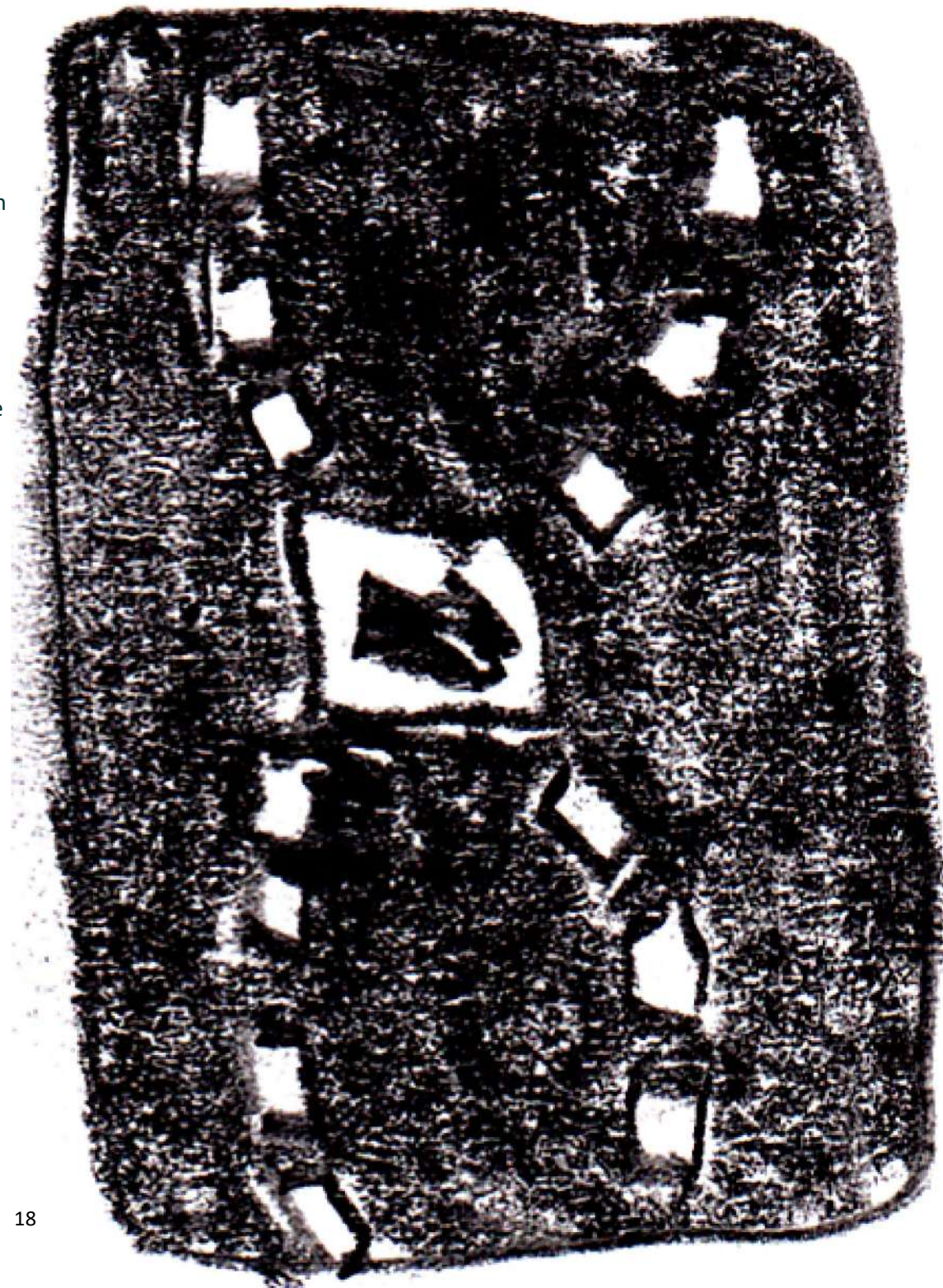
Het kunstwerk is als zelfstandig organisme gelijkwaardig aan de natuur en in zijn diepste wezen zonder verband met het zichtbare oppervlak der dingen in de natuur. Het natuurschone mag dan ook absoluut niet gezien worden als voorwaarde voor het kunstwerk. De wetten van de kunst hebben niets te maken met de esthetiek van de natuur.

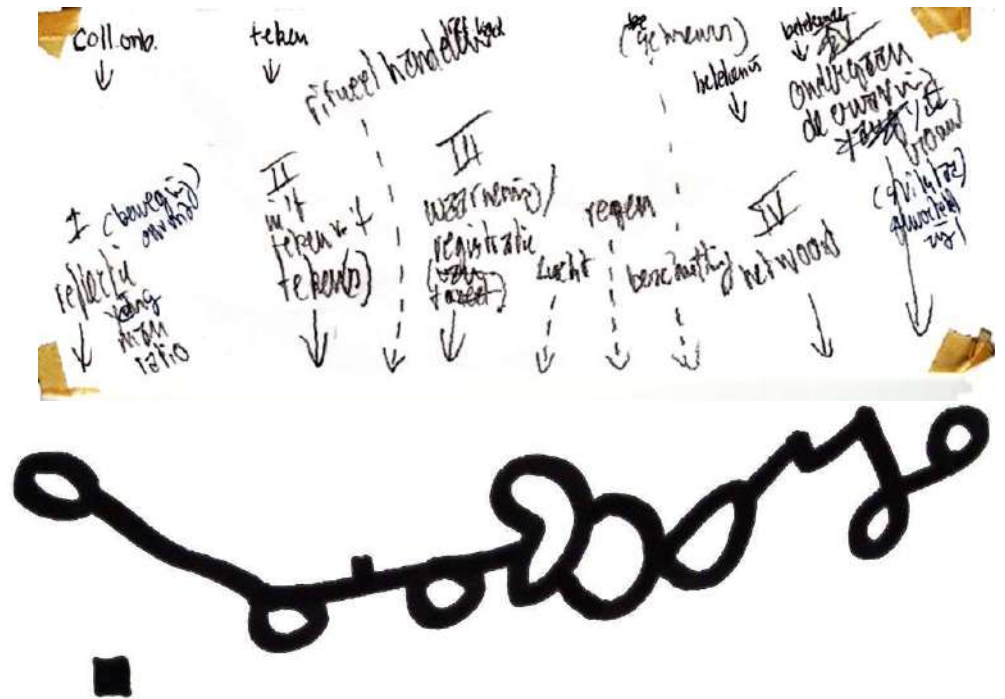
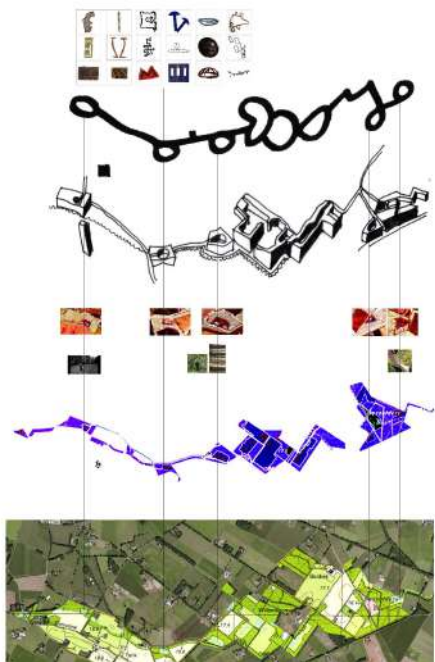
De kunstbeoefening beweegt zich op een continuüm tussen twee polen: abstractie en inleving (*Einfühlung*). De drang tot abstractie vindt schoonheid in het tijdloze levenontkennende anorganische, in het kristallijne. De drang tot inleving vindt echter juist zijn bron in de fascinatie voor de weergave van het onvoorspelbare, tijdelijk levende.

[Inleving, ook wel vertaald als bezieling, aanvoeling, empathie en sympathie, staat in de esthetiek voor de naturalistische, mimetische weergave der vormen. pvdI]

Jac. Vink zegt hierover in *De 'Einfühlungstheorie'* (Opwaartse wegen, jaargang 4 (1926-'27)); de uiterlijke kenmerken in de buitenwereld worden in het eigen zielenleven gereproduceerd en vervolgens geprojecteerd op de bron. Dit heet in het esthetisch domein ook wel 'bezieling'. "Iets zoo opvatten alsof het de drager is van psychische bewegingen."

Het is een misvatting te denken dat de wil tot kunst (*das Kunstwollen*) altijd het naderen van het natuurvoorbeeld als doel had. De menselijke behoefte aan mimeze is namelijk wat anders dan het naturalisme in de kunsten, en dus ook wat anders in de esthetiek. Zij is weliswaar een ambachtelijke behoefte in de volkskunst. Maar in het domein van de geschoolde kunsten, en dus de esthetiek, is mimeze in essentie geen nabootsing maar confrontatie (*Auseinandersetzung*) van de mens met de natuur. Waarbij het onderscheid tussen ambacht en kunst niet per se aan het kunstwerk *an sich* is af te lezen. Het verschil zit hem in de intentie van de maker, in diens *Kunstwollen*; had de maker de psychische behoefte en gerichte intentie aan kunst te doen? In dat geval is er met de afbeelding meer aan de hand dan alleen het nastreven van gelijkenis. "Het mimetische, naturalistische kunstwerk, gebaseerd op inlevingsbehoefte, bevat haar schoonheid door ons levensgevoel (*Vitalgefühl*), dat wij donker in haar verzinken."





De andere pool van Worringers continuüm, tegenover het op inleving gebaseerde naturalisme, is de abstractie. De drang daartoe is een vroegere aandrift van de wil tot kunst dan de inlevingsdrang, want zij is het gevolg van een oorspronkelijker innerlijke onrust veroorzaakt door de verschijnselen in de buitenwereld. “Zodra de mens tweevoeter werd en als zodanig ogenmens, moest een stil gevoel van onrust achterblijven” (*Sobald der Mensch Zweifüssler und als solcher Augenmensch wurde, musste ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben*). De aanvankelijke (in feite ooit dierlijke) onwetendheid van de oermens, is gebleven als erkenning van de uiteindelijke ondoorgrondelijkheid van de samenhang der verschijnselen. Het ervaren van de verwarring die daarmee samengaat zorgt voor een bijzonder sterke behoefte aan rust (*ungeheueres Ruhebedürfnis*). Bij wie de ervaring van de fundamentele ondoorgrondelijkheid van het leven nog altijd boven de uiterlijke, intellectuele beheersing van het wereldbeeld staat, is de kunstzinnige behoefte anders, abstracter, dan voor hen die de wereld als kenbaar, beheersbaar en vertrouwd ervaren. Hoe minder de verschijnselen in de buitenwereld onderworpen lijken, hoe minder de behoefte om de permanente, verwarrende onrust daarvan te naderen en er door inleving en mimeze van te genieten. En des te groter de drang om vanuit de vrees voor de buitenwereld de hoogste, abstracte schoonheid na te streven, om daarmee een rustplaats te scheppen. Dit vertaalt zich in esthetische zin als voorkeur voor de gesloten individualiteit van het object, in tegenstelling tot de suggestie van driedimensionaliteit die de mimeze nastreeft. In 3D zijn immers nooit alle facetten als geheel in een keer te zien, waardoor inzicht in het object alleen door de ervaringen van het combinerende verstand kan ontstaan. In de abstractie is het dus logisch de ruimtelijke nabootsing te mijden, omdat die geen wezenlijk, stabiel inzicht geeft. Daarvoor moeten de vormen geïsoleerd worden, gestileerd en geabstraheerd. Waarmee ze teruggebracht worden tot hun individuele essentie en bevrijd uit de *Unklarheit* van hun onontwarbare verwevenheid met de wereld.

Bij de kunstzinnige inleving van de mimeze gaat het overigens evenmin om de “banale vreugde iets precies in zijn uiterlijk weer te geven” als bij de segregerende beweging in de abstractie. Beide polen van Worringers continuüm zijn gericht op het vastleggen, d.w.z. vereeuwigen, van de waarneming. Aan de inlevende kant zoekt de kunstenaar daarvoor naar de dynamiek van uitwisseling met het object, aan de abstraherende kant zoekt hij naar rust en stabiliteit door de essentiële kwaliteit(en) van het object te prononceren.





Museum Radix
 Tekenen van Vredestein, Zaal 2
 Handeling 14, Goede Vrijdag, 29 maart 2013
 Paul van der Lee

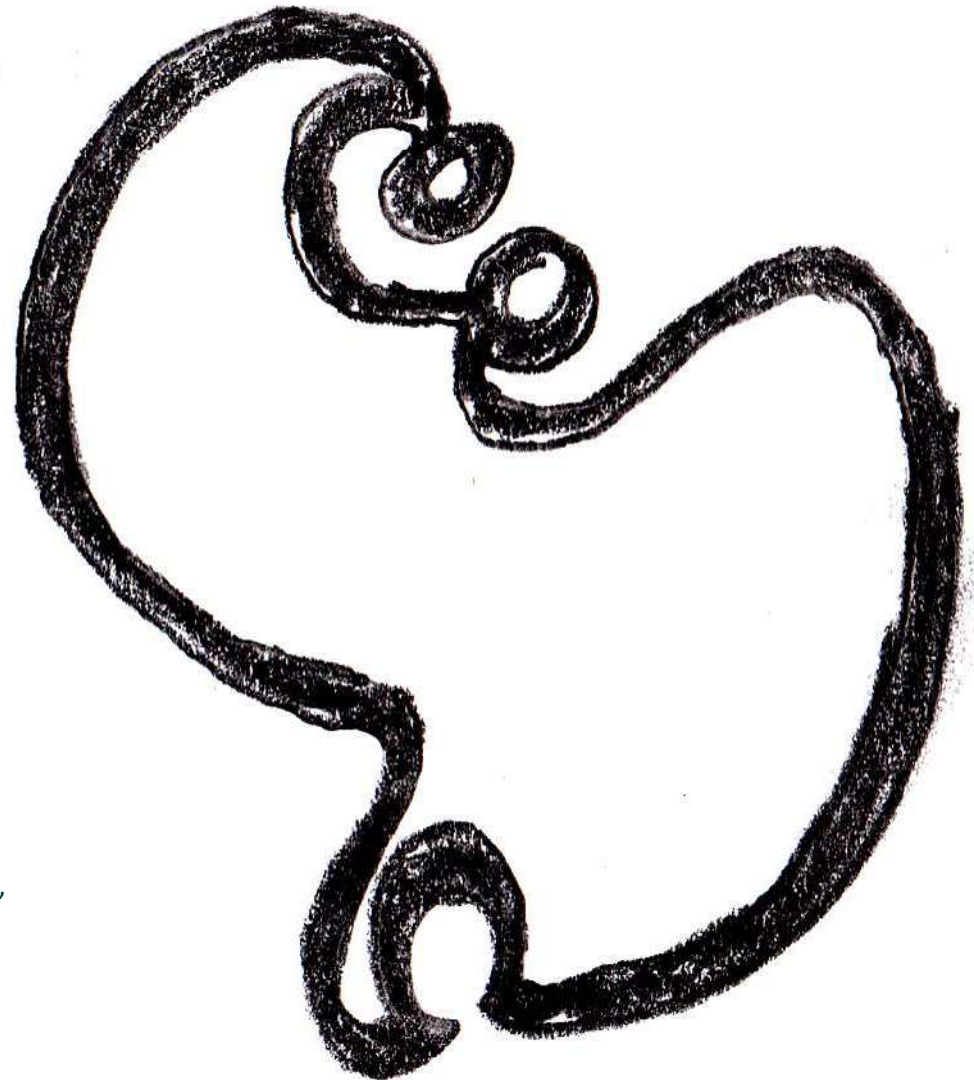
Het is daarbij vreemd maar onmiskenbaar dat de kunsten kunnen wedijveren met het gewone leven. Hoewel het esthetische uit het gewone leven voortkomt, is het dagelijks bestaan een verstoring van het esthetisch genot.

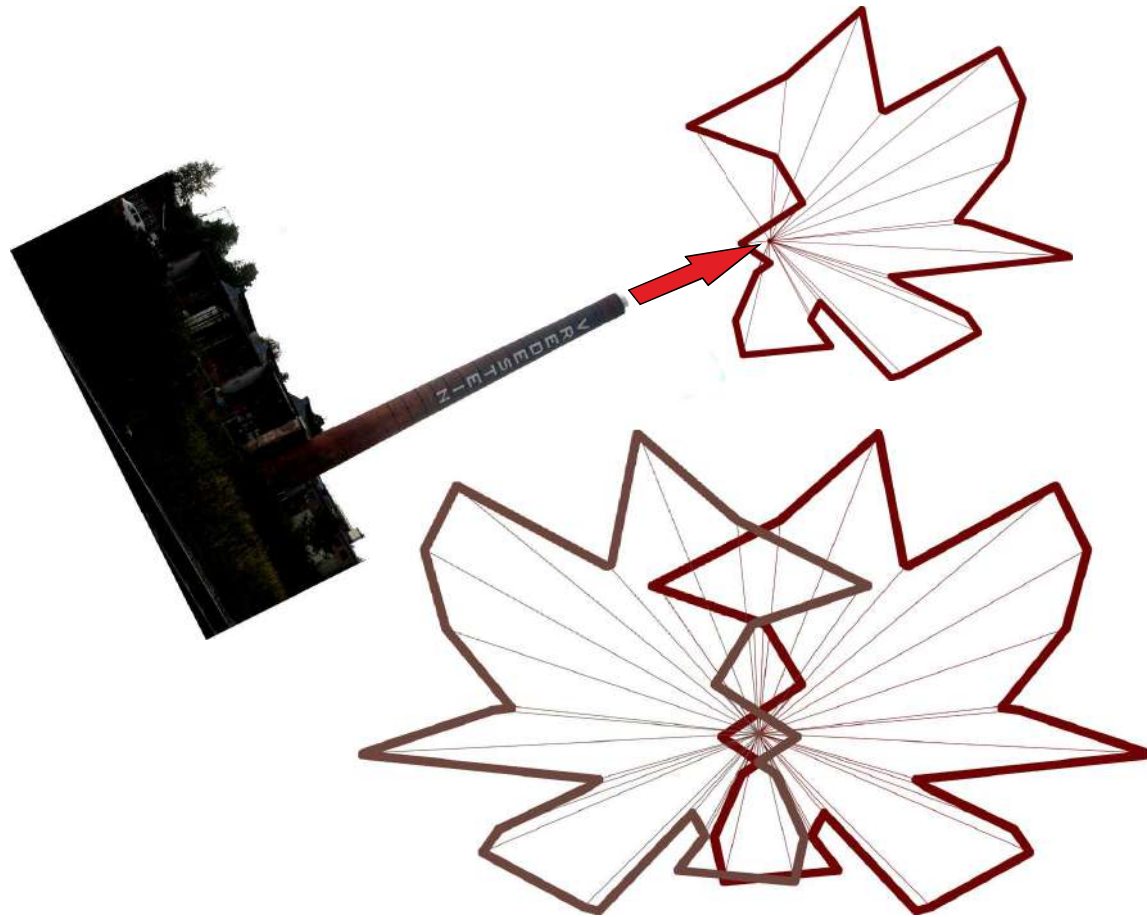
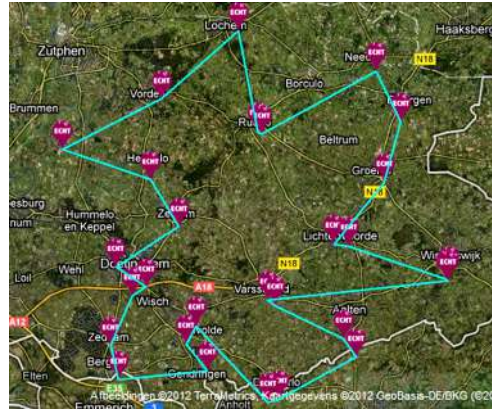
Het maken en beleven van een kunstwerk houdt een verplaatsing, een overheveling in naar een buiten ons liggende vorm. We voelen onze individualiteit in het domein van het kunstwerk overgaan, weg van de energievretende, grenzenloze veelvoudigheid van het individuele bewustzijn. We verplaatsen ons naar de esthetische wereld van de geëxternaliseerde vorm.

