

2007 - 2023

Art and religion

Some reflections about my work as a landscape painter

The horizon is a place of insight. On the horizon heaven and earth are meeting. The horizon is a border and borders are places with possibilities. New things can happen. Old thoughts can be renewed. The horizon shows you where you're coming from and where you're going to. The horizon gives you the feeling of space and time – it is the start of an orientation, a perspective on life. Your life.

In the landscape is the border not only point of orientation, he is also the place where you will be in future. The horizon moves, you never get there. That's important. You are always going on. The border is your perspective.

I believe that there is a poetical truth next to other kinds of truth. In my painting this poetical truth is the most important one. A poem with his layers en dimensions reveals something of the presence of the transcendental reality. In the landscape this transcendence can be discovered. It is not only in the light or the shape of the landscape. Maybe it is a feeling, a thought, some kind of meaning you put in. The landscape can carry you, the meaning comes always afterwards. Your perspective on the landscape is product of your behaviour and your vision.

The message carries the messenger. The scientific believes carries the scientist, the gospel the evangelist. That means that the message is more important. It structures our way of life, our vision on living. It is like a road in the landscape. It is maybe a way to follow or to leave. You never know where this road is going to. Only by following it, you will discover. The same with freedom, there is no way to freedom, freedom is the way. It is the same with love. The same with God and your own believe in the possibilities of a transcendental reality.

In my work I'm not looking for answers. Questions are more important. Painting is a quest, a search, following intuitive expressions. Krishnamurti already said: truth is a landscape with no trails. Therefore I'm going after the questions, and new answers create new questions. I'm quite comfortable with it, because it is like life. The spirit of God needs new words, human words, so that language can inspire. Every time again and again, new people, new words, old events, new meaning. You're in this process, a never ending story.

To be religious means to be connected. You're part of it. Religious art connects. It links heaven and earth, human kind and the transcendental. Religious arts points out, it searches beauty, spirit, balance, the deeper

layers of life. It is a way to discover and perceive reality in a broader sense. And it can carry you like the landscape carries the people who walk in it.

John Hacking 2007

De sacraliteit van het landschap

Het landschap bevat meer dimensies. Een ervan is de poëtische. Een andere is de religieuze. Weer een andere is de esthetische. Tenslotte is er nog de historische en politieke dimensie. De andere dimensies zoals de geografische, de materiële, de economische etc. laat ik buiten beschouwing omdat ze in deze bijdrage voor mijn werk niet meteen terzake zijn.

In mijn landschappen streef ik ernaar om de sacrale religieuze dimensie van het landschap bloot te leggen. Het sacrale is verborgen, als het ware afzijdig, als het heilige apart gezet, verhuld. Deze verhulling probeer ik zichtbaar te maken. Daartoe gebruik ik kleur en vorm. Het heilige, sacrale van het landschap is een kwestie van duiding. Interpretatie en betekenisgeving bepalen dit proces en de uitkomst ervan. Het gaat niet om bewijzen, niet om het onmogelijke aan te tonen. Het gaat om een zoektocht, het verkennen van een richting, van een mogelijke dimensie van het landschap. De religieuze, sacrale, heilige dimensie heeft daarbij mijn aandacht, zij werkt betoverend op mij. Al mijn schilderen is een poging om die dimensie te benaderen.

Daarbij sta ik onder invloed van voorgangers in de schilderkunst die hun werk tot zoektocht hebben gemaakt. Zoektocht op weg naar het geheim: onder andere richtinggevend waren Anselm Kiefer, Armando, Caspar David Friedrich en Kaii Higashiyama. Zij allen hebben het landschap ingezet als metafoor voor een andere werkelijkheid, een werkelijkheid erachter, eronder. Het landschap is de verhulling. Het is de sluier die over deze werkelijkheid ligt. Hoe de werkelijkheid eruit ziet die eronder, erachter ligt, daarover zijn slechts vermoedens te uiten. Intuïtief kan er misschien, en op poëtische wijze, een fragment zichtbaar worden – iets oplichten, zoals het eerste licht in de ochtend. Soms doet een schilderij deze poging en lukt het. Soms ook niet. Essentieel blijft ook de bijdrage van de toeschouwer die aan het werk participeert. Voor mij is dan ook uitgangspunt dat de toeschouwer het werk af maakt. Hij draagt zijn eigen betekenissen aan en kleurt daarmee het landschap. Dat is goed zo. Dan wordt het ook een werk van hem/haar.

Mijn werk vraagt aandacht, zorgvuldig overwegen. Niet wat er is te zien, maar vooral wat het met je doet en welke vragen erin verborgen zitten. Waar is het heilige en is het wel aanwezig? En zo ja, waar, zo nee, waarom niet? Wat is heilig, sacraal in mijn leven, mijn levensweg, mijn wandeling naar de horizon van het leven? Dit soort vragen spelen in mijn landschappen de

voornaamste rol. Zij vormen de richtingwijzers. Zij sturen de betekenissen net zoals in de bijbelse landschappen waar het volk op weg gaat door de woestijn, over bergen en zeeën op weg naar een toekomst, naar dat wat komen gaat.

Mijn landschappen zijn wandelingen, wandelingen met God (Micha 6,8). Niet meer en niet minder. Wandelingen. God is onzichtbaar, Hij is verborgen en dat is goed zo. Het geheim hoeft niet worden onthuld. Kan ook niet worden onthuld. In die spanning is het goed wandelen. Goed schilderen. Goed leven. Daarmee is mijn schilderen een religieus project. Niet iedereen zal het resultaat aanspreken. Dat is ook niet belangrijk. Het gaat om de wandeling, het proces. Het stellen van de goede vragen en het verkennen van de weg. Ieder gaat zijn eigen weg. Zijn levensweg. Mijn weg is er een met verf en papier, kleur en vorm. Onder andere, want ik wandel op vele wegen. Gaandeweg ontdek ik wel hoe het landschap mij draagt, hoe de verborgen sacraliteit mijn leven poëtische inspiratie geeft. Daarvan is er nooit genoeg. Liever poëzie dan politiek, liever zoeken naar heiligheid dan naar populariteit. Je bent zelf de betekenisgever van je leven. Laat de poëzie van de verbanden spreken – leef je leven in een nieuwe stijl – als wandeling.

John Hacking 2007

Poëzie en werkelijkheid

“De zee is een dood
het wiegelied poort naar God
emotie die de ziel bindt
tot de sprong”

“Het menselijke leven kent tenslotte kanten die alleen met poëtische middelen adequaat uitgebeeld kunnen worden”

A.Tarkovski

De werkelijkheid is te complex en te kostbaar om haar over te laten aan de verklaringen van de exacte wetenschappers. De werkelijkheid is een gedicht. Omdat ze niet bestaat als ‘de’, hoogstens als ‘mijn werkelijkheid’. Wie garandeert mij dat wij dezelfde werkelijkheid beleven? Maar los daarvan bezit de werkelijkheid een gelaagdheid die slechts op poëtische is te duiden. Voor mij, met nadruk, geldt dat de werkelijkheid religieus en poëtisch is. Alleen het gedicht vermog voor mij datgene wat onmogelijk lijkt: de werkelijkheid vangen in een beeld, in een beleving. Oorlogen, menselijke ellende, verdriet, slachtoffers, hoeveelheden en de wijze waarop tarten elke verbeelding. Ook de wetenschap vermog hier niet

veel. De werkelijkheid is te groot, ze overstijgt ons vermogen tot verbeelding. Ze overvalt ons, beklemmt ons, zet ons gevangen in onze eigen betekenissen. Zou het gedicht hier verder kunnen helpen, om het onverwoordbare te verwoorden?

Poëzie is een werkzame kracht zoals Tarkovski, de Russische filmmaker, opmerkt: “Poëtische verbindingen hebben een sterkere emotionele werking en activeren de toeschouwer; hij wordt meegevoerd om het leven te onderzoeken, maar zonder de hulp van een vooropgezette uitkomst of van de dwingende aanwijzingen van de auteur. Hij kan slechts met datgene waarover hij zelf beschikt de diepere zin op het spoor komen van de getoonde complexe verschijnselen. Ingewikkelde gedachten of een poëtische levensfilosofie moet men niet in een al te doorzichtig keurslijf willen dwingen. De gebruikelijke lineaire logica in de opeenvolging van gebeurtenissen lijkt verdacht veel op de bewijsvoering van een wiskundige stelling. Associatieve verbanden kunnen daarentegen een rationele en een gevoelsmatige beoordeling van het leven combineren, en bieden de kunst daarom onvergelijkbaar meer mogelijkheden.”

