

1

Avant-garde en religie in een tijd van Nada

Frank Bosman
Theo Salemink

Inleiding

Lange tijd was er vooral belangstelling voor de avant-garde als een Europese kunststroming met een nieuwe beeldtaal en nieuw woordgebruik. In de jaren tachtig is daar verandering in gekomen. Daarbij hebben een aantal grote tentoonstellingen een belangrijke rol gespeeld. In 1986 werd in het Los Angeles County Museum of Art de tentoonstelling *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* gepresenteerd. De omvangrijke catalogus met een rijke bundeling van wetenschappelijke artikelen heeft de aandacht gevestigd op de rol van 'het spirituele in de kunst', met name in de wording van de abstracte kunst.¹ Het ging hier vooral om de invloed van spirituele tradities buiten het gevestigde christendom: theosofie, antroposofie, kabbala, alchemie, occultisme, sjamanisme, PARACELsus, BOEHME, theorieën over een 'vierde dimensie', (zen)boeddhisme. Kortom, een brede esoterische invloed. In het voorwoord van de catalogus wordt met nadruk gesteld dat deze spirituele invloed binnen de avant-garde door veel deskundigen in de voorafgaande periode 'over het hoofd is gezien'. De tentoonstelling was van 1 september tot 22 november 1987 in het Gemeentemuseum Den Haag te zien. Ook verscheen er een Nederlandstalige bundel met teksten, waarin Mondriaanspecialist CAREL BLOTKAMP, net als in de Amerikaanse bundel, ingaat op de invloed van RUDOLF STEINER op MONDRIAAN. In het artikel 'Stilte en alchemie. Over symbolisme, abstractie en het spirituele in de kunst', spreekt ANDREAS BURNIER uitvoerig over de 'mystieke ervaring van het taoïsme en andere oosterse stromingen' als referentiekader voor de abstracte kunst.²

Sporen van het heilige

In de zomer van 2008 werd in het Centre national d'art et de culture Georges Pompidou in Parijs een tentoonstelling gehouden met als titel *Traces du Sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20e siècle*. Deze vond



Zwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee.
Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalena mit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Ethik der Geisteskrankheit.“
„Der Besessenen wahnsinniges Reden ist die höhere Weltweisheit, da sie menschlich ist... Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben... Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“

Der Jude Wieland Herzfelde in „Die Aktion“ 1914.



plaats tegen de achtergrond van de vernieuwde belangstelling voor religie na de aanval op het World Trade Centre op 11 september 2001. In het najaar van 2008 was de tentoonstelling ook in het Haus der Kunst in München te zien onder de titel *Spuren des Geistigen*. Werken van naar schatting 140 kunstenaars uit de 19de en 20ste eeuw waren bij elkaar gebracht, waaronder CASPAR DAVID FRIEDRICH, KASIMIR MALEVICH, EDVARD MUNCH, JOSEPH BEUYS, BRUCE NAUMAN, BARNETT NEWMAN en alle bekende namen daartussen. De tentoonstelling opent met het thema Götterdämmerung en het laatste thema is Zenboeddhisme. De tussenliggende zalen zijn gewijd aan de thema's: homo novus, magie, ritueel en trance, extase, profanisering, syncretisme, 'Jenseits des Sichtbaren', het kosmische, het absolute, homo homini lupus, sacrale kunst, goddelijke ornamenten, mythen en sjamanen en *Doors of Perception*. 'Das Geistige' wordt nog breder opgevat dan in de tentoonstelling van 1986 in Los Angeles. Alles wat met transcendentie te maken heeft of met verzet tegen het materialisme wordt getoond.

In beide tentoonstellingen lag de nadruk op de invloed van religieuze tradities, die niet behoorden tot het kerkelijke, institutionele christendom en er vaak op gespannen voet mee stonden: ketterse tradities, mystici, oosterse religies, esoterie, occultisme, sjamanisme, theosofie, antroposofie, gnosis en stemmen uit de Romantiek.

Eind 2008 organiseerde het Stedelijk Museum in Amsterdam de tentoonstelling *Heilig Vuur. Religie en spiritualiteit in de moderne kunst*. Voor de combinatie van moderne kunst & religie lijkt veel belangstelling te bestaan.

De geest van de avant-garde

Er was ook een andere benadering gedurende de afgelopen decennia. Al in de zomer van 1980, op de 86ste *Katholikentag*, werd door de kunsthistoricus WIELAND SCHMIED (1928) in Duitsland een tentoonstelling georganiseerd.

Links een pagina uit de Nazi-katalogus *Entartete Kunst* (1937). In vertaling:

Twee 'Heiligen !! De bovenste heet 'de heilige van het innerlijke licht' en stamt van PAUL KLEE. De onderste is afkomstig van een schizofreen uit een gekkenhuis. Dat deze 'Heilige Magdalena met kind' er altijd nog menselijker uitziet dan het knoeisel van PAUL KLEE, dat met alle geweld serieus genomen wil worden, is zeer veelzeggend.

'Ethiek van de geestesziekte'. De waanzinnige rede van de bezetene is de hogere wereldwijsheden, omdat hij menselijk is... Waarom zijn we nog niet tot dit inzicht gekomen tegenover de wereld van de vrije wil? Omdat wij voor het oog de meesters van de waanzin zijn, omdat de geesteszieken door ons worden verkracht, en wij ze verhinderen naar hun eigen ethische wetten te leven... Nu moeten wij wel het dode punt in onze verhouding tot geestesziekte proberen te overwinnen.

De jood WIELAND HERZFELDE in 'Die Aktion' 1914..

niseerd over de avant-garde. Daarbij werd de aandacht juist gericht op de relatie met de gevestigde religies. De titel van de tentoonstelling luidde dan ook *Zeichen des Glaubens. Geist der Avant-garde*. Het betrof schilderijen met een expliciet religieus thema, maar ook de avant-garde zelf in haar seculiere gestalte als een nieuwe religieuze beweging. SCHMIED gebruikte het woord 'spiritualiteit' om een expliciet religieuze dimensie van de avant-garde aan te duiden. In 1990 organiseerde SCHMIED een nieuwe tentoonstelling *Gegenwart/Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*.³

In 2003 organiseerden MATTHIAS FLÜGGE en FRIEDRICH MESCHÉDE, net als de twee voorafgaande tentoonstellingen in Berlijn en eveneens naar aanleiding van een *Katholikentag*, de tentoonstelling *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*.⁴ In deze tentoonstellingen ging het minder om de invloed van de externe, vaak 'esoterische' tradities op de moderne kunst en is er minder sprake van een radicale tegenstelling tussen kerk en moderne kunst. Er is vooral aandacht voor de analogie tussen het zoeken naar transcendentie in de moderne kunst en de traditionele zoektocht naar transcendentie in het christendom. In zijn publicatie *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990* combineert JOOST DE WAL beide invalshoeken en heeft hij oog voor zowel de 'esoterische' als voor expliciet christelijke invloeden.⁵ Hij volgt de sporen van boeddhisme, taoïsme, hindoeïsme, esoterie en sjamanisme in de kunst, maar besteedt ook uitvoerig aandacht aan de doorwerking van expliciet christelijke thema's in de autonome kunst in Nederland na 1945: Christusbeeld, Mariabeeld, heiligen, Genesis, Exodus, Spreuken, Johannes de Doper, engelen en duivels, en christelijke mystici.