[Externalisatie (*Selbstentäusserung*) is in de filosofie en religie een term verwant aan het Griekse *kenosis*; overgave, overdracht. Een beroemd en extreem voorbeeld uit de Christelijke literaire traditie vertelt hoe God tot mens wordt door zich in een 'zoon' Jezus te externaliseren. Een meer dagelijks voorbeeld is de speelfilm, waarin de acteurs in een samenspel van geëxternaliseerde personen een wereld maken waarin de kijker zich kan verliezen. En een stroming in de filosofie (Leroi-Gourhan, Stiegler) ziet de essentiële externalisatie in onze creatie van, en symbiotische relatie met, onze 'technische prothesen'. Hoe het ook zij, wanneer de esthetische intentie leidt tot een vorm van externalisatie in een kunstwerk dan is er een situatie ontstaan die in aantrekkelijkheid wedijvert met het eigen lijfelijke leven.

Hier toont zich het perspectief waarbij Schopenhauer verzuchtte, "Even niet langer individu zijn, maar puur, willoos, pijnloos, tijdloos subject van inzicht". pvdI]

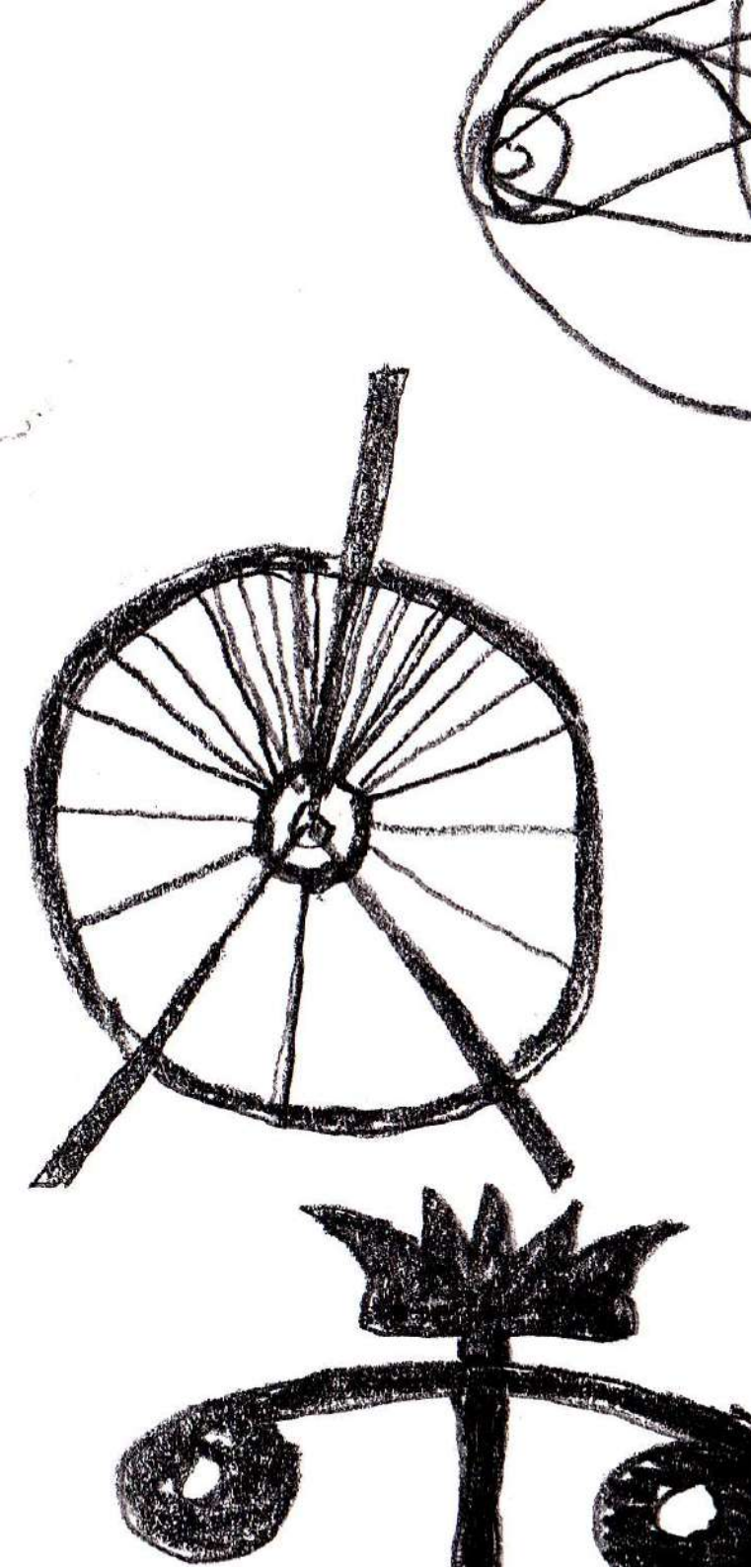
Wat de polen van het Worringercontinuüm - abstractie en inleving dus - met elkaar verbindt is diezelfde behoefte aan, en het vermogen tot, externalisatie. De overgave die daarmee gepaard gaat is intuïtief. Over de schoonheid van het kunstwerk





moet niet nagedacht hoeven te worden. Het moet al gelijk bij de zintuiglijke waarneming zijn belang tonen. De beschouwer moet onderweg zijn, d.w.z. uit zichzelf weg naar het domein van het kunstwerk, voordat hij het zelf in de gaten heeft.

Kunst die het moet hebben van andere middelen dan de formeel esthetische, zoals specifiek theoretische inhoud, degradeert zich [*sic*] omdat zij niet meer fundamenteel begrepen kan worden. Zulke kunst appelleert aan "complicatiegevoelens" die per tijd en mens verschillend zijn. Daardoor heeft zulk werk geen puur esthetische toegankelijkheid en is alleen individueel begrijpelijk, of niet. En kan daardoor niet van kunsthistorische, wetenschappelijk esthetische waarde zijn. Dit hoeft overigens persoonlijke bewondering niet in de weg te staan. Maar het werkelijk esthetische is altijd het niet-persoonlijke.





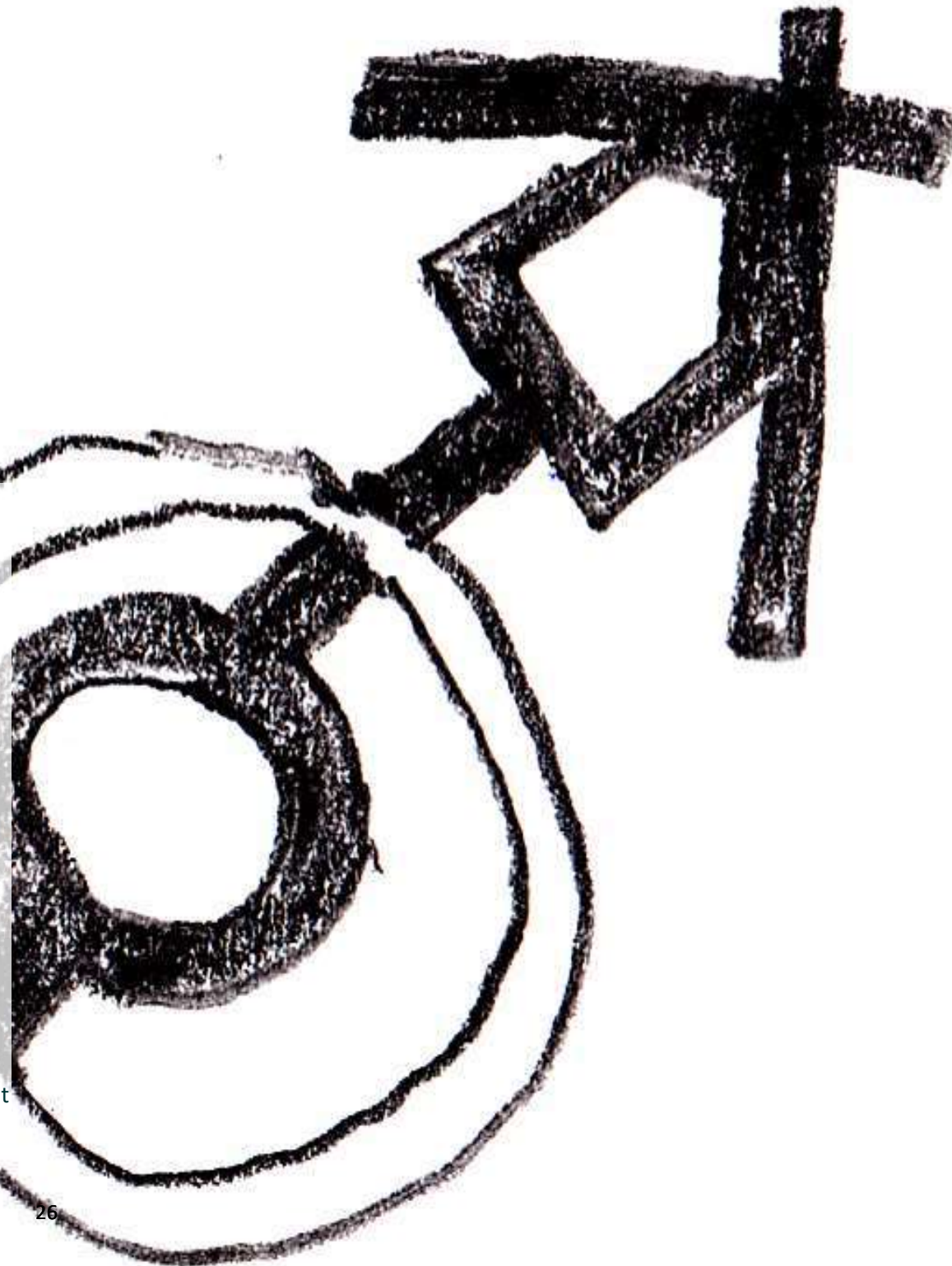
G.F. van der Lee

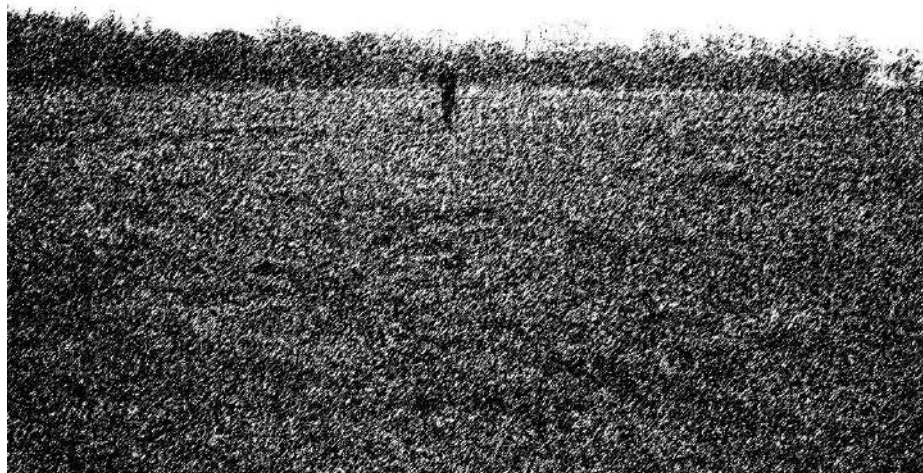
5. 1906

Worringer presenteerde zijn proefschrift *Abstraktion und Einfühlung* in 1906. Naar huidige maatstaven is het meer een essay dan een doorwrocht wetenschappelijk onderzoek. Het beleefde niettemin menige herdruk en sloeg ook internationaal aan, omdat vlak na verschijnen de opkomende nieuwe abstracte kunst er legitimatie en theoretische basis in vond. Tot verbazing van Worringer zelf overigens. In latere voorwoorden schreef hij dat hij het boek als jeugdzonde beschouwde, maar anderen de vreugde die zij aan het werk ontleenden niet wilde onzeggen. Het boek was dus een eigen leven gaan leiden.

De verbazing van Worringer kwam o.a. doordat hij zelf, toen hij zijn theorie formuleerde, nog nooit een modern abstract kunstwerk gezien had. Want die bestonden nog niet. De abstractie waarover Worringer schreef, ging over de geometrische ordening in klassieke kunstwerken zoals die van de Egyptenaren. Daarin staan gestileerde figuren in strakke rijen opgesteld, vaak in kaders gevangen, vergezeld van omlijnde teksten en meetkundige decoraties. Wat hij bedoelde met 'abstract' was 'gestileerd'; de werkelijkheid vereenvoudigd, teruggebracht tot hoofdvormen die in hun ambachtelijke kunstzinnigheid een paradigmatische, (dus) traditionele en rituele status van wetmatigheid hadden. Want naar Worringers idee was iedere gestileerde voorstelling abstract, ook als de afbeelding nog volledig herkenbaar was. Zijn meest vooruitstrevende beleving bij de toekomstige abstractie was het 'parallellisme' van Ferdinand Hodler (1853-1918). Maar naar huidige begrippen heeft Hodlers werk niets abstracts meer.

Hoewel Worringer goede contacten had met de kunstwereld van zijn tijd en op de hoogte was van de actuele stromingen, verraste het hem dan ook (en hem niet alleen) dat kunst volledig voorstellingsloos kon zijn. In 1910 schilderde Wassily Kandinsky een compositie van kleuren, bedoeld als verbeelding van 'vibraties van de ziel', die daarom opzettelijk niet refereerde aan een herkenbare werkelijkheid. Lang gold dat als het eerste moderne abstracte schilderij in de kunstgeschiedenis. Een status waar Kandinsky ook aan hechtte, omdat



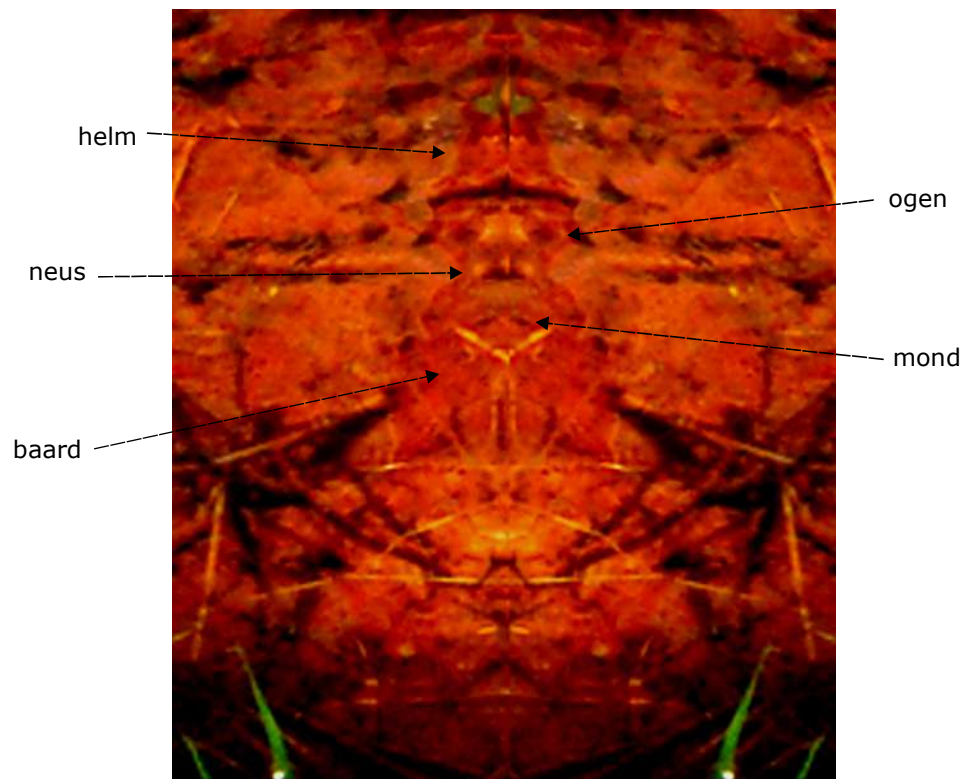


in zijn tijd de zoektocht naar deze schilderkunstige uitvinding door vakgenoten heftig nagestreefd en beleefd werd.

Zoals uit het vorige hoofdstuk met het uittreksel van Worringers dissertatie blijkt, heeft Homo sapiens sinds het vroegste begin van zijn kunstzinnige activiteiten de neiging gehad om met abstracte vormen en concepten te werken. Worringer verklaart dat vanuit de weerstand tegen het onvoorspelbare en vluchtige van de dagelijkse realiteit. Abstracte uitingen staan voor de diepe behoefte aan het vinden van tijdloze zekerheid en wetmatigheid. En waar vindt de mens die meer dan in de taal der getallen en geometrische verbanden? Wie aan abstractieheld Mondriaan en andere Stijliconen denkt, herkent dat ogenschijnlijk ook. Toch werden vroege modern-abstracte kunstenaars niet in de eerste plaats gedreven door mathematische passies. Niet het wiskundig wetmatige voert bij hen de boventoon, maar de genoemde zielsvibraties van de kunstenaars, en de spirituele noties van hun tijd. Het draaide om *das Geistige*, zoals Kandinsky het noemde; het spirituele.

In 10 jaar, van 1906 tot 1915, laaide de nieuwe abstractie op als een stovuur en resulteerde in een omineuze roetplek: het Zwarte Vierkant van Malevitsj (1879-1935). Door hem bedoeld als nieuw, ultiem icoon, verdwijnt de betekenis van ieder schilderij sindsdien in dit zwarte gat van de kunstgeschiedenis. Niets ontsnapt aan de zwaartekracht van zijn absolute relativisme. Ja, de wereld schilderde na 1915 gewoon verder, ook Malevitsj zelf, wonderlijk genoeg. Maar tot nut van het algemeen hoeft en kan dat niet meer, omdat er daarna geen nieuw (westers) cultureel paradigma ontstaan is dat een algemeen als noodzakelijk ervaren kunstraditie aanreikt om te bepalen of het nog wel ergens op slaat wat er gemaakt wordt. Het *Kunstwollen* is een puur persoonlijke aandrif geworden, die naar geheel eigen belang en toevallige smaak van de beschouwer wordt gewaardeerd of als onbelangrijk ter zijde kan worden geschoven. Worringer, toen nog niet wetend wat ons allemaal aan moderne en hedendaagse kunst te wachten stond, benoemde dit al. Hij stelde dat de esthetica als geschoold discours niets heeft om collectief op te reflecteren als er geen genormeerde, traditionele basis meer is





om vanuit te redeneren. En esthetisch gesproken kent de moderne kunst tot op de huidige dag geen winnende stroming, dus geen algemeen heersende maatstaf. Waardoor kunst maatschappelijk onduidbaar is geworden, al zijn er nog zo veel pogingen geweest om een kunstparadigma te herstellen. Ontelbaar zijn de manifesten over hoe dat zou moeten. En als het fascisme of communisme had gezegevierd, was vast een fascistisch of socialistisch realisme onze nieuwe heersende esthetiek geworden. Maar zo is het gelukkig niet gegaan. De mogelijkheid van een nieuw paradigma voor een hedendaagse 'klassieke' kunst is verdwenen in een oceaan van persoonlijke uitingen en eigen smaak.

Kortom; er is van alles aan hele en halve kunst te zien, meer dan ooit zelfs, doch bij gebrek aan algemeen erkende esthetische context valt er slechts te zwijgen bij het interpreteren van het maatschappelijk belang ervan. Op zijn best mompelen we in stilte tegen onszelf en wat intimi, "Ik vind dit mooi". Of niet. Ook goed.

