

# Over de waarde van het schone

## Geschiedenis van de vraag: wat is het schone?

Roland van Vliet, filosoof

**1** Omdat kunst en middelmatigheid niet samengaan, zijn er critici als Lodewijk van Deysel en Gerrit Komrij nodig om het onderscheidingsvermogen tussen kunst en kitsch levend te houden. Pas toen ik de roman Frank Roselaer van Lodewijk van Deysel had gelezen, begreep ik waarom hij zo meedogenloos moest fulmineren tegen de schijn van de kunst; namelijk niet anders dan uit mededogen voor het Schone! Frank Roselaer is een zeer sensitieve ziel die in een staat verkeert waarin hij ekstatisch al het schone in de werkelijkheid doorvoelen kan. Van Deysel wilde het beleven van ware schoonheid behoeden met zijn krasse kritieken, precies zoals Kierkegaard zei dat hij met de ironie een beschermheer voor de ernst moest zijn, zoals hij in het ‘Begrip Angst’ onthulde

**2** Alleen hebben wij het gevoel voor schoonheid verspeeld; haar met de logge massiviteit van het technocratische denken bedolven, met televisiesternen verkwist en met een decoratieve Mondriaan op het valse T-shirt ernstig verwaarloosd. Daarom moest de Cobra-dichter Lucebert uiteindelijk uitroepen: “Schoonheid, schoonheid; wij hebben schoonheid haar gezicht verbrand!”.

**3** Wat is schoonheid? Plato (427-347) zei dat ver in onze ziel de intuïtie of de idee van schoonheid sluimert; daardoor weten we in de diepte van het bewustzijn wat schoonheid is. Plato verklaart ook waardoor dat komt: omdat we in het voorgeboortelijke leven de eeuwige Idee van Schoonheid in de Ideeënwereld geschouwd hebben. Deze is zo volmaakt, dat er eigenlijk niets in de wereld is dat daaraan beantwoorden kan. Zij geeft als herinneringsvoorstelling aan de ware Idee van Schoonheid wel de mogelijkheid om te voelen wat in de wereld deelheeft aan ware schoonheid en wat juist niet. Het criterium van onderscheid is een voorvoelende intuïtie in het innerlijk van de mens. De oorspronkelijke intentie van erotiek gaat ook een relatie aan met schoonheid. Ooit waren we een hermafrodiete goddelijke mens voordat Zeus ons gescheiden heeft van onze wederhelft. Toen is het heimwee wekkende verlangen ontstaan ons weer te kunnen verenigen met onze wederhelft en weer goddelijk te worden of in de goddelijke eenheid te verkeren. Dit verlangen noemt Plato Eros. De mens is niet volmaakt, daardoor is er een verlangen naar volmaaktheid. Dit verlangen is liefde voor volmaaktheid of Eros. De goden hebben geen liefde, zegt Plato, omdat zij volmaakt zijn. Je kunt de goden dan danken dat je geen god bent, zou ik Plato willen zeggen, want daardoor is het mogelijk de liefde te kennen en liefde in de wereld te brengen! Erotisch verlangen brengt de mens uiteindelijk tot ontwikkeling volgens het Platonische denken, want in het verlangen naar de ander ligt impliciet

het verlangen naar schoonheid, waarheid en het goede. Het is uiteindelijk het verlangen naar de goddelijke eenheid; naar het één worden met de Ideeënwereld. De liefde van Plato is het verlangen naar zelfverwerkelijking. Dit vraagt nog om liefde omvulle van de ander, zoals de Dertiende de andere twaalf heeft voorgehouden, maar tegelijkertijd kun je zeggen: wat een verregaand verlangen naar menswording heeft Plato verwoord! Hoewel Plato geen betekenis aan de kunst heeft toegekend – want hij vond dat de werkelijkheid al een beeld van de Ideeënwereld was en niet nog eens afgebeeld moest worden –, zou je dat vanuit zijn denken juist wel moeten doen! Een kunstenaar kan in het kunstwerk verwijzen naar de ware schoonheid, zodat de toeschouwer van het kunstwerk in zijn verlangen naar ware schoonheid wordt aangesproken en daardoor streven wil naar vergeestelijking van zijn mens-zijn. Werkelijke schoonheid heeft altijd een vorm van ware erotiek in zich. Plato had juist vanuit zijn denken de opdracht van de kunstenaar in het vaandel kunnen dragen; in de plaats daarvan gooit hij in de nabijheid van zijn vrienden zijn gedichten uit het open raam naar beneden! Er zijn vele platonische kunstenaars die aan de ene kant de soevereiniteit van het kunstwerk erkennen en aan de andere kant zeggen dat dit kunstwerk ook nog verwijst naar een transcendente schoonheid of waarheid, zoals Bach, Matisse en de kunstenaars van het abstrakt expressionisme. Slauerhof voelt zozeer het verlangen naar verte over de horizon, dat hij dit verlangen niet vervuld wil zien, maar het verlangen zelf als vervulling ziet en daardoor is zijn poëzie de stem van het verlangen zelf geworden. Als je de architectuur van Erick van Egeraath op je laat inwerken, zoals bijvoorbeeld zo origineel en overtuigend in Boedapest, Breda en het plan voor Moskou manifest is, dan ervaar je ook hoe hij het schone spontaan en zonder schroom tot uitdrukking wil brengen en tegelijkertijd beseft dat het schone zelf daaraan nog transcendent is, omdat hij zeggen kan dat zijn architectuur geen ultieme oplossing is; altijd zijn verdere vormen mogelijk in de uiteindelijke gestalte van het ware schone die nergens in zichzelf zichtbaar gemaakt kan worden. Dat is eigenlijk niet anders dan een platonische esthetica van deze kunstenaar, die ook wil dat de toeschouwers pure vreugde aan deze schoonheid beleven, waardoor ze de mogelijkheid verwerwen zichzelf op dat moment transcenderen te kunnen.