Kandinsky: Absoluut & Abstract

De verhouding tussen de avant-garde en de gevestigde religie kan beschreven worden in termen van verzet en binding, maar er is nog een derde mogelijkheid: de avant-garde als een spirituele beweging *sui generis*. Er is dan vooral oog voor het nieuwe van deze beweging in vergelijking met andere en vaak oudere spirituele bewegingen. De focus wordt gericht op het feit dat de avant-garde een 'nieuwe mens' en een 'nieuwe maatschappij' wilde realiseren, niet door middel van sociale of politieke experimenten en ook niet door kerkelijke rituelen, maar via de kunst zelf: via een schilderij, een gedicht, een roman of een muziekstuk. Geen dienende kunst meer, maar een autonome. Vanuit dit perspectief wordt de aandacht gericht op 'das Geistige in der Kunst' (KANDINSKY, 1912), niet op het geestelijke 'bui-



Boekverbranding op de Bebelplatz, Berlijn (10 mei 1933).

ten de kunst. Deze benadering werd eind 2008 op bijzondere wijze zichtbaar in de tentoonstelling *Kandinsky: Absolut Abstrakt*.⁶ Deze eerste grote overzichtstentoonstelling sinds decennia met al het werk van KANDINSKY werd samengesteld door de Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, het Centre Pompidou in Parijs en de Solomon R. Guggenheim Foundation in New York. In zekere zin kan men deze tentoonstelling in de stad München beschouwen als ironie van de geschiedenis, als wraak van de 'ontaaarde kunstenaar WASSILY KANDINSKY. De Kunstbau van het Lenbachhaus, waar de tentoonstelling het eerst werd getoond, ligt namelijk aan de Königplatz, eens het centrum van de NSDAP en van de rituele optochten en demonstraties van de nazi s in wat de 'hoofdstad van het nationaal-socialisme genoemd werd. Op dit plein werden op 10 mei 1933 boe-

ken van vele moderne schrijvers verbrand, waaronder werk van THOMAS en HEINRICH MANN, CARL VON OSSIETZKY, LION FEUCHTWANGER en KURT TUCHOLSKY. En in dezelfde stad werd in 1937 door de nazi's de beruchte tentoonstelling *Entartete Kunst* geopend.

Als we de tentoonstellingen en de daarbij behorende catalogi en publicaties sinds het begin van de jaren tachtig in de 20ste eeuw overzien, dan tekenen zich drie invalshoeken af: aandacht voor de invloed van esoterische spirituele tradities, aandacht voor een mogelijke verwantschap tussen het zoeken naar transcendentie in de avant-garde en het christendom, en aandacht voor de nieuwe originele gestalte van een spirituele utopie binnen de moderne kunst, een spiritualiteit *sui generis*. In de bijdragen van deze bundel komen alle drie aspecten aan bod.

Voordat we in de Inleiding nader ingaan op een aantal thematische kwesties, die door deze tentoonstellingen en publicaties worden aangeroerd, willen we aandacht besteden aan de betekenis van de woorden modernisme en avant-garde.

Modernisme en avant-garde

De één spreekt over modernisme, de ander over avant-garde. Voor de één zijn ze ongeveer identiek, voor de ander is de avant-garde eerder een specifieke periode binnen een bredere modernistische stroming. We sluiten ons aan bij de laatste visie. De historische avant-garde is te beschouwen als een specifieke periode binnen een breder en ouder cultureel modernisme.

Het modernisme was een culturele beweging die in het midden van de negentiende eeuw ontstond en doorliep tot in de eerste helft van de twintigste eeuw. Zij betrof literatuur, beeldende kunst, architectuur en muziek. Centraal stond de verwerping van traditie als norm voor kunst en cultuur, een keuze voor experiment, vrijheid van vorm en radicale gerichtheid op verandering en vernieuwing. De historicus GAY noemt in zijn boek *Modernisme* (2007) twee kenmerken in het bijzonder. Enerzijds de aantrekkingskracht van het afwijkende, het ketterse, de behoefte om de heilige huisjes van de gevestigde orde aan te vallen, een voorkeur voor het onconventionele en de destructie. Het gaat hierbij om de gevestigde orde van de toenmalige, burgerlijke wereld, van *law and order*, maar ook om de 'versteende kerken. Anderzijds wijst GAY op de cruciale rol van de subjectiviteit, van de introspectie van de individuele kunstenaar. GAY meent dat er al eeuwenlang, van PLATO tot ROUSSEAU, gezocht was door introspectieve denkers naar 'de ge-

heimen van de menselijke natuur , maar dat bij de modernisten deze introspectie een nieuwe, radicale gestalte aannam. GAY beschrijft de inzet van het modernisme aldus:

Vanaf de jaren veertig van de negentiende eeuw, en met steeds meer durf gedurende de decennia die daarop volgden , boven alle andere kettters verkies ik CHARLES BAUDELAIRE als eerste held van het modernisme , begonnen dichters uit minachting voor traditionele versvormen en fatsoenlijke onderwerpen uitstapjes te maken naar mysterieuze domeinen, waarbij ze de expressieve mogelijkheden van de taal uitprobeerden.⁷

Ook schilders, beeldhouwers, architecten en musici volgden dit spoor. GAY onderscheidt de periode van de grondleggers in de 19de eeuw, de periode van de klassieken in de eerste helft van de 20ste eeuw en de fase van de 'Einden' na de Tweede Wereldoorlog. Waarbij overigens opgemerkt moet worden dat GAY geen al te scherpe afgrenzingen in tijd en stroming maakt. Hij richt zijn oog vooral op het gemeenschappelijke, op 'de schok van de vernieuwing' in alle stromingen in de verschillende gebieden van kunst en cultuur. De woorden 'modernisme' en 'avant-garde' lijken bij hem elkaar te overlappen.

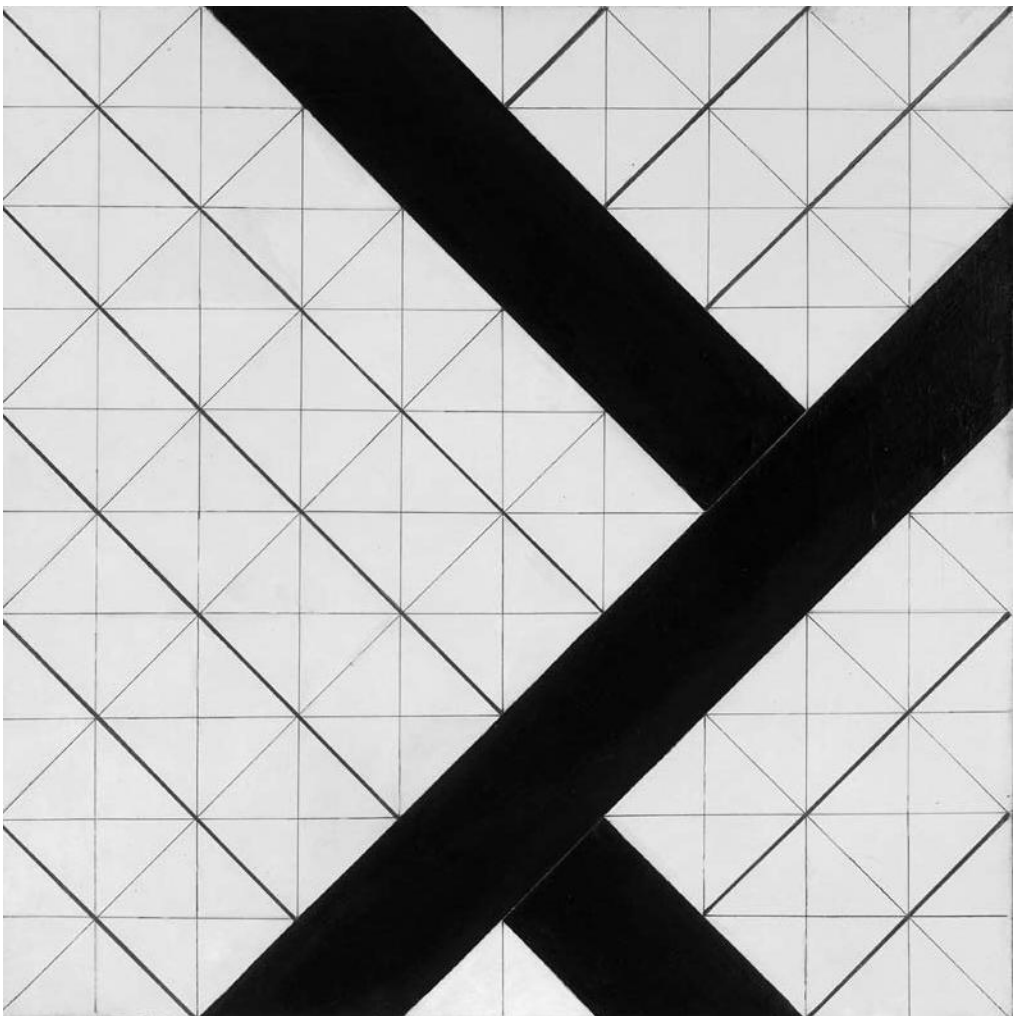
GAY blijft aan de oppervlakte. Hij spreekt over de aantrekkingskracht van het afwijkende en de rol van de subjectiviteit van de kunstenaar. De Engelse historicus ROGER GRIFFIN legt meer nadruk op de radicale inzet van het modernisme in de zich razendsnel ontwikkelende burgerlijke maatschappij van de 19de en begin 20ste eeuw.⁸ GRIFFIN stelt dat er vanaf het midden van de 19de eeuw een tegenreactie ontstond ten aanzien van de snelle, platte modernisering van Europa. Deze tegenreactie was het culturele modernisme.⁹ Dit modernisme was een kritiek op de moderniteit, in de vorm van een artistieke *Aufbruch* naar een nieuwe wereld, een vooruitgrijpen op een nieuw 'baldakijn' en een nieuwe maatschappij van de toekomst. Een project gericht op een *alternatieve moderniteit*. NIETZSCHE was een centrale figuur in de articulatie van dit onbehagen, van de 'unmoderne' zorg naar en van een *Aufbruch* in een nieuwe wereld.