Tarkovski spreekt over poëzie als relatie tot de werkelijkheid, een vorm van filosofie die de verhouding van de mens tot zijn realiteit uitdrukt. In zijn filmen doet hij een poging deze positiebepaling uit te werken in beelden. De emotionele subjectieve beleving van de filmmaker, de regisseur, de kunstenaar is daarbij van wezenlijk belang. De kunstenaar kan zichzelf niet uitschakelen. Hij vormt de brug tot zijn verbeelde werkelijkheid waarin anderen zich kunnen herkennen en waarover zij hun eigen weg kunnen vinden naar hun eigen beleefde werkelijkheid. Tarkovski zegt hierover: “ Een dergelijke kunstenaar herkent de bijzondere poëtische structuur van het bestaan. Hij is in staat om de grenzen van de lineaire logica te overschrijden en de complexiteit en de waarheid van de ongrijpbare verbanden en verborgen verschijnselen van het leven over te brengen. En ook al pretendeert een auteur het leven waarheidsgetrouw te hebben uitgebeeld, zonder dit vermogen ziet het leven er eentonig, eenvormig en gekunsteld uit. De illusie van uiterlijke levensechtheid getuigt nog niet van een diepgaand inzicht in het leven. Ik denk ook dat authenticiteit, innerlijke waarheid, of zelfs uiterlijke waarheidsgetrouwheid onbereikbaar zijn als niet de subjectieve indrukken van de kunstenaar organisch verbonden zijn met zijn objectieve weergave van de werkelijkheid.”

Voor Tarkovski is “in een werkelijk kunstzinnig beeld altijd organisch een verband aanwezig tussen idee en vorm. Vorm zonder idee en idee zonder vorm vernietigen het beeld, en het beeld houdt op kunst te zijn.” Deze opvattingen over kunst keert terug in mijn werk waar dit zichtbaar wordt in mijn benadering van het landschap. Voor mij is het landschap ‘een landschap van de ziel’ omdat mijn beleving van het landschap doorwerkt in

de wijze waarop ik mij verhoud tot het landschap en in de wijze waarop ik het schilderkundig tot uiting breng. Voor mij is het landschap een vraag en een uitnodiging. Een vraag aan mij gesteld: waar kom je vandaan, waar ga je heen, wat doe je hier. Een uitnodiging om verder te kijken dan je empirische neus. Voor mij is het landschap religieus geladen, religieus gekleurd omdat het de verbeelding van de relatie tussen hemel en aarde. En niet alleen de verbeelding, het maakt in de horizon letterlijk deze scheiding, die een overgang is, een grensgebied, zichtbaar. In dat grensgebied zoeken wij onze weg en vertellen we verhalen om ons leven in te kleuren en zin te geven. Religies zijn in die zin compilaties van verhalen en gebruiken die deze verhalen omzetten in rites.

Ook in de muziek is deze werkzame kracht van de poëzie van de werkelijkheid meer dan duidelijk aanwezig. In "Le plat pays" van Jacques Brel zie ik de wolken, de bomen aan de horizon en het landschap bijna letterlijk. Dat vermag het woord, de klank, het lied, het gedicht. De kunstenaar heeft daarom een onvervangbare positie in onze maatschappij. Tarkovski zegt over de relatie van de kunstenaar tot de werkelijkheid de volgende belangwekkende dingen, ik citeer uitgebreid: "Het zich eigen maken van de werkelijkheid in de kunst is een subjectieve beleving. In de wetenschap volgt het menselijke kennen de treden van een eindeloze trap: oude inzichten worden op grond van ontdekkingen vervangen door nieuwe. Een artistiek inzicht daarentegen komt steeds opnieuw tot stand als een ander en uniek beeld van de wereld, als een hiëroglyfe van de absolute waarheid. Het dient zich aan als een openbaring, als het kortstondig opvlammen van een hartstochtelijk verlangen naar een intuïtief inzicht in alle wetmatigheden van de wereld: haar schoonheid en lelijkheid, haar mededogen en wreedheid, haar oneindigheid en begrenzingen. De kunstenaar brengt dit alles tot uitdrukking door een beeld te scheppen dat vanuit zichzelf het absolute onthult. Het beeld is in staat de ervaring van het oneindige vast te houden: door het eeuwige te begrenzen, het geestelijke in het stoffelijke vast te leggen, het onbegrensde te kaderen. Kunst is een symbool van de wereld dat verwijst naar de absolute geestelijke waarheid die in een positivistische, pragmatische houding tegenover het leven verborgen blijft.

Als iemand zich naar een wetenschappelijk systeem wil voegen, moet hij een bepaalde opleiding hebben genoten en een beroep doen op zijn logische denkvermogen. Kunst richt zich tot allen in de hoop dat ze een in druk zal achterlaten, dat ze vooral wordt gevoeld, een emotionele schok teweegbrengt en dat haar waarheid wordt aanvaard. Zij wil de mensen niet overtuigen met onverbiddelijk geldende rationele argumenten, maar met de geestelijke energie, waarmee de kunstenaar haar heeft geladen. En in plaats van een wetenschappelijke opleiding, wordt er voor haar een bepaalde geestelijke ervaring vereist.

Kunst wordt geboren en ontwikkelt haar kracht daar waar het eeuwige, rusteloze verlangen heerst naar spiritualiteit, naar het ideaal: het verlangen dat de mensen naar de kunst voert. De weg die de moderne kunst echter is ingeslagen, is een doodlopende weg. Ze heeft het zoeken naar de zin van het leven afgezworen en hiervoor louter zelfbevestiging in de plaats gesteld. De zogenaamde creativiteit lijkt veranderd in een zonderlinge bezigheid van excentrieke individuen die de autonome waarde van het persoonlijke handelen enkel als manifestatie van de vrije wil bevestigd willen zien. In het scheppingsproces wordt de individualiteit evenwel niet bevestigd, maar in dienst gesteld van een algemeen en hoger idee. De kunstenaar is een dienaar die zijn talenten, hem als door een wonder geschonken, tracht te verwezenlijken. Doch de moderne mens brengt liever geen offers, hoewel de individualiteit alleen door opoffering bevestigd kan worden. Dat is de mens van lieverlede vergeten en hierdoor heeft hij het gevoel verloren voor zijn bestemming.” Los van het feit of je het eens kunt zijn met zijn stelling dat de moderne kunstenaar in het scheppingsproces misschien niet meer leeft voor een hoger idee en dat de mens het gevoel voor zijn bestemming verloren schijnt te hebben, blijft staan dat kunst een zoektocht naar en een verkenning van het absolute is. Al dan niet in de vorm van een waarheid of openbaring. In die zoektocht voel ik me thuis. Een leven lang pelgrim zijn, op weg naar een doel dat nooit wordt gehaald.

Absolute zekerheid, absolute waarheid zal niet worden gevonden en dat is goed zo want deze werken als een molensteen. De zee is vol verwachting om al deze verdoelden met open armen te ontvangen en te koesteren als een eeuwige moeder. Poëzie wijst niet in deze richting, poëzie vermijdt de klippen van de eeuwige waarheid, scheert langs de afgronden van de dood, die messcherp uitsteken in het kale landschap van de hemeltiran. Poëzie is een lied dat wordt aangeheven tegen de statische dood, tegen de cijfers die de werkelijkheid willen kerkeren, tegen de pragmatiek en manipulatie van de heerser.

Ik vermoed dat het wiegelied, het lied dat het kind als eerste zal gaan horen, het begin vormt van zijn religieuze ontwikkeling en zijn gevoel voor de mystieke dimensie van de werkelijkheid. En als dit lied nooit geklonken heeft, als diep van binnen de basis niet is gelegd om het verlangen te wekken, de begeerte te doen opvlammen naar wat ongrijpbaar, goddelijk is, dan is het nog niet te laat. Het vergt alleen wat moed, wat durf om je open te stellen voor nieuwe klanken, nieuwe woorden, nieuwe betekenissen die wegen zullen gaan vormen in een onbekend terrein. Het gedicht is een sleutel, een van de vele, maar niet de minst belangrijke om de werkelijkheid te verkennen, om jouw plaats te verankeren in een gevoel van thuiskomst als je eenmaal uitkomt bij wie jij ten diepste bent. Daarover gaan mijn geschilderde landschappen en al datgene wat ik de laatste jaren heb geschreven.

De citaten stammen uit:

A. Tarkovski, De verzegelde tijd. Beschouwingen over de filmkunst, Groningen 2006 (Historische uitgeverij) p.20-29

Onschuldig Landschap?

Kan het landschap schuldig of onschuldig zijn? Schuldig aan datgene wat zich erin afspeelt, of onschuldig omdat het niet kan ingrijpen? Deze morele kwestie is het thema van de schilderijen die op basis van kleine foto's van het landschap in Mayerhoven Oostenrijk zijn ontstaan. De foto's zijn gemaakt rond 1938 omdat Oostenrijk toen al ingelijfd was in het Duitse rijk. Zijn de bergen getuige geworden van de gruweldaden die zich daarna hebben afgespeeld in de Tweede Wereldoorlog? De Nederlandse schilder Armando heeft deze vraag eerder opgepakt in de zeventiger jaren van de twintigste eeuw naar aanleiding van het landschap rond het politiekamp van de Nazi's te Amersfoort. De serie die hij toen geschilderd heeft kreeg de titel schuldig landschap. Ook in zijn poëtisch werk heeft Armando hierop gewezen. Dit vormde voor mij de aanleiding om verder na te denken over deze vraag en daarom heb ik mijn landschappen onschuldig genoemd, voorzien van een vraagteken. Zij vormen niet alleen een expliciete verwijzing naar het werk van Armando en de vragen die hij stelt, maar ze zijn voor mij ook een hernieuwde thematisering van een aloude problematiek, namelijk in hoeverre het landschap meespeelt in de betekenisgeving door mensen van de realiteit en de menselijke geschiedenis. Ook bijbelse en mythologische verhalen spelen zich af in een landschap. Dat vormt niet alleen het decor voor de handeling maar draagt zelf ook betekenis in het verhaal.

