

301.153.4:718:111.852:7.002.6

Een kleine kunsttheorie

Adriaan van der Staay

Boekmanstichting-Bibliotheek
Haringrecht 415 - 1017 BP Amsterdam

Woord vooraf

Bij de aanbidding van het eerste exemplaar van het losbladige Handboek Cultuurbeleid van VUGA Uitgeverij hield Drs. A.J. van der Staay op uitnodiging van de uitgever een inleiding - getiteld 'Een kleine kunsttheorie' - voor het selecte gezelschap van genodigden.

Het leek mij dat de lezing van Van der Staay een groter bereik moest krijgen en dat het de Culturele Raad Zuid-Holland tot eer kon strekken als de Raad hiertoe een podium zou verschaffen. En niet alleen tot eer, maar ook tot nut. Wie een adviestaak heeft moet zich immers steeds weer rekenschap geven van de legitimiteit en de reikwijdte van het kwaliteitsoordeel. 'Een kleine kunsttheorie' is een welkome bijdrage aan die voortdurende bezinning. Een bijdrage waarmee de Raad naar ik hoop ook anderen plezier doet.

Adriaan van der Staay is directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau en voormalig directeur van de Rotterdamse Kunststichting. Hij is in internationaal verband actief, onder meer bij de UNESCO als voorzitter van het Intergouvernementele Comité voor het Wereld Decennium voor Culturele Ontwikkeling, en voelt zich inhoudelijk betrokken bij de kunst.

Voor zijn bereidheid de tekst aan ons af te staan, ben ik hem bijzonder erkentelijk.

Erik Akkermans, directeur

Korte toespraak gehouden bij het in ontvangst nemen van het Handboek Cultuurbeleid op 15 februari 1989 te Amersfoort.

Esthetica

In 1982 publiceerde ik in het tijdschrift *De Gids* een beschouwing over kunstbeleid en esthetica.¹ Ik stelde aan de beoefenaars van deze tak van wetenschap of filosofie de vraag of zij niet een nadere verduidelijking van het begrip kunst konden geven, zodat deze bruikbaar zou zijn voor het dagelijkse kunstbeleid. Er bestond immers toen een acute behoefte aan meer identiteit van het kunstbeleid. Ook was in voorgaande decennia veel in het kunstbeleid opgenomen waarvan men zich links en rechts afvroeg of dat nu kunst was.

Het antwoord kwam niet. Een vakgroep in Amsterdam wilde wel eens discussiëren, iemand die afgestudeerd was in de esthetica schreef mij dat hij tot de conclusie gekomen was dat het hele vak niet bestond. Daarbij bleef het. En *Vrij Nederland* lichtte uit het artikel het citaat van de week.

Omdat men op dit soort vragen mogelijk niet van een ander een antwoord moet willen horen, en zelf maar moet proberen een antwoord te verzinnen, had ik al tijdens het schrijven van dat artikel een voorlopig antwoord ontwikkeld, dat ik - zij het vragenderwijs - bij de esthetici ter discussie stelde. Een aarzelende, private, kleine kunsttheorie zonder veel pretentie. Daar bleef het bij. Toen ik nu op verzoek van VUGA Uitgeverij B.V. in 1987 een boekje schreef over parken en tuinen², had ik opnieuw behoefte aan het formuleren van een kunstbegrip. Ditmaal om de tuinkunst te kunnen onderscheiden van wat geen tuinkunst is. Mijn kleine kunsttheorie kwam mij weer in gedachten en ik paste deze, zij het niet erg nadrukkelijk, toe bij het schrijven van het essay. Ik moet zeg-

1

Adriaan van der Staay. Kunstbeleid en esthetica. *De Gids*, jaargang 145, no.7, 1982.

2

Adriaan van der Staay. *Van Parken en Tuinen*. (Herdruk) Amsterdam: Uitgeverij Thoth, 1989.

gen niet zonder enig plezier, want de kleine kunsttheorie bleek voor het doel bruikbaar.