Het modernisme heeft tot inzet 'het oprichten van een nieuw baldakijn (*new canopy*) boven de moderne wereld, gemaakt uit mythische betekenis en transcendentie, een nieuw begin.¹⁰ Deze visie impliceert dat het modernisme meende dat de traditionele religies, in dit geval het christendom, niet meer in staat waren in de nieuwe, onttoverde wereld een bescher-

ming te bieden tegen de *horror vacui* van het menselijk bestaan. De kunst zou daarentegen een uitweg kunnen bieden. Bij schrijvers en schilders van BAUDELAIRE tot NIETZSCHE en van TOOROP tot PICASSO werden de gevolgen van de sterke modernisering van Europa, die voortgekomen waren uit de kapitalistische revolutie en de verworvenheden van de techniek en de wetenschap, ervaren als een verlies van een menselijke, zinvolle samenleving. Deze kunstenaars verlangden evenwel niet terug naar een geïdealiseerd verleden hoewel mythes over een paradijselijk verleden een grote rol speelden bij sommige kunstenaars maar wilden vanuit een radicale ‘deconstructie’ van de pseudo-religie van de liberale, burgerlijke maatschappij een nieuwe wereld en een nieuwe mens scheppen: bezielde, zinvol en omgeven door betekenis. Daarom heet de stroming ook modernisme en niet conservatisme. Aan kunst en cultuur werd hierbij een profetische rol toebedeeld. Kunstenaars verwijzen met hun kunstwerken naar deze nieuwe wereld onder een nieuw hemels baldakijn. Het begrip deconstructie wordt meestal verbonden met het postmodernisme, de stroming die filosofisch en artistiek het modernisme opvolgde, maar het is nog maar de vraag of dat juist is. Ook het modernisme ontmantelde de gangbare beelden en ideologieën van de burgerlijke maatschappij en de oude religies, soms ook zichtbaar in een verscheurende vormtaal. Zeker het dadaïsme met zijn ervaring van de oorlog is uitermate deconstructief.

De historische avant-garde beschouwen we, zoals gezegd, als een speciale periode binnen deze bredere en oudere modernistische stroming in de wereld van kunst en cultuur. Avant-garde is een Franse militaire term en betekent: voorhoede. De utopisch-socialist SAINT-SIMON paste het woord in 1825 voor het eerst toe op de kunst. De kunstenaars hebben in zijn ogen een plaats in de voorhoede van het maatschappelijk proces van vooruitgang. In het begin van de twintigste eeuw werd het woord avant-garde dan ook een geuzennaam voor nieuwe kunststromingen, die zich afzetten tegen de kunst van de 19de eeuw én tegen de *law and order* van de burgerlijke maatschappij om hen heen. Het woord avant-garde werd in die tijd overigens ook gebruikt als aanduiding voor een communistische partij als voorhoede (LENIN). Het communisme heeft weinig ideële invloed uitgeoefend op de zelfreflectie van avant-gardekunstenaars. De invloed van het anarchisme en van schrijvers als BAKOENIN, KROPOTKIN en MAX STIRNER is daarentegen groot geweest, naast de invloed van NIETZSCHE, TOLSTOI en later FREUD.¹¹

De politicoloog KLAUS VON BEYME spreekt in zijn boek *Das Zeitalter der Avantgarden* (2005) over avant-gardebewegingen en behandelt expressio-



THEO VAN DOESBURG (1883-1931), *Contre composite VI* (1925), oilverf op doek; coll. Tate Gallery, London.

nisme en kubisme, futurisme en suprematisme, surrealisme en dadaïsme, Bauhaus en de Nederlandse Stijl-groep, maar ook het abstract expressionisme in Amerika in de jaren vijftig. Het betreft schilders, dichters, architecten en musici. Bekende namen zijn: KANDINSKY, MARC, KLEE, MALEVITCH, PICASSO, BRETON, MIRÓ, MONDRIAAN, VAN DOESBURG, RIETVELD, SCHÖNBERG, LUCEBERT, APPEL, CONSTANT, CORNEILLE en NEWMAN. BEYME laat de periode van de historische avant-garde in de beeldende kunst lopen van 1905 tot 1955, met een doorloop bij neo-avantgardisten daarna. Pas bij pop-art, eind jaren vijftig, begint er, zo schrijft hij, een nieuw, ook wel postmodern paradigma te verschijnen. Dan wordt de kunst weer down to earth en worden de totale, in onze terminologie utopische pretenties van de avant-garde losgelaten. Ook in het boek *Avantgarde! Voorhoede?* (2002)¹² over de geschiedenis van de avant-garde in de Nederlanden wordt globaal gesproken deze periodisering gevolgd. Avant-garde is daarmee een bepaalde periode binnen een bredere en oudere modernistische stroming.

Wat maakt de avant-garde tot een eigen fenomeen binnen de bredere stroming van het cultureel modernisme? Dat is niet alleen het gevolg van het feit dat deze kunstenaars zichzelf als 'avant-garde' aanduiden, maar ook van het feit dat er met deze kunstenaars een radicaal nieuwe stijl en inzet verscheen. Het was een breuk met het gangbare. Vergelijk een klankgedicht van KURT SCHWITTERS of HUGO BALL met het gedicht *Mei* van HERMAN GORTER, ook een modernist, of vergelijk een schilderij van KANDINSKY met dat van een impressionist en het verschil is onmiddellijk duidelijk. Kortom, het is een breuk in stijl. Maar het is meer. De avant-garde beschouwde zichzelf niet enkel als een kunststroming, maar ook als een maatschappelijke beweging met een voorhoedefunctie in kunst, cultuur én samenleving. De avant-garde wilde de scheiding zowel tussen de kunsten onderling als tussen kunst en maatschappij opheffen. Zij namen geen genoegen meer met de negentiende-eeuwse 'l'art pour l'art' opvatting over kunst. MARTIN DOORMAN omschrijft het in zijn boek *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst* (1994) aldus:

De historische avant-garde verwierp kunst als een louter esthetisch verschijnsel dat binnen de maatschappelijke verhoudingen een autonoom domein had veroverd: kunst was in dit perspectief een soort reservaat geworden, dat niets meer met het leven zelf of met de samenleving had uit te staan. [...] De kunstenaar zou zich niet langer achter l'art-pour-l'art-beginselen moeten verschansen en weer in de maatschappij moeten terugkeren.¹³



KASIMIR MALEVICH (1878-1935), *Toetspeler in de vierde dimensie* (1915), olieverf op doek, coll. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Hoewel de historische avant-garde centraal staat in dit boek, zullen in een aantal artikelen ook de bredere thematiek van een modernistisch verzet tegen de burgerlijke wereld vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw aan bod komen, bijvoorbeeld in het artikel van MARCEL POORTHUIS en vooral in dat van MADELON DE KEIZER over leven en werk van ALBERT VERWEY van 1880 tot in de jaren dertig. Het laatste artikel gaat met name over de invloed van het spinozisme op VERWEY als criticus. Nu is het spinozisme in strikte zin geen religie, maar een filosofisch systeem. Maar het spinozisme bij VERWEY kan men zeker ook beschouwen als een 'levensbeschouwing', die een 'betere weerbaarheid mogelijk maakte in een tijd van secularisatie, oorlog, crisis en fascisme/nationaal-socialisme.