**4** In de vraag: ‘Wat is kunst of het schone’ of anders gezegd: in de esthetica, geeft Hegel (1770-1831) een voornaam en ook klassicistisch antwoord: materie en de idee vormen samen het kunstwerk. Deze tweehed van Idee en Materie, die ook doet denken aan Vorm en Materie bij Aristoteles (384-322), kent aan de Idee een hogere status toe dan aan de Materie, waardoor feitelijk de Materie de Idee alleen maar illustratief zichtbaar maakt. Je zou als voorbeeld kunnen noemen het schilderij met de vaas met zonnebloemen van Vincent van Gogh en de nieuw ontdekte Idee daarvan kunnen verwoorden: deze twaalf zonnebloemen staan voor

*Tekst van een voordracht bij de opening tentoonstelling van Erick van Egeraath 18-12-2005 in Delft*

de twaalf discipelen van Christus. Het schilderij maakt deze Idee zichtbaar. Toch is dit een eenzijdigheid te noemen, omdat aan de Materie niet de waarde wordt toegekend dat zij ook de Idee beïnvloeden en vormen kan. De esthetica van Hegel is niet in staat om het kunstwerk werkelijk recht te doen: de Materie is alleen decor voor de Idee. Schoonheid is te geestelijk gebleven.

**5** Dit wordt wel door Schiller (1759-1805) in zijn 'Esthetische brieven' gedaan; hij erkent dat de Materie een grootheid is die in een gelijkwaardige wisselwerking met Idee niet wordt gedwongen op de achtergrond moet blijven. Schiller zegt dat authentieke kunst het midden houdt tussen de overwicht van de Idee in het Symbolisme en de suprematie van de Materie in het Naturalisme. Het kunstwerk is gelijkwaardige verhouding tussen Idee en Materie waarin beide elkaar veranderen door elkaars aanwezigheid: de Idee vergeestelijkt de Materie en de Materie maakt de Idee zinlijk. In de wetenschap wordt de bevrijding gezocht van de Idee of - in dit geval - de wetmatigheid uit de Materie; er wordt gezocht naar de algemeen geldige idee die uit de bijzondere situaties wordt geëxtraheerd. In de kunst gebeurt precies het tegenovergestelde: in het kunstwerk wordt de algemene Idee verbijzonderd tot een persoonlijkheid van vlees en bloed. Het schilderij met de twaalf zonnebloemen van Vincent van Gogh is juist een groot kunstwerk omdat van Gogh tegen de toenmalige conventie van het kleurgebruik in, gele zonnebloemen op een gele achtergrond geschilderd heeft. De Idee van de 12 apostelen is heel bijzonder verbijzonderd: het geel van het licht van Christus op de achtergrond verbindt de twaalf zonnebloemen met elkaar. De wijze waarop van Gogh deze Idee geschilderd heeft, werkt als Materie ook op de Idee in: Schoonheid is hier de meest bijzondere wijze waarop de Idee door de Materie tot uitdrukking wordt gebracht: het bovenzinnelijke licht is zinlijk geworden en woont nu ook op deze wijze onder ons. De verf is daardoor opgelicht en vergeestelijkt en de geest is natuurlijk en uniek in de fysieke wereld geworden. Ook in het werk van Erick van Egeraath zie je geen dominantie van de Idee die de Materie knecht, maar het speels zoeken naar een vorm waarin een Idee gehuisvest kan worden. Voor Schiller is ook de Spieltrieb de eigenlijke vrijheid van de mens. In de Stofftrieb overheert de dwang van de waarneming; in de Formtrieb de dwang van de verstandsvormen. In de Spieltrieb kan experimenterend op willekeurige en hoogst individuele wijze een Idee tot materieel beeld worden. Je moet hier zeggen: de kunst schept een nieuwe werkelijkheid waarin het onzichtbare zichtbaar, het ongrijpbare grijpbaar en het onzegbare zegbaar is gemaakt.