Wie als liefhebber van vele kunsten en als amateur-estheticus twee maal in het openbaar zondigt, zonder tot de orde te worden geroepen, voelt zich gesterkt om een derde maal over de schreef te gaan.

Vanmiddag wil ik u daarom mijn private kunsttheorie voorleggen.

De kleine kunsttheorie bestaat uit de gedachte dat wat wij westerlingen een kunstwerk noemen -dat wil zeggen, iets wat bij ons een kunstbeleving oproept- dit doet op een drietal niveaus of wijzen. Deze drie niveaus moeten om ons een volledige kunstbeleving te verschaffen alle drie worden ingevuld, maar ze kunnen per kunstwerk en per niveau in intensiteit verschillen. Of anders gezegd, een kunstwerk in de volle zin van het woord is multifunctioneel, heeft drie functies, maar niet iedere functie hoeft even sterk te worden ingevuld. Of om het nog weer iets anders te zeggen, bij het beoordelen van kunst dient men naar drie criteria te beoordelen, die elk voor zich een gewicht kunnen krijgen, en waarvan de gezamenlijke lading bepaalt welke kunstwaarde wij aan het kunstwerk toekennen. Allicht zijn er meer niveaus, functies of criteria, maar ik heb in dit geval het werken met een drieslag als hanteerbaar en ook als bevredigend ervaren.

Welke zijn deze drie dimensies?

Zintuiglijkheid

De eerste dimensie is de meest elementaire, in die zin dat zonder haar de andere dimensies hun fundament lijken te verliezen. Het is de dimensie van de perceptie. Een kunstwerk stimuleert onze perceptie. Nu is het filosofisch mogelijk onder perceptie vrijwel alles te laten vallen, zoals meen ik *Locke* en *Hume* deden, en zelfs onze concepten, begripsvorming, ja de hele ratio af te leiden van de perceptie. Hoewel er duidelijk samenhang is tussen de wijze waarop onze hersens werken en de gewaarwording, schiet voor mijn kleine kunsttheorie een dergelijk verbreding van het perceptiebegrip toch zijn doel voorbij. Ik heb het over zintuiglijke perceptie. Ik bedoel aan te geven dat kunst juist een domein is waar de zintuigen in het spel zijn, en juist niet primair de rationele hersenfuncties.

Kunst brengt mij, in tegenstelling tot de intellectuele cultuur, in de eerste plaats een cultuur van zintuiglijke belevenissen. Kunst weerspiegelt onze zintuiglijke ervaringswereld. Muziek streelt het oor, de beeldende kunst scherpt het oog, en de dans is toch in de eerste plaats een cultuur van het bewegende lichaam, die men als toeschouwer nabeleeft.

Het kunstwerk prikkelt onze zintuiglijke beleving op artificiële wijze, zoals een psychedelisch middel dat doet.

Maar per kunstwerk is de intensiteit van deze stimulans niet gelijk. Niet alleen kan het kunstwerk verschillende zintuigen in het spel brengen, waardoor bijvoorbeeld een opera meer zintuiglijke erva-

ringen biedt dan het strijkkwartet. Bovendien kan het kunstwerk als het ware ook per zintuig in meerdere of minder mate stimuleren. In die zin is op het eerste gezicht de vroege *Mondriaan* rijker, zinnelijker, dan de late *Mondriaan*. Het past in de ascetische, onwereldse ontwikkeling van een *Mondriaan* om het zintuiglijke terug te dringen. Er is sprake van een versterving, van een afsterven van het zintuiglijk niveau ten behoeve van iets anders. Men weet dat die verarming moedwillig was, en ook zou leiden tot een meer intense beleving van primaire kleuren en elementaire structuren. Het zintuiglijke wordt niet geheel verlaten, want dan is van een kunstwerk, als ik gelijk heb, geen sprake meer. Daarentegen zijn kunstenaars als *Van Gogh* of *Gauguin* bij uitstek bezig met de vernijking en ontwikkeling van het oog, van het kijken, met licht en kleur. Zij scoren hoog op het zintuiglijke vlak.