Avant-garde en politiek

Laten we nader ingaan op de verhouding van de avant-garde tot de politiek. De avant-garde beschouwde zichzelf als een brede beweging. In ons 'Woord vooraf' noemen we de avant-garde zelfs een utopische beweging. Dat impliceert dat de avant-garde of liever de avant-gardekunstenaars een houding moesten bepalen ten opzichte van de omringende sociale en politieke utopische bewegingen van de eerste helft van de 20ste eeuw: ten opzichte van anarchisme, communisme, sociaal-democratie, maar ook tegenover fascisme en nationaal-socialisme. Immers, ook deze bewegingen streefden een 'vernieuwing' van mens en maatschappij na, gericht op een 'wedergeboorte'. Ook dit waren utopische bewegingen. Er is altijd veel aandacht geweest voor de linkse invloeden binnen de avant-garde. Niet onbekend is dat in de allereerste fase van de leninistische omwenteling in Rusland na 1917 avant-gardekunstenaars, bijvoorbeeld MALEVICH en KANDINSKY, een rol gespeeld hebben. Nog bekender is dat met name het anarchisme grote aantrekkingskracht had op avant-gardekunstenaars, hoe vaag dat begrip toen ook was en nog steeds is.

ROGER GRIFFIN heeft, met een beroep op de studies van MARK ANTLIFF, in het recente boek *Modernism & Fascism* (2007)¹⁴ de vraag gesteld of er ook dwarsverbanden en verwantschappen bestaan hebben tussen cultureel modernisme en fascisme. De historische avant-garde valt in dit verband onder het verzamelbegrip modernisme.

GRIFFIN onderscheidt twee vormen van modernisme: een programmatisch en een epifanisch modernisme. Programmatisch modernisme heeft met een nieuw maatschappelijk programma te maken, vanuit de nieuwe cultuurdragers en politici, met manifesten en manifestaties. Het is een sociaal en politiek modernisme, dat volgens GRIFFIN niet louter in een linkse variant bestond,



LENI RIEFENSTAHL filmt *Marsch der Wehrmacht* tijdens de partijdag in Neurenberg 1934 (coll. Bundesarchiv). In de films van RIEFENSTAHL ziet JADWIGA BISKUPSKA (Cornell University) het 'opnieuw verschijnen van de katholieke sacramentele traditie en beeldfiguren' in de kunst. Het is de representatie van het christendom als 'genazificeerde religie'.

maar ook in een rechtse, later fascistische variant. Epifanisch modernisme daarentegen is eerder de beweging van een breed scala aan kunstenaars en denkers, die een spirituele distantie tegenover de platte burgerwereld ontwikkelde: een cultuurbeweging die in het moment van alledag de 'kairos' van een andere tijd en een andere werkelijkheid waarneemt en vertolkt.

GRIFFIN beklemtoont dat er een overgangsgebied bestaan heeft tussen het fascisme als Aufbruch-beweging zeker in Italië, maar ook in Duitsland en het cultureel modernisme, c.q. de avant-garde. Natuurlijk wijst hij op de futuristen. Hij spreekt zelfs over overgangen tussen modernisme en nazisme. Het is niet juist dat fascisme en nazisme de moderne kunst uitsluitend als 'entartet

beschouwde, meent GRIFFIN. Hun aantrekkingskracht was dat ook zij een Aufbruch-bewegingen waren: politieke religies, die evenzeer het onbehagen over de decadente moderniteit articuleerden, deze met nieuwe rituelen bestreed en vanuit die nieuwe religieuze stemming een politiek programma opbouwden; een programma, dat vooral in de ontwikkelingsfase het enthousiasme van miljoenen daadwerkelijk wist te wekken. Juist vanwege dit aspect voelden sommige avant-gardekunstenaars zich aangetrokken tot het fascisme, zoals anderen tot anarchisme en communisme.

Samen met auteurs als KARLA POEWE¹⁵ en MARK ANTLIFF¹⁶ start GRIFFIN een discussie, die tegen de haren instrijkt, maar wel een nieuw vraagstuk op tafel legt. Impliceert het voortkomen uit eenzelfde bron, te weten onbehagen over de decadentie van de burgerlijke wereld, zorg over het verlies van een 'nomos' die mensen verbindt en hoop op een 'alternatieve modernisering' in de toekomst, ook een innerlijke verwantschap? Of moet juist de relatieve autonomie van het cultureel modernisme benadrukt worden, met haar culturele deconstructie van de platte beelden van de burgerlijke wereld? En is de grensoverschrijding naar een politiek modernisme, links of fascistisch, eerder een verlies aan kwaliteit en een vermindering van een unieke spirituele input die de avant-garde kan geven, niet door religieuze verlossing in klassieke zin, noch door politieke revolutie in moderne zin, maar door de eigen werking van woord en beeld als seculiere voertuigen van troost in een 'lege wereld'?

GRIFFIN verliest in zijn enthousiasme voor een nieuwe benadering de proporties soms uit het oog. Ook al waren er avant-gardekunstenaars die sommige 'utopische' elementen van het vroege fascisme en zelfs van het vroege nationaal-socialisme herkenden als vaag verwant, de realiteit van nazi-Duitsland maakt een grote afstand tussen de avant-garde en het nazisme zichtbaar. Ook hier kan een korte beschrijving van de geschiedenis van München en van de eerder genoemde tentoonstellingen *Spuren des Geistigen* en *Kandinsky: Absolut Abstrakt* verhelderend werken. We wezen al op het contrast tussen de tentoonstelling over KANDINSKY in het Lenbachhaus en de furieuze acties tegen moderne schrijvers op de nabijgelegen Königsplatz (boekverbrandingen in 1933) en tegen 'entartete' schilders in 1937, in wat toen nog heette Haus der Deutschen Kunst. München was vanaf het begin van de jaren twintig de hoofdstad van de nazi-beweging. Hier begon HITLER zijn beweging, mislukte zijn eerste putsch (1923) en kwamen de eerste martelaren van de nazis om tijdens de mars op de Feldherrnhalle. Hier vestigde HITLER in 'Das Braune Haus' aan de Königsplatz de partijcentrale.¹⁷ Ook toen hij als regeringsleider in 1933 naar Berlijn vertrok, bleef München de hoofdstad van de beweging en werd

deze door HITLER expliciet aangewezen als 'Hauptstadt Der deutschen Kunst'. In dit culturele offensief paste ook de bouw van het genoemde Haus Der Deutschen Kunst, het eerste imperiale bouwwerk van de nazis na de machtovername, dat werd ontworpen door PAUL LUDWIG TROOST. Deze architect vertaalde de aanwijzingen van de amateur-architect ADOLF HITLER in bouwrijpe plannen. In 1937 werd dit in neoclassicistische, pompeuze stijl uitgevoerde gebouw geopend. Het heeft de oorlog overleefd en herbergde in 2008 de avant-gardetentoonstelling *Spuren des Geistigen*. In 1949 vond in het gebouw, dat was omgedoopt tot Haus der Kunst, een grote tentoonstelling over *Der blaue Reiter* plaats en in 1955 werd de *Guernica* van Picasso tentoongesteld. Een historische rehabilitatie en late wraakneming.