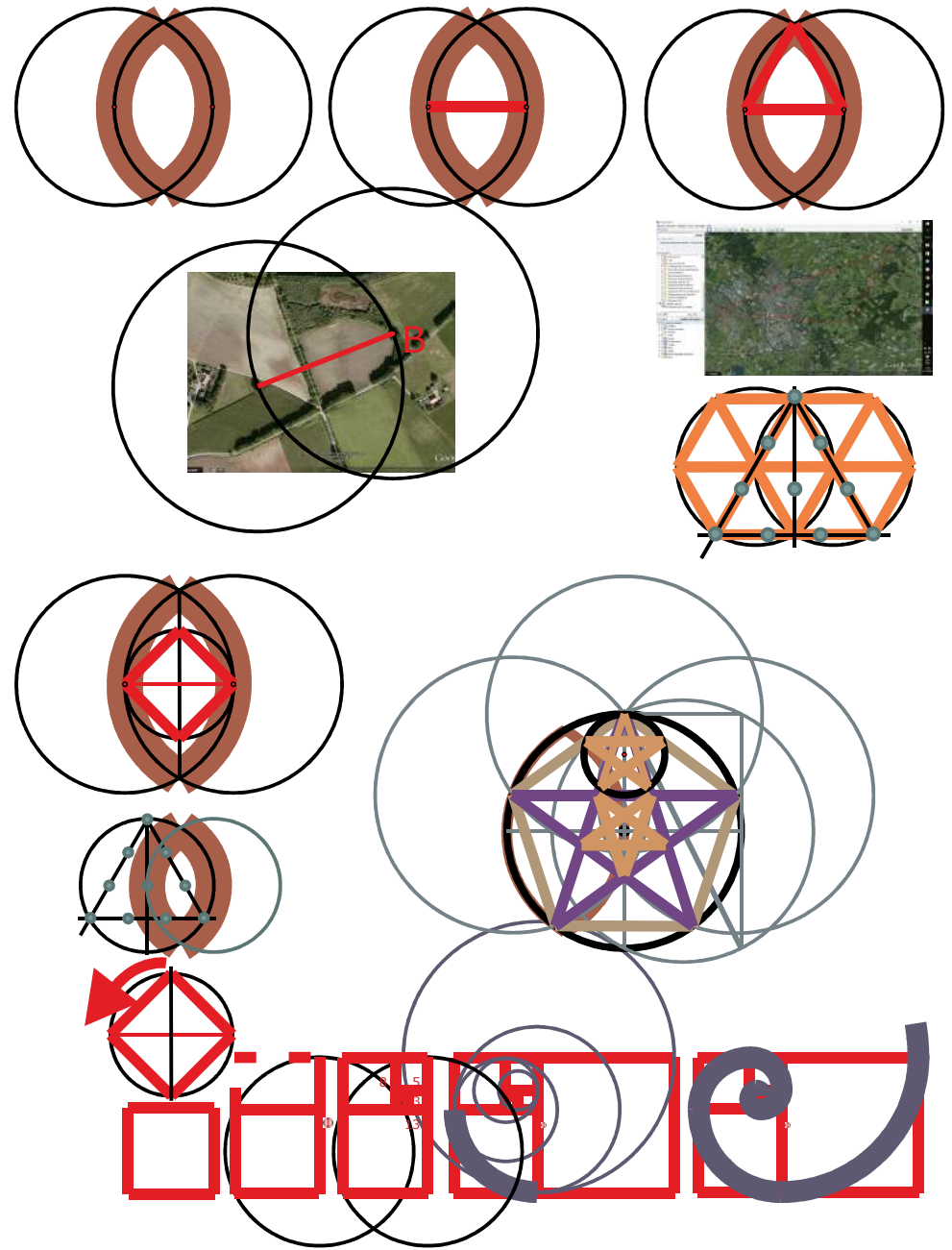
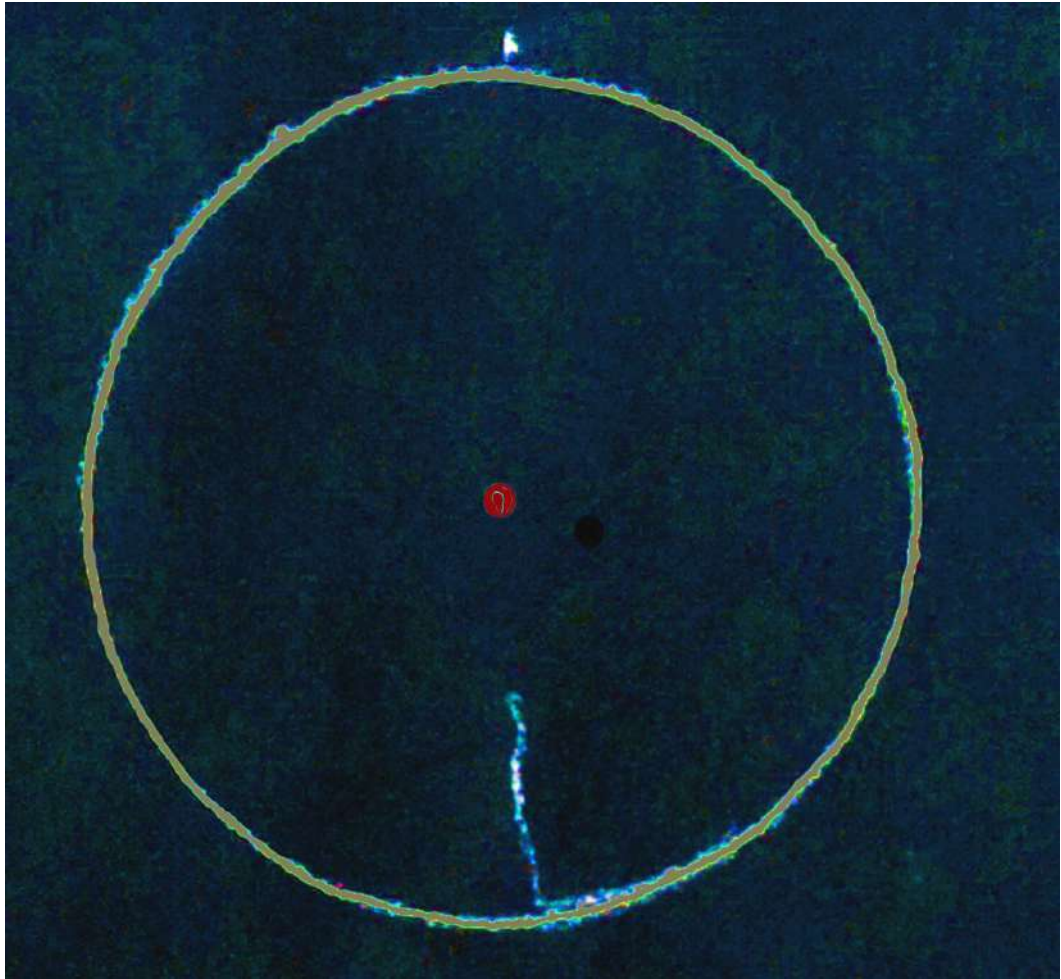
Nochtans! Plan Radix zou Plan Radix niet zijn als het bij deze constatering bleef. Nog een keer 1906. In Zweden begint kunstenares Hilma af Klint (1862-1944) in stilte aan iets bijzonders.

Hoewel ze overlappende kennissenkringen hadden, hebben Worringer en Af Klint elkaar nooit ontmoet. Toen Worringer zijn proefschrift publiceerde, wist hij dan ook niet dat Af Klint bezig was aan een onaardse serie schilderijen. Alleen enkele mensen uit haar directe omgeving waren op de hoogte, want ze wilde haar werk niet aan de wereld tonen. Ze was ervan overtuigd dat de mensheid nog niet rijp was voor haar werk. Zij gevoelde dat de juiste historische context nog niet bestond en verbood de tentoonstelling ervan tot 20 jaar na haar overlijden. Uiteindelijk zou het tot in de jaren tachtig van de vorige eeuw duren voordat die mensheid er kennis mee zou maken. Maar inmiddels zijn haar schilderijen de kunstgeschiedenis in aan het gaan als het echte begin van de moderne abstractie. Jaren voor Kandinsky c.s.



6. Esoterie en abstractie

Zonder iets aan de prestaties van Af Klint, Kandinsky of wie dan ook, af te willen doen, heeft het iets krampachtigs om naar een grondlegger van de moderne abstractie te zoeken. Ook de laatste titelwinnaar, Af Klint, had voorgangers. Al decennia voor haar waren er mensen die abstracte tekeningen maakten met esthetische kwaliteit. Dat soort werken ontstonden echter niet vanuit een kunstzinnige doelstelling, maar uit spiritistische interesse, die in de 19e eeuw ruimte kreeg door een aantal maatschappelijke ontwikkelingen. Met de Verlichting (18e eeuw) en de Franse Revolutie/Napoleontische tijd (1789-1815) ging het spirituele roer bij velen om, ook voor wat betreft gehoorzaamheid aan de gevestigde christelijke kerken. Waarmee behoefte ontstond aan nieuw geestelijk voedsel. Er kwam veel belangstelling voor het wetenschappelijk onderzoek, dat in de 19e eeuw voor indrukwekkende doorbraken zorgde. Geologen toonden aan dat de Aarde veel ouder was dan de geloofsleer beweerde. Darwin verving Adam en Eva door een stel apen. De stoommachine bracht de mens superkracht. Ingenieurs bouwden dingen die groter waren dan ooit voor mogelijk gehouden. Maar de meest fantasieprikkelende uitvinding was toch wel elektriciteit met het hele spectrum aan elektro-magnetisme en stralingsenergieën dat daarmee samenhang. De populair-wetenschappelijke verklaringen voor al die nieuwe energie werd gekoppeld aan een spiritualiteit die zich niet langer door kerkelijke dogma's liet stoppen. Het houden van seances (bijeenkomsten waarbij de bezoekers geesten oproepen om mee te communiceren) werd een populaire bezigheid in vooruitstrevende kringen. Veel kunstenaars zaten daarbij met de neus vooraan. Helena Blavatsky (1831-1891) wist voor deze doelgroep precies de gevoelige snaar te raken met haar theorieën over de kosmische ordening, de geestenwereld, de energiestromen in de mens en het doel van het leven überhaupt. Zij bracht haar inzichten als wetenschap, maar dan wel gebaseerd op oeroude, verheven wijsheid die alleen toegankelijk was voor ingewijden. Haar volgelingen verenigden zich in de internationale Theosofische beweging, die haar werk bestudeerde en uitdroeg. De invloed die Blavatsky had op de ontwikkeling van de moderne kunst was opmerkelijk groot. Zo'n beetje alle beroemde vroege abstracte schilders, van Mondriaan en Van Doesburg tot Malevitsj en Kandinsky,

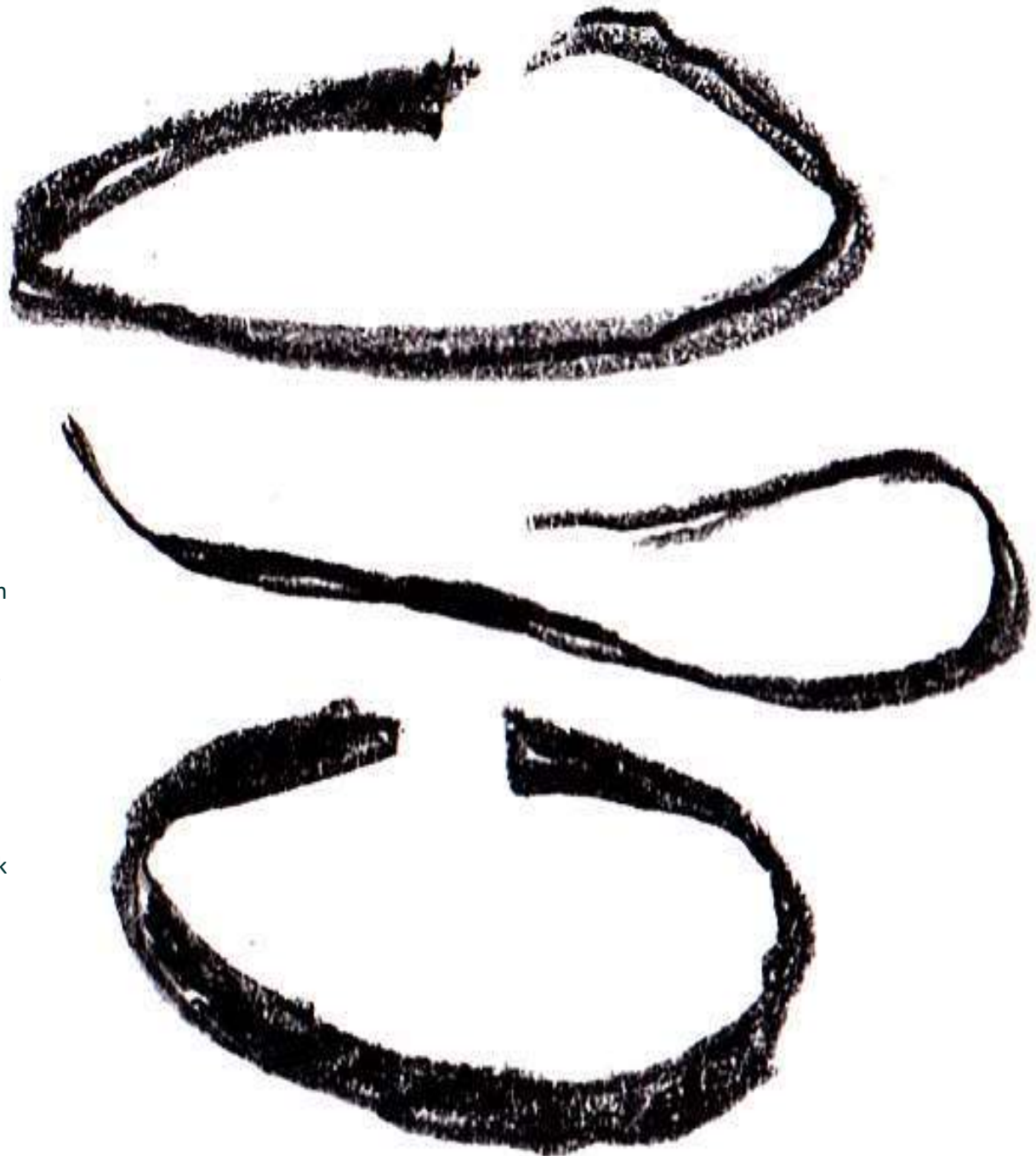


zijn sterk door haar beïnvloed en baseerden hun kunstzinnige onderzoeken deels op haar ideeën en hun eigen interpretaties daarvan. Het is daarbij opmerkelijk dat elementen uit de exacte wetenschappen met grote soeplesse aan Oosterse en Westerse spirituele tradities en nieuwe mythes werden geknoopt. Zo konden volkomen geometrische schilderijen, zoals van Mondriaan en het Zwarte Vierkant van Malevitsj, er vergaand rationeel en conceptueel uitzien en toch in de geest van de maker en beschouwers emotioneel sterk geladen zijn, vol spiritualiteit en hoger sferen.

Zo ook bij Af Klint. Haar vermeende uitvinding van de moderne abstractie past in de voorgeschiedenis van het automatische schrift dat tijdens seances via de hand van een in trance verkerend medium door een geest werd gestuurd. (Overigens zouden de surrealist later deze techniek ook omarmen, niet meer als verbinding met de geestenwereld, maar als uiting van het eigen onbewuste.)

Omdat Af Klint als een van de eerste vrouwen in Zweden de kunstacademie had gedaan, kan men bij haar inderdaad van een geschoold *Kunstwollen* spreken, waardoor haar spiritistische producten kunstwerken genoemd kunnen worden. Maar het ging haar als medium met een opdracht van hogerhand niet per se om een plek in de kunstgeschiedenis, zoals dat wel het geval was bij collega's als Kandinsky. Voor haar telde in de eerste plaats de spirituele betekenis van haar werk. Zij vond "de gedachte belangrijker dan het kunstwerk". Hetgeen overigens bovendien bevestigt wat ook bij andere vroege abstracten speelde: Af Klint's schilderijen zijn in hun abstractie wel degelijk bedoeld om van alles af te beelden. Het zijn illustraties van denk- en voelprocessen en dus zijn ze niet voorstellingsloos.

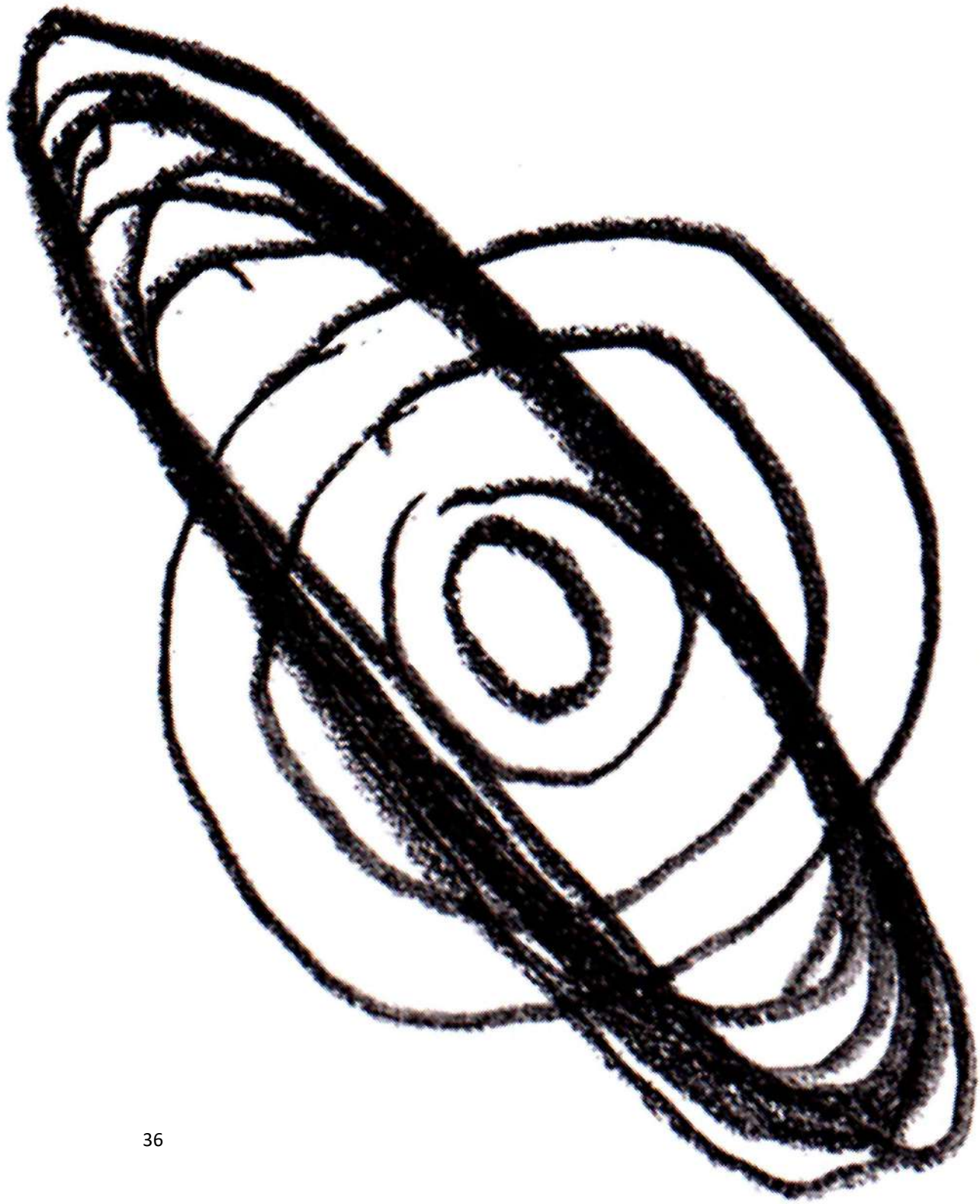
Intrigerend complicerende factor blijft hierbij dat al vaker genoemde *Kunstwollen*; de intentie van de kunstenaar. In de kunstgeschiedenis is de pisbak (*Fountain*, 1917) van Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) en Marcel Duchamp (1887-

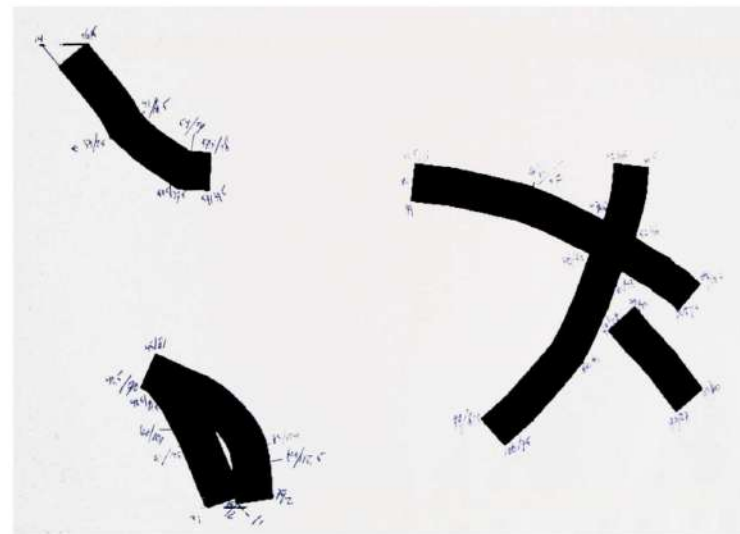




1968) daarvan het ijkpunt. Sindsdien geldt dat wat de kunstenaar vanuit zijn kunstmakende aandriften uitroept tot kunst, kunst is.