Het benadrukken van deze zintuiglijke basisdimensie, functie of dit criterium bij de beantwoording van de vraag: wat is een kunstwerk, is niet onpolemisch, kan tegenspraak uitlokken. Men moet niet vergeten dat het modernisme, de overheersende stroming van de twintigste-eeuwse kunst, een sterke hang heeft gehad (we leven immers sinds 1970 in een post-moderne fase, dus gehad) naar rationaliteit, intellectualiteit, verwetenschappelijking, en naar spiritualiteit, mystiek. In modernistische kunst, als in conceptual art of in sommige moderne muziekwerken, is de zintuiglijke basis soms zover verlaten, dat zij als kunst voor velen niet meer herkenbaar is, en de kunst een intellectueel spel wordt.

Een laatste opmerking over deze elementaire dimensie.

Ze is een van de drie dimensies en dus aan grenzen gebonden. Ze

kan niet alleen een volledige kunstbeleving oproepen. Het plezier dat men heeft aan een kindertekening bestaat meestal uitsluitend op dit zintuiglijke vlak. Men herbeleeft het plezier dat een kind had aan het mengen van kleuren. Er zit al een element van kunst in, maar de kunstwaarde blijft tot één dimensie beperkt.

Vorm en formule

Mijn tweede dimensie ter beoordeling van het kunstwerk valt moeilijker toe te lichten. Zij betreft niet de zintuiglijke stimulans, maar de vorm.

Het verschil tussen kunst en geen kunst is niet alleen een kwestie van de mate waarin de zintuigen worden gestimuleerd, maar ook een resultaat van vormgeving.

Het materiaal voor deze vormgeving mag in de zintuigen schuilen, de vorm lijkt mij, n'en déplaise Monsieur Locke, niet daaruit af te leiden.

Een louter decoratief kunstwerk, dat vrijwel alleen op het zintuiglijke vlak stimuleert, kan toch klassiek worden door de vormgeving, zoals het Louis Seize-meubel, of een stoel van *Josef Hoffmann* ons leert.

Wij kunnen het begrip van de vorm mogelijk het snelst benaderen door eerst de formule te bespreken. De artistieke formule is een voor algemeen gebruik handzaam gemaakte vorm. Kunstzinnig gezien is zij door deze bewerking te ondergaan wat aan lager wal geraakt. De formule heeft betere tijden gekend toen ze nog als vorm door het leven ging. Eens zocht en vond *Petrarca* het sonnet als vorm. Daarmee is die vorm niet dadelijk uitgeput. *Shakespeare* schreef, de Italiaanse vorm adopterend, onvergetelijke Engelse sonnetten. Eens gaf *Bach* de ware fuga vorm. De fuga eindigt niet

met Bach. Maar het verval van de vorm tot formule ligt steeds om de hoek. Ik heb soms de indruk dat de schrijver Reve de ene keer een nieuwe vorm scheidt, bijvoorbeeld de Reviaanse brief, of de Revistische dagdroom, om de andere keer te bezwijken voor het exploiteren van de gevonden vorm, voor de verleiding van het hergebruik, voor het plagiaat van zichzelf, waardoor een volgend boek plotseling overkomt als een al te bekende formule. Een ander voorbeeld, uit de tuinkunst: de Italiaanse renaissance bracht ons een herbewerking van de hellenistische tuintraditie van de Romeinen. Dit was nieuw na de middeleeuwen en leidde tot grote tuinen, in Italië. Ook in Frankrijk legden Italianen tuinen aan. Het stimuleert de Fransman *Le Nôtre* tot creatieve adaptatie van de renaissance-tuin aan het plattere Franse landschap. Maar de Fransen, die meesters zijn in het banaliseren van een vorm tot een formule, verspreiden het recept van de formele tuin door heel Europa, iedere creativiteit verstikkend. De vorm verwordt snel tot formule in handen van minder sterke kunstenaars. De vorm dient geboren te worden uit een strijd om vormgeving, wat een groot deel uitmaakt van het handwerk van het kunstenaarschap. De epigoon neemt de vorm van de meester over, zonder daarvan de zeggingskracht te kunnen handhaven, en reduceert de vorm tot lege formule.