De woestijn is in de bijbelse context niet alleen plaats van doorgang maar ook van beproeving en test-case hoe standvastig het volk is. Idem kunnen sneeuw en ijs getuigenis afleggen van de vijandigheid van het landschap tegenover de mens. De mens bevindt zich in het landschap en neemt het dus op in zijn wijze van bestaan dus ook in de taal. Schilderen is een taalspel met verf, een betekenis-geven zonder woorden. Die komen achteraf als de toeschouwer het werk duidt en uitlegt. Mijn werk vormt in die zin een voortdurende verkenning van het landschap, de betekenis die het landschap speelt in het leven van mensen en de relatie met het religieuze aspect van de werkelijkheid. Het landschap verbindt in mijn optiek hemel en aarde, de horizon is grens en overgang, verbinding en oriëntatiepunt. De grens kan een vruchtbare plek van inzicht zijn, ook in de eigen existentie. Vandaar de vasthoudendheid van mijn kant in deze zoektocht naar betekenis. Het landschap levert de prachtigste metaforen voor de beschrijving van de levensreis. Voor mij erg inspirerend. Soms verwijst een titel naar dit aspect

van het landschap. Het is echter aan de toeschouwer om zijn eigen betekenissen in het werk te vinden.

John Hacking 2008

Schilderen: afdrukken van de waargenomen werkelijkheid bewerken.

De collagetechniek die ik hanteer in mijn schilderen heeft verschillende voordelen. Ten eerste levert een afbeelding van een landschap die ik midden op een leeg vel papier plak een aanknopingspunt en tevens uitgangspunt voor een te schilderen landschap. De foto van een bestaand landschap geeft een richting aan, prikkelt mijn fantasie en geeft tevens een kader om de relatie tussen hemel en aarde, boven en beneden vorm te geven. Een berglandschap levert een ander schilderij op dan een foto van een meer, een moeras of een weg. Ook de wolkenpartijen spelen daarin een rol en de weerspiegeling van de hemel in het water van een meer of rivier. In feite leveren de bestaande foto's van een landschap het motief voor het schilderij. Hoe deze foto dan uiteindelijk deel gaat uitmaken van een groter (en gefantaseerd) geheel is mede afhankelijk van het moment en de keren dat het werk wordt opgepakt en aangepast, net zo lang tot ik tevreden ben. Ik ben tevreden als er verschillende lagen door het werk heen schemeren, als het niet helemaal is dicht gekalkt waardoor er geen enkele vorm van diepte meer aanwezig is. Dat betekent dus op tijd stoppen met schilderen.

Een ander voordeel is dat ik met behulp van een foto niet naar de natuur hoeft te schilderen door bijvoorbeeld midden in het landschap te gaan staan en daar te werken. Ik kan gewoon thuis blijven en me daar naar harte lust uitleven. Onafhankelijk van weer en wind. Daarbij is het mij ook niet te doen om afbeeldingen zo getrouw mogelijk weer te geven of in een schilderij voort te zetten zoals de foto zelf een weergave is van een stukje werkelijkheid. Mijn inzet is om de verf die uit pigmenten bestaat, een bindmiddel en water, voor een deel zijn eigen werk te laten doen zodat er minder strakke overgangen ontstaan tussen de geschilderde delen. Het inwerken van de verschillende kleuren op elkaar is voor een deel toeval door de waterigheid van de verf. In de loop der jaren heb ik genoeg ervaring opgedaan om te weten welke kleuren bepaalde reacties op elkaar uitoefenen. Ook afhankelijk van het soort bindmiddel en het soort pigment zijn er diverse varianten van beïnvloeding met typische effecten. Sommige pigmenten trekken zich als het ware helemaal terug waardoor er strakke afscheidingen ontstaan tussen de partijen. Andere weer vertonen een vorm van imperialisme door andere kleuren binnen te dringen en te overheersen. In mijn werk laat ik veel gebeuren en wil ik niet alles in de hand houden.

Mijn schilderen zelf is een accentueren en benaderen van het landschap vanuit de kleur en de structuur van de verf zelf. Sommige pigmenten drogen op zonder dat zij helemaal zijn opgelost in het bindmiddel, andere weer laten na droging een typische kleur achter afhankelijk van het soort papier dat ik gebruik. De mogelijkheden zijn bijna onbeperkt. De foto als uitgangspunt is dan ook de eerste stap in het proces dat zich daarna spelenderwijs ontwikkelt. In feite is schilderen het bedekken van een foto of delen van een foto met lagen verf, of met andere woorden, lagen verf aanbrengen op de “werkelijkheid”, deze zo behandelen met kleur dat er een nieuw geheel ontstaat dat nieuwe betekenissen kan oproepen en waarin de toeschouwer op zijn eigen wijze kan gaan staan. In de serie Kranenburg Bruck in het kwadraat (2011), heb ik eerst een serie van 16 schilderijen gemaakt van een moerasgebied in de buurt van Kranenburg op basis van foto's. Deze foto's heb ik uitgewerkt in een landschap. Van deze schilderijen heb ik nieuwe foto's gemaakt en die heb ik weer als uitgangspunt genomen voor een nieuwe serie van landschappen. De oorspronkelijke foto is nog heel vaag zichtbaar in deze serie. Een soort Droste-meisje-effect (nl. de afbeelding van een meisje op een blikje met chocolaatjes met in de hand weer een blikje en zo verder) Zichtbaar en ervaarbaar wordt zo dat elke laag nieuwe lagen mogelijk maakt en elke betekenis nieuwe betekenissen oproept, zoals het teken dat op zijn gezicht een scheur openbaart waardoor nieuwe betekenissen opdoemen (R. Barthes).

Met deze collagetechniek en de bewerking van de foto in het landschap met verf wordt nog iets anders zichtbaar. Het landschap vormt voor mij een metafoor voor het leven, de levensweg en de houding ten aanzien van je levenstijd en levensweg. Ik ken het landschap dus een metaforische dimensie toe en deze pak ik weer op in mijn schilderijen. Zij vormt uitgangspunt en doel van mijn schilderen. Vandaar de nadruk op de gelaagdheid in mijn werk: doorheen de lagen komen de diepere lagen aan het licht, wat weer een metafoor is voor de religieuze of sacrale dimensie van het landschap. In de lichtval, de stilte, in sneeuw, in de nacht, in bepaalde stemmingen in het landschap komt dit volgens mij aan het licht, of beter gezegd – ik duid hen religieus en sacraal. Daarom heeft het landschap voor mij een diepere, een extra waarde. Het landschap wordt zo deel van mijn gelovige overtuiging dat het goddelijke op de een of andere wijze ook in het landschap aan het licht kan treden. Door mijn schilderen probeer ik dat accent te verlenen. Of dat altijd lukt is natuurlijk de vraag, maar het is wel vaak de inzet van mijn werk.

Leven is je stempel drukken op, leven is je sporen nalaten in, leven is proberen ervan te maken wat ervan te maken is. Het zit er allemaal in “principio” al in, je moet het alleen eruit laten komen. Zo werkt volgens mij inspiratie. Je handen verbeelden in hun bewegingen datgene wat je op papier wilt zetten met verf maar het is geen kwestie van sturen en bepalen. Het is eerder een kwestie van laten gebeuren. Door ervaringen gelouterd

weten de handen en armen wat ze doen, aan welke kwasten ze de voorkeur geven en welke bewegingen passen. Het lichaam schildert, het hoofd begeleidt slechts, het hoofd reflecteert en keurt kritisch, maar de handen doen het en het sturende is niet de ratio maar een vorm van intuïtie of inspiratie. De foto die als uitgangspunt dient werkt in die zin vaak inspirerend omdat ze de fantasie prikkelt, opwekt en aanvuurt. Dat werkt zo dat een ouder werk na jaren opeens verwondering kan opwekken vanuit de dynamiek ervan. Dan weet je dat het klopt, dat het resultaat er mag zijn. Dat is voldoende.

John Hacking 2011

De horizon in mijn werk

Hemel en aarde raken aan elkaar aan de horizon. Dit uitgangspunt is sinds jaren mijn thema in mijn landschapsschilderijen. Mijn eerste inspiratie deed ik op tijdens het lezen van een handboek over schilderen in de zen-traditie in de jaren zeventig van de vorige eeuw. In dit werk werd aan de hand van voorbeelden uitgelegd hoe landschapselementen zoals wolken, bomen, bergen konden worden getekend met inkt. Het was vooral een werkboek en minder een theoretische onderbouwing van de opvattingen vanuit de zen-traditie. Pas veel later kwam ik hier achter. Maar ik heb het nog niet zo helder uiteengezet gezien als laatst bij de Franse filosoof François Cheng die over de schoonheid mediteert en hierbij gebruik maakt van zijn Chinese filosofische achtergrond. Hij beschrijft een drieledig systeem dat aan de basis ligt van de beoordeling van een kunstwerk. Hij onderscheidt drie niveaus: de yin-yun, de qi-yun en de shen-yun.