Af Klint bevindt zich op het breukvlak hiervan; haar kunstwerken zouden ook educatieve schema's genoemd kunnen worden, een soort schoolplaten. Net als de inmiddels ook beroemde zwarte instructieplaten van haar leermeester Rudolf Steiner (1861-1915). Steiner was geen geschoold kunstenaar en had ook niet de intentie om de platen met aantekeningen die hij vanaf 1919 tijdens zijn lezingen maakte voor kunst door te laten gaan. Aanvankelijk werden ze dan ook na de lezingen gewoon weggegooid. Maar op een gegeven moment begon een bewonderaarster ze te verzamelen. Nu worden er van de 1.100 bewaard gebleven platen regelmatig over de hele wereld tentoonstellingen gehouden. Alles kan dus tot kunst gepromoveerd worden, van een wc-pot tot door geesten ingegeven tekens uit de kosmos. *Anything goes*, zong Cole Porter in 1934. Alles kan en mag. Maar is het allemaal ook echt nodig?



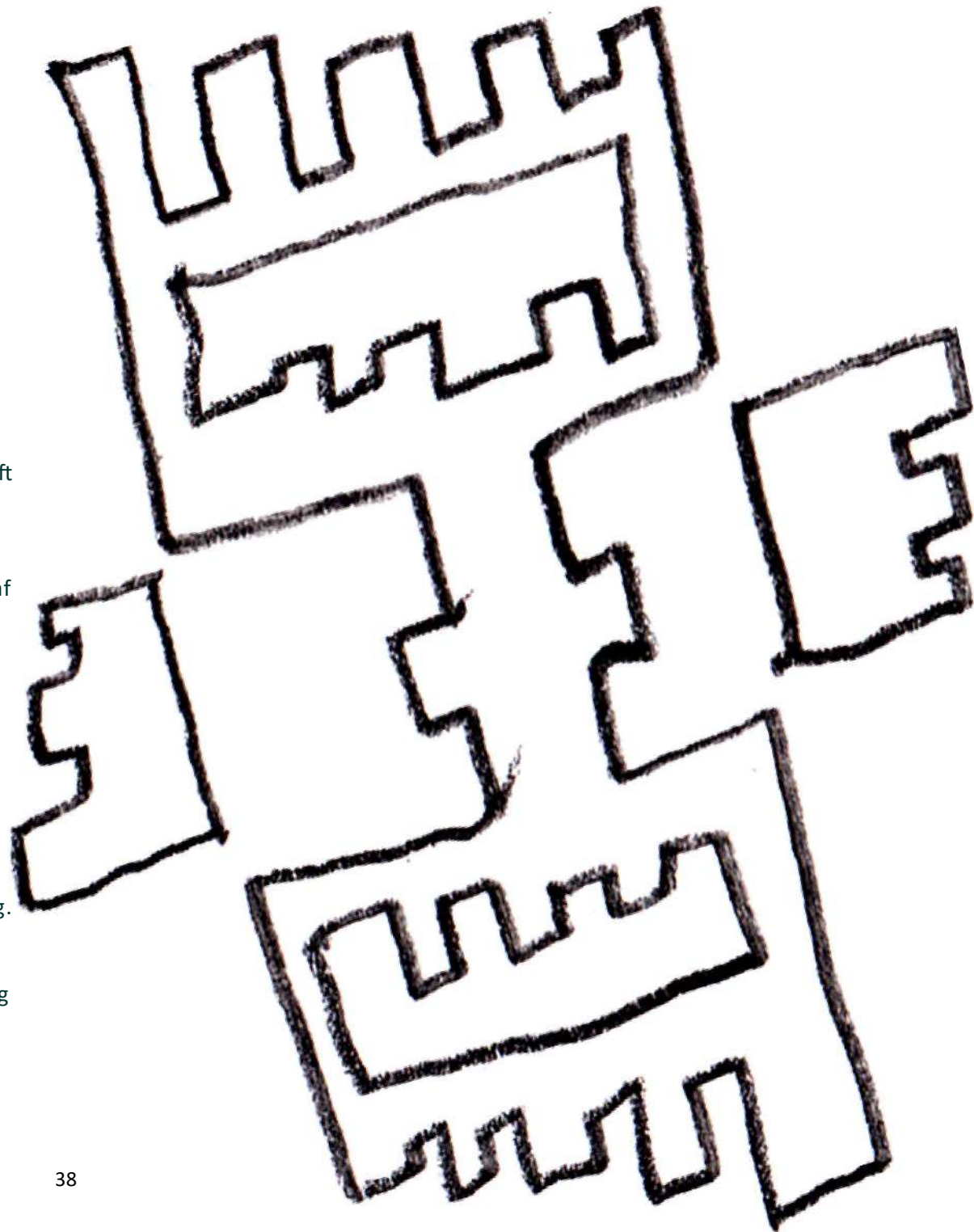


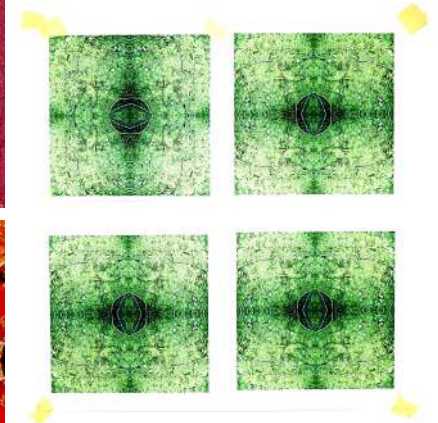
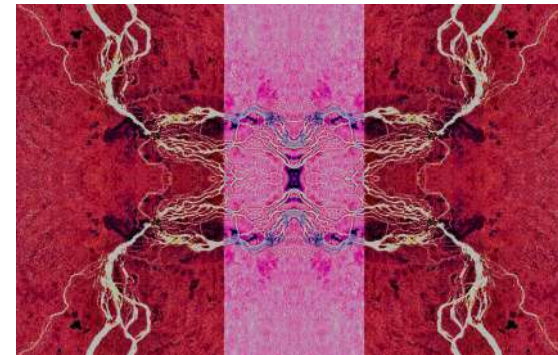
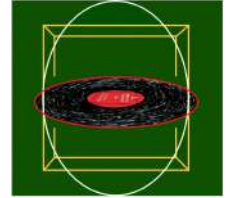
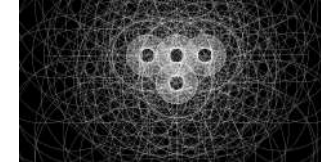
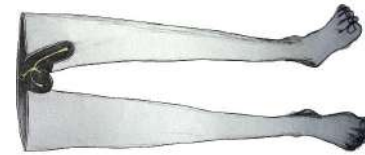
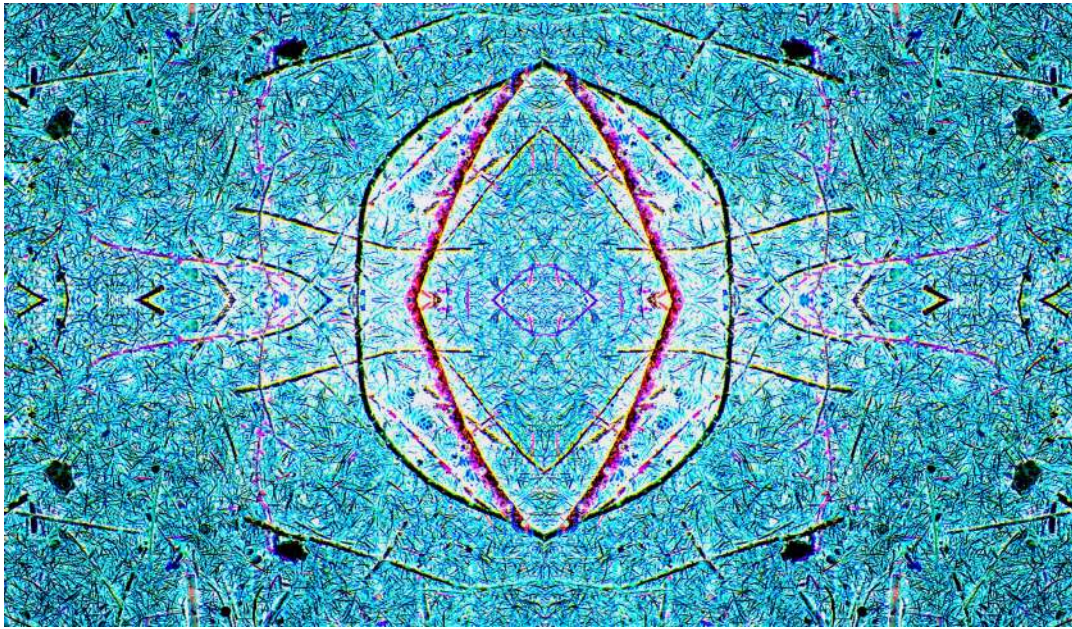
Museum Radix
 Everlasting painting, The End
 Pikethandeling 21, 30 oktober 2016
 PvdL

7. Theoretische tussenstand

Kandinsky noemt in zijn beroemde boek *Über das Geistige in der Kunst* (1910) het geestelijke - de begeestering; "de doelbewuste beroering van de menselijke ziel" - als datgene wat het kunstwerk zijn noodzaak geeft. Die noodzaak bevat volgens hem altijd een relatie met de natuur, óók in het abstracte werk waarin die natuur niet herkenbaar figureert. Want, zegt hij, als het alleen om de esthetiek van de vorm(en) gaat, kan het resultaat niet veel meer worden dan een leuke "versiering voor op een stropdas". Dit betekent dat het kunstwerk niet (alleen) mooi moet zijn. Het mooie in de zin van het puur bevallige is niet de taak van de beeldende kunst, maar het domein van design, decoratie en ornament. Dat overigens daarmee niet inferieur is aan het kunstdomein. De Arts&Crafts-beweging heeft dat in de 19e eeuw afdoende aangetoond, zodat daar nu niet verder op ingegaan hoeft te worden.

Maar Kandinsky laat bij het geestelijke in de kunst de geestenwereld wel verder met rust. Af Klint kreeg haar schildersmotivatie van geestesverschijningen, zoals ene Amaliel die haar opdracht gaf tot de Schilderijen voor de Tempel. Bij Kandinsky is de geestelijke opdracht tot kunstproductie geïnternaliseerd en gepyschologiseerd. Wat wil zeggen, dat het *Kunstwollen* bij hem een innerlijke, persoonlijke, kunstzinnige noodzaak heeft en geen heilige opdracht is van buitenaf. Dit verschil markeert het culturele afscheid van het oeroude beeld van de Heilige Geest als symbool voor het ontvangen van inspiratie. Voortaan is het de geïnspireerde mens zelf die zijn eigen innerlijk externaliseert in een kunstwerk. Hij is niet langer het medium van wie hogere machten zich bedienen om tot externalisatie te komen. Af Klint vertegenwoordigt in die zin de tijd vóór de hyper-individualisering. En Kandinsky staat voor de weg vanaf de 20e eeuw waarin alles draait om het eigen ego. Hoewel het werk van Af Klint minstens zo mooi en boeiend is als dat van Kandinsky kunnen we tegenwoordig niet anders dan de laatste weg volgen bij de worteling van hedendaagse kunst. Dus niet de spiritistische, maar de psychologische.



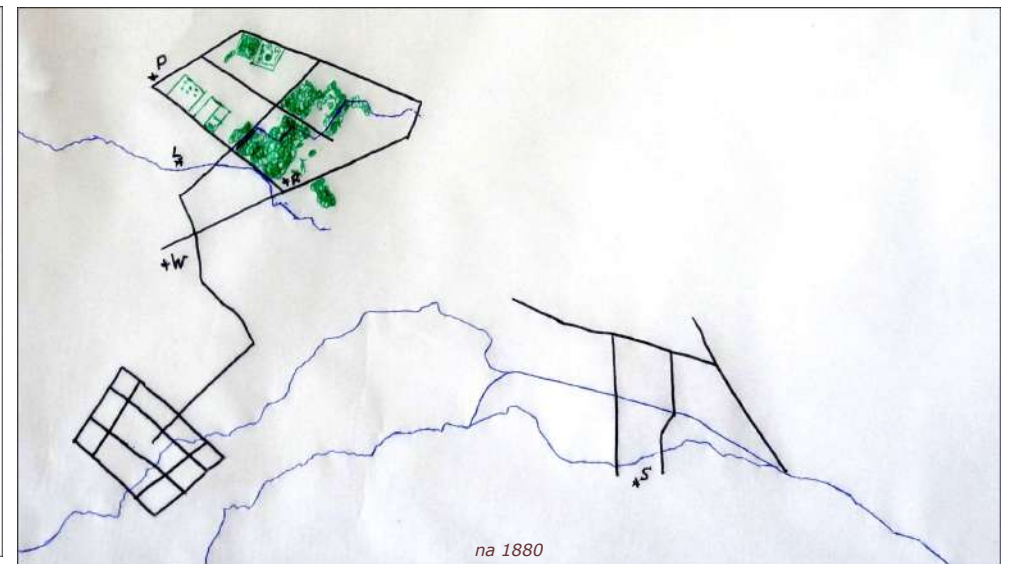
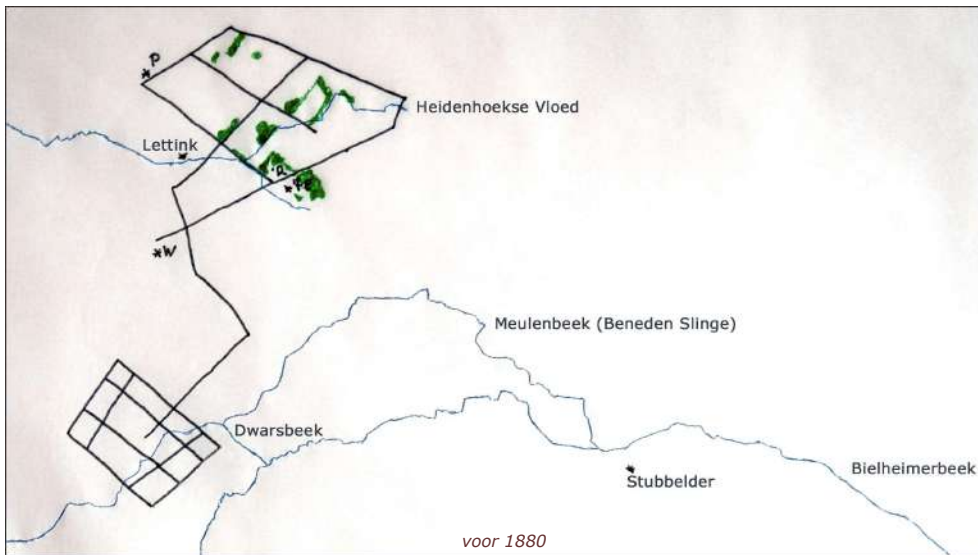
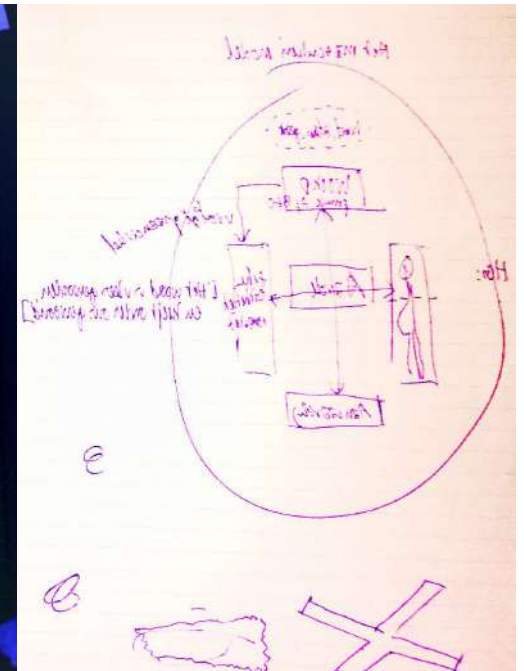
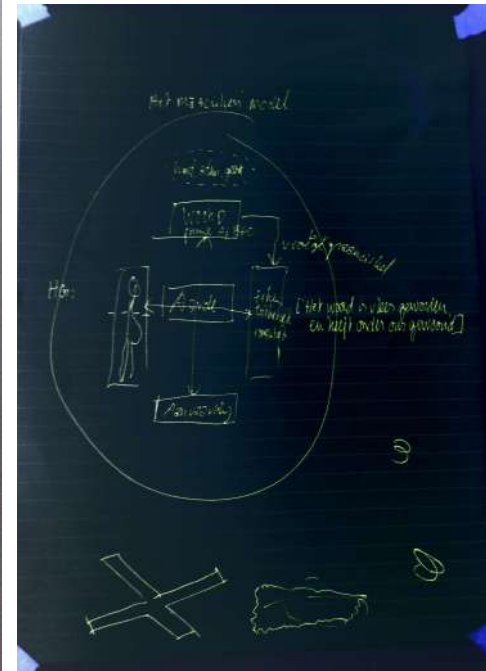
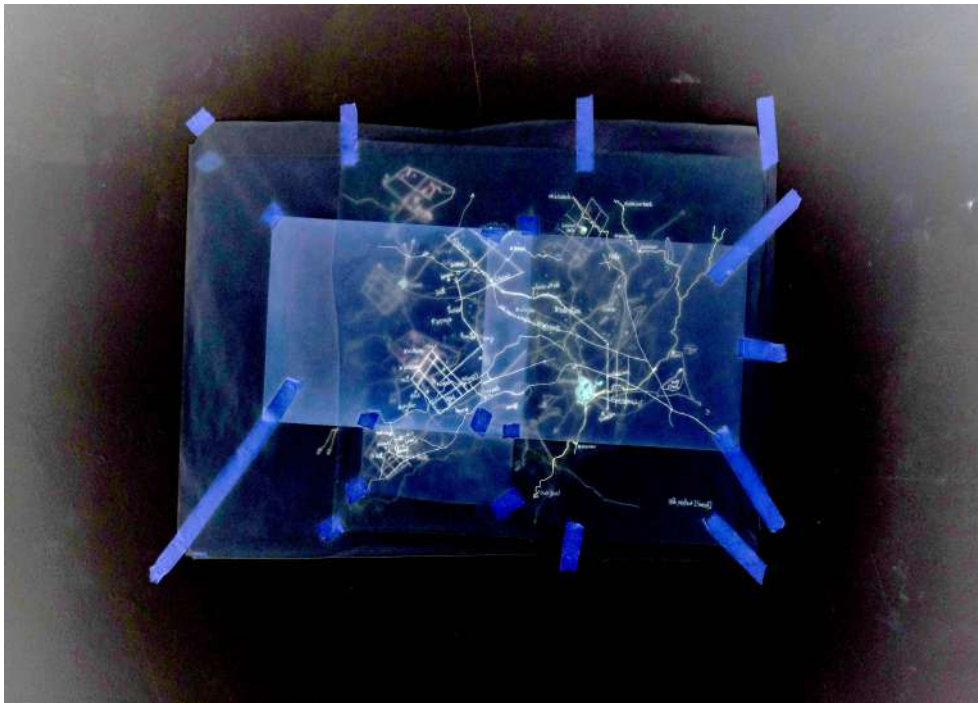


Dit overigens nadrukkelijk in het besef dat de virtuele revolutie van de 21e eeuw en kunstmatige intelligentie de idee van de eigen psyche alweer aan het herdefiniëren is. De scheidslijn tussen technologie en persoonlijke biologie zal immers verder vervagen. Het virtuele systeem zal verder met de individuele psyche versmelten, ook met die van de kunstenaars.

Hoewel Plan Radix met deze verwachting dus zeker wel neo-animistische neigingen vertoont, is de spiritistische weg van Af Klint inmiddels letterlijk en figuurlijk te vreemd om voort te zetten. Maar het spirituele, de begeestering, de inspiratie, als innerlijke noodzaak voor (het maken en beleven van) een kunstwerk, is nog altijd een beleefbaar.