Als, zoals ik denk, het vormgevingsstreven een van de drie hoofd-dimensies voortbrengt van de kunst, zoals wij die in het westen kennen, dan is de vraag waarom de vorm zo centraal staat, interessant. We zijn hier ver weg van het spontane zintuiglijke plezier van het kind, dat zich bevredigt met kleuren of geluiden. De vorm

vergt inspanning, concentratie, is een strijd tussen een veelheid van mogelijkheden en om een beperkt aantal oplossingen.

Een voorbeeld. De zo spontaan ogende Andalusische dichter *Federico García Lorca* verbaasde een criticus door zijn nachtelijke gezwoeg op enkele regels van het grote gedicht *Poeta en Nueva York*. In een opstel liet García Lorca daarvan de binnenzijde zien. Hij beschreef het scheppingsproces als het zo lang mogelijk afwijzen van de talloze vormen die het vruchtbaar brein de dichter aanbiedt, tot hij zich gewonnen geeft aan één oplossing, één allerlaatste configuratie, de definitieve vorm.³

3

Federico García Lorca. *La imagen poética en Don Luis de Góngora*, Losada. Buenos Aires, 1938

De vorm heeft zo voor de maker een opvallende objectiviteit. Hoe vaak hoort men niet van een kunstenaar, dat het gedicht zichzelf schreef, dat het schilderen gevonden werd. Hoewel het geloof aan de muze verdwenen lijkt, blijft het besef dat iets buiten de kunstenaar zelf mede het werk vormt, leven. De kunstenaar brengt iets tot stand dat ook buiten hemzelf functioneert.

Vorm en communicatie

Nogmaals, waarom is de vorm zo belangrijk? Waarom kan de kunstenaar niet stamelen als andere stervelingen, en toch kunstenaar zijn? Het antwoord moet gezocht worden in het kunstwerk zelf. Het brengt communicatie tussen mensen tot stand. Het streven naar vorm is niet alleen een zoeken naar een subjectieve vorm die de kunstenaar bevredigt, het is ook en tegelijk en daarmee in strijd een gevecht om die graad van objectiviteit te bereiken, die communicatie met anderen dan de kunstenaar tot stand brengt. Grote dichters kenmerken zich door een merkwaardige bereidheid tot objectivering van hun werk. De zo subjectieve en gesloten dichter *Eugenio Montale*, bij uitstek een hermetisch dichter, heeft velen verbaasd door zijn stelling, dat het gedicht pas afgemaakt wordt door de lezer, door de toehoorder. Het kunstwerk legde voor hem de basis tot een dialoog tussen zender en ontvanger.

Een andere dichter, de Israëlische dichter *Yehuda Amichai*, zei eens tegen mij, dat het grote verschil tussen de dichter en de niet-dichter is, dat de laatste geen volharding kent in de communicatie. De dichter is degene die de non-communicatie overleeft.

In een cultuur waarin de communicatievorm geheel door de traditie wordt bepaald, waarin de traditie door een ieder wordt gedeeld, waarin de vorm in zeker opzicht samenvalt met de formule, bijvoorbeeld in de Duizend en een Nacht of de Ramajana, bestaat dit specifieke vormprobleem minder.

Maar in het westen, waar het individu uitbreekt uit de vanzelfspre-

kendheid van de communicatievormen, en zich een individuele weg zoekt in de wereld van het denkbeeldige, kan het kunstwerk alleen functioneren als de kunstenaar vanuit zijn excentrische positie toch de communicatie weet te handhaven met zijn thuisland, zijn Ithaka, zijn publiek.