Ik citeer: "Aan de basis ligt de yin-yun of 'eenmakende wisselwerking'. Letterlijk gaat het hier over een atmosferische toestand, waarbij verschillende elementen van het Yin en het Yang met elkaar in contact, in wisselwerking komen. (...) De tweeterm 'Hemel-Aarde' doet me denken aan het ideogram 'een' dat geschreven wordt als één horizontale streep. In de Chinese filosofie stelt dit karakter het oerkenmerk voor - de oorspronkelijke Adem - die de Hemel en de Aarde van elkaar scheidde. Bijgevolg betekent het tegelijkertijd verdeling en eenheid."

Deze lijn, streep, keert terug in het landschap in de vorm van de horizon. Het is voor mij een verwijzing naar de goddelijkheid van de werkelijkheid en de sacrale krachten die daarin werkzaam kunnen zijn. Het is een vorm van semiose, betekenis geven aan de ons omringende werkelijkheid vanuit de context van een dynamisch denken dat transformatie en groei, de kringloop

van leven en dood, de voortdurende wisselwerking van organismen met hun omgeving, kortom beweging centraal stelt. Er is geen stilstand, geen niets. Er is wel een lege ruimte, maar leeg is hier een relatief begrip want de ruimte is omkaderd, zoals een beker leeg moet zijn om wijn te kunnen bevatten.

Cheng spreekt over het tussenliggende niveau. “ Op het tussenliggende niveau bevindt zich de qi-yun of 'ritmische adem'. 'Moge de ritmische adem bezielde zijn' is een van de zes regels die Xie He in het begin van de zesde eeuw voor de beeldende kunst vastlegde. (...)

Nog altijd volgens deze kosmologie gaat de Chinese filosofie ervan uit dat 'de adem geest wordt wanneer hij het ritme bereikt'. Het ritme is hier haast synoniem van de innerlijke wet van de levende dingen, die de Chinezen li hebben genoemd. Ik zeg meteen dat de betekenis van ritme hier ruimschoots de betekenis overstijgt van de cadens, de obsederende herhaling van altijd maar hetzelfde geluid. Zowel in de werkelijkheid als in een kunstwerk bezielt het ritme van binnenuit een gegeven entiteit, maar het heeft eveneens te maken met de talrijke aanwezige entiteiten. Wanneer het werk een ontketend geweld uitdrukt, ligt in het ritme kruising, verstrengeling en zelfs botsing vervat. Maar in het algemeen streeft het ritme toch naar de harmonie in de dynamische betekenis van het woord, een harmonie die bestaat uit het juiste contrapunt en de juiste resonantie. Zijn ruimtelijke tijd is beslist niet eendimensionaal. Het ritme volgt een spiraalvormige beweging die voortdurend op-en-neer springt. Zijn verticale spanning neemt steeds toe, waardoor het onverwachte vormen en verrassende echo's teweegbrengt. In die zin heeft de ritmische adem in een kunstwerk een samenbundelende, opbouwende en eenmakende werking, en brengt hij metamorfose en transformatie met zich mee.”

Dit denken vanuit de Chinese filosofie brengt ook in de kunst een nieuw element binnen: niet het object tegenover het subject trekt de aandacht en wordt in een werk als het ware ‘vastgelegd’; het gaat ook niet om het subject van de kunstenaar. Object en subject positie zijn relatief en krijgen niet de aandacht zoals in de westerse kunstopvatting. De kunstenaar, bezielde door de adem van het heelal, Adem, met een hoofdletter, deelt ons mede waar zijn ziel vol van is en dat doet hij via zijn werk. Zijn werk legt getuigenis af van zijn staan in dit geheel, deze kosmos, deze semiose van de werkelijkheid. Cheng verwijst nadrukkelijk naar de lege ruimte waar de Adem woont: “ Aangezien ik het over de Adem heb, moet ik ook het belang benadrukken van de Lege Ruimte, of liever, van de lege ruimten. Daar wordt de Adem voortdurend opgewekt en cirkelt hij rond. Deze lege ruimten kunnen groot zijn of klein, opvallend of discreet.”

Hij onderscheidt tenslotte een derde niveau, het hoogste: “de shen-yun of 'goddelijke weerklank'. De uitdrukking slaat op de hoogste kwaliteit waarover een kunstwerk moet beschikken om als onovertroffen te worden

bestempeld. Ze lijkt op het eerste gezicht moeilijk te vatten, zo abstract en vaag zijn de begrippen die ze suggereert. De Chinezen weigeren shen-yun in een te starre definitie te omschrijven. Ze gaan ervan uit dat de kwaliteit die het begrip oproept als het ware een toestand is 'die je kunt aanvoelen, maar niet verduidelijken.'

Dat maakt het voor ons westerlingen meteen moeilijk om hier zinnig over te spreken omdat intuïtie, eerder dan ratio de hoofdrol speelt. Denk aan de mist in de berg in een landschap, of de mist over een moeras vroeg in de ochtend. Welke stemming roept dit op, wat doet dit met jou? Is hier een rationele analyse op zijn plaats, of is het eerder een ondergaan van de situatie. In die zin komt ook iets van wat ik noem de sacrale dimensie van het landschap aan het licht. Ongrijpbaar, onbenoembaar en toch ervaarbaar. En dat is volgens mij niet alleen een kwestie van taal en van betekenissen. De semiose verwijst hier, de betekenis geven een duiding, maar schieten ook tekort. Cheng probeert dit stadium te duiden en in deze duiding komt de sacraliteit expliciet ter sprake. Hij schrijft: "Ik wil niettemin een poging wagen de shen-yun zo dicht mogelijk te benaderen. De shen belichaamt de hoogste vorm van de qi, de 'adem', die meestal wordt vertaald door 'de geest' of 'de goddelijke geest'. Net als de qi ligt de shen aan de basis van het levende heelal. In de Chinese denkwereld worden alle levensvormen door de oorspronkelijke Adem beziel. De Geest nu regelt het mentale deel, het bewuste deel van het levende heelal." Cheng werkt dit idee verder uit - een zeer lezenswaardige tekst - die hier echter te ver voert. Van belang is dat de kunstenaar zich gedragen voelt door deze adem, deze goddelijke krachten. Cheng spreekt over verstandhouding die heerst tussen de kunstenaar en de shen. De kunstenaar kan en dient zich daarom te oefenen in 'heiligheid' omdat hij stem geeft aan de Adem, en zijn werk legt getuigenis af van de goddelijke weerklank. Tenslotte kan deze houding in de zen-traditie ertoe leiden dat een ervaring van illuminatie, van verlichting kan optreden waardoor de grenzen van het waarneembare als het ware voor even vervagen achter een dieper besef en ervaren. Landschappen schilderen in deze traditie is dus geen willekeurige bezigheid. Elk nieuw is daarom ook een appèl om anders te kijken, om je open te stellen voor de dimensies erachter of eronder. Hemel en aarde die je toespreken, die je bewust maken van de horizonten in je leven. Een uitdaging om een leven aan te wijden.

John Hacking 2012

geciteerd uit:

François Cheng: Over schoonheid. Vijf meditaties, Kapellen 2008 (Uitg. Pelckmans) Pag. 113-128

Painting the landscape

My landscapes are a testimony of freedom. Freedom of mind, freedom of experience, an attempt to express the experience of the real landscape in a painting. In a time where the real landscapes are “hiding” because our minds are more and more entangled in virtual reality-landscapes my paintings try to reveal the power of the real landscape when you walk in it. I’m painting my impression, I’m painting the expression I give to it.

Therefore I use sometimes little pictures from places in history: river Rhine, Berchtesgaden 1936, Dolomites, Alpes, Schwarzwald, all in Germany and Austria in the years before World War two. They were souvenirs from that period and tourist could buy them as a remembrance of the places they visit. Armando, the Dutch painter inspired me to reflect on this landscapes and I started in 1998 with the collection Mayerhoven 1938. They were some kind of answer to Armando. He declared the landscape guilty, because they witness the cruelty that happened. My question was: are these landscapes on the photo’s of Mayerhoven in 1938 also guilty for the things that would happen in the time during the war? In the vision of Armando the landscape is a place that evokes questions about guilt and ethics. Not the landscape in general but special places, landscapes for instance where a concentration-camp was founded.

Therefore I’m interested specially in Germany because German mythology (also a theme of Anselm Kiefer) had indicated many places in the German landscape with a special meaning. This process of meaning, this mythology is a kind of background in my paintings which I do not articulate in a story. I’m only painting the landscape in a new way. New is my fantasy to enlarge the picture with a painting. Beside older photographs from the period 1930-1940 I’m using also pictures I made from the landscape that I visited or where I live. River Waal, river Rhine (Bingen), river Maas, Kranenburch Bruck, Overasseltse vennen, Groesbeek bruuk (moorland), Limburg, snowlandscapes, Ardennes and the Voerstreek (Belgium), pictures with a horizon, are the themes and the places I visited. These pictures figure as a starting point to paint a new landscape. They express my vision of the importance of the landscape and the special attention I give to the horizon in life. Heaven and earth are coming together in the horizon, they meet, and this horizon can be a starting point to think about your own life: where do I come from, where I’m going to, and so on. Painting is for me also a way of finding meaning in life by putting the right questions. Painting as a metaphorical search for meaning, the landscape as a road to self-understanding, the accident in painting (with water-based paint), it is a complex of meanings and behavior.