In de jaren dertig stond het cultuurbeleid in dit gebouw van de Duitse cultuur en in heel München beslist lijnrecht tegenover de utopische visie van de avant-garde. In 1937, het jaar van de opening, werd hier in het Haus der Deutschen Kunst, de beruchte tentoonstelling *Entartete Kunst* gepresenteerd, juist om de absolute tegenstelling tussen Arische en moderne kunst zichtbaar te maken. Hier is er geen sprake van een verwantschap en wederzijdse herkenning van een verlangen naar wedergeboorte en vernieuwing, zoals GRIFFIN in zijn boek beschrijft. Dat futuristen in Italië geïnspireerd waren door BENITO MUSSOLINI en dat JOSEPH GOEBBELS in 1944¹⁸, overigens tegen de zin van de kunstenaar, een 'staatsbegrafenis' voor EDVARD MUNCH organiseerde met nazi-vlag en al, doet niets af aan de fundamentele tegenstelling tussen de spirituele utopie van de avant-garde en de raciale utopie van de nazis. Het woord 'entartet' geeft precies de onoverbrugbare kloof aan, net zo goed als de imperiale stijl van het Haus der Kunst in München nog steeds het verschil in kunstopvatting tot op de huid voelbaar maakt. Een 'schuldig' gebouw, om met de hedendaagse kunstenaar ARMANDO te spreken.

Over het spirituele in de kunst

We noemden de historische avant-garde een utopische beweging binnen een breed veld van moderne utopische bewegingen, van links en rechts, gedurende de eerste helft van de 20ste eeuw. Het bijzondere van de avant-garde als utopische beweging was, dat zij niet met politieke of sociale, maar met artistieke middelen een nieuwe mens en maatschappij wilden realiseren. Wat was de inzet van deze nieuwe artistieke utopie? WASSILY KANDINSKY introduceerde in 1912 in de tijd dat hij met FRANZ MARC de beweging *Der blaue Reiter* oprichtte de gedachte dat de nieuwe kunst het rijk van het geestelijke en het spirituele dichterbij moest brengen. Zijn essay uit die

dagen droeg als titel *Über das Geistige in der Kunst* (1912). FRANZ MARC schreef in de Almanak van de beweging dat de kunstwerken van de avant-garde 'thuishoren op de altaren van een komende geestelijke religie'.¹⁹ De eerdergenoemde tentoonstelling in Los Angeles uit 1986 heette *The Spiritual in Art*. De nieuwe tentoonstelling uit 2008 in Parijs en München spreekt van *Traces du Sacré*, in het Duits overigens vertaald als *Spuren des Geistigen* en niet 'des Heiligen'. De Nederlandse vertaling van het genoemde essay van KANDINSKY door CHARLES WENTINCK had in de uitgave van 1962 de titel *Het abstracte in de kunst*, maar veranderde de titel in 1987 in *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*.²⁰ Dat het essay van KANDINSKY uit 1912 een belangrijke rol in deze discussie over de identiteit van de avant-garde speelt, blijkt ook op de tentoonstelling *Spuren des Geistigen* (2008) in München. Voor de ingang van de tentoonstellingszaal staat een vitrine met zes exemplaren van dit essay, in verschillende talen. Ze stammen uit het bezit van grote, moderne kunstenaars en symboliseren de brede invloed van de visie van KANDINSKY: KANDINSKY zelf, RUDOLF STEINER, CONSTANTIN BRANCUSI, THEO VAN DOESBURG, ALBERTO MAGNELLI en MARCEL DUCHAMP.

Maar wat betekent dit woord 'spiritualiteit'? De aanduiding 'spirituele beweging' en het woord 'spiritualiteit' leveren problemen op. Traditioneel duidt spiritualiteit op een persoonlijke, geleefde, authentieke verhouding tot God binnen het gevestigde christendom en de kerken, aansluitend bij oude spirituele tradities. In ieder geval kan de spiritualiteit van de avant-garde hiermee niet vergeleken worden.²¹ Ook het bredere begrip van spiritualiteit dat de laatste decennia gangbaar geworden is en dat duidt op een persoonlijke levensstijl, die al dan niet godsdienstig gericht is op het transcendente, past niet bij 'the spiritual in art'. Bij de avant-gardekunstenaars zijn wel invloeden van diverse spirituele tradities uit de oude en nieuwe religies aanwijsbaar, maar het gaat daarbij niet om spiritualiteit in het geleefde leven van de persoon van de kunstenaar en evenmin om kerkelijk ingebedde vormen van spiritualiteit. Het gaat om 'het geestelijke in de kunst', om een bepaalde dimensie *in* het kunstwerk, niet *in* de persoon. Men moet de titel van KANDINSKY dan ook letterlijk nemen. Het ging hem om 'das Geistige *in* de kunst: in schilderijen, beelden en teksten.

Het begrip 'das Geistige' in de zelfreflectie van avant-gardekunstenaars van die tijd valt daarmee niet samen met het traditionele of moderne begrip 'spiritualiteit'. 'Das Geistige' krijgt een eigen invulling. Deze kunstenaars proberen met hun nieuwe benadering het traditionele dualisme van geest en materie te overstijgen. Er is sprake van een strijd op twee fronten. Enerzijds bevat het een kritiek op de vlucht in een 'hemelse wereld,

kritiek op metafysica en op lichaamsvijandigheid, en op de stofvijandigheid van de traditionele christelijke kerken. Het is een kritiek op het versteende karakter van de kerken met hun leergezag, dogma's en instituties, dus op de verstening van de 'geest'. FRANZ MARC spreekt dan ook niet voor niets over 'een komende geestelijke religie'. Hij duidt op een religie van de toekomst, die hij onderscheidt van de institutionele kerken van zijn tijd. Hij wilde 'geestelijk' afscheid nemen van het 'versteende instituut' kerk en van de bovenaardse metafysica.

'Geestelijk' duidt anderzijds op een strijd tegen het platte materialisme van de burgerlijke wereld van die dagen, tegen de 'onttovering' van de Europese samenleving en cultuur. De avant-garde wil opnieuw 'geestelijke waarden' in ere herstellen, waar de seculiere burgerlijke maatschappij die uit het oog verloren is en de kerken hun taak niet langer vervullen.

Hier verschijnt een eigensoortig pleidooi voor het 'geestelijke' in de kunst. De inzet is niet een revitalisering van oude religie en spiritualiteit met moderne middelen of een klakkeloos overnemen van 'nieuwe religies', zoals de theosofie en antroposofie of exotische, oosterse religies. Het betreft een nieuwe, geestelijke functie van het kunstwerk in een moderne, burgerlijke samenleving in de eerste helft van de twintigste eeuw. De moderne kunstenaar *transformeert* de brede, expliciet religieuze input uit het verleden en heden in een nieuw mentaal product. Het gaat niet langer over het geloof van de kunstenaar, noch over een kunstwerk met een religieuze thematiek, zoals een kruisiging. Het gaat over een kunst, die in de lege, ontoverde moderne tijd een nieuw baldakijn schept, niet langer verwijzend naar een metafysische orde, niet langer gericht op een externe religieuze ervaring, niet gevoed vanuit een persoonlijk geloof of ascetische levenswijze. Het betreft een kunst die de waan van de burgerlijke wereld 'deconstrueert' en tegelijk een nieuwe samenhang aan de werkelijkheid probeert op te leggen door deze met woord en beeld te scheppen. Deze moderne kunst schept een nieuw beeld, niet als afbeelding of versiering, maar als een 'beelding' van een andere werkelijkheid, een alternatieve moderniteit.

Deze moderne kunst is daarom geen religieuze kunst in klassieke zin, geen dienstbare kunst, geen externe ondersteuning van religie, geloof, mystiek of spiritualiteit, geen 'doors of perception' voor een door de moderniteit in problemen gekomen religiositeit van de mens. Het gaat om een autonome kunst die met bewerkte fragmenten uit oude en nieuwe tradities een mentale weerbaarheid wilde ontwikkelen tegen de materialistische geest van de moderne tijd, tegen de waan van kapitaal, natie, oorlog en fatsoen, maar ook tegen de bedeesdheid van de versteende kerken.

De overzichtstentoonstelling over *Kandinsky: Absolut Abstrakt* in het Lenbachhaus in München eind 2008 geeft opnieuw aanleiding om dit beeld van een spirituele utopie *sui generis* aan te scherpen. Ruim 70 schilderijen in groot formaat laten drie, zo niet vier verschillende KANDINSKY's zien. De eerste is de postimpressionistische KANDINSKY uit het begin van de 20ste eeuw, de tweede is de blauwe KANDINSKY uit de tijd van *Der blaue Reiter*, kort voor de Eerste Wereldoorlog, de derde is de constructivistische KANDINSKY van Bauhaus (vanaf 1922) en de vierde is de biomorfe KANDINSKY uit Parijs (vanaf 1933).