In meerdere nummers van de afgelopen tien jaar kwam het onderzoek naar het spirituele, psychologische aspect van de kunsten meerdere keren uit bij het werk van psychiater Carl Gustav Jung (1875-1961). Ook zijn denken was nauw verwant aan dat van Blavatsky en de later van haar afgescheiden Steiner. Maar Jung moest weinig hebben van de onbewijsbaarheid van hun weidse, en al te enthousiast zweverige theorieën. Hij legde zichzelf de taak op om het spirituele in de mens op een wetenschappelijke, dus verifieerbare manier te duiden. Zijn proefschrift van 1902 is dan ook een poging om de spiritistische verschijnselen tijdens seances psychologisch te verklaren en daarmee de verondersteld actieve geestenwereld als irrelevant te ontmaskeren. Hoewel zijn werk in wetenschappelijke kringen helaas weinig status meer geniet, heeft hij een drietal begrippen geïntroduceerd zonder welke niet alleen de hedendaagse kunst, maar alle betekenisvolle creativiteit van Homo sapiens niet wezenlijk begrepen kan worden. En die uiteindelijk de gezochte basisbegrippen vormen voor het door Plan Radix voorgenomen wortelen van de hedendaagse kunsten. Namelijk het 'collectief onbewuste', zijn inhoud aan 'archetypen' en onze 'numineuze' beleving daarvan.



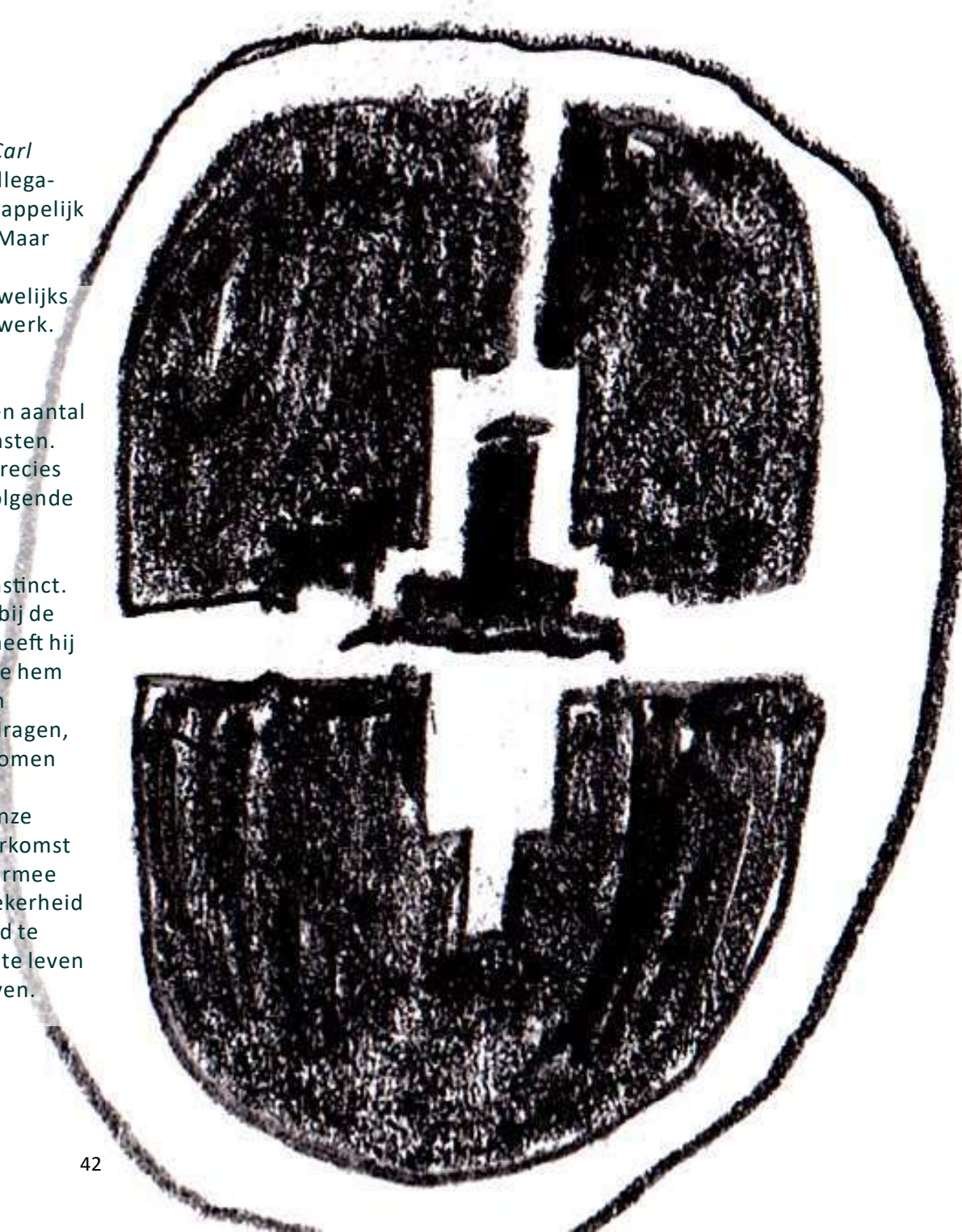


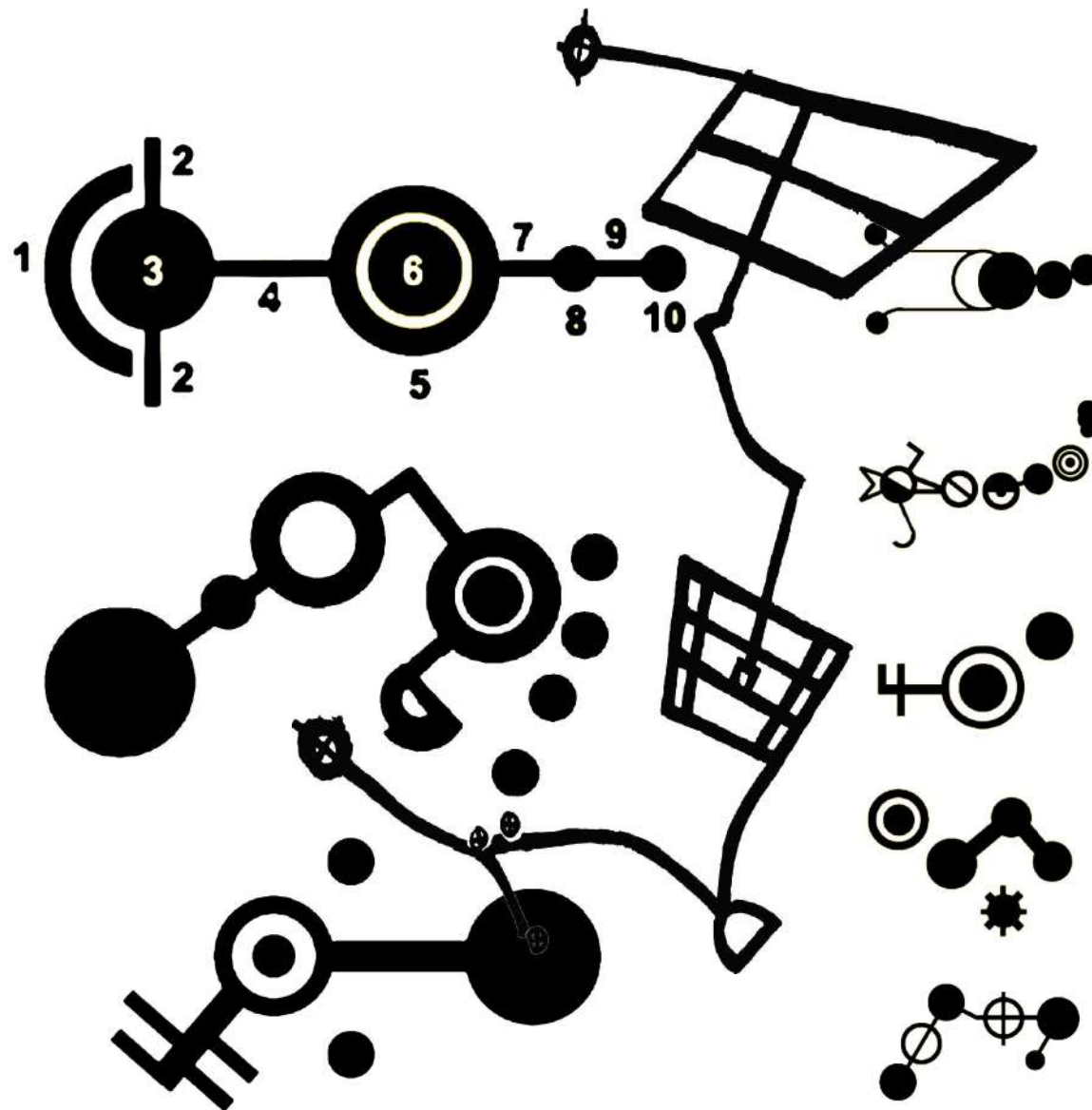
8. Jung

Sceptical doctor Antony Daniels (1949) schreef in 2003 voor newcriterion.com een artikel met de sarcastisch bedoelde titel *Carl Jung, the Madame Blavatsky of psychotherapy*, waarin hij als collega-psychiater duidelijk probeerde te maken dat Jung niet wetenschappelijk relevant meer kan zijn, omdat zijn werk vaag en inconsistent is. Maar tegelijkertijd valt goed tussen de regels door te lezen dat hij zijn bewondering voor de creativiteit van Jungs theorievorming nauwelijks kan onderdrukken en stiekem jaloers is op het belang van Jungs werk. Plan Radix maakt dus ongegeneerd van dat werk gebruik.

Jung breidde de al bestaande idee van het onbewuste uit met een aantal concepten, die uiterst relevant zijn voor de worteling van de kunsten. Hij heeft uiteindelijk nooit haarfijn uitgelegd hoe het daarmee precies zit, want dat wist hij zelf ook niet. Maar Plan Radix bakt er het volgende van.

1. Het collectief onbewuste is de psychische evenknie van het instinct. Zoals ieder mens een verzameling aangeboren reactiepatronen bij de geboorte meekrijgt, die hem helpen om fysiek te overleven, zo heeft hij ook een verzameling aangeboren psychische reactiepatronen die hem helpen geestelijk te overleven. Omdat alle mensen daarmee een vergelijkbare set basale, sluimerende psychische noties in zich dragen, noemt Jung dit ons collectief onbewuste. Over de hele wereld komen dan ook cultureel weliswaar verschillende, maar in hun essentie vergelijkbare kunstvormen en mythische motieven voor. Door onze onbewuste collectiviteit is het mogelijk om die ongeacht hun herkomst te herkennen als betekenisvol. Worringers continuüm hangt daarmee samen. Overal reageert de mens psychisch instinctief op de onzekerheid en eindigheid van het bestaan door wetmatigheid en tijdloosheid te zoeken in abstracte vormen, maar ook door zich gefascineerd in te leven in de vele verschijningsvormen en die op eigen wijze weer te geven.





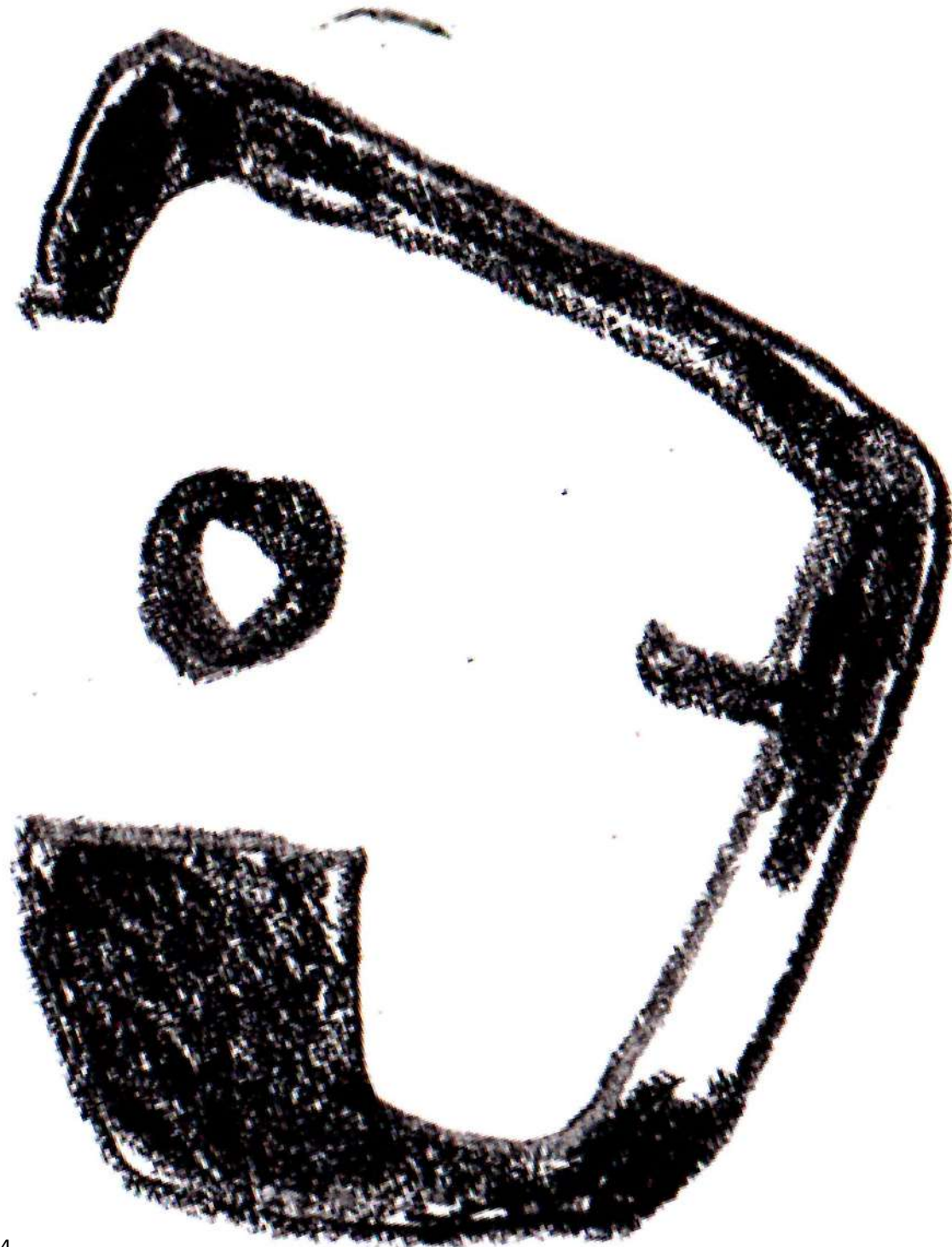
*Graancirkels:
Kilder 1999
Zeddam 1999
Zeddam 2000*

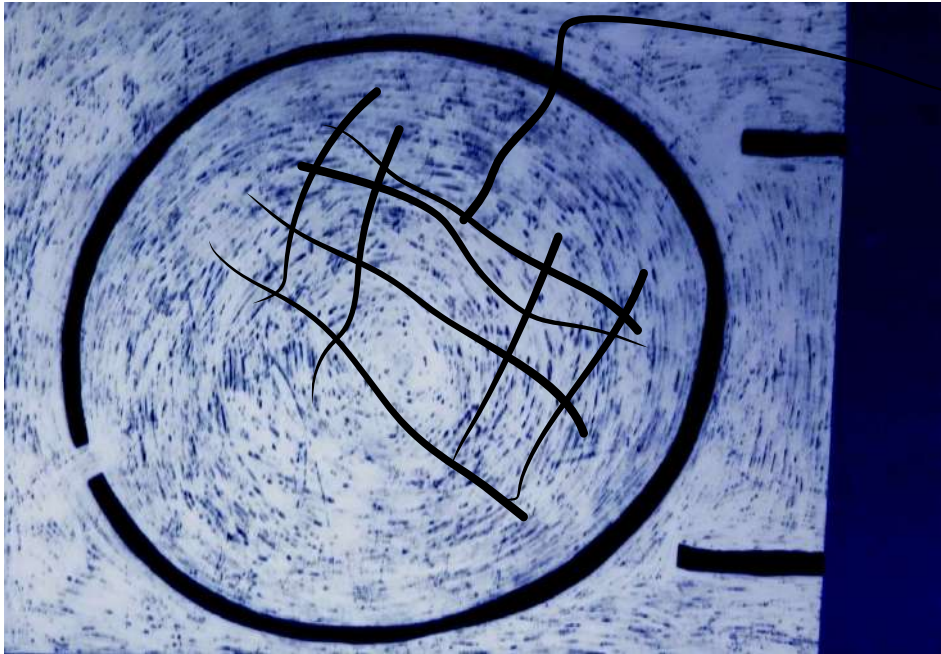
*Het Radixgebied,
Slangenburg,
klooster Bethlehem en
de Rekhemseweg*

*Graancirkels:
Aalten (gefalsifieerd) 2000
Brummen 2000
's Heerenberg 1999
Zutphen 1999
Zutphen 1997*

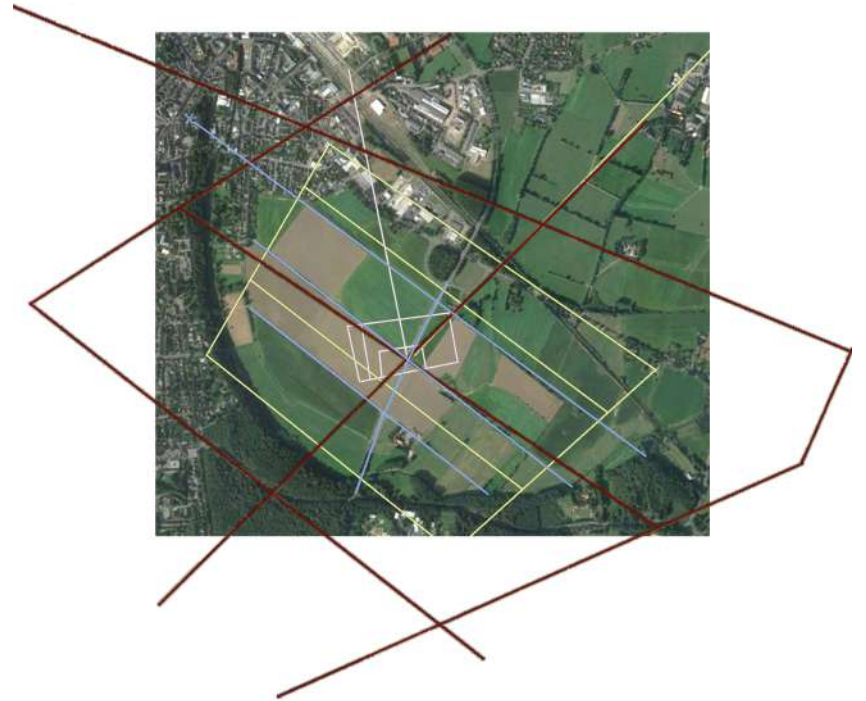
2. **De archetypen** (Grieks; archè typos, bronpatroon) rusten in het collectief onbewuste als vormloze, maar essentiële betekenissen. De idee van psychische oervormen is overigens al oud. Plato (427-337 v.C.) benoemde reeds de nog steeds veel geciteerde set, 'het goede, het ware en het schone'. Meester Eckhart (1260-1328) had het over *Urbilder ohne bildliche Vortstellung* (oerbeelden zonder beeltenis). En Jung zelf benoemde o.a. 12 primaire archetypen (de onschuldige, de gewone man, de held e.v.) op basis van zijn eigen ervaring en dromen en verhalen van zijn patiënten. Het aantal beelden dat uit een archetype zichtbaar kunnen worden, is eindeloos. Zoals uit de nog ongevormde taal eindeloos veel verhalen voort kunnen komen en uit noten eindeloos veel muziek. Maar het archetype zelf gaat daaraan nog vooraf. Het verhaal, de muziek en de vorm moeten opgediept worden door een menselijke maker, die daarvoor in zijn of haar collectief onbewuste rondtast om greep te krijgen op iets wat nog geen taal of klank kent. Hierin ligt ook een verklaring voor de moeite die veel kunstenaars hebben om over hun werk te praten. Zij werken met vormen, waarvan het benoemen nog niet mogelijk is omdat ze nog niet bestaan. En omgekeerd kan de kunstenaar ook werken met wat zich al wel heeft aangediend in het bewuste, dat wat al gewoon gezien en betast kan worden, om daar een beeld van te maken dat het kijkend instinct terugleidt naar het onbenoembaar archetypische waar het uit voortkwam.

3. **Het numineuze** (Latijn; *numen*, teken van kracht) is de naam voor een emotie, die Jung in de psychologie introduceerde, maar al langer bestond. De theoloog Rudolf Otto (1869-1937) gebruikte de term bij zijn pogingen om duidelijk te maken wat 'het heilige' is. Hij zag het numineuze als de basis van "magische rituelen en de oermystiek van demonische riten en extatische dans", bedoeld om onze "demonisch gezag en onze huiver" te kanaliseren. Het numineuze is dus verwant aan angst, ontzag en mystieke ervaring. Otto benoemde het numineuze dan ook in een religieuze context.