I'm using pigments because the Japanese painter Kaii Higashiyama inspired me to do so. These pigments were mixed with casein or/and with an acrylicglossbind. Then diluted with water. The most I like painting on paper but sometimes canvas and wood are used.

I'm started painting in 1972. Two teachers, artists inspired me to choose my own themes and I experienced with different materials. In 1987-1988 I decided to paint with pigments on a water-base. Ten years long I only used blue as a colour. Later I changed my pallet. In 1995 I discovered that the landscape was my theme and that I got the most inspiration from the experience of the landscape. My reflection on this landscape has never stopped since then.

John Hacking 2012

Het maken van verf

Pigmenten binden op waterbasis:

Ik gebruik pigmenten (soms in grote hoeveelheden) en voeg caseïne toe of acrylaatbinder (met glansmiddel). Voordeel van het laatste is dat de verf niet zo snel bederft terwijl bij caseïne dat wel na drie maanden kan gebeuren en er zwavel vrijkomt met dito geur.

Pigmenten worden gemengd met bindmiddel (caseïne of acrylaatbinder) zodat bijna alle pigment gebonden is; lukt dat niet meteen (niet alle pigmenten zijn makkelijk bindbaar) dan doe ik wat water erbij en roer met een vork het geheel goed door totdat een egale massa ontstaat die ik dan weer verdun met water. Doorroeren en klaar.

Na gebruik pot luchtdicht afsluiten anders verdampt het vocht en droogt de verf in. Deze verf is redelijk lang goed te gebruiken maar water verdampt altijd dus de kwaliteit gaat achteruit en het pigment raakt minder gebonden of blijft afgeven na opdrogen.

Niet alle pigmenten reageren goed op caseïne omdat deze zich dan niet goed laten binden. Ook uitkijken met metaalpigmenten en caseïne omdat er chemische reacties kunnen ontstaan (ontploffingen). Een goede verfhandel weet dit en waarschuwt voor bepaalde combinaties. Zie ook de catalogus van bv. Peter van Ginkel. Daar staat bij de pigmenten dit soort waarschuwingen. Ook geven ze soms recepten om zelf verf te maken.

Pigmenten kunnen ook met olie worden gebonden of in een mix van olie en terpentijn (dat is geen terpentine) - met staaf op glasplaat zolang vrijven totdat de verf een emulsie is geworden. Dat is echter een heel andere techniek. Zo krijg je olieverf.

Verf opbrengen kan met diverse soorten kwasten. Mijn voorkeur gaat ook uit naar Chinese en Japanse (lange) penselen. Je werkt op waterbasis dus de verf is niet beheersbaar als je zou willen. Zo krijgt ook het toeval een kans en de pigmenten reageren vaker op elkaar omdat ze niet allen even sterk zijn qua kleurechtheid. Duurdere cadmiumpigmenten (giftig) zijn sterke kleurechte pigmenten. Pigmenten van plantaardige stoffen meestal niet. Bij het schilderen van ikonen gebruikt men meestal natuurlijke pigmenten en geen kunstmatige. Bindmiddel is hier meestal eiwit.

Caseïne heeft het voordeel dat het na binding en opbrengen van de verf water afstoot. Fresco's werden ermee geschilderd en zijn soms goed bewaard gebleven tot op de dag van vandaag. Acrylaatbinder heeft het zelfde effect (echter door toegevoegd glansmiddel in de binder gaat de verf glanzen als je op glad karton werkt na opdrogen van de verf). Dit effect is er niet als je op acrylkarton, en ruw papier werkt. Werken op hout of doek vraagt om preparatie van de ondergrond met Gesso of acrylverf. Ik gebruik het laatste. Is net zo goed. De verf/ondergrond kan dan het vocht opzuigen van de opgebrachte verf.

Ik schilder op een horizontaal vlak, anders loopt de verf meteen van je papier of doek af omdat ze waterig is. Overschilderen van de verf gaat redelijk goed - maar ook hier geldt weer dat kleuren niet altijd dekkend zijn. Daar kun je echter mee spelen.

Na droging worden de schilderijen meestal met een vernis behandeld waarin een bescherming tegen uv-straling zit. Zo blijven de werken langer goed.

John Hacking 2012

John Hacking - Canandanann

(1956) The Netherlands
Autodidact

I'm started painting in 1972. Two teachers, both artists, inspired me to choose my own themes and I experienced with different materials. They invited me to make big paintings on the walls of the class-room. That was also the first time I discovered the way of painting with pigments. In 1987-1988 I decided to paint only with pigments on a water-base. I'm using these pigments because the Japanese painter Kaii Higashiyama inspired me to do so. These pigments are mixed with casein or/and with an acrylicglossbind. Then diluted with water.

Ten years long I only used the colour blue. Later I changed my pallet. In 1995 I discovered that the landscape was my most important theme and that I got

my inspiration from the experience of the landscape. My reflection on this landscape has never stopped since then. I'm interested in a possible sacral dimension of the landscape, therefore I call myself a religious painter. The light in the landscape is for me a metaphorical reference for this sacral dimension of the landscape. I'm inspired by the work of Anselm Kiefer, Casper David Friedrich, Armando and Kai Higashiyama.

My landscapes are a testimony of freedom. Freedom of mind, freedom of experience. They are an attempt to express the experience of the real landscape in a painting. In a time where the real landscapes are "hiding" because our minds are more and more entangled in virtual reality-landscapes my paintings try to reveal the power of the real landscape -especially when you walk in it.

Often I use photo's. Sometimes these photo's are old (1920-1940) and they give witness of a landscape that has gone. A history that has passed. I use also photo's I made by myself of interesting landscapes like rivers, moors and mountains. These photo's figure as a starting point to paint a totally new landscape. My paintings express the process of giving meaning to the landscape and the special attention I give to the horizon. Literal and metaphorical spoken heaven and earth are meeting in this horizon. The horizon can therefore be a starting point to think about your life: where do I come from, where I'm going to, and so on. Painting is for me a search for meaning and the landscape can be metaphorically speaking a road to self-understanding. I like the unexpected possibilities in painting (with water-based paint).

I use the name canandanann for many years. It is a combination of two names and two myths (one from Mexico about the creation of the moon and one from Ireland about the forefathers of the Celts). It express also the importance of the poetical truth in life next to other kinds of truth. In different websites I have shown this.

During the years I had small exhibitions in Amsterdam, Badhoevedorp, The Hague, Deventer, Malden and Nijmegen. At the moment there is a exhibition as a homage to Joseph Beuys in the building I'm working. (12 of November 2013)

John Hacking 2013

The magic of the image

some reflections about my painted landscapes and the use of pictures of landscapes

“The significance of images is magical. The magical nature of images must be taken into account when decoding them. Thus it is wrong to look for 'frozen events' in images. Rather they replace events by states of things and translate them into scenes. The magical power of images lies in their superficial nature, and the dialectic inherent in them - the contradiction peculiar to them - must be seen in the light of this magic.”

Vilém Flusser

In my landscapes I'm often starting with the picture of a landscape. That can be a picture of a mountain, a horizon, a riverbank or a moor. These pictures inspire me to paint the part of the landscape that you can't see. This picture is an image of a landscape. Landscapes have become the most important theme in my work as a painter. The horizon is for me the most significant part in this landscape because heaven and earth are connected in this horizon. The horizon is for me the image of the relationship between heaven and earth, it makes the sacral dimension of reality visible. I'm speaking in a metaphorical way, searching for an assumed sacral or spiritual dimension in the landscape, like the Zen-Buddhist painter.

The magic of the image, so Flusser, works in my paintings. I use this kind of magic to explore the landscape and to invent a new landscape. This is a kind of sensation, fully aware of the effects that the image has on the perceiver. I'm playing with this effect. I use it to deepen the understanding of the landscape. What you see at last is a painting, not a picture. You see the picture only when you focus and concentrate on the painting where it is found. The picture becomes an image when I use it as a model. This model is only the starting point for my painting.

Flusser says: “Images are mediations between the world and human beings. Human beings 'ex-ist', i.e. the world is not immediately accessible to them and therefore images are needed to make it comprehensible. However, as soon as this happens, images come between the world and human beings. They are supposed to be maps but they turn into screens: Instead of representing the world, they obscure it until human beings' lives finally become a function of the images they create.”

In my paintings the image is just the starting point. It works as a stimulation to invent a new kind of landscape, a new image, that is the painting. So the image creates through my hands a new image of the world. It doesn't represent the world. It represents only my search for the sacral dimension. Flusser criticizes the fact that people are not aware of the fact that the images they created, become part of their world as if this world exist only in this images. Flusser calls the effect of the image magical but he underlines the danger that we neglect this effect. The image works, the image is significant for our meaning of the world. The image is a kind of summary of a

position we take in reality. So the image is a complex of meaning. It is for me a way of dedication to the landscape and its sacral dimension. Therefore I'm a painter of landscapes!

Flusser warns us not to adore the image. He calls that idolatry - we forget that the image is only an image, some way of seeing reality, but not reality itself. We are living, so Flusser, in a society where the power of imaging has taken over. We live in a world full of images, and our world is an image-world. Technical apparatus make it possible to create new images, like the camera and the computer. Software, programs, are responsible for a whole new kind of images. Flusser calls them technical images. Artists use them to create new images. They reflect about the use of images in our world.