Vorm en heuglijkheid

Ten slotte: als dan de vorm zo belangrijk is, omdat zij de communicatie fundeert via het verzelfstandigde kunstwerk, waarom dan toch die ambitie van de westerse kunstenaar, die men wel met Prometheus of Dr. Faustus associeert? Ik zou die ambitie in verband willen brengen met een ander aspect van de vorm. Vorm geeft niet alleen de mogelijkheid tot communicatie. Vorm betekent ook heuglijkheid. Het ongevormde heeft een tijdelijker bestaan dan het gevormde. Een toevallig samenraapsel van indrukken laat zich minder goed onthouden dan een patroon. Wij lezen Shakespeare niet alleen om de momentane beleving van zijn vormen, maar ook omdat wij hem kunnen onthouden. Hij vormde onvergankelijke frasen. Wij lezen, omdat hij ons citaten biedt, juist hem. Vorm betekent heuglijkheid. Deze ervaring is van doorslaggevende betekenis geweest voor het kunstgevoel van het westen. De westerse kunst heeft er niet alleen naar gestreefd op het zintuiglijke vlak onsterfelijkheid na te streven, door te beelden in brons en in marmer. De westerse kunst streeft ook naar onvergankelijke vormen. Ik heb een gedenksteen, duurzamer dan brons, voor mij opgericht, en ik zal daarom niet geheel sterven, dichtte *Horatius*.

De meest duidelijke expressie heeft de meest blijvende impressie tot ambitie gekregen. Het leven, het beleven is kort, maar het kunstwerk leeft lang. *Vita brevis, ars longa*.

In het arcadia van het kunstgenot is inderdaad steeds de diaboli-

sche 'worm van de tijd' aanwezig. Et in arcadia ego zegt de tijd. Een genadeloos criterium lijkt alles wat geen blijvende vorm kreeg te ondermijnen. Wat overleeft is alleen dat, wat vorm kreeg; daardoor transhistorische, klassieke kunst werd. Uit duizenden bestsellers, die een onmiddellijke behoefte bevredigen, blijven enkele kunstwerken over. Het hoeven niet eens die kunstwerken te zijn die het meest zintuiglijk stimuleerden of het meest de tijdgeest spiegelde. Het zijn die kunstwerken die een tijdloze vorm wisten te bereiken. Vorm is datgene wat het kunstwerk van binnenuit beschermt tegen de tand des tijds.

Het is in onze kunstopvatting zo geworden, dat de kunst tijdelijke belevissen transformeert tot blijvende betekenis, tot heuglijkheid. *Apollinaire* dichtte: 'Les souvenirs sont cors de chasse/dont meurt le bruit parmi le vent'. 'Herinneringen zijn als jachthorrens/waarvan het geluid sterft in de wind'.⁴ Juist dit gevoel van vergankelijkheid om te zetten in een citeerbaar vers, is vorm, is kunst.

4

Guillaume Apollinaire, *Alcools, Poèmes*, 1898-1913.

Heuglijkheid en modernisme

Dezelfde dichter schreef vóór de Eerste Wereldoorlog: 'A la fin tu es las de ce monde ancien'. Hij vertolkte daarmee het tijdsgevoel van het begin van deze eeuw, en luidde het modernisme in. Het modernisme was een opstand tegen overgeleverde vormen. Hier, zegt hij, hebben zelfs de automobielen iets antieks.

Het programma van deze eeuw was ándere vormen te scheppen, dan die van het verleden: moderne vormen. Men zou daarmee tijdelijk aan de overgeleverde formule, aan het epigonisme ontsnappen. Dit verzet, endemisch aan de kunst, leek zich naarmate de eeuw vorderde steeds fundamenteler te formuleren. Het richtte zich niet tegen de vormen van het verleden alleen, maar tegen het concept van de vorm zelf. Het modernisme gaf niet alleen opdracht aan de kunstenaar om zijn eigen revolutionaire taal te scheppen, het mondde steeds meer uit in 'vormen', die voornamelijk subjectief bleven. In de loop van de eeuw werd de vorm problematischer, en daarmee de communicatie naar het publiek. Is Beuys daarvan niet het fascinerende voorbeeld?