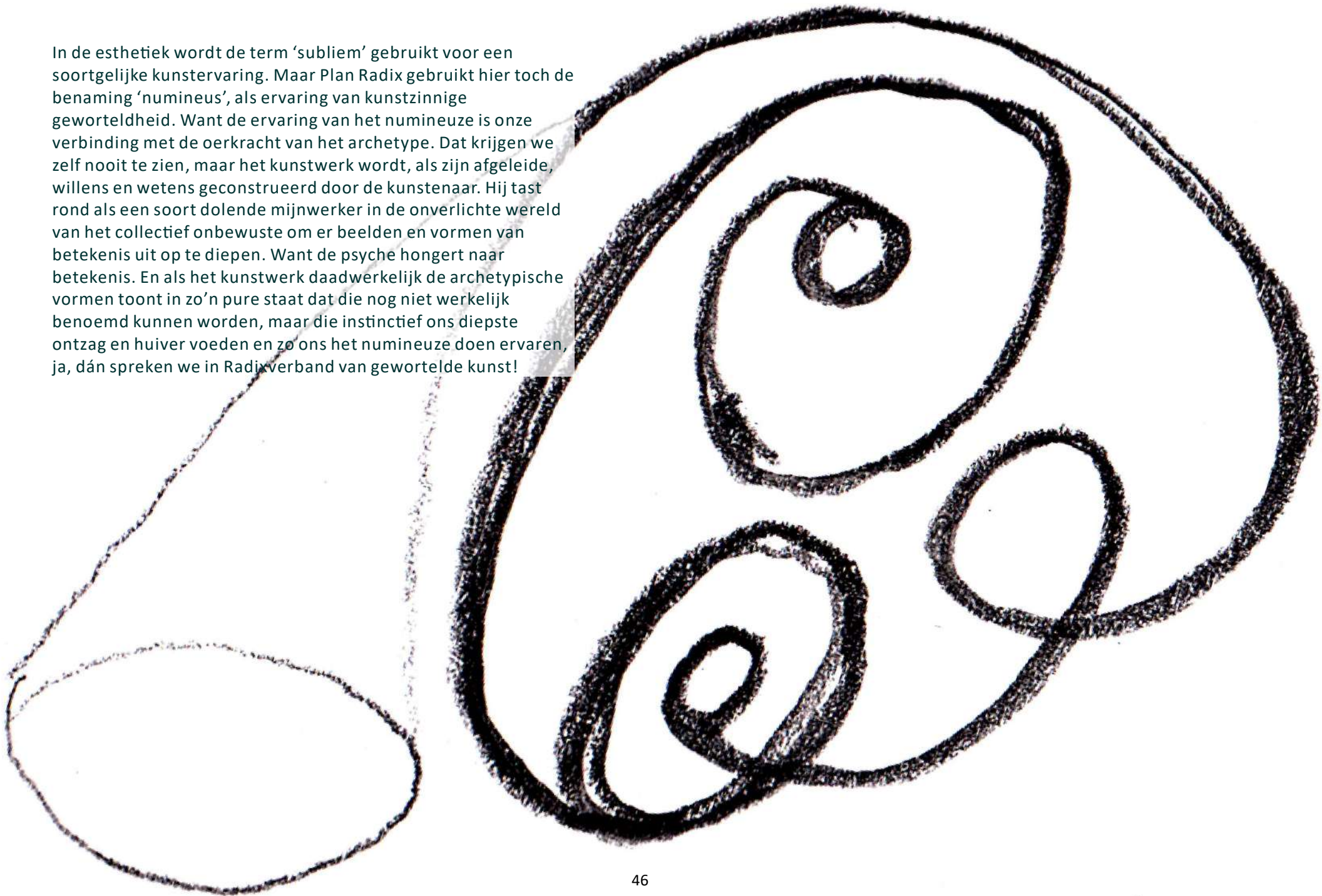




smol



In de esthetiek wordt de term 'subliem' gebruikt voor een soortgelijke kunstervaring. Maar Plan Radix gebruikt hier toch de benaming 'numineus', als ervaring van kunstzinnige geworteldheid. Want de ervaring van het numineuze is onze verbinding met de oerkracht van het archetype. Dat krijgen we zelf nooit te zien, maar het kunstwerk wordt, als zijn afgeleide, willens en wetens geconstrueerd door de kunstenaar. Hij tast rond als een soort dolende mijnwerker in de onverlichte wereld van het collectief onbewuste om er beelden en vormen van betekenis uit op te diepen. Want de psyche hongert naar betekenis. En als het kunstwerk daadwerkelijk de archetypische vormen toont in zo'n pure staat dat die nog niet werkelijk benoemd kunnen worden, maar die instinctief ons diepste ontzag en huiver voeden en zo ons het numineuze doen ervaren, ja, dán spreken we in Radixverband van gewortelde kunst!



Eva, Jan en Hubert van Eyck, luik van De aanbidding van het Lam Gods, 1432



Mona Dorothea, vrij naar Marcel Duchamp's L.H.O.O.Q.



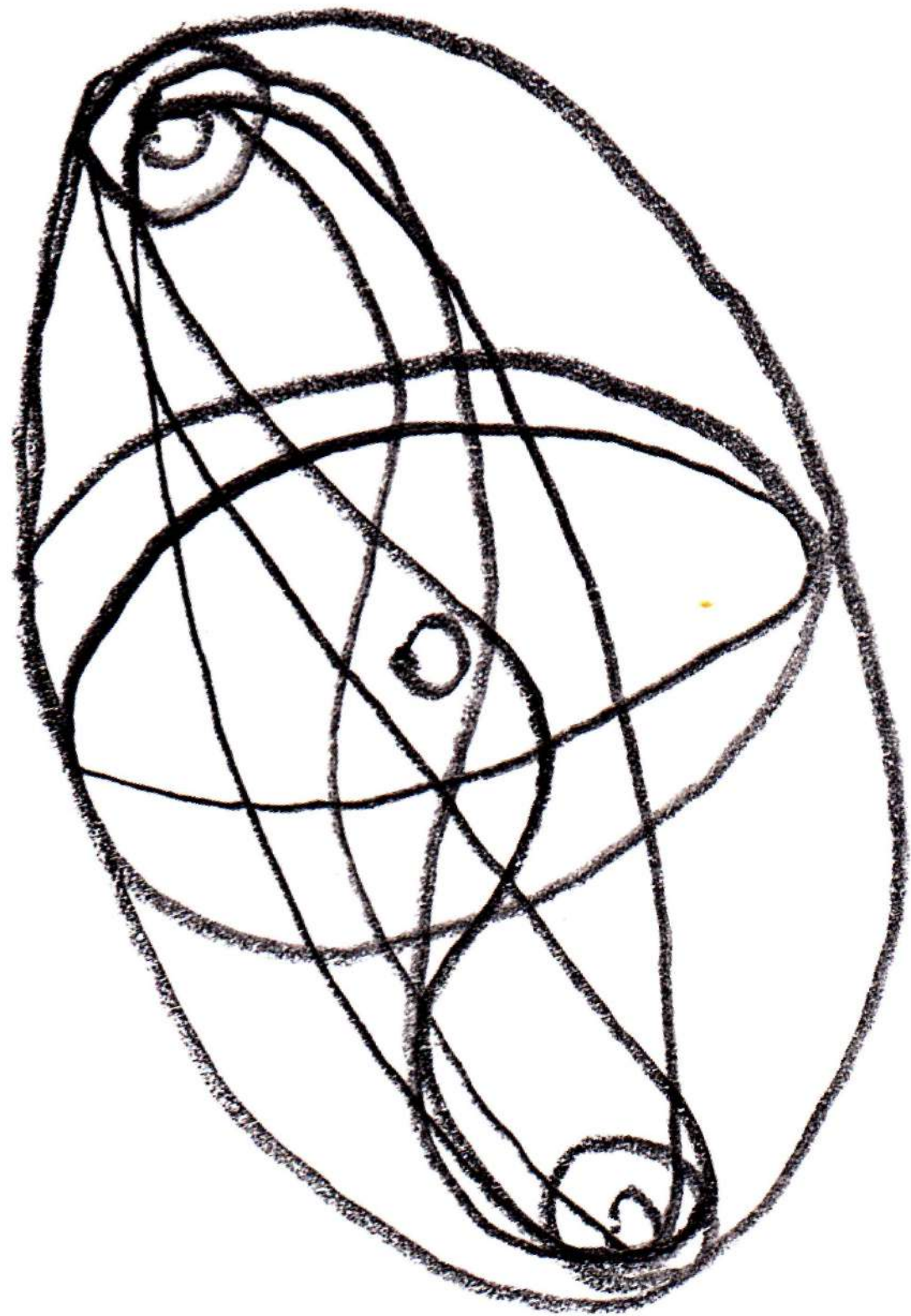
Frederik Johan van Baer (1645-1713)

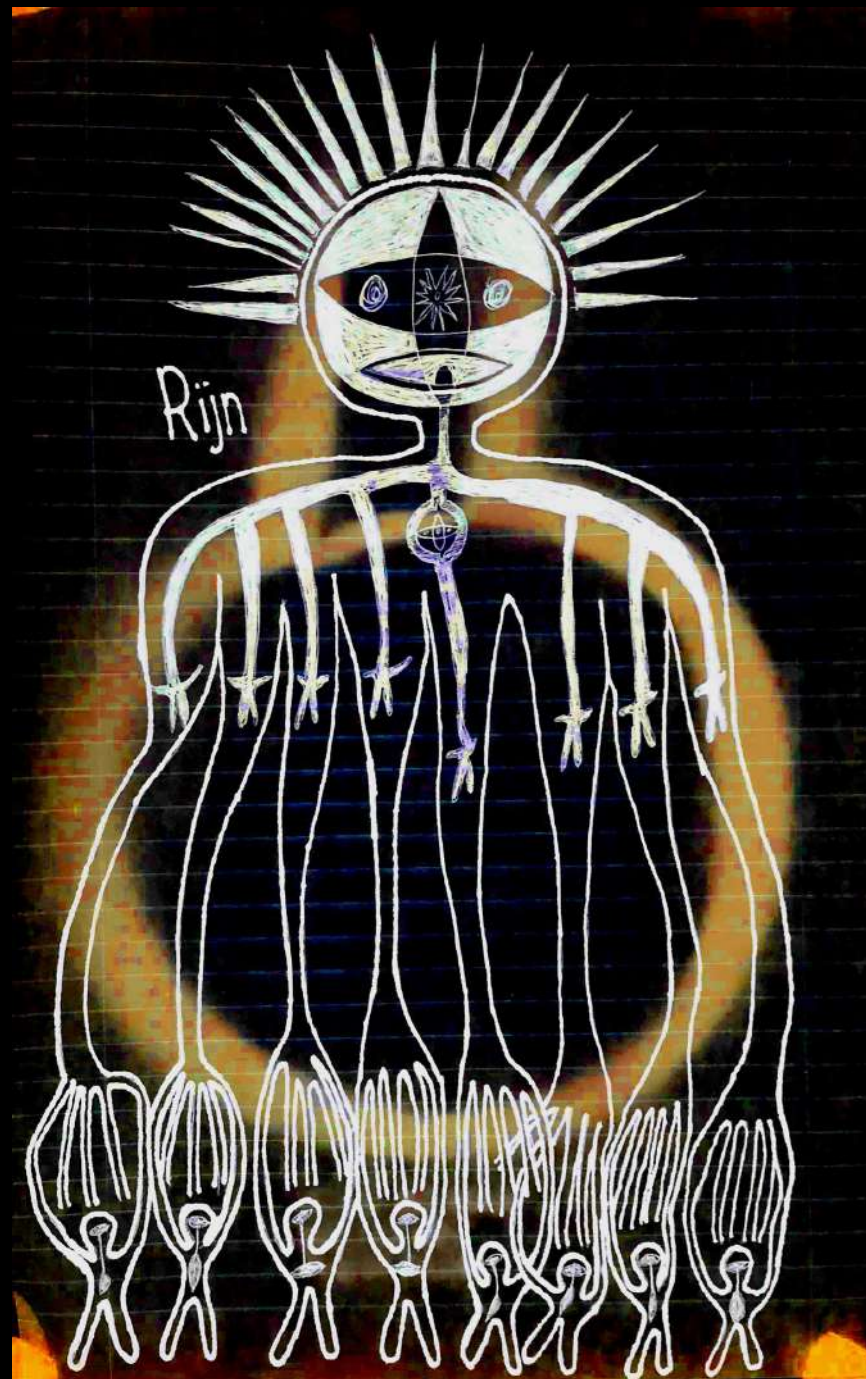
9. Methode

Jung benoemt in zijn dissertatie *Zur psychologie und Pathologie sogenannter occulter Phänomene* (1902) drie werkmethoden, die oorspronkelijk bedoeld zijn om er de occulte praktijken van zijn tijd wetenschappelijk mee te bezweren. Maar voor hedendaagse kunstbeoefening zijn ze eveneens zeer toepasselijk. Jung heeft het bij de bespreking ervan over 'automatismen'; handelingen die in een soort trance worden verricht en dus niet volledig bewust gericht zijn. Dit heeft parallellen met het creatieve proces. De geconcentreerde kunstenaar maakt veel intuïtieve beslissingen en bewegingen, waartoe hij niet in staat zou zijn met alleen maar het gebruik van bedachtzame overwegingen met zijn nuchtere verstand.

Jung noemt het werken met automatismen "de suggestie van een synthese met de onbewuste persoonlijkheid", die in het occulte als derde persoon – een geest – wordt ervaren, maar wel degelijk uit de eigen persoon voortkomt. De kern daarvan is cryptomnesie, het verborgen/onbewuste geheugen. Karakteristiek is dat de beelden die uit dat geheugen opduiken niet direct voor de hand liggen, en dus de vraag oproepen waar ze vandaan komen. Jung stelt dat de beelden wel in de eigen psyche geworteld zijn, maar niet met het bewuste Ik-complex verbonden zijn. De psyche 'herinnert' zich dingen die het Ik niet bewust zo heeft meegemaakt, maar wel als associatie op te roepen zijn. Dit creatieve vermogen heeft tot het idee geleid, dat de bewuste persoon niet in staat is tot bepaalde dingen die de onbewuste persoon wel kan. Dit heet *unbewusste Mehrleistung* (onbewuste extra-prestatie). Deze extra-prestatie kan tijdens de somnambule (een term die ook voor slaapwandelen wordt gebruikt, maar meer algemeen een halfbewuste staat aanduidt) tot bewustzijn komen. Voor Plan Radix is de somnambule de creatieve en actieve semibewuste concentratie tijdens het maken van een kunstwerk, die op drie manieren werkt.

1. Het beeld komt **intrapsychisch**, d.w.z. zonder tussenkomst van de zintuigen, in het bewustzijn. Dit geeft een inval. Het beeld lijkt origineel,

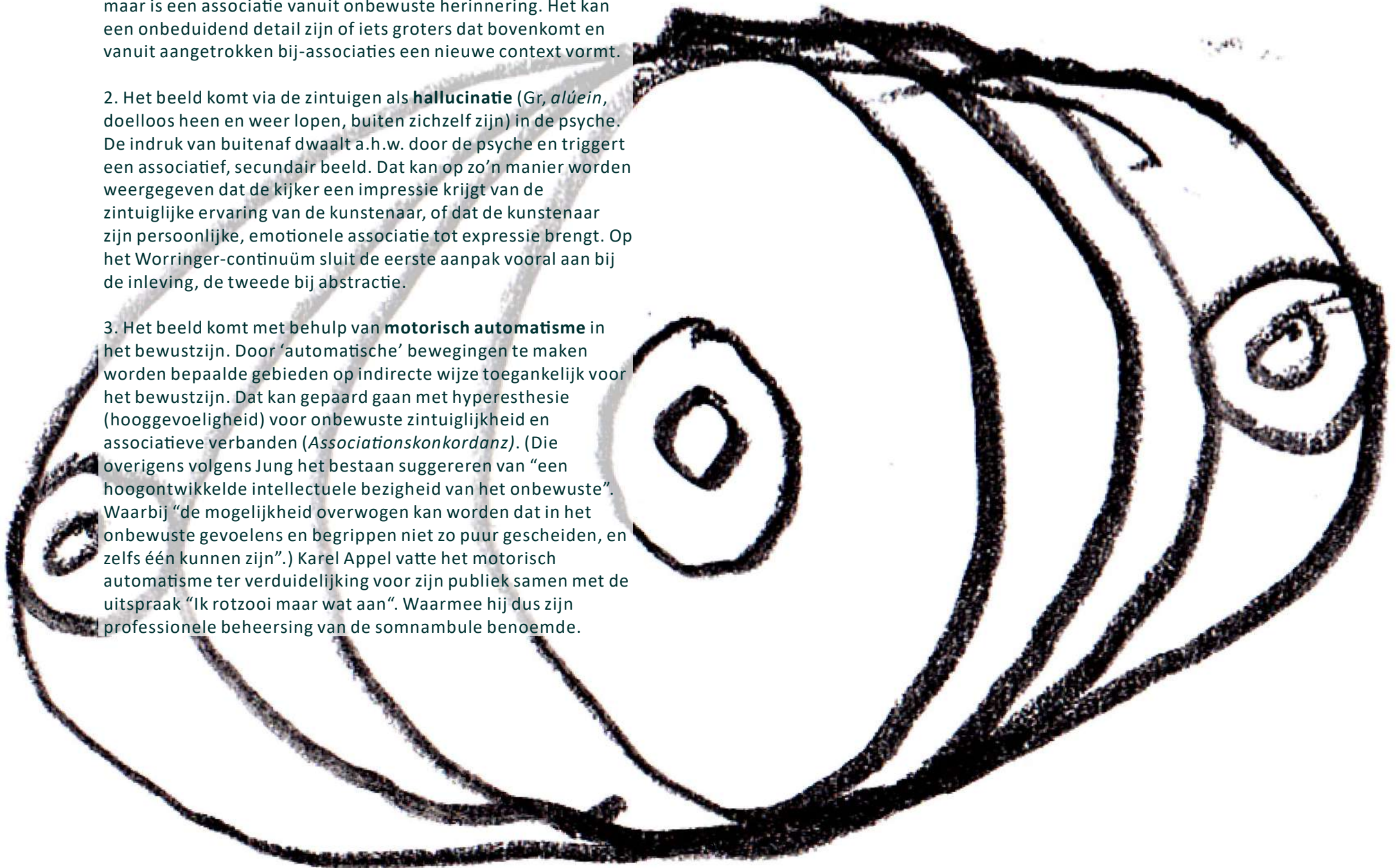


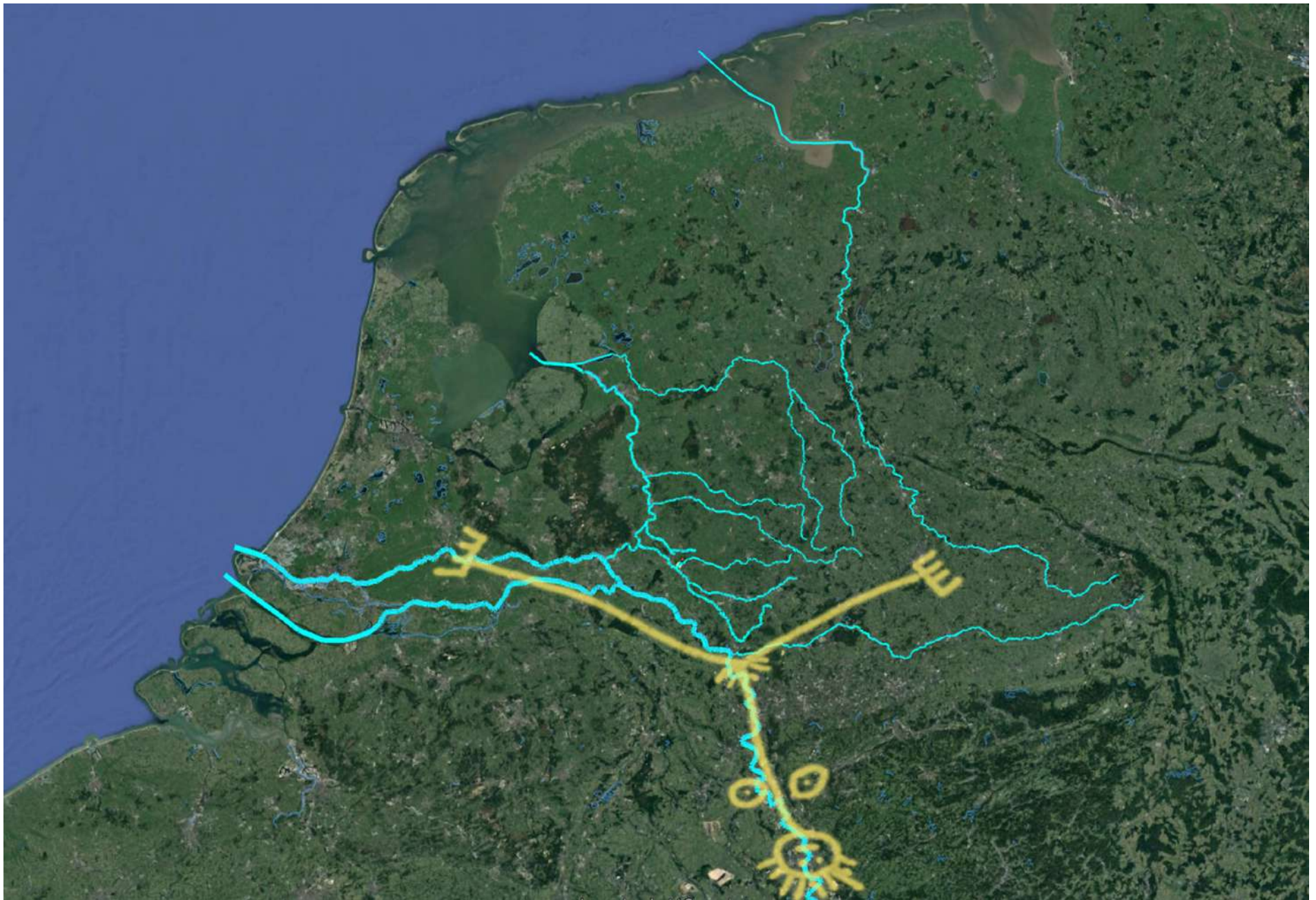


maar is een associatie vanuit onbewuste herinnering. Het kan een onbeduidend detail zijn of iets groters dat bovenkomt en vanuit aangetrokken bij-associaties een nieuwe context vormt.