“Human beings cease to decode the images and instead project them, still encoded, into the world 'out there', which meanwhile itself becomes like an image - a context of scenes, of states of things. This reversal of the function of the image can be called 'idolatry'; we can observe the process at work in the present day: The technical images currently all around us are in the process of magically restructuring our 'reality' and turning it into a 'global image scenario'. Essentially this is a question of 'amnesia'. Human beings forget they created the images in order to orientate themselves in the world. Since they are no longer able to decode them, their lives become a function of their own images: Imagination has turned into hallucination.” (Vilém Flusser)

I'm still old fashioned. I'm making my paint with pigments, a binder and water. I only use the picture as a result or product of this image-making apparatus. I put this image in a new situation: as part of an old way of perceiving the world by painting it. Post-modern? Yes because we can't go back behind this technical innovations. I'm trying to decode the image of a landscape and give it a new code. A code that fits in my view of the world. That I'm communicating with this text. To understand a little bit where my landscapes are going about.

John Hacking 2013

Vilém Flusser, Towards a Philosophy of Photography, London 2000 (Reaktion Books)

Mist in het landschap

enkele overwegingen mbt mijn geschilderde landschappen

Grotendeels schilder ik abstract. Dat lijkt zo bij het zien van talloze kaarten en schilderijen op papier. Op www.Saatchionline.com onder de naam canandanann, waar mijn werk te koop staat, beschrijf ik mijn landschappen als abstract expressionisme. Impressionisme en expressionisme hebben als stijlen in de schilderkunst altijd al mijn interesse gehad omdat hier de schilder zelf aan het woord komt. Hij laat via zijn werk zien waar hij vol van is. Het zijn stijlen die in de moderne tijd passen en aansluiten bij het levensgevoel. Inmiddels zijn we al weer bijna een eeuw verder en is de tijd ook verandert. Maar deze schilderstijlen zijn nog niet bij het oud vuil gezet. Toch zit er een houvast in elk van mijn schilderijen en zijn ze niet helemaal abstract: namelijk een vorm van horizon. De horizon is voor mij ankerpunt en concentratiepunt als ik bezig ben aan een landschap. De horizon is voor mij een vorm van zinsconstruct om dit elk landschap als het ware zichtbaar te maken. De horizon is een samenballing van betekenissen die ik hoop aan te stippen in elk schilderij. De verwarring die kan ontstaan door patronen en kleuren waardoor het werk abstract lijkt is opzet en mede afhankelijk ook van de toeschouwer. Mooi als de betekenissen met de toeschouwer op de loop gaan en als het werk botst met eigen opvattingen of eigen ideeën wakker maakt. Herkenning is vaak het woord dat ik hoor als mensen intensief met mijn werk aan de gang gaan. De abstracte onderdelen nodigen uit tot nadere reflectie en kunnen van alles oproepen, ook eigen ervaringen en herinneringen.

De filosoof Th. Oudemans noemt een “ding” de werking ervan. Ik citeer: “De horizon waarbinnen dat plaatsvindt heet werkelijkheid: de omgeving voor werking. De zin van de horizon is zelf werking. Er is geen onderscheid tussen ding en horizon, dan een verschil in functie.” Einde citaat. Dingen zijn dus effecten of werkingen. Een schilderij als ding is iets dat effect heeft, een landschap idem. Het is natuurlijk de vraag of het landschap dat je aanschouwt tot het wezen der dingen behoort, maar een schilderij, een afbeelding van een landschap is een ding. Het zijn dingen voor in huis aan de muur of in het museum. De horizon, is dat ook een ding? Behoort deze tot het dingmatige? Of is de horizon zoals Oudemans die benoemt, namelijk de plek van werkelijkheid, de omgeving van werking, nog iets anders waarbinnen het ding kan en moet optreden? Maar als ding en horizon nauwelijks zijn te onderscheiden behalve in functie waar ligt dan het probleem?

Oudemans gebruikt het begrip horizon als achtergrond waartegen dingen zich manifesteren. Ik gebruik horizon in mijn schilderen als grens tussen hemel en aarde. Daarin zit een verschil, namelijk dat in het begrip horizon als onderscheiding tussen hemel en aarde een transcendente dimensie wordt meegenomen. Dat blijkt uit het begrip hemel dat voor mijn gevoel niet alleen naar de wolkenpartijen verwijst boven de horizon maar ook naar de religieuze tradities die dit begrip eeuwenlang hebben ingekleurd. Maar het is

interessant om de definitie van Oudemans nu eens toe te passen op mijn geschilderde landschappen. Mijn definitie van horizon is in feite een toevoegen van betekenissen aan het fenomeen achtergrond. De achtergrond maakt iets zichtbaar van de betekenissen die er aan zijn gehecht, dus in die zin kan ook de horizon van Oudemans functioneren als breder betekenisveld. Er is dus niet zoveel verschil.

Kijken we nu eens naar het landschap zelf. In een landschap in de mist is de horizon vervaagt of ontbreekt hij helemaal. Boven en onder zijn niet gescheiden. Er is geen horizon. Er is alleen maar beeld zonder grensscheiding tussen gebieden. Als er geen horizon is is er ook geen werking. Er is geen houvast dat kan worden ontleend aan de horizon. Ik vind het een grote uitdaging om landschappen in de mist te schilderen omdat ik met pigmenten werk, bindmiddel en water. Daarmee valt het niet mee mistige landschappen te schilderen. Mijn hele leven is dat al een opdracht die ik mezelf stel om mist af/uit te beelden. Waarom? Omdat er een grote fascinatie vanuit gaat en dat heeft volgens mij te maken met het bovenstaande: het verlies van houvast, het verlies van oriëntatie, het verlies van zekerheid in het landschap. Opeens is je weg, je doel onzichtbaar en ook waar je vandaan kwam lost op in mist. Daar sta je dan, tussen verleden en toekomst in en beiden zijn aan de hand van het landschap onzichtbaar geworden. Je hebt enkel nog je eigen herinneringen, meer niet. Maar in het landschap liggen opeens geen aanknopingspunten meer.

Al eeuwenlang zijn er schilders die de horizon een prominente plaats in hun werk hebben gegeven. Casper David Friedrich is er een van. Deze schilder uit de romantiek heeft in veel landschappen een toeschouwer geplaatst die met zijn rug naar het publiek kijkt naar de horizon boven de bergen of boven de zee. Het zijn in mijn ogen statements. Uitnodigingen om met de schilder en de afgebeelde figuur mee te kijken. En wat zie je dan? De horizon, de horizon van het leven, van jouw leven op dat moment. En het landschap wordt zo een voertuig om je gedachten, je wensen en je verlangens mee te nemen en stem te geven. “Wanderen”, wandelen, rondtrekken, als “Wandervögel” in dit oneindige landschap. Heinrich Heine doet ervan verslag in zijn teksten over de reizen in Duitsland. Eigenlijk is er niets mooiers (in mijn ogen) dan zo mee te wandelen, zo het landschap te verkennen en in je op te nemen. Deel te worden van het landschap en de horizon die je omgeeft. Eigenlijk is het al een beetje mystiek, een weg naar een sacrale ervaring. Alle emoties en gevoelens die daarbij komen versterken het alleen maar.

Kai Higashiyama, een Japanse landschapschilder en meester in het schilderen van mist en sneeuw, heeft mij lang geleden op het spoor gezet van het landschap en het werken met pigmenten. Zijn landschappen waren voor mij niet alleen inspiratiebron, maar vormen ook een toegevoegde waarde aan de wijze waarop wij normalerwijze naar het landschap kijken met

niet schilder-ogen. Zijn inzet was om door te dringen in noem het de mystieke laag van het landschap, geïnspireerd door de traditie van de zen-schilderkunst. Hij is daar zeker in geslaagd, getuige zijn landschappen op papieren wanden in zen-tempels in Japan. Zijn werk werpt de vraag op naar onze werkelijkheid: is er een werkelijkheid die ons mensen spiritueel kan dragen? Voor mij zelf heb ik die gevonden in het landschap en de voortdurende verbeelding ervan in een schilderij vanuit de thematiek van de horizon. Dat is natuurlijk een persoonlijke keuze maar wel eentje die voor mij werkt.

John Hacking 2013

My inspiration from Japanese landscapes

More than 40 years ago I have read a book that influenced me in my thinking about painting the landscape. The title of the book was: Henry P. Bowie, On the laws of Japanese Painting. An introduction to the study of the art of Japan. Toronto 1952 (Dover publications Inc.) (originally: San Francisco 1911). The book is also published as a Gutenberg-file on internet: <http://www.gutenberg.org/files/35580/35580-h/35580-h.html>

Later on a Japanese painter inspired me. His name was Kaii Higashiyama. I got a catalogue of an exhibition in Germany of his work and I was so impressed by his art and the way he painted that I choose to work only with pigments, binder and water. I stopped working with oil-painting. This work of Higashiyama was described in: Kaii Higashiyama. Ein Meister japanischer Landschaftsmalerei, herausgegeben von Walter Raunig, Klaus Schrenk und Andreas Lüderwaldt, Innsbruck, Frankfurt am Main 1983, (Pinguin-Verlag, Umschau Verlag). His work is always in my mind painting the landscape.