**6** Ook Schelling (1757-1854) wil van de gelijkwaardige relatie tussen de Idee en de Materie uigaan, alleen noemt hij deze anders, namelijk: de geest van de mens en de geest van de natuur. Schelling's esthetica is identiteitsfilosofie. Hij gaat niet uit van een onbezielde of ontgeestelijke natuur, maar zegt dat in de natuur de geest slaapt. De mens komt uit de natuur voort en heeft een wakkere geest. Goethe zou hier zeggen: de natuur brengt de mens voort zodat de natuur in hem tot zelfbewustzijn kan komen. Schelling ziet het als de opdracht van de mens om met zijn wakkere geest

de slapende geest van de natuur te wekken in het kenproces. Je zou Schelling de filosoof van het Rozenkruis kunnen noemen – ook al zou hij die stroming uit het begin van de 17e eeuw niet kennen -, waarin de gedachte heeft geleefd dat daar waar de natuur tot in het wezen gekend wordt, de natuur door de mens verlost wordt. Schelling kent aan de kunst de hoogste waarde toe, omdat in het kunstwerk de wakkere geest van de kunstenaar een diepe verbinding is aangegaan met de slapende geest in de natuur. De materialiteit van de natuur heeft zelf ook Ideeën in zich die op verborgen of halfbewuste wijze meespreken met de Idee die de kunstenaar in het kunstwerk wilde leggen. Dat is de reden dat een kunstwerk niet in éénduidigheid kan vervallen, wat juist wel het doel van het wetenschappelijk onderzoek is. In het kunstwerk is steeds een archeologie van betekenislagen, dat vanuit de oppervlakte als een peillood in het onbewuste van het kunstwerk slaat, waardoor Gadamar in de 20e eeuw in zijn hermeneutiek zelfs kon uitroepen dat de interpretatie van de toeschouwer van het kunstwerk nog meer kan zeggen dan dat wat bedoeld is door de kunstenaar zelf. Behalve dat de geest van de natuur zelf ook beeldhouwer, schilder, dichter of filosoof is in de materie die de kunstenaar gebruikt, is het ook mogelijk dat het juist de bedoeling is van de kunstenaar om de slapende geest van de natuur in het kunstwerk zichtbaar te maken. Zo heeft Rudolf Steiner met zijn Goetheanum de oervormen van de menselijke natuur als inaugurator van de organische architectuur tot uitdrukking gebracht. Juist in onze tijd in bijvoorbeeld het cultureel centrum in Breda, dat Erick van Egeraath heeft ontworpen, ervaar je hoe op een bijzondere wijze een slapende oervorm van de natuur, als rups die op transformatie wacht in dat wat in dit gebouw plaats zal vinden, door Erick tot organische architectonische cultuur in het beeld van het schone zichtbaar is gemaakt. In zijn ontwerp in Boedapest kan het bestuur vergaderen in de innerlijke sculptuur van een walvis en in die organische binnenruimte veel beter tot inspiratie komen dan op een open strand of in een rechthoekige kantooruimte.

**7** Nietzsche (1844-1900) heeft het dualisme van Idee en Materie, wakkere- en slapende Geest nog in een andere vorm gepresenteerd, waardoor weer andere aspecten van het kunstwerk belicht kunnen worden: Apollo en Dionysos. In zijn 'Geburt von der Tragödie aus dem Geist der Musik' – dat een onderzoek naar de esthetica is - onderkent hij in de Griekse kunst het Apollinische (licht-) principe dat in het kunstwerk maat, vorm en individualiteit zichtbaar maakt, zoals in de beeldhouwkunst; en het Dionysische (wils-) principe dat in de muzikale stroom hoorbaar is. In de tragedie staan de personages, zoals Tristan en Isolde in de opera van Wagner, door het Apollinische principe onderscheiden naast elkaar; en door het Dionysische principe van de muziek worden ze in een levens-of lotssituatie dramatisch tot elkaar gebracht. Voor Schopenhauer was de muziek al de steeds in nieuwe vormen vervlietende Oerwil. Nietzsche wilde de vereniging van Apollo en Dionysos in kunst en mens. Volgens mij is het hele verdere werk van Nietzsche uit dit eerste boek te verklaren. Hij oefende immense kritiek uit op zijn (en ook onze) tijd waarin het moralisme van de religie en het nihilisme van de wetenschap een uit het lood geslagen vorm van het Apollinische principe (of het licht van het denken)