2. Het beeld komt via de zintuigen als **hallucinatie** (Gr. *alúein*, doelloos heen en weer lopen, buiten zichzelf zijn) in de psyche. De indruk van buitenaf dwaalt a.h.w. door de psyche en triggert een associatief, secundair beeld. Dat kan op zo'n manier worden weergegeven dat de kijker een impressie krijgt van de zintuiglijke ervaring van de kunstenaar, of dat de kunstenaar zijn persoonlijke, emotionele associatie tot expressie brengt. Op het Worringer-continuüm sluit de eerste aanpak vooral aan bij de inleving, de tweede bij abstractie.

3. Het beeld komt met behulp van **motorisch automatisme** in het bewustzijn. Door 'automatische' bewegingen te maken worden bepaalde gebieden op indirecte wijze toegankelijk voor het bewustzijn. Dat kan gepaard gaan met hyperesthesie (hooggevoeligheid) voor onbewuste zintuiglijkheid en associatieve verbanden (*Associationskonkordanz*). (Die overigens volgens Jung het bestaan suggereren van "een hoogontwikkelde intellectuele bezigheid van het onbewuste". Waarbij "de mogelijkheid overwogen kan worden dat in het onbewuste gevoelens en begrippen niet zo puur gescheiden, en zelfs één kunnen zijn".) Karel Appel vatte het motorisch automatisme ter verduidelijking voor zijn publiek samen met de uitspraak "Ik rotzooi maar wat aan". Waarmee hij dus zijn professionele beheersing van de somnambule benoemde.





#11

10. Schematische voorstelling van de worteling van hedendaagse kunst door Plan Radix

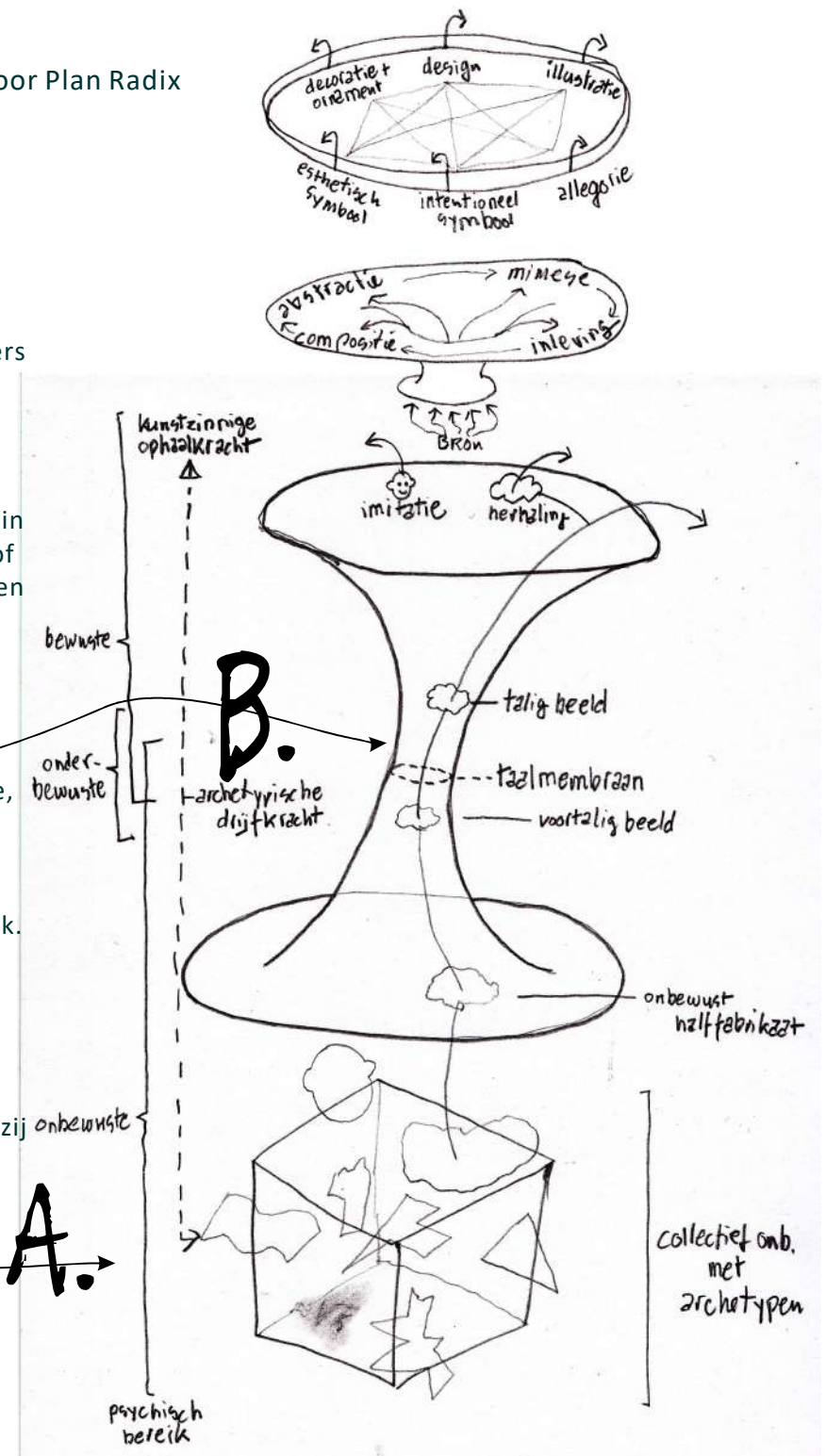
Al het voorgaande komt nu bijeen in een schema dat de worteling van de hedendaagse kunsten volgens Plan Radix in een klap inzichtelijk maakt. Kunstenaars en kunstbeschouwers overal ter wereld kunnen hiermee hun voordeel doen. De oude belofte van Plan Radix is ingelost! Allemaal dankzij de zegeningen van het Achterhoekse landschap in het algemeen, en die van de oevers van de Heidenhoekse Vloed in het bijzonder.

Lopen wij voor de geïnteresseerden kort de segmenten van het schema door.

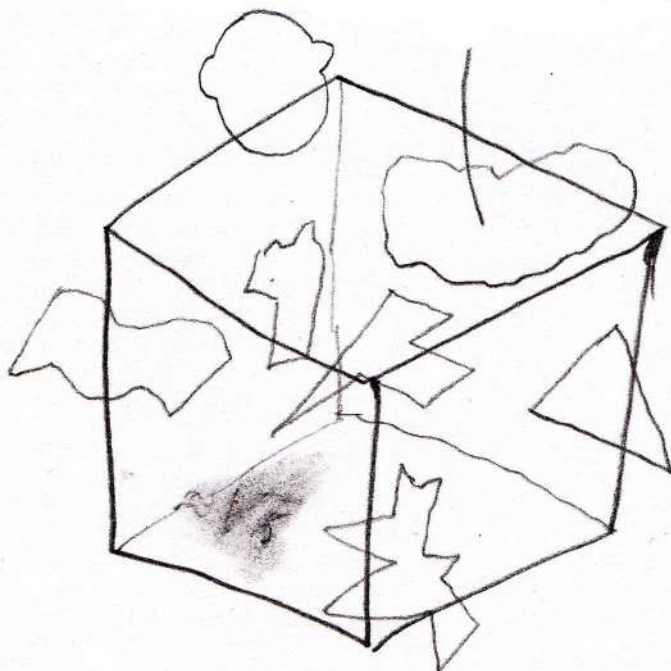
Onderaan zien wij een etherische kubus, voorstellende het collectief onbewuste met daarin de archetypen; de ongevormde oerbegrippen. De kubus bevindt zich in het onbewuste bereik van de psyche, dus wij kunnen niet weten waar hij begint of ophoudt, noch welke inhoud in- en uitstroomt. Wat wij wel weten, want wij voelen dat en zien de resultaten ervan, is dat delen van de archetypen een opwaartse neiging vertonen en dat aan de andere kant het bewuste met zijn honger naar betekenis (volle beelden) een kunstzinnige ophaaldrift (*das Kunstwollen*) vertoont, die die onbewuste opwaartse neiging wil ontmoeten en aangrijpen.

Boven het collectief onbewuste hangt de trechter van het individueel onbewuste, dat naar boven toe steeds bewuster wordt. Het is als het ware een psychische afzuigkap. Ergens halverwege het individueel onbewuste en het bewuste, zit de taalgrens, of beter; het taalmembraan. Daarboven wordt de uit het archetype opstijgende (deel)vorm benoembaar. Maar het benoemen is een geleidelijke zaak. Hoe meer bij de bron, hoe moeilijker, of zelfs niet meer benoembaar de vorm is. Hoe meer de vorm opstijgt, hoe meer hij met talige begrippen omgeven kan worden, tot hij benoembaar is. De van oorsprong archetypische essentie van de vorm zal echter altijd gedeeltelijk een onbenoembaar, ongrijpbaar karakter houden.

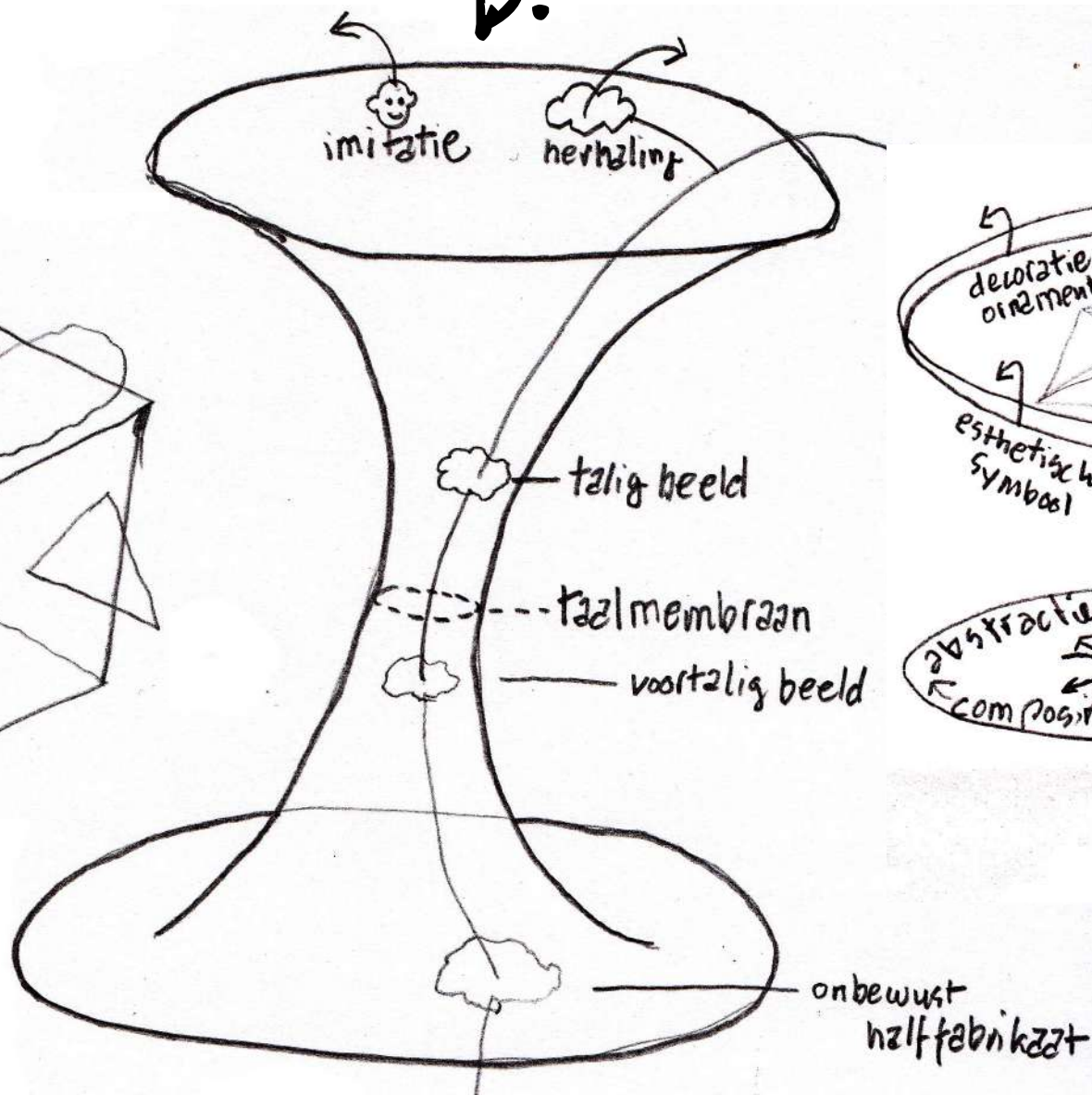
Helemaal bovenaan de trechter zijn de vormen zo herkenbaar en benoembaar, dat zij door medemensen herhaald en geïmiteerd kunnen worden.



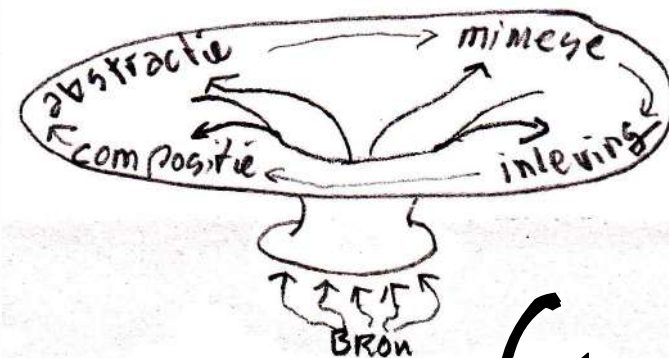
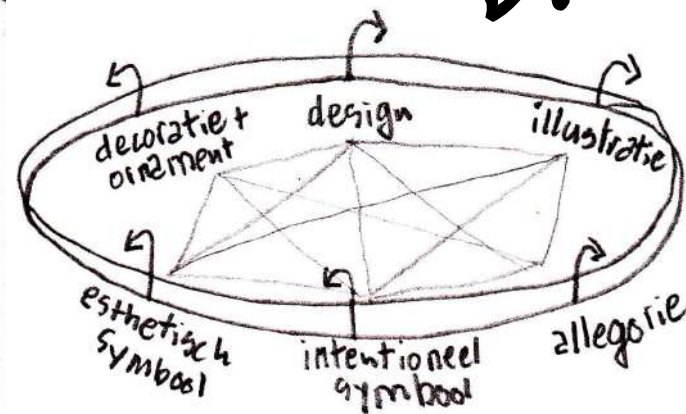
A.



B.



D.



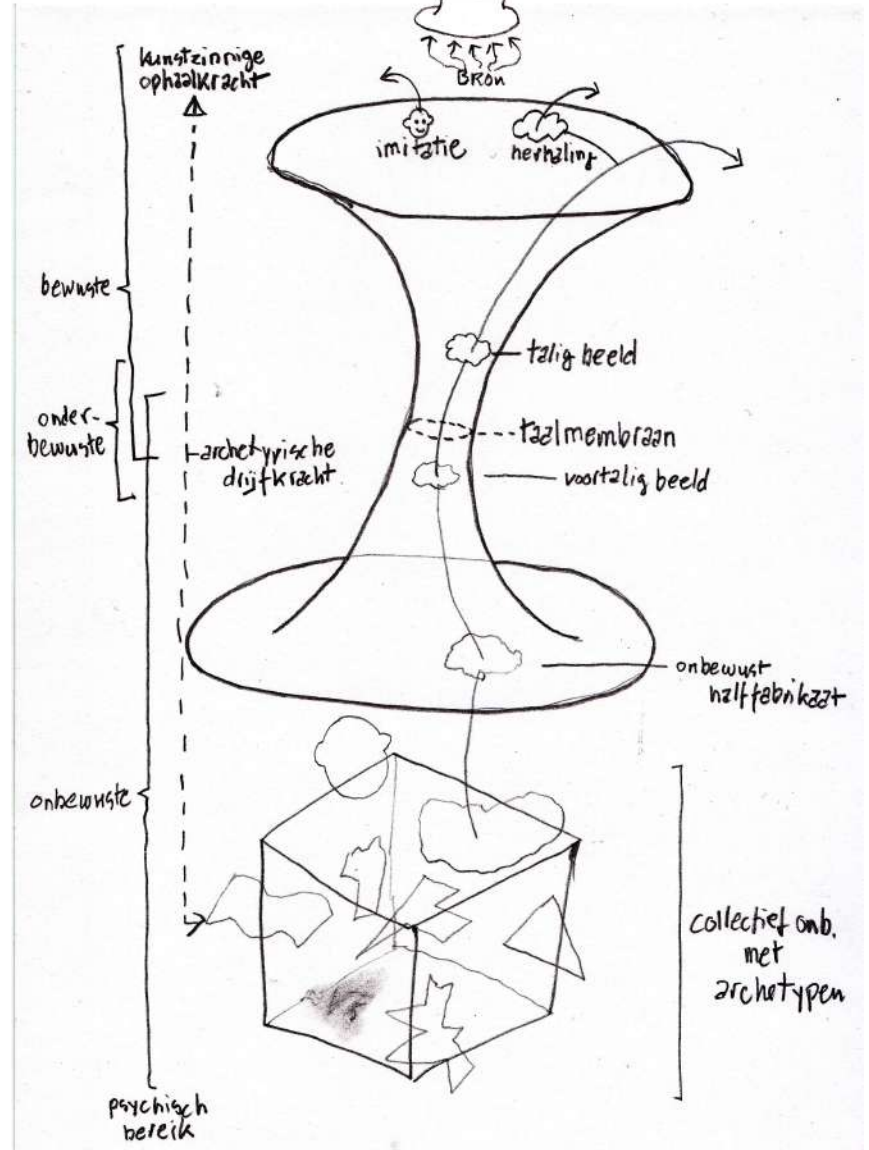
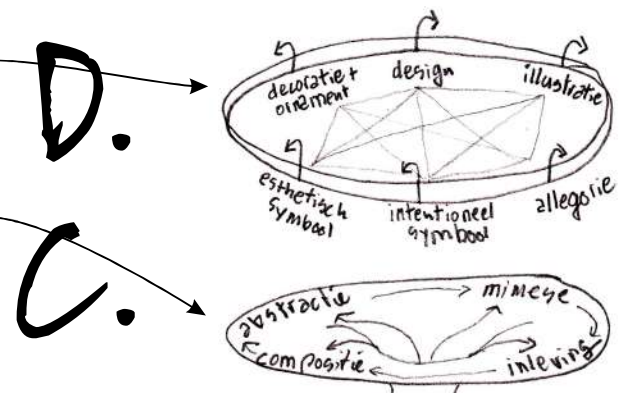
C.