KANDINSKY schreef zijn essay 'over het geestelijke in de kunst' in de tijd van *Der blaue Reiter*, ook wel aangeduid als de heroïsche, utopische jaren van apocalyptiek en wereldverandering via de kunst als 'geestelijk brood'. Hier spelen directe verwijzingen naar christelijke motieven en naar de antroposofie en theosofie nog een belangrijke rol. 'Das Geistige' is hier zowel het spirituele in klassieke zin, als het nieuwe spirituele van een kunstwerk als geestelijk brood. In zijn derde en vierde periode, de periode van de abstracte schilderijen, die een autonome symfonie van vorm, kleur en ritme doen zien, speelt 'das Geistige' nog steeds een rol, maar nu heeft het een nieuwe, abstracte betekenis gekregen. Geen theosofie of antroposofie meer, geen messiaanse verwachting, geen apocalyptische ruiters, maar vrije kleur- en vormmuziek, geschapen door de verbeelding van de kunstenaar. Hier betekent 'das Geistige' eerder de overtuiging dat de kunst niet de werkelijkheid afbeeldt, dat de kunst niet realistisch is, maar geestelijk: een product van een scheppende geest en daarmee zelf van geest gemaakt. Zo is 'das Geistige in der Kunst' ook en wellicht vooral in de abstracte fase, bij KANDINSKY een grote utopie, gericht tegen het determinisme en materialisme van de moderne tijd, van links of rechts, liberaal of communistisch. Het is een pleidooi voor de scheppende kracht van de menselijke geest, gericht tegen het oude determinisme van goddelijke wetten en het nieuwe determinisme van natuurwetten (ras) en historische wetten (markt en staat), niet *per se* religieus of op God gericht, wel op de mens als geestelijk wezen, als een door zijn geest scheppend wezen in een lege tijd en ruimte. De leegte wordt 'toeverlaat', zo dichtte de Nederlandse dichter/schilder LUCEBERT later, door het scheppend woord en beeld, niet door eeuwige wetten en een dwingende orde.

Als we de avant-garde een spirituele utopie *sui generis* noemen, betekent dat niet dat we geen oog hebben voor de verschillen binnen de avant-garde. Duitse en Russische kunstenaars hebben een andere heftigheid dan de Franse; expressionisme heeft een andere heftigheid dan kubisme. En

zie het artikel
van THEO
SALEMINK over
KANDINSKY.

Afbeelding
pagina 23:
EDWARD
STEICHEN
(1897-1973),
*Het Parijse
atelier van
Brancusi*
(1920).



de utopieën van Dada en surrealisme, van abstract expressionisme en Cobra zijn in de diepte verwant, maar door tijd, temperament en oorlogen gescheiden. De bijna apocalyptische utopie van de eerste tijd, zoals deze is verbeeld in 'de Blauwe Ruit' van KANDINSKY en MARC, verdwijnt na de schokkende ervaring van de loopgraven van Verdun, en na de Shoah en Hiroshima, in Dada, surrealisme en Cobra. Desondanks noemen we de hele avant-garde een utopisch-spirituele beweging, passend bij de grote strijd der utopieën in de eerste helft van de twintigste eeuw, maar levend en werkend in een eigen domein en met eigen middelen: de kunst. In de catalogus van de genoemde KANDINSKY-tentoonstelling in München omschrijft ANNET HOBERG het zo: 'Dat KANDINSKY's geloof in 'das Geistige in der Kunst als een van de laatste, grote utopieën in de ideeëngeschiedenis van de 20ste eeuw zich bewezen heeft, wordt ons niet in het minst zichtbaar gemaakt door de ongebroken stralende kracht van KANDINSKY's beelden.'²²

Nada

Het is van belang om apart aandacht te schenken aan de relatie tussen avant-garde en religie. In de eerder genoemde tentoonstellingen en publicaties wordt zichtbaar gemaakt dat oude en nieuwe religies invloed uitgeoefend hebben op de avant-garde. Maar daarmee is de avant-garde geen religie in klassieke zin geworden. Dat probleem lost men ook niet op door te spreken van een pseudo-religie of seculiere religie of artistieke religie. Aan het begin van het cultureel modernisme en dus ook van de avant-garde staat in de westerse wereld juist de ervaring centraal dat God dood is, dat de kerken versteend zijn, dat we leven in een onttoverde wereld en in een 'Secular Age'.²³ Deze fundamentele ervaring van de moderniteit als 'Götterdämmerung' is in de genoemde tentoonstelling *Spuren des Geistigen/ Traces du Sacré* (2008) op schokkende wijze weergegeven. Meteen aan het begin van de tentoonstelling hangt een kleine koude-naald-tekening van FRANCIS GOYA uit 1812, uit de tijd van de Napoleontische oorlogen. Een skelet komt terug uit het hiernamaals en ligt in een veld met lijken, in zijn rechterhand een wit vel papier met het woord 'Nada'. Er is geen hemel, enkel Niets, is de boodschap. Een levensgroot portret van FRIEDRICH NIETZSCHE, door EDVARD MUNCH in 1906 getekend, hangt in dezelfde ruimte. Dat is ook de filosoof die een verhaal vertelt over een uitzinnige man die op klaarlichte dag met een lamp op de markt God ging zoeken. Hij werd uitgelachen. De man weet dat God dood is. 'Wij hebben hem vermoord', zegt hij, 'hier en nu in de Westerse wereld. Voor NIETZSCHE een grote uitdaging en zelfs een kans

voor de mens om boven zichzelf (*Übermensch*) uit te stijgen, maar ook een grote zorg. Hoe moet het nu, schreef de filosoof, nu iemand met een spons de horizon uitgewist heeft? Een geestelijke *white-out*, als in de bergen, alles wit, geen horizon meer, geen richting, dwalen in het Niemandsland. Tegenover het kleine beeld van GOYA hangt een groot drieluik van DAMIEN HIRST uit 2006, getiteld *Forgive Me Father for I Have Sinned*. Het verwijst naar een drieluik van een oud, christelijk altaar. Het verwijst ook naar het *Zwarte Vierkant* van MALEVICH, dat in dezelfde zaal rechtsboven in de hoek aan de muur hangt. Overigens een verrassend klein schilderij. De oppervlakte van de drie panelen van HIRST is grofkorrelig, als van een gestolde vulkaanuitbarsting. Bij nadere beschouwing blijkt de oppervlakte te bestaan uit honderdduizenden in hars gegoten dode vliegen, geofferd voor een beeld van het Nada, al vraagt de kunstenaar vergiffenis aan een Vader, die overigens voor hem gestorven is. Hier ligt de bron voor de spirituele utopie van de avant-garde. Hoe kan in dit Nada van de moderniteit 'das Geistige' behoud worden en opnieuw vormgegeven, zonder een 'revival' van traditionele religies en kerken te zijn? Hoe kan een autonome kunst deze rol vervullen? In dezelfde ruimte waar GOYA en HIRST hangen, duiden andere schilderijen al op deze nieuwe uitdaging. Zoals gezegd hangt er het *Zwarte Vierkant* van MALEVICH, op de plaats waar ooit in de huiskamers een schilderij met het alziend oog van God hing. Het *Zwarte Vierkant* is de leegte van de moderne wereld, maar tegelijk naar een woord van MALEVICH ook 'het gelaat van God' in een seculiere wereld.²⁴ Er hangt ook het schilderij *Ruinen in der Abenddämmerung* (1831) van de romantische schilder CASPAR DAVID FRIEDRICH: aan de voet van een tot ruïne vervallen kerktoren stookt een vaag figuur een nieuw vuur. En een schilderij van GIORGIO DE CHIRICO uit 1912/13: *La Nostalgia dell'infinito*. Daarop is een metafysisch verlangen zichtbaar: er valt van opzij nog schuin licht op een plein en op een uit stukken samengestelde mens, maar de bron van het licht is niet meer zichtbaar. Kortom, de moderne kunst nam het Nada van de nieuwe tijd waar. Het nam ook de ruïne van de gevestigde religies waar en ontwierp rondtastend in alle hoeken van de spirituele bibliotheek van de mensheid een nieuwe, spirituele boodschap in en via de moderne kunst. De samenstellers van de tentoonstelling geven de eerste zaal dan ook als opschrift *Götterdämmerung*.