zijn; anders gezegd: een het individuele leven berovend intellectualisme. Daardoor is Nietzsche het Dionysische principe of de wil tot macht steeds meer in zijn analyses op de voorgrond gaan plaatsen. Zo sterk moest hij een tegenwicht bieden in een cultuur die de scheiding van Apollo en Dionysos in het vaandel ging dragen; dat hij uiteindelijk Dionysos zo sterk is gaan versterken, dat hij uiteindelijk Dionysos met zichzelf wilde belichamen en met ‘Dionysos’ een gedicht ondertekende. Vlak daarna, als hij beleeft in Turijn hoe een paard door zijn baas wordt afgerost en het paard in tranen omhelst, stort hij geestelijk in elkaar. Nietzsche heeft zo geleden aan onze cultuur dat hij erdoor gezwicht is. Een filosoof, die zo met alle betrokkenheid en overgave denkt uit de persoonlijke existentie, dat hij in zijn poging om Dionysos weer te betrekken bij de vereenzijdigde Apollo, moet een held van de geest genoemd worden. Nietzsche heeft zich in zeker zin geofferd om de pendelslag van het intellectualisme naar de andere kant van het voluntarisme of wilfilosofie te laten doorslaan. In één van zijn laatste werken, die hij zelf als zijn hoofdwerk ziet: ‘Also sprach Zarathustra’, komen Apollo en Dionysos mijns inziens weer zo bij elkaar dat zij een nieuwe mens constitueren kunnen. Achter Zarathustra loopt een aapje, wat het beeld er voor is dat de mens uit de aap is voortgekomen, maar dat in een verdere evolutie (en hier werkt nog steeds het religieuze vuur in Nietzsche) de mens nog tot een Zarathustra-mens moet worden. Zo verbindt Nietzsche darwinisme en creationisme. De Zarathustra-mens, die het ‘Menschliche, al zu Menschliche’, zoals bijvoorbeeld het ressentiment of de verborgen wraakzucht als de reactief naar binnen geslagen ‘wil tot macht’, in zich overwonnen heeft, is de levenskunstenaar pur sang. Hij is zichzelf ‘te boven gekomen’ in drie fases van geestelijke ontwikkeling:

1. de geest die tot kameel wordt en erudiet alle waarden van denkers en kunstenaars in zich opneemt;
2. de geest die tot kameel wordt en geen kuddedier meer is door zeer individueel voor bepaalde waarden te kiezen;
3. de geest die tot kind wordt – waar Hitler met desastreuze gevolgen overheen gelezen heeft – en de waarden zo leeft dat zij zo natuurlijk zijn geworden zijn zoals een kind natuurlijk is.

Nietzsche noemt hier de dichter Mirabeau die ‘niet meer vergeeft, omdat hij (het al) vergeven heeft’. De (christelijke) waarde van vergeving is hier tot een hoogste bloei gekomen; niet eens meer gekwetst te kunnen worden of tijdens het gekwetst te worden al direct te vergeven. Dat betekent dat de Zarathustra-mens op Apollinische wijze waarden uit het eigen levende denken genereert en deze zijn Dionysische wil laat bepalen in een veelheid van wilsperspectieven. Het is ook de Dionysische wilskracht – of wil tot macht in de positieve zin als wilsvermogen – dat het denken zijn vrijheid verkrijgt om zelf waarden te kunnen kiezen. Hier door de het denken van Nietzsche is het mogelijk het domein van de kunst te vergroten tot levenskunst. Zarathustra reageert op iedere nieuwe situatie met een krachtige poëtisch-plastische taal (lees dit boek van Nietzsche hardop lopend) en vormt daarmee het eigen handelen. Geen levenskunst waarbij je als ‘tweedehands-mens’ de ethiek van een leraar, religie of geestelijke stroming leeft, maar waar een tegenwoordigheid

van geest geboren is om volledig creatief met iedere situatie om te gaan en zelfs zo dat je jezelf hierin verbazen kunt, omdat niet de continuïteit van het verleden doorwerking krijgt, maar een zichzelf transcenderende geestelijke Ikkracht werkzaam wordt (om deze reden heb ik de Academie voor persoonlijk meesterschap opgericht). De mens is zowel denker – en in zoverre is de mens opgenomen in dat wat algemeen voor ieder kan zijn in het verstaan van de begrippen – en een wilsmens – en daarin is de mens in de mate dat hij de wil zelf bepalen kan volstrekt individueel. Het voelen verbindt beide en daarin lijkt de hele kunst te liggen: om vanuit het algemene denken waarden (verbonden met het voelen) te verbijzonderen die in de wil tot individuele werkelijkheid kunnen worden. Het Apollinische licht is eigenlijk het licht van het verleden: het is het licht van dat wat gekend en als kennis opgenomen is. De Dionysische donkerheid is de nog niet ontvouwen wil om de toekomst als een kunstenaar te kunnen vormgeven. Als een mens alleen maar licht wil zijn, alleen maar waarheid wil zijn, is hij in die volmaaktheid nog steeds een gehalveerde mens. De andere pool van het menszijn is de scheppende wilskracht die uit wilspotentialiteit of donkerheid schept. In het licht is alles in waarheid uitgekristalliseerd. In de donkerheid is alles nog mogelijkheid voor de toekomst. Expliciet (of uitgevouwen) te zijn in het kennen van de waarheid in de logica van samenhangende denkvormen en impliciet (of nog ingevouwen) te zijn in het eigen wilsvermogen. In het licht werkt de wetenschapper en in de donkere scheppende wil werkt de kunstenaar. De vereniging van beide zijn zowel voor de kunst, zoals we zagen, alsook voor de vernieuwing van de wetenschap in een kunstzinnige wetenschap nodig.