Painting the landscape inspired by Chinese and Japanese landscapes isn't easy because if you take it serious there are some rules to attend. Bowie says:

“Landscapes are known in art by the term SAN SUI, which means mountain and water. This Chinese term would indicate that the artists of China considered both mountains and water to be essential to landscape subjects, and the tendency in a Japanese artist to introduce both into his painting is ever noticeable. If he cannot find the water elsewhere he takes it from the heavens in the shape of rain.” (o.c. p. 51)

Mountain and water have become main subjects in my painting over the years. I got also inspired by the German painter Casper David Friedrich who was one of the first who give the landscape a proper attention in painting.

His paintings have a religious meaning. that was in Germany a new way of looking at the landscape.

The Dutch painter Armando uses the landscape as a metaphor for experiences in the past during World War 2. His black landscapes testify about the horrors that took place. I saw his work the first time in the 'Stedelijk Museum' in Amsterdam in the 70's. In the same periode I discovered the art of the German painter Anselm Kiefer. His immense paintings impressed me, especially the horizon in his landscape. I started thinking about this fact and I discovered the horizon as an important theme in my work. In the horizon heaven and earth are meeting. Bowie writes about this:

"The landscape contains a lofty mountain, rocks, river, road, trees, bridge, man, animal, et cetera. The first requisite in such a composition is that the picture respond to the law of TEN CHI JIN, or heaven, earth and man. This wonderful law of Buddhism is said to pervade the universe and is of widest application to all the art of man. TEN CHI JIN means that whatever is worthy of contemplation must contain a principal subject, its complimentary adjunct,, and auxiliary details. Thus is the work rounded out to its perfection.

This law of TEN CHI JIN applies not only to painting but to poetry (its elder sister), to architecture, to garden plans, as well as to flower arrangement; in fact, it is a universal, fundamental law of correct construction." (o.c. p. 51-52)

Laws in painting the landscape can be helpful to achieve goals if you want to express your feelings in this special tradition. But I'm not a Japanese painter and my paintings are a mix of different styles and influences. Higashiyama, Kiefer, Armando en Friedrich are all part of it.

I bought in the 80's 12 little touristic pictures from a place in Austria after 1938, Mayerhofen, just occupied by the Germans. This pictures were a starting point for a set of 12 paintings which I called "not-guilty landscape?", a reference to the work of Armando, which he called "Guilty landscape". That was the beginning of painting sets of landscapes based of photographs. Before that time I have used photo's in collages and small paintings. I'm feeling free to do so and the landscape that is painted is inspired by the photo and the music I'm listening to during painting. Bowie writes according to this:

"Japanese artist are not bound down to the literal presentation of things seen. They have a canon, called esoragoto, which means literally an invented picture, or a picture into which certain fictions are painted.

Every painting to be effective must be esoragoto; that is, there must enter therein certain artistic liberties. It should aim not so much to reproduce the

exact thing as its sentiment, called kokoro mochi, which is the moving spirit of the scene. It must not be a facsimile.” (o.c. p. 80)

This way of painting is surely part of my work up till now. I’m using different kind of brushes . I prefer brushes with long hairs. I use them for drawing the accents in my landscape. I’m feeling at home with the remarks of Bowie concerning the brush. He writes:

“The law of YO HITSU requires a free and skillful handling of the brush, always with strict attention to the stroke, whether dot, line or mass is to be made; the brush must not touch the silk or paper before reflection has determined what the stroke or dot is to express. Neither negligence nor indifference is tolerated.

An artist, be he ever so skillful, is cautioned not to feel entirely satisfied with the use of the brush, as it is never perfect and is always susceptible of improvement. The brush is the handmaid of the artist’s soul and must be responsive to his inspiration. (...)

A distinguishing feature in Japanese painting is the strength of the brush stroke, technically called fude no chikare or fude no ikioi. When representing an object suggesting strength, such for instance, as a rocky cliff, the beak of talons of a bird, the tiger’s claws, or the limbs and branches of a tree, the moment the brush is applied the sentiment of strength must be invoked and felt throughout the artist’s system and imparted through his arm and hand to the brush, and so transmitted into the object painted; and this nervous current must be continuous and of equal intensity while the work proceeds.” (o.c. p. 33-35)

When I read the book of Bowie I was very impressed by the way the artist had to paint his object. His whole soul is in action, his heart guided his hand and his hand holds the brush. The description of Bowie guided me all the time during the years I’m painting. His says:

“One of the most important principles in the art of Japanese painting - indeed, a fundamental and entirely distinctive characteristic - is that called living movement, SEI DO, or kokoro mochi, it being, so to say, the transfusion into the work of the felt nature of the thing to be painted by the artist. Whatever the subject to be translated - whether river or tree, rock or mountain, bird or flower, fish or animal - the artist at the moment of painting it must feel its very nature, which, by the magic of his art, he transfers into his work to remain forever, affecting all who see it with the same sensations he experienced when executing it.

This is not an imaginary principle but a strictly enforced law of Japanese painting. The student is incessantly admonished to observe it.

(...)

In Japan the highest compliment to an artist is to say he paints with his soul, his brush following the dictates of his spirit. Japanese painters frequently repeat the precept:

Waga kokoro waga te wo yaku;

Waga te waga kokoro ni ozuru.

Our spirit must make our hand its servitor;

Our hand must respond to each behest of our spirit.” (o.c. p. 77-78)

And so I’m trying every day to work in this kind of spirituality.

John hacking

29 of July 2013

Schilderen met het hart

Enkele reflecties over schilderen van het landschap geïnspireerd door Shitao, monnik bittermeloen’s woorden over de schilderkunst

Schilderen is een zaak van het hart. Schilderen met het hoofd geeft meestal, zo vermoed ik, geen goede resultaten. Waarom niet? Omdat een conceptueel werk, ontstaan in het hoofd, misschien wel een concept uitdrukt maar geen schilderij is dat vermag door te dringen tot het hart van de toeschouwer. Alleen conceptuele werken die verder gaan dan het uitbeelden/aanduiden van een idee en die gebaseerd zijn op diep doorleefde ervaringen, ervaringen die vervolgens in verf ervaarbaar, na-speurbaar zijn, zou ik gelijk willen stellen aan schilderijen die er toe doen. De Japanse en Chinese landschapsschilderingen voldoen aan criteria die in het Westen nauwelijks bekend zijn. Noch zijn ze thema van onderzoek of van verkenning via het schilderen zelf. Deze landsschappen doen er in mijn ogen toe omdat ze uitdrukking zijn van diep doorleefde ervaringen, landschap omgezet in verbeelde poëzie, na-leefbaar, ervaarbaar en verwijzend naar meer, het hier en nu overstijgend. In mijn ogen bezitten deze landschappen een transcendentaal karakter. Daarmee bedoel ik dat het landschap verwijst naar een werkelijkheid waar het deel vanuit maakt. In feite is deze verwijzing religieus. Religieus omdat ze een verbinding legt tussen hemel en aarde. Deze werkelijkheid is altijd groter dan wat wij met ons hoofd, ons verstand kunnen omvatten. Ik ben niet de maat der dingen, het landschap zet mij op zijn plaats.

Shitao, een monnik in het Oude China heeft een lange weg afgelegd in zijn leven om door te dringen in de geheimen van het landschap. Zijn werk als schilder heeft na zijn dood veel invloed gehad op andere kunstenaars. Van hem zijn overwegingen bewaard gebleven die getuigenis afleggen van bijzondere inzichten. Het zijn ook tevens religieuze inzichten omdat het

landschap en de het schilderen daar nou mee verbonden zijn. Het onderscheid tussen religie en wereld is een modern onderscheid en niet toepasbaar op de kunst van 1000 jaar geleden. Vandaar dat deze teksten getuigen van en doordeesemd zijn van een religieuze houding. De opvattingen van Shitao laten zien dat hij veel heeft nagedacht over attitude, geestelijke instelling en motivatie om te schilderen. Opvattingen uit het Zen-Boeddhisme worden erin zichtbaar. Shitao spreekt over de “Al-ene-penseelstreek” waarin alle andere penseelstreken zijn vervat. In feite een inzicht vanuit de ervaring van satori in het Boeddhisme. In elke penseelstreek zit de Ene verborgen en de Al-ene bevat alle andere penseelstreken. Shitao schrijft in zijn eerste commentaar hierover:

“Die Malerei folgt dem Herzen. Vermag man noch nicht tief in die Wirkungsverläufe des blühenden Durcheinanders von Bergen, Wassern, Menschen und Dingen, des empfangenen Wesens und der Gefühle der Tiere und Pflanzen, und der Längen- und Winkelmaße von Teichen, Pavillons, Gebäuden und Terrassen einzudringen und mittelbar deren Angesicht zu erschöpfen, dann hat man letztlich noch nicht das große Gesetz des All-Einen Pinselstrichs erfasst.