Boven de psychische afzuigkap hangt een esthetische verdeelschijf waar de opgestegen vormen definitief door de individuele kunstenaar vastgelegd worden. Het Worringercontinuüm geeft aan dat dit, afhankelijk van de relatie van de kunstenaar tot de natuur, tussen de neiging tot abstractie en inleving plaatsgrijpt. Plan Radix vertaalt dit naar een driedimensionale vorm, omdat het continuüm een polariteit suggereert, die uiteindelijk niet bestaat. De naam continuüm geeft juist een voortgaan aan, en lijkt dus meer op een cirkel. De uiteinden gaan in elkaar over zoals kop en staart van Ouroboros.

De kunstenaar biedt met zijn vormgeving psychische voeding aan zijn publiek met een meer abstract of meer inlevend karakter. Dit toont zich bij een abstracte drift vooral in een voor de beschouwer beleefbare compositie. Bij een inlevende aanpak is de vorm voor de beschouwer vooral toegankelijk door een zekere mime (gelijkenis).

De bovenste ring geeft tot slot de mogelijke vakdisciplines aan, op basis waarvan de kunstbeschouwer grip kan krijgen op de principieel ongedisciplineerde hedendaagse kunsten als bonte verzameling puur individuele uitingen der kunstenaars. Daarbinnen ligt een verbindingsdiagram, dat wil aangeven dat er allerlei elementen vanuit andere vakdisciplines aan een vorm kunnen worden toegevoegd. Maar de hoofddiscipline van een kunstwerk zorgt ervoor dat de beschouwer vanuit zijn eigen neigingen (smaak) toegang kan krijgen tot een werk. Of niet natuurlijk.

En daarmee is de beloofde wortel voor de hedendaagse kunsten grofweg beschreven.



11. De filosoof tot besluit

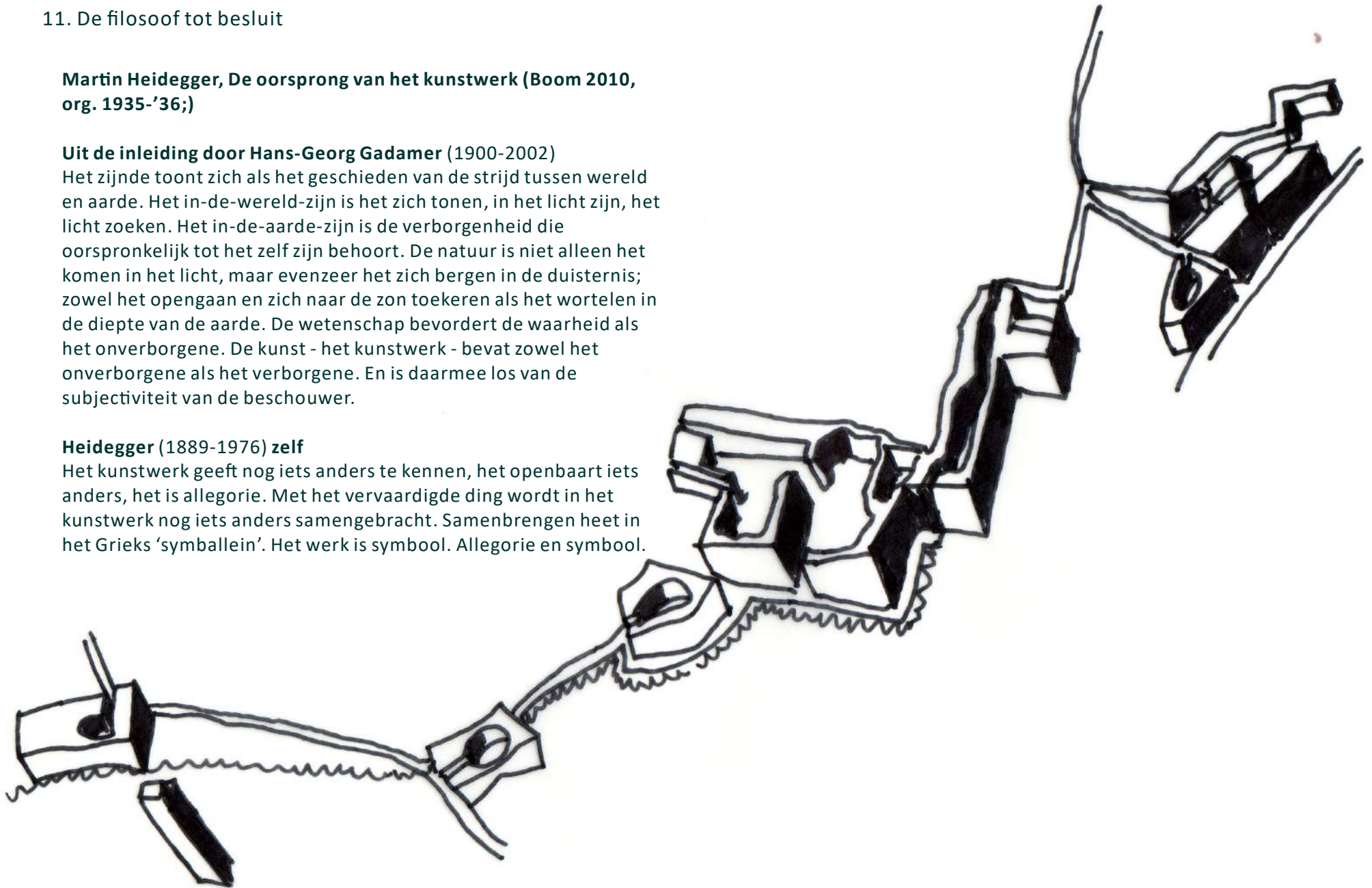
Martin Heidegger, De oorsprong van het kunstwerk (Boom 2010, org. 1935-'36;)

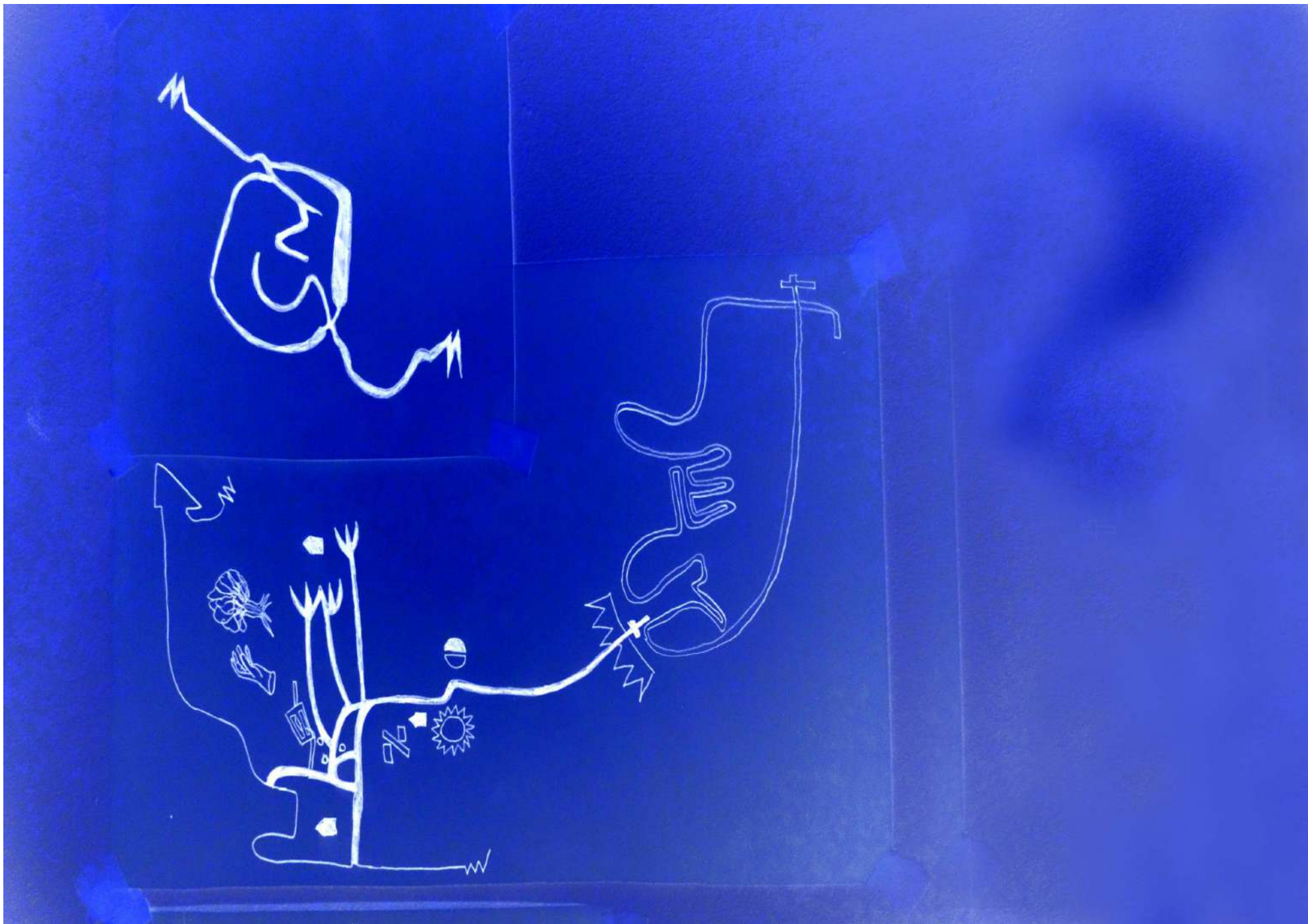
Uit de inleiding door Hans-Georg Gadamer (1900-2002)

Het zijnde toont zich als het geschieden van de strijd tussen wereld en aarde. Het in-de-wereld-zijn is het zich tonen, in het licht zijn, het licht zoeken. Het in-de-aarde-zijn is de verborgenheid die oorspronkelijk tot het zelf zijn behoort. De natuur is niet alleen het komen in het licht, maar evenzeer het zich bergen in de duisternis; zowel het opengaan en zich naar de zon toekeren als het wortelen in de diepte van de aarde. De wetenschap bevordert de waarheid als het onverborgene. De kunst - het kunstwerk - bevat zowel het onverborgene als het verborgene. En is daarmee los van de subjectiviteit van de beschouwer.

Heidegger (1889-1976) zelf

Het kunstwerk geeft nog iets anders te kennen, het openbaart iets anders, het is allegorie. Met het vervaardigde ding wordt in het kunstwerk nog iets anders samengebracht. Samenbrengen heet in het Grieks 'symbollein'. Het werk is symbool. Allegorie en symbool.





#11



Bonusplaat!

UITLEG DER ELEMENTEN

1. Het Lam Gods van de gebroeders **Van Eijck** (Jan: 1390-1441) is een kunstzinnig wonder van fundamenteel belang voor de kunsten in het algemeen en voor de Noordwest-Europese schilderkunst in het bijzonder. Het beroemde Gentse veelluik onthulde in 1432 voor het eerst onze moderne blik op de werkelijkheid, dus ook op de natuur en het landschap. Wel wortelde het immense werk uiteraard in zijn eigen tijd, en dus is de iconografie diep christelijk. Maar de techniek grenst aan het foto-realistische. Ook de bijbelse figuren Adam en Eva zijn verbluffend naturalistisch weergegeven. Je zou ze zo in de sauna tegen kunnen komen. Denkend aan het Worringercontinuüm mogen we veronderstellen dat dit duidt op een grote inlevingsdrang bij de schilder. En daarmee een groot vertrouwen in de beheersbaarheid van de natuur en het eigen kunnen. Toch is er ook afstandelijkheid. Adam en Eva staan ver van elkaar gescheiden op de bovenste uiteinden van het altaarstuk. Als de panelen gesloten worden, staan ze weliswaar onzichtbaar voor de buitenwereld naast elkaar, maar met de ruggen naar elkaar toe. Er is eerder verlorenheid dan verbondenheid tussen beiden te zien. Terwijl uit hun verbintenis toch de hele mensheid voortgekomen is. De Romantiek is duidelijk nog ver weg. Daarom heeft Plan Radix beiden bij wijze van warme jubileumdaad in elkaars nabijheid geplaatst. Door ingrijpen vanuit de esthetische geworteldheid van Plan Radix staan ze niet langer verloren, maar teder en kwetsbaar naast elkaar, de ogen verlegen terneergeslagen. Want 'Nu gingen hun beider ogen open; ze merkten, dat ze naakt waren' (Gen. 3-7) De verlorenheid heeft plaatsgemaakt voor schuchtere aantrekkingskracht.

2. Om de iconografische context van Adam en Eva verder aan te passen aan deze tijd, zijn ze op gepaste wijze op straat gezet en heeft Eva de laarsjes van Sophia aan (zie pag., 1.b.). Ze staan nu voor de schutting waarachter wij het paradijs voor de hedendaagse mens zouden kunnen vermoeden. De schutting is geschilderd door Jan **Beutener** (1932) en adequaat Schutting (1974) getiteld. Dit bijzondere werk brengt een aantal schilderkunstige vraagstukken zo briljant bij elkaar, dat het het hele Worringercontinuüm omspannt.

- a. In de traditie van Van Eijck is de Schutting door Beutener extreem naturalistisch geschilderd. De planken van de schutting en de stoep met troep in de goot zijn met grote, vakmatige precisie weergegeven. Maar tegelijkertijd is de voorstelling nagenoeg abstract.
- b. De strenge compositie van horizontalen, met enkel de vertikalen van de deurpost, deelt het werk in drieën, als bij een klassiek altaarstuk, waarbij de daaronder liggende stoep het altaar is. Daarmee toont het werk allegorisch de hedendaagse geseculariseerde geest, geworteld in de christelijke beeldtraditie.
- c. De moderne mens is door eigen toedoen, net als Adam en Eva, uit het Paradijs verbannen. Daarnaar verwijst de gesloten deur. De kale planken tonen dat er vaak tegen de deur is getrapt om binnen te komen. Maar bij nadere beschouwing blijkt het de vraag of er überhaupt een deur is, want het lijkt erop dat de deuromlijsting op de doorlopende planken is getimmerd. En er dus nooit een toegang tot het paradijs heeft bestaan.

3. In de maand dat Plan Radix startte, maart 2010, opende de eerste Nederlandse tentoonstelling van het werk van de Zweedse mystieke schilderes Hilma af Klint ((1862-1944) in het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem. Zij maakte in 1906, het jaar waarin Wilhelm Worringer onbedoeld een verantwoording schreef voor de moderne abstractie, op aanwijzingen van de geest Amaliel de prachtige serie werken *Schilderijen voor de tempel*. In de recente kunstgeschiedenis heeft ze daarmee Kandinsky en Kupka van hun tronen gestoten als grondleggers van de moderne abstracte schilderkunst. Het is wonderlijk hoe mooi iets kan zijn, dat bol staat van de ongrijpbare bedoelingen. Zelf zei ze, dat de gedachte achter een werk belangrijker is dan het werk zelf. Maar ze noteerde ook in haar dagboek dat ze eigenlijk zelf niet wist wat de schilderijen uiteindelijk moesten voorstellen. Na de beginperiode van spiritistisch geïnspireerd werk begon Af Klint haar eigen werk zelf te documenteren. De vele woorden en lettercombinaties die zij van haar etherische gidsen van gene zijde doorkreeg en als formules in haar schilderijen opnam, bracht ze in alfabetische volgorde bij elkaar met de nogal ondoorgrondelijke betekenissen erachter. De lijsten lezen als gedichten, net zo abstract als haar schilderijen. Haar formule-ringen en latere schilderijen van atomen en prisma's doen denken aan de uitspraak van Kandinsky, dat als ultieme abstractie in de kunst uiteindelijk het getal overblijft. In de jubileumplaat is ter ere van Af Klint een van haar formules opgenomen:

p00; “de zielsinterpretatie van hand, mond en hart”.

(Bron: Hilma af Klint, Notes and Methods, Christine Burgin, The University of Chicago Press, 2018)

4. Niet met een getal, maar met een roetplek lijkend op de gigantische uitvergroting van een punt sloot Kazimir Malevitsj (1879-1935) de algemene zoektocht naar het ultieme, abstracte schilderij af. Toen de eerste versie van het doek twee jaar nadat het geschilderd was in 1915 voor het eerst tentoongesteld werd, hing Malevitsj het niet gewoon plat aan de muur, maar in een oksel van de tentoonstellingsruimte tegen het plafond, net als de traditionele iconen in Russische huizen. Want vanaf dat punt kon de afgebeelde heilige de kamer goed overzien en beschermen. Het schilderij, dat technisch en picturaal letterlijk en figuurlijk niets (en dus alles) voorstelt, werd wereldberoemd. In 2015 bleek bij röntgenonderzoek onder het zwarte vlak in het Russisch het woord *Negergevecht* te ontcijferen. Waarmee het schilderij niet op zich blijkt te staan, want het is een verwijzing naar een eerder volledig zwart schilderij, van humorist Alphonse Allais uit 1897, getiteld *Negergevecht in een kelder tijdens de nacht*, met als toevoeging *reproductie van het beroemde doek*. Dat beroemde doek was Paul Billhaud's zwarte vierkant uit 1882, *Negergevecht in een tunnel*. Maar ook dat was het eerste Zwarte Vierkant niet. De oorspronkelijke afbeelding lijkt al in 1617 te zijn gemaakt door natuurkundige Robert Fludd, die met een getekend zwart vierkant de toestand vóór het ontstaan van het heelal wilde tonen. Dus ook **Fludd** had toen al net zo'n kosmische ambitie met zijn afbeelding als Van Eijck, Af Klint, Malevitsj en Beutener. Langs alle vier de zijden van het zwarte vlakje in zijn boek schreef Fludd dan ook: *Et sic in infinitum*; En zo tot in het oneindige...

(Bron: Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim, Frankfurt, 1617)



BONUSPLAAT 10 JAAR PLAN RADIX (2010-2020)
Van Eijck, Af Klint, Malevitsj/Fludd, Beutener, een esthetische ontmoeting

Colofon

Plan Radix publiceert sinds 2010 met onregelmatige tussenpozen de resultaten van kunstzinnig landschapsonderzoek vanuit de Achterhoek, en meer in het bijzonder vanaf de oevers van de Heidenhoekse Vloed, dat verricht wordt door Paul van der Lee en gasten. Hoewel het onderzoek geen wetenschappelijke status heeft en daarom niet van noten is voorzien, stoelen de gedane beweringen niet zelden op geraadpleegde bronnen. Voor deze uitgave zijn de belangrijkste daarvan:

www.wikipedia.org

- Aardschok bliksemflits, Wil Uitgeest; Indigo, Zeist, 1999
- Abstraktion und Einfühlung, Wilhelm Worringer; Piper Verlag, München, 3e druk 1910 (orig. diss. 1906-'07)
- Archetypen, C.G. Jung, Servire, Katwijk, 1987
- De oorsprong van het kunstwerk, Martin Heidegger (Inleiding, Hans-Georg Gadamer, orig. 1960); Boom, Amsterdam, 2015 (orig. 1935-'37)
- Esthetica, Frank Rebel (red.); Instituut voor filosofie, Amsterdam, 2011
- Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Norbert Schneider; Reclam Universal-Bibliothek, Stuttgart, 2010
- Hans Emmelkamp - alle dingen, Ingrid Blans; Hans Emmelkamp, Meppel 2017
- Hilma af Klint (Notes an Methods), Iris Müller-Westermann; Christine Burgin/The University of Chicago Press, New York/Chicago, 2018
- Jan Beutener - After All, Feiko Hoekstra & Moniek Peters (red.); More Books, Gorssel, 2020
- Jung's Map of the Soul, Murray Stein; Open Court, Chicago, 1999
- Spiritualiteit en abstractie in de kunst, Wassily Kandinsky; Vrij Geestesleven, Zeist, 1988 (orig. Über das Geistige in der Kunst, 1910-'12)
- Zur Psychologie und Pathologie sogenannter occulter Phänomene, Carl Gustav Jung; Mutze, Leipzig, 1902

Tekst, afbeeldingen en opmaak; Paul van der Lee
november 2020
Plan Radix, Doetinchem
www.planradix.nl
info@planradix.nl