**8** Het is naar mijn idee een noodzakelijkheid te noemen dat de wetenschap vanuit een kunstzinnige intentie tot een wetenschap van de ziel en een wetenschap van de geest zou kunnen komen. Dat betekent dat het Apollinische denken zou kunnen afdalen in de diepten van het Dionysische voelen en willen. De kunstenaars Kandinsky en Joseph Beuys geven een kunstzinnig wetenschappelijk weg aan hoe je tot wezensintuïtie kunt komen. De vier vormen van denken zijn in de benaming van Joseph Beuys gegeven, die hierin de kenweg van Rudolf Steiner (1861-1925) gerepresenteerd heeft. Als je bijvoorbeeld een roos tot in zijn wezensnaam zou willen kennen, kun je de vier kennisniveaus van de vier vormen van denken doorlopen. 1. Waarnemend denken: beschrijven van de waarneming door het denken; benoemen van het object. De roos wordt in zijn vormzijde aanschouwd. 2. Denkend denken: het denken in zijn eigen element geeft de mogelijkheid in de tijd te zijn om ontwikkeling in voorstelling en in dit geval groeien, bloeien en verwelken te denken. Het is het verbeelden van de metamorfose van de roos in het denken. Opvallend is dat de roos lang over de stengelvorming doet, zodat er een verharding en zelfs doornen optreden. Dit is het niveau van de levenskrachten. 3. Voelend denken: hier gaat het er om het eigen subject of de eigen ziel tot zintuigorgaan te maken en je gevoelsmatig in te leven in de ziele-gebaren van het kenobject (in dit geval de roos) in een objectief voelen te leren kennen. Dit is het niveau van de zielekrachten, die in dit geval vanuit de ziele-wereld aan de roos de vormzijde hebben gegeven. De roos heeft als ziele-

gebaar waardigheid, autonomie (stengel) en schenken vanuit verinnerlijking (steeds van binnenuit nieuwe kroonbladeren; dit is ook de bloembodembotel bij de wilde roos). Willend denken: hier wordt de liefde voor het kenobject zó sterk dat je met een bewust leeg bewustzijn je volledig vereenzelvigd met de roos, zodat je in jezelf beleeft: "Niet mijn wil, maar de wezenswil van de roos in mij": Dit is het niveau van het Ik of de geest. Je beleeft dan hoe je tot een deugd of sociale betrekking in de wereld komt. Als jouw Ik het Ik van de roos is. Je kunt dan beleven dat de roos "vanuit waardigheid zichzelf schenkende offerkracht" als deugd heeft. Met de vier vormen van denken kun je alles in de natuur en cultuur tot de wezensdeugden terugvoeren. Kandinsky heeft zo ook naar het wezen van de kleuren kunnen vragen. Zo bijvoorbeeld de kleur koningsblauw (of wat ook zou kunnen: het Yves Klein 'Monochrome Blue').

1. Waarnemend denken: benoemen van de kleur.
2. Denkend denken: de metamorfose van een kleur is zijn tegenkleur. Ook kun je mijns inziens zeggen dat blauw 'ontwikkeld' is uit de samenwerking van licht en donker en wel zo dat je, zoals overdag, vanuit het licht (teruggestraald door de aarde) naar het donker (het firmament) kijkt, waardoor blauw ontstaat.
3. Voelend denken: de ziele-gebaren van blauw gaan van de periferie naar het centrum, waardoor je bijvoorbeeld in de dans naar de omgeving uitgaat om die in jezelf te kunnen voelen met plechtige, trage en wijde gebaren. Vanuit de omgeving verinnerlijkend ga je weer naar de omgeving uit. Kandinsky vraagt hier ook aan de andere zintuigen een uitspraak over blauw te doen (zintuig symbiose). Hoe hoort, smaakt of ruikt blauw? Is blauw warm of koud? Wat zegt je evenwichtsorgaan als je in blauw beweegt?
4. Willend denken: hier word je onbekommerd blauw om de wezenswil van blauw te kennen. Kandinsky noemt de wezensdeugd van blauw eerbiedige aandacht. Deze kunstzinnige wetenschap van de kleuren kan weer de kunstenaar ten dienste staan om de slapende geest van de materie te kennen, zodat je bewust gebruik kan maken – vanuit de wakkere geest - van het wezen van de kleur in het geheel van het schilderij, gebouw, decor of beeld.