Moderne kunst als een nieuwe schepping van 'het geestelijke' in een geestloze wereld, niet langer in de kerk, maar in het bereik van een autonome kunst. Misschien past hier een citaat van FANNINA HALLE uit 1930, opgenomen in de catalogus van de tentoonstelling *Kandinsky: Absolut Abstrakt* (2008): 'En zo wordt men [door zijn schilderijen, FB/TS] in een atmosfeer

omhoog geheven, waarin men bevrijd van elke materiële druk, boven de grenzen van het zintuigelijk-waarneembare uit, een onzichtbare eredienst meent bij te wonen, die zich echter niet in een in ruimte begrensde kerk afspeelt, maar in het heelal, in het universum. KANDINSKY herkende zich in deze beschrijving.²⁵

Kerkelijke huiver

Deze nieuwe avant-garde, met haar gevoel van Götterdämmerung, haar kritiek op het institutionele, versteende christendom, haar modernistische uitstraling en haar links georiënteerde politieke voorkeur, vormde voor het traditionele kerkelijke christendom op zijn zachtst gezegd een grote uitdaging. Het heeft tot de jaren zestig van de 20ste eeuw geduurd voordat de katholieke kerk een positieve houding ontwikkelde tegenover de avant-garde. Toen pas werd, zo zal blijken in deze bundel, de avant-garde aangeduid als een bondgenoot in de strijd tegen het moderne materialisme, als een in zekere zin verwante spirituele beweging, als een kunst die de deuren van de waarneming opende en mensen weer gevoelig maakte voor transcendentie. In de jaren daarvoor, in het interbellum en de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog, overheerste een negatieve houding. Er woedde een heftige katholieke strijd tegen de avant-garde, zeker wat betreft het gebruik ervan binnen het kerkelijke domein. Een strijd met diepe levensbeschouwelijke wortels. Zoals in deze bundel op meerdere plaatsen zichtbaar wordt, zag het oude katholieke milieu de avant-garde niet als een religieuze of spirituele stroming, noch als een alternatieve spirituele utopie in een nieuwe, ongewone gestalte. Het beschouwde de avant-garde eerder als de rotte vrucht van de modernisering zelf, ontaard en deformerend. En de invloed van esoterische tradities, de hang naar oosterse religies en de interesse in primitieve godsdiensten werd eerder in verband gebracht met ketterij en heidendom, dan met ware religie. Slechts in de marge van het toen nog ultramontaanse katholieke milieu ontstond al voor de oorlog een meer positieve houding, bijvoorbeeld in de beweging *L'Art Sacré* die na de oorlog kunstenaars als LE CORBUSIER, CHAGALL, MATISSE en anderen wist te engageren in een nieuwe kerkelijke kunst.²⁶ De moderne kunst werd in deze beweging gezien als een hulpmiddel, een nieuwe taal om de oude religiositeit aan te passen aan de moderne context. Het is de vraag of deze nieuwe visie op de bruikbaarheid van de avant-garde voor de revitalisering van een oud religieus project recht doet aan het zelfbegrip van avant-gardekunstenaars. Is een parallel zoeken naar 'transcendentie' voldoende grond voor een fu-

sie van religie en moderne kunst, van kerk en moderne kunst? In het laatste deel van deze bundel komen deze vragen aan de orde.

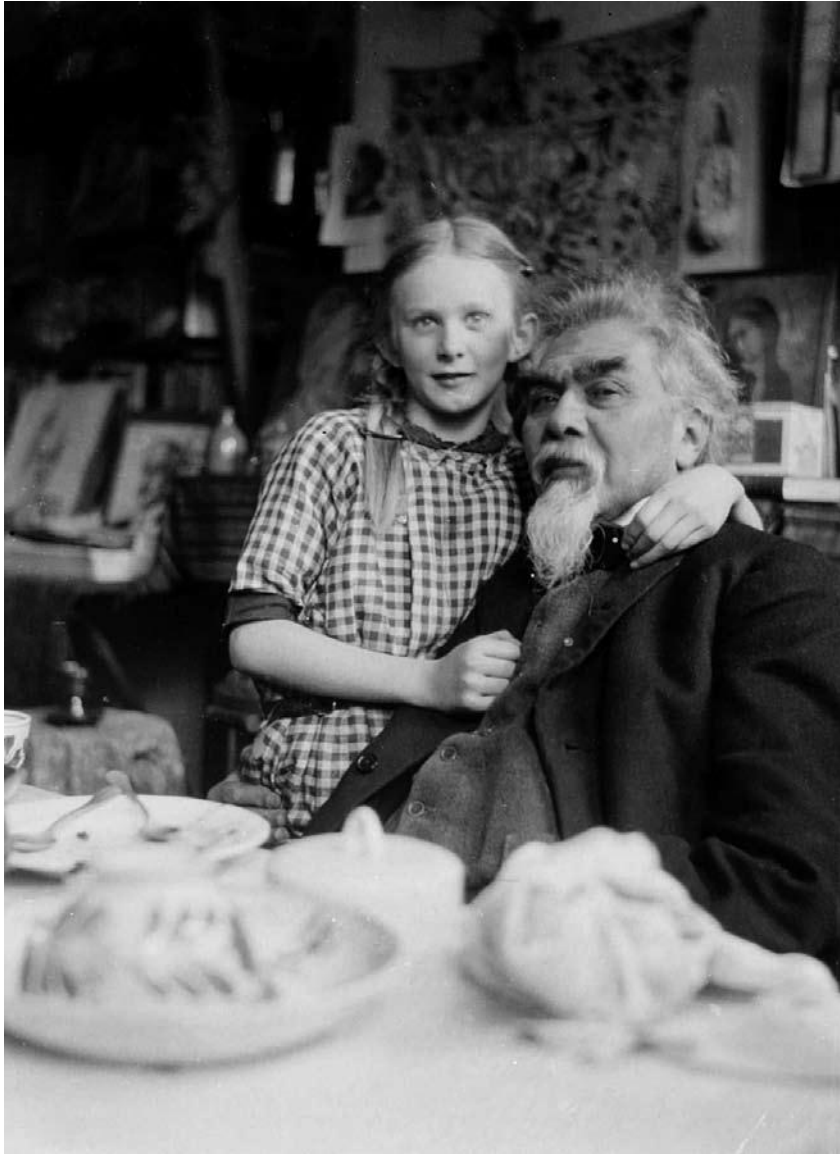
Opbouw van het boek

Wat voor soort religiositeit of spiritualiteit verschijnt er in het werk van een moderne kunstenaar? In het linnen, de verf, de kleur en de textuur? Of in de letters, woorden, zinnen, het ritme en de beelden? Of in muziek? En welke rol speelden oude en nieuwe religies in de autonome kunst van de avant-garde? Dit boek brengt een aantal beschouwingen rond deze vragen bij elkaar.

De bijdragen zijn gerangschikt in drie afdelingen. Het eerste deel over 'The Spiritual in Art' bevat drie bijdragen die een systematische analyse van de voorgeschiedenis, de achtergrond en de visie van de avant-garde in beeld brengen. FRANK BOSMAN schrijft over Avant-garde en de erfenis van de Romantiek en laat de verwantschap en het verschil zien tussen romantiek en avant-garde, terwijl MARCEL POORTHUIS in zijn bijdrage *Nieuw mysticisme en moderne kunstenaars* vooral de spirituele bronnen uit de negentiende eeuw in kaart brengt, met bijzondere aandacht voor de invloed van esoterische tradities en oosterse religies. THEO SALEMINK volgt het spoor van *Über das Geistige in der Kunst* van KANDINSKY in de verdere ontwikkeling van de avant-garde tot aan JOSEPH BEUYS. Hier wordt getracht om 'das Geistige in der Kunst' nader te bestemmen, in zijn veelvormigheid en veranderlijkheid langs de as van de tijd.