Ik weet niet of u naar de tentoonstelling COBRA in de Nieuwe Kerk bent geweest. Mij beving een gevoel van ontmoediging over zoveel subjectiviteit, over te amorf gebleven creativiteit. Behalve bij een enkeling als *Constant* (wat een mooie naam voor een hardnekkig kunstenaar) die zich doorworstelde naar een nieuwe, post-moderne, meer objectieve vormtaal, die misschien wel kans maakt op blijvende verstaanbaarheid.

Er is nog een andere reden dan het modernisme waarom de ambitie tot vormgeving verminderde. Wij hebben als luisteraars of kijkers vandaag het spreekwoord, de hexameter, de ikoon, de sonate, kortom de ezelsbrug minder nodig, omdat wij minder van het eigen geheugen afhankelijk zijn. Audiovisuele apparatuur houdt zelfs de meest onbetekenende communicatie voor ons vast en kan ze ad infinitum en ad nauseam herhalen. De audiovisuele weergave biedt ons het nieuwe geluk dat wij het ene geïnspireerde moment van de jazzpianist Mal Waldron niet hoeven te verliezen, al kunnen wij het niet onthouden.

In mijn boekje *Van parken en tuinen* had ik een beter begrip van de vorm in deze eeuw nodig. Geconfronteerd met een veelheid van tuinen die een aangename beleving bieden, vol staan met bloemen, die alle zintuiglijke geneugten bieden, die men van een tuin maar wensen kan, rees bij mij de vraag naar de heuglijkheid van tuinen. Ik werd getroffen door de lage graad van heuglijkheid van moderne tuinen. Ik schreef dit toe aan het modernisme, dat immers de vormen uit het verleden verwierp. Het slaagde er niet in, ter vervanging van oude, nieuwe tuinvormen van betekenis te scheppen. De enkele klassieke tuinen van deze eeuw lijken juist gemaakt te zijn door mensen, die buiten het modernisme stonden. Enkele amateurs, een enkele Zuidamerikaan, in dialoog met de tradities van hun natuur en hun land, hebben de gedenkwaardige tuinen van deze eeuw ontworpen.⁵

Zover over de heuglijkheid van de vorm.

5

Major Lawrence Johnstone.
Le Vicomte de Noailles, Barragán, Burle Marx.

De beleving van de wereld

De derde dimensie is niet geheel ongrijpbaar, maar in laatste instantie al evenzeer mysterieus. Het is de dimensie, niet van de zintuigen, niet van de vorm, maar van het leven als beleving van de wereld. Het is duidelijk dat er kunstwerken zijn, die vooral op de eerste twee dimensies scoren, bijvoorbeeld decoratieve kunstwerken.

Maar al de oudste poëzie of schilderkunst van China roept iets meer op dan alleen een heuglijke vorm van zintuiglijk beleven, ze houdt het moment vast, het eenmalige ogenblik. Ze biedt ons beleving van de wereld.

Er is de melancholie van het stervende jaargetijde, de grootsheid van bovenmenselijke bergen, het verlangen naar de geliefde, het afscheid van dierbaren, de lof van het verfijnde leven, de vraag naar de zinvolheid van het leven zelf. De vorm waarin dit uitgedrukt wordt kan tot formule worden, als iedere vorm, maar de boodschap, het levensgevoel, de eenmalige visie op de menselijke emoties en gedachten, wordt onderdeel van de kunstbeleving, en verkrijgt haar.