9 Het is kenmerkend voor de 20e eeuw geweest dat, zoals Kandinsky en Beuys hebben beschreven, naar het wezen van de kleur is gezocht in de moderne kunst. Kleur is eigenlijk alleen maar één beeldelement uit het schilderij. Het is karakteristiek geweest voor de ontwikkeling van de moderne kunst – en daarmee voor een nieuwe esthetica – dat het schilderij uit zijn voegen werd geslagen en dat de beeldelementen allen verzelfstandigd werden. Sommigen hebben dit fragmentarisme genoemd en hebben heimwee gekregen, zelfs sentimenteel, naar de kunst vóór Malevich. Daar werd onvoldoende onderkend hoe wezenlijk deze ontwikkeling in de kunst eigenlijk is geweest. Op een bepaald moment zag ik ineens voor me dat eigenlijk de vier eerste oorzaken van Aristoteles (384-322), die hij met zijn 'Nous Poietikos', scheppende geest of vermogen van intuïtie gevonden had, ieder voor zich in hun puurheid en enkelvoudigheid, en niet in hun samenhang met elkaar, in de moderne kunst tot

op het bot (ook intuïtief) zijn onderzocht en vormgegeven. Over de vier eerste oorzaken zegt Aristoteles met behulp van een voorbeeld het volgende: Een smid maakt een zilveren schaal.

1. Materiële oorzaak is het zilver.
2. Doeloorzaak is hier de functie van de schaal.
3. Vormoorzaak is de vorm van de schaal.
4. Werk- of bewegingsoorzaak is de smid als maker.

Deze vier eerste oorzaken, zijn in de 20e eeuw op zichzelf gesteld:

1. De materiële oorzaak is in de moderne kunst de verzelfstandiging van de materie als beeldelement geweest. Dit zien we in de kunst van Carl André met zijn vierkante blokken hout in mathematische verhoudingen neergezet met als enige Idee de oneindige mogelijkheid van de materie. Ook Richard Long met zijn stenen uit bijvoorbeeld het Himalayagebergte laat de materie uit zichzelf spreken.
2. De doeloorzaak is in de moderne kunst de verzelfstandiging van de betekenis en de kleur als beeldelement geworden. Doeloorzaak is de eigenlijke Idee van het kunstwerk. Hier is als voorbeeld de conceptuele kunst van zo iemand als Joseph Kosuth die een stoel neerzet met daarboven de definitie van de stoel uit het woordenboek. De verzelfstandiging van de kleur is feitelijk ook het zichtbaar maken van de moreel-zintuiglijke Idee van de kleur, zoals Goethe dit in zijn kleurenleer noemt. Hij spreekt daar over de kleuren als de 'daden en smarten van het licht (in de duisternis)'. Rood is verdonkering (en daardoor ook verwarming) van het licht en blauw is verstrooiing van het licht in de duisternis; dat zijn twee heel verschillende Ideeën. Yves Klein, Rothco en Bernard Newman zijn schilders die de kleur verzelfstandigd hebben: alleen de wezensintuïtie van de kleur zelf zichtbaar makend.
3. De vormoorzaak is in de moderne kunst de verzelfstandiging van de vorm. De vorm is niet met de doeloorzaak verbonden en dienstbaar gemaakt aan de symbolische laag van het schilderij, waar de vorm van een vaas direct verbonden was met de functie of de iconografie van de vaas. De vorm wordt een soeverein individu of monade en spreekt uit zichzelf een wereld uit met een eigen voorstelling en streefrichting. Dit zien we (ook al is het nog wel secundair met kleur verbonden) bij Malevich in zijn Suprematisme, Paul Kley en Miro.
4. De bewegingsoorzaak is in de moderne kunst de verzelfstanding van de beweging. Dit zien we bij kunstenaars als Tingley met zijn functieloze machines en Jackson Pollock, die de schilderkundige beweging van de schilder verzelfstandigde en versterkte in zijn 'dripping art', door staande met zijn kwast met verf op het papier op de grond te slaan.

Samengevat kun je zeggen dat in de moderne kunst de eerste oorzaken in hun eigenheid tot hun wezen zijn teruggevoerd. Platonisch gezegd zijn de (vier) eerste oorzaken van Aristoteles in de 20e eeuw tot hun oerbeeld of oerbegin teruggebracht. Thomas van Aquino (1225-1274) zei al dat de Ideeën of Oerbeelden van Plato eigenlijk Intelligenties zonder lichaam zijn of engelwezens. Als het wezenlijke van

Aristoteles iemand nog niet wezenlijk genoeg is omdat het abstrakt is gebleven, maar zo iemand zoekt naar het religieus-wezenlijke, (wat zelfs nog vanuit Aristoteles mogelijk is omdat hij zegt dat de vier eerste oorzaken verbonden zijn met de Kabiren in de Mysteriën van Samothracië,) denk ik dat je nog kunt zeggen dat de vier eerste oorzaken te verbinden zijn met de engelhiërarchieën die Dionysius de Areopagiet in de vijfde eeuw beschrijft.