Daarna volgt het tweede deel 'Schrijvers en schilders' met beschouwingen over een aantal moderne schilders en schrijvers, van ALBERT VERWEY tot en met de naoorlogse LUCEBERT. De portretten brengen een veelvoud aan thema's en discussies naar voren. In de bijdragen van MADELON DE KEIZER en EWOUDE KIEFT over ALBERT VERWEY, JAN TOOROP en MAX JACOB worden boeiende kunstenaarsportretten geschilderd, met veel onbekend materiaal, maar wordt ook de eerder genoemde discussie van ROGER GRIFFIN over de relatie tussen modernisme en fascisme gebruikt om nieuwe vragen op te werpen. Bij VERWEY leverde het modernisme en vooral de inspiratie uit het werk van SPINOZA een betere weerstand op tegen het fascisme, terwijl bij TOOROP enige sympathie voor MUSSOLINI niet te ontkennen valt.

In andere portretten uit het tweede deel wordt juist de eigen inzet van de avant-garde in verschillende contexten zichtbaar gemaakt. JATTIE ENKLAAR schrijft over het expressionisme in Duitsland rond de Eerste Wereldoorlog en geeft daar de titel *Openbaring en ondergang* aan. Zij behandelt vele auteurs, in het bijzonder GEORG TRAKL. LÉON HANSSSEN schrijft over



JAN TOOROP en zijn kleindochter ANNIE FERNHOUT (1927).

MONDRIAAN. Nu niet over de welbekende invloed van de theosofie en antroposofie op zijn latere werk, maar over *Molens, anarchie en mystiek*. Hij benadrukt de invloed van de vroege anarchistische periode in het zoeken naar een nieuwe beelding en een hogere harmonie. Een ander aspect komt naar voren in twee biografische bijdragen: FRANK BOSMAN schrijft over de dadaïst HUGO BALL en MARCEL POORTHUIS over SOPHIE VAN LEER en WILHELM RUNGE, twee jonge expressionistische kunstenaars uit het Berlijnse milieu rond *Der Sturm* en rond HERWARTH WALDEN. Hier wordt de vraag opgeworpen of de opvatting van de avant-garde dat kunst ‘verlossend is, een doodlopende weg is. En als de avant-garde in het aangezicht van de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog inderdaad geen verlossing kan bieden – zie daarvoor het artikel van FRANK BOSMAN over HUGO BALL – is dan een terugkeer naar het oude, dogmatische of mystieke christendom gewenst? Religie als antwoord op Nada en Dada? Een aspect van die vraag komt ook aan bod in de bijdrage van EWOUDE KIEFT over de rol van ‘bekerijng in het avant-gardistische bestaan van JAN TOOROP en MAX JACOB.

De laatste bijdrage in dit biografisch tweede deel gaat over de Nederlandse dichter en schilder LUCEBERT, een late vertegenwoordiger van het dadaïsme. Hoewel hij zich in 1947, vóór zijn actief kunstenaarsschap, liet dopen en katholiek werd, ontwikkelde hij zich daarna tot dadaïst en experimenteel kunstenaar, zonder overigens het klassiek christelijke idioom van schepping, zondeval, verlossing en verrijzenis helemaal los te laten. Overigens bevindt LUCEBERT zich historisch gesproken, net als JOSEPH BEUYS, helemaal aan het einde van wat de historische avant-garde genoemd wordt. In de terminologie van VON BEYME zou men hem een neo-avant-gardist kunnen noemen.

In het laatste, derde deel wordt de confrontatie tussen de avant-garde als nieuwe spirituele utopie en de katholieke kerk als bewaarder van een oude spirituele utopie in kaart gebracht. Dat gebeurt in twee artikelen van THEO SALEMINK. Het laatste artikel gaat over het Wahlwiller-incident (1949), waarbij na een Vaticaanse interventie een moderne kruisweg van AAD DE HAAS verwijderd werd uit een oud, Romaans kerkje in Zuid-Limburg. Waarom noemde de katholieke kerk deze moderne kruisweg ontaard en deformerend?

Illustratie p. 30: het Constructivistisch en Dadaïstisch congres in Weimar 1924. In het midden met papieren hoofkap en het logo NB (*Nieuwe Beelding*) THEO VAN DOESBURG. Schuin erboven (met pijp) EL LISSITZKY; met de monocle TRISTAN TZARA en NELLY, alias PEDRO VAN DOESBURG die TZARA de hand kust. Links met de stok MARCEL JANCO.



HOOFDSTUK 1

1. Maurice Tuchman e.a., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, New York (1986).
2. Andreas Burnier e.a., *Het spirituele in de kunst*, Zeist (1988), 34 e.v.
3. Joost de Wal, *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945–1990*, Amsterdam (2002), p. 25–40.
4. Matthias Flügge en Friedrich Meschede, *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, Berlijn (2003).
5. Joost de Wal, *Kunst zonder kerk*.
6. Helmut Friedel (red.), *Kandinsky: Absolut Abstrakt*, München (2008).
7. Peter Gay, *Modernisme. Schok der vernieuwing*, Amsterdam (2007), p. 21. Voor literatuur over de discussie over 'modernisme', zie het 'Bibliografisch Essay' in het genoemde boek van Gay, p. 485–514; zie ook de uitvoerige literatuurverwijzingen in: Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The sense of Beginning under Mussolini and Hitler*, Hampshire/New York (2007), m.n. hfd. 2: 'The Two Modes of Modernism'; Mark Antliff, *Avant garde Facism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*, Durham/Londen (2007), hoofdstuk 1: 'Facism, Modernism, and Modernity'.
8. Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 54–55.
9. Idem, p. 110–111.
10. Idem, p. 117.
11. Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München (2005), p. 518–522.
12. Hubert van den Berg en Gillis Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen (2002).
13. Maarten Doorman, *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*, Amsterdam (1994), p. 81.
14. Roger Griffin, *Modernism and Fascism*.
15. Karla Poewe, *New Religions and the Nazis*, New York/Londen (2006).
16. Mark Antliff, *Avant garde Facism*.
17. Andreas Heusler, *Das Braune Haus. Wie München zur Hauptstadt der Bewegung' wurde*, München (2008).
18. Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, p. 251.
19. Wassily Kandinsky en Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, München/Zürich (1965), p. 30–32.
20. Wassily Kandinsky, *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*, Zeist (1987).
21. De onderzoeksgroep 'Identiteit in wording in Utrecht verzorgt begin 2010 het internationale congres *Breukvlakken en scharniermomenten in de spiritualiteit van Europa*. Voor de discussie over definities van spiritualiteit wordt daarbij verwezen naar literatuur als: Bernard McGinn & John Meyendorff, *Christian Spirituality. Origins to the Twelfth Century*, Londen (1989); Elisabeth Dreyer & Mark S. Burrows (red.), *Minding the Spirit. The Study of Christian Spirituality*, Baltimore/Londen (2005), p. 25–41; Alister McGrath, *Christelijke spiritualiteit. Een inleiding*, Kampen (2002); Philip Sheldrake, *Spirituality and History: Questions of Interpretation and Method*, Londen (1991); Arthur G. Holder (red.), *Blackwell companion to Christian Spirituality*, Londen (2005); Kees Waaijman, *Spiritualiteit. Vormen, grondslagen, methoden*, Gent/Kampen (2000)
22. Helmut Friedel (red.), *Kandinsky: Absolut, abstrakt*, p. 220.
23. Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge (2007).
24. Voor de relatie Malevich & religie, zie: Aage A. Hansen Löve (red.), *Kazimir Malevic. Gott ist nicht gestürzt!. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München/Wenen (2004).
25. Geciteerd in: Helmut Friedel (red.), *Kandinsky: Absolut, abstrakt*, p. 213.
26. Jos Pouls, 'Tussen Parijs en Rome. De context van een omstreten tentoonstelling van moderne religieuze kunst in Eindhoven (1951)', in: *Trajecta* 11 (2002) 2, p. 150.

Noten