Heel wat kunst van deze eeuw heeft willen ontsnappen aan dit mysterieuze intersubjectieve element van het leven zelf, dat de mensheid een gemeenschappelijke wereld bewoont, die men zowel kent als niet kent, die men omhelst en verwerpt, waarin men maar eenmaal leven kan. In een brief die *Bernlef* onlangs schreef, drukt hij dit uit door het verlies van 'wereld' in de hedendaagse poëzie. De hedendaagse poëzie zou zich bezighouden met zichzelf, dat wil zeggen met het probleem van de vormgeving zelf, niet

6
Seamus Heaney. *The Government of the
Tongue*. Faber & Faber. London, 1988.

met de wereld, die men met anderen deelt. Iets dergelijks is onlangs ook door *Seamus Heaney* gesteld in zijn boek *the Government of the Tongue*.⁶

Hoe het ook zij, de kunstenaar die ons het gevoel geeft te participeren aan zijn ervaring van het leven, en dit doet in heuglijke vorm, voegt een derde dimensie toe aan de eerder genoemde dimensies van kunst.

De kwaliteit van de beleving van de wereld is een eigen kwaliteit. Ze kan los staan van de zintuiglijkheid en van de vorm. In die zin is de discussie 'vorm of vent', zowel interessant, omdat zij van analyse blijk geeft, als oninteressant, omdat zij van een overbodige keuze uitgaat.

Kunst en wetenschap

Waartoe leidt dit alles? Is de analyse weer samen te voegen? Leiden de drie dimensies, de zintuiglijke stimulans, de heuglijke vormgeving, de eenmaligheid van de wereldbeleving ons alleen maar wég van het kunstwerk als geheel, of is het ook mogelijk langs deze wegen de weg terug te gaan?

De drie dimensies versterken bij mij het besef bij het kunstwerk met een wezenlijk andere vorm van communicatie van doen te hebben, dan bij het resultaat van wetenschap. Ook al zijn er parallellen. De verankering in het lichamelijke en het concrete, en juist niet in het logische en het abstracte, de vorm die juist de formule als vijand heeft, de ervaring die het eenmalige van de beleving benadrukt en niet de onpersoonlijke constanten van de wereld, maken de kunst essentieel anders dan de wetenschap. De kunst is een tegenvoeter van, maar geen alternatief voor wetenschap. Wij hebben hier te doen met een zelfstandig domein van de cultuur. Als dit domein niet wordt gecultiveerd, en alleen de wetenschap overblijft als interpretatie van de werkelijkheid, is de mensheid, zijn wij: armer.

De verveling

Ten slotte, en ter afronding van deze kleine kunsttheorie, een merkwaardig attribuut, dat min of meer los staat van deze drie dimensies, en toch iets wezenlijks is van de kunst, namelijk het vermogen om niet te vervelen. Kunstenaar is wie de verveling verdrijft. Als wij louter zwelgen in een wereld van vergankelijke vormen en achterhaalde formules, doet de kunstenaar ons de wereld als nieuw verschijnen. Onze zintuigen ontwaken, ons geheugen stelt zich open voor iets nieuws, het leven lijkt herboren. Dit is een kwaliteit van het kunstwerk, die zich met de drie eerdere dimensies verzoenen en benaderen laat, maar die daarin niet verdwijnt. Een kleine kunstenaar mag vervelen, een groot kunstwerk nooit.

Met deze parafraze van een welbekende tekst van Keats, houd ik het wat de kleine kunsttheorie betreft, voor gezegd.

De kunst voert met het leven een mysterieuze dialoog.

Colofon

© 1990, A.J. van der Staay, Leiden

Een kleine kunsttheorie werd in juni 1990 door de Culturele Raad Zuid-Holland aan vrienden en relaties toegezonden.

Deze uitgave kwam tot stand dankzij de financiële steun van VUGA Uitgeverij B.V. te Den Haag.

Binnenwerk en omslag zijn ontworpen door Jeroen ten Berge, Den Haag.

Eerder verscheen als bulletin essay:

Erik Akkermans, Een nieuw publiek, een nieuwe aanpak; over cultuurspreiding, maart 1989.

Culturele Raad Zuid-Holland

Couperushuis

Mauritskade 43

2514 HG Den Haag

Telefoon: 070 - 3 62 49 61