1. De materiële oorzaak is verbonden met de Tronoi of die wezens die de fysieke draagkracht mogelijk hebben gemaakt.
2. De doelloorzaak is verbonden met de Kyriotetes of de geesten van wijsheid.
3. De bewegingsoorzaak is verbonden met de Dynamis of de geesten van beweging.
4. De vormoorzaak is verbonden met de Exousiai of Elohiem die als scheppende geesten alles tot vorm hebben gebracht.

In de 20e eeuw zijn de beeldelementen tot wezensintuïties geworden en tot beeld gebracht. De kunst kan mijns inziens een nieuwe richting nemen – nog voorbij het postmodernisme waar verschillende stijlelementen speels verbonden werden en Lyotard het wezenlijke al leen nog in de uiterste verte als onafbeeldbaar kon vermoeden – om de verzelfstandigde tot wezensintuïties teruggebrachte beeldelementen weer in een geïntegreerde en intuïtieve samenhang tot elkaar te brengen in het kunstwerk.

### Het schone verbonden met het goede en het ware

**10** In het programma van Wim de Keyser over de Schoonheid en de Troost, werd op verschillende wijze over schoonheid gesproken. Ergens leek wel de vraag vanuit zijn achtergrond verstaanbaar te worden: wat blijft er na de secularisatie en nominalisme van de materialistische wetenschap nog aan schoonheid en troost over? Zo bleek ook waarheid en wetmatigheid als schoonheid opgevat te kunnen worden. Ook de performers van het Wiener Aktionismus en Liechtenstein in zijn Pop Art brengen schoonheid als waarheid, waardoor het kunstwerk onze cultuur kan provoceren om een dwarsdoorsnede van onze samenleving bloot te leggen. Ik denk dat het nog steeds van belang blijft om het schone inherent verbonden te denken aan het ware en aan het goede. Thomas van Aquino had deze drie wezenskwaliteiten van ieder zijnde de transcendentaliën genoemd. In het Trivium van de zeven vrije kunsten, kun je Dialectica of het intuïtieve denken met het goede-, de Grammatica of de logica met het ware- en de Rethorica met het schone verbinden. Ik denk dat je ook kunt zeggen dat je bij iedere handeling drie vragen kunt beantwoorden: is de intentie goed, is het resultaat goed en is de wijze van handelen goed? Het eerste is het eigenlijk goede, het tweede is het ware en het derde is het schone. Ik denk dat je het onderscheid tussen schoonheid en kitsch kan maken vanuit het besef dat in de laatste schoonheid waarheid en een ethische dimensie ontbreekt. Waar je kunt zeggen dat het ware met het denken, het schone met het voelen en het goede met het willen samenhangt en je tegelijkertijd het ware, het schone en het goede in

een onderlinge verbondenheid kan denken, is het mogelijk het schone zowel in het denken, in het voelen en in het willen te beleven.

**11** Schoonheid in het ware of in het kennen, kan zich metamorfoserend in het gevoel van het verhevene (of het sublieme). In de ziele-stemming van de verwondering kan een vermoeden van het ware als schoonheid tot uitdrukking komen. In een kunstzinnige wetenschap, zoals boven beschreven, is het kennen van het ware met het beleven van de schoonheid in de verschijningsvorm van het kenobject verbonden, dat in het uiteindelijk kennen van de wezen het extatisch gevoel van het verhevene kan laten ontstaan. Is hier nergens op de achtergrond het goede werkzaam, dan is de schoonheid van het ware nog de camouflage van bijvoorbeeld de agressie van de natuurwetenschap.

**12** Schoonheid in het voelen of in haar eigenlijke element is een meer verinnerlijkt en mystiek beleven, waar het ware en het goede meer op de achtergrond bewegen. Novalis bereikt deze emotie met zijn ‘romantiserend idealisme’, waarbij in alles ‘in het nabije het verre gevoeld kan worden’. Dit is ook wat Erick van Egeraath met zijn architectuur in de toeschouwer wil wekken: een directe aanraking en gevoel van schoonheid. Door te leven en de wereld waar te nemen met – wat ik genoemd heb – ongedeelde aandacht, een volledig met innerlijk en uiterlijk gewaarzijn aanwezig te zijn in iedere situatie, kan heel intens dit gevoel van schoonheid werkzaam worden. Al het enkele is opgenomen in het geheel. Zwijgzaam en diepgaand kan de schoonheid van bijvoorbeeld de natuur, lopend in ongedeelde aandacht, zonder dat er nog een gedachte opkomt, beleefd worden. Of ook de kunst of een mens worden vanuit deze vergeestelijkte en verinnerlijkte zintuiglijkheid ongefragmenteerd ervaren.

**13** Schoonheid in het willen. In de levenskunst of de sociale kunst, waar Beuys over sprak, kan het kunstenaarschap in het dagelijkse handelen worden gebracht. De uitingwijze van de scheppende wil om in iedere situatie kunstzinnig te kunnen handelen om het goede op het juiste moment, naar de juiste persoon, in de juiste vorm en in de juiste context te kunnen doen, is schoonheid in het willen van de mens. Dit kan ook in zijn voortdurende nieuwheid een revolutionair handelen zijn ten opzichte van de dwang van de traditie. Als schoonheid met het ware wordt verbonden, kan het beleven van het verhevene ontstaan. Als schoonheid met het goede wordt verbonden, kan de emotie van de ontroering ontstaan. Ook moet er dan nog een verhouding met het ware blijven, anders ontstaat sentimentaliteit. Deze ontroering is mijns inziens bijvoorbeeld in het volgende gedicht beleefbaar:

*Heer God, als U zult komen in Uw glorie  
denk dan niet alleen  
aan de mensen van goede wil.  
Denk ook aan de mensen van slechte wil.  
Maar denk dan niet aan hun gruweldaden.  
Denk aan wat die daden  
aan vruchten hebben opgeleverd:  
bij sommigen geduld,*

*bij anderen moed.  
Denk aan de kameraadschap,  
aan de deemoed, de ziele-grootheid en de trouw  
die wij aan hen te danken hebben.  
Heer God,  
geef dat de vruchten die wij hebben voortgebracht,  
hun eens tot redding mogen zijn.*

*(Laatste gebed van een Joodse gevangene in een Duits vernietigingskamp)*

**14** Het schone, het ware en het goede zijn in innerlijke verhouding met elkaar. In verhevenheid treedt het ware-, en in ontroering treedt het goede meer naar voren. Vaak zijn zij in de dingen verborgen gebleven. Het is een kunst op zichzelf om ook schoonheid in het lelijke, het goede in het slechte en waarheid in dwaling te vinden.

### **In alles het schone leggen**

**15** Een kunstenaar heeft de mogelijkheid en misschien zelfs de (zelfgekozen) opdracht om schoonheid in de wereld te brengen. Zo beleeft Erick van Egeraath dit ook.

**16** Daardoor is het van belang tot intuïties te komen hoe je een Idee tot vorm kan brengen. Michelangelo heeft vier beelden gemaakt die ik met het proces van de kunstenaar of filosoof in verbinding zou willen brengen. De Nacht is de stroom van intuïties die in de slaap werken. De Dageraad is de verwondering om een intuïtie in de wereld tot vorm te brengen: het is het voorddenken, dat we ook

bij Prometheus zien. De Dag is de kunstzinnige handeling om de intuïtie in de materie tot incarnatie te brengen. De Schemering is het terugkijken op wat je in het kunstwerk volbracht hebt en erover na te denken, dat we bij Epimetheus zien, welke betekenis dit huwelijk van intuïtie of Idee en Materie heeft, waardoor ook weer nieuwe vragen voor verder intuïties ten aanzien van het werk kunnen ontstaan. Zo ontstaat een cyclus van voorddenken en nadenken.

**17** Volgens de grote Russisch filosoof Wladimir Solovjov (1853-1900), die ik graag aan Erick van Egeraath zou willen voorstellen omdat hij in Moskou aan de realisering van zijn ontwerp werk, heeft de kunstenaar in het bijzonder en mens in het algemeen de opdracht om de chaos in de gehele samenleving om te vormen tot de levende gestalte van Sophia. In alles moet nog de levende Idee zichtbaar kunnen worden, waardoor de materie een innerlijk licht verkrijgt.

**18** Is het mogelijk dat alles tot kunst wordt? Zou een tafel het wezen van de tafel tot uitdrukking kunnen brengen, zoals de kunstenaar Frank Mandersloot (1960) wil laten zien, waar een tafel eigenlijk op het platte en gladde vlak een weerspiegeling van de hemel mogelijk maakt. Zou een stoel het wezen van een stoel tot expressie kunnen brengen, zoals de kunstenaar Jacquem (1964) toont, waar een lege stoel de presentie van een geestelijk wezen voelbaar maakt. Is het mogelijk de volledige cultuur te vergeestelijken en tot kunst te maken? Kan de wetenschap kunstzinnig worden en kan het individu tot levenskunst komen en de verschillende individuen tot elkaar tot een sociale kunst komen? Zou zo in schoonheid geleefd kunnen worden?

*Den Haag, 2-2-2006*