Reisen in die Ferne und Aufstiege in die Höhe, sämtlich nehmen sie ihren Ursprung im Allerkleinsten. Doch dieser All-Eine Pinselstrich umfasst selbst restlos das, was jenseits der äußersten Ränder der Welt liegt. Auch wenn man hundert Millionen mal zehntausend mal zehntausend Mal zu Pinsel und Tusche griffe, würde es doch nicht den Fall geben, dass man nicht mit diesem begönne und mit diesem endete. Es kommt letztlich nur darauf an, dass der Mensch ihn ergreift. Die Menschen vermögen mit Hilfe des All-Einen Pinselstrichs den kompletten Wesenszusammenhang im Ansatz zu erfassen: Ist die Absicht aufrichtig klar, durchdringt der Pinsel alles.” (p. 9-10)

Shitao beschrijft het schilderen als een vorm van mystieke overgave: de hand geleid door het hart en het hart geleid door de indrukken die de geest opdoet in het landschap. Die indrukken hebben een hemelse oorsprong, de hemel werkt in de harten van de schilders die deze impressie weer via hun hand, hun verf, uitdrukken op papier of doek. Shitao vergelijkt het schilderen met dansen, dansen van de penseel vanuit een houding van overgave, concentratie en volledige toewijding. Hij schrijft:

“Wenn das Handgelenk nicht leer ist, dann gilt vom Bild nicht, dass es ein Bild ist. Wenn vom Bild nicht gilt, dass es ein Bild ist, dann verfügt das Handgelenk über keine himmlische Wirkungskraft. Bewegt man das Handgelenk wie einen Kreisel, speist man es mit Kreisen, und lässt nun es in der Weite der Leere ruhen, dann tritt der Pinsel aufrecht und kantig hervor, als ob er Bambus spaltete, dann dringt der Pinsel mit einer Klarheit ein, als ob er Sonne und Mond auf den Schultern trüge. Er vermag Rundes zu wirken. Er vermag Eckiges zu wirken. Er vermag Gerades zu wirken. Er

vermag Gewundenes zu wirken. Er vermag Hohes zu wirken. Er vermag Niederes zu wirken. Links und Rechts ohne Bevorzugung behandelnd, erhaben über den Zwist zwischen Hervortretendem und Eingelassenem, setzt er seine spaltenden Hiebe kreuz und quer. So, wie das Wasser in die Tiefe dringt, so, wie die Flammen in die Höhe streben, ist dabei nicht mal ein Hauch Erzwungenes enthalten, denn er ist von selbst so. (...)

Sobald man der Hand vertraut und einmal zum Tanz ansetzt, lässt man Berge, Wasser, Menschen und Dinge, Tiere und Pflanzen, Teiche, Pavillons, Gebäude und Terrassen Gestalt annehmen und gebraucht ihre Stellung; man hält sie lebendig fest und bemisst ihre innere Absicht, man lässt ihre Gefühle walten, um die Szenerie nachzuahmen, man zeigt das Offensichtliche auf, um das gleichzeitig Enthaltene zu verbergen.

Die Menschen erkennen nicht, wie das Bild vollendet wird. Das Bild widerstrebt nicht dem Gebrauch ihres Herzens. Denn die Richtlinie des All-Einen Pinselstrichs war von dem Augenblick an bereits aufgestellt, da das Höchste Unbehauene sich zerstreute, und die Zehntausend Dinge waren von dem Augenblick bereits klar hervorgetreten, da die Richtlinie des All-Einen Pinselstrichs aufgestellt war. Deswegen sage ich: Auf meinem Weg gibt es das All-Eine, um alles zu erfassen.” (p. 10-12)

In feite zit alles in de Al-ene-penseelstreek opgesloten en alles komt eruit voort. Dat kan enkel als de schilder volledig opgaat in zijn werk en zijn werk de gestalte aanneemt van de hemelse krachten die erin doorwerken. Dat is schilderen als mystieke activiteit. Alles wat niet vanuit die houding plaatsvindt verdient dan ook niet het woord kunst in de ogen van Shitao. Het is hoogstens handvaardigheid. Conceptuele kunst in onze tijd start met het idee en gaat dan op zoek naar een uitvoering ervan. Het beginpunt ligt in het hoofd. Misschien op basis van een ervaring, een waarneming, maar meestal staat die niet centraal. Bij Shitao gaat het precies omgekeerd. Het ontvangen staat centraal, daarna komt pas het inzicht en de verwerking daarvan. Hij zegt:

“Mit dem Empfangen und Erkennen verhält es sich so: Zuerst kommt das Empfangen, danach das Erkennen. Wenn man etwas erkennend dies erst nachträglich für empfangen hält, dann ist das kein Empfangen. Vom Altertum bis in die Gegenwart bedienten sich die klügsten Gelehrten ihrer Erkenntnisse und entwickelten das, was sie empfangen hatten, und sie nahmen das, was sie empfangen hatten, und entwickelten daraus ihre Erkenntnisse. Könnerschaft in nur einer einzigen Sache ist bloß kleines Empfangen und kleine Erkenntnis.

Auf diese Weise wird man nicht in der Lage sein, den Behelfsaspekt des All-Einen Pinselstrichs zu erkennen, um ihn so in aller Weite zu seiner ganzen Größe auszubauen.

Der All-Eine Pinselstrich birgt die Zehntausend Dinge in seiner Mitte. Das Bild empfängt die Tusche, die Tusche empfängt den Pinsel, der Pinsel

empfängt das Handgelenk, das Handgelenk empfängt das Herz. So wie der Himmel das Gebären vollbringt und die Erde die Vollendung erbringt - so ist die Weise, wie sie empfangen. Daher ist das Wertvollste am Menschen seine Fähigkeit zur Ehrfurcht. Gelingt es ihm, etwas zu empfangen, aber achtet er dies nicht, dann wirft er sich selbst weg. Gelingt es ihm, etwas zu malen, aber wandelt er dies nicht, dann fesselt er sich selbst.

Diejenigen, welche Malerei empfangen haben, müssen sie achten und bewahren, sie stärken und gebrauchen. Nach außen sollen sie nicht müßig sein, nach innen hin nicht rasten. Im "Buch der Wandlungen" heißt es: "Das Walten des Himmels ist beständig, daher stärkt sich der Edle ohne Rast." Dies ist die Weise, wie man in Hochachtung empfängt." (p. 24-25)

Zo hangt alles met alles samen en vormt de schilder deel van het grote geheel. Hij verleent stem aan de kosmos, de hemel, de aarde en de krachten die er werken. Hij is instrument (maar niet instrumenteel gedacht) dat de hemel zichtbaar maakt. In feite is schilderen meer dan een levenshouding, het is meer dan houding sowieso. Het is leven. Het meest waardevolle voor de mens is de eerbied, eerbied voor de wereld, het landschap dat hem omgeeft. Deze eerbied maakt het pas mogelijk om te ontvangen, en eenmaal ontvangen kan het hart de hand in werking stellen om te schilderen. Ook dit schilderen is doordrongen van de kracht van de hemel. Daarbij gaat het niet om eigen ideeën, niet om een eigen wil van de schilder die met zijn werk een statement wil uitdrukken. Het echte ontvangen veronderstelt een vorm van gelatenheid, niet willen beïnvloeden, niet willen manipuleren. Het echte schilderen veronderstelt dat de schilder doorgeeft wat hij vanuit de hemel ontvangt. Wij in onze tijd kennen het concept van de hemel niet meer. Wij zijn vastgeklonken aan de aarde, het materiële, en het bewijs voor de werking van de dingen. Hemel als transcendente realiteit die de aardse doordeesemt is ons vreemd geworden. Toch kan het ervaren van de horizon ertoe leiden dat je iets van deze hemelse realiteit kunt zien: hemel en aarde raken aan elkaar in de horizon en dat is meer dan enkel metaforisch taalgebruik. Omdat we lichamelijk zijn doet ons lichaam ertoe en is de aanwezigheid van het lichaam in het landschap bepalend. Het landschap dat ons overstijgt drukt zo zijn stempel op het ervaren ervan. Via ons lichaam wordt die ervaring pas mogelijk. Doen alsof dat niet zo is, alsof alleen onze ratio ertoe doet, alsof alles product is van verbeelding miskent deze fundamentele ervaring van het landschap.

Shitao koppelt de ervaring van het landschap, de kracht van de hemel die doorwerkt in de schilder en de wijze waarop de sumi ingezet wordt (sumi - dat is geen inkt) aan het concrete vakmanschap van de schilder en de geesteshouding waarin hij aan het werk gaat. Hij maakt onderscheid tussen beheersing van de sumi en van de penseel. Als je werkt met sumi wordt duidelijk dat het resultaat alles laat zien: meteen wordt het vakmanschap zichtbaar. Elke verbetering op papier uitgevoerd wordt bij het opdrogen

zichtbaar en laat zien of de schilder zijn vak beheerst of niet. Elke verbetering is een afgang, een brevet van onvermogen, van de verkeerde houding en de ontbrekende techniek. Zo is ook de sumi in veel mogelijkheden aanwezig, afhankelijk hoe lang de sumi op de steen is gewreven. Dikte en consistentie wisselen. En er is veel ervaring voor nodig om de sumi te maken die ingezet wordt. Niet zonder reden want de schilder gaat de kracht van de hemel omzetten in een werk op papier. Shitao weidt daar over uit als hij zegt:

“Die Tusche nässt den Pinsel gemäß der himmlischen Wirkungskraft, der Pinsel bewegt die Tusche gemäß der Geisteskraft. Die Tusche hat keine himmlische Wirkungskraft, wenn man nicht die Bergung der reinen Gelassenheit übt. Der Pinsel hat keine Geisteskraft, wenn nun nicht die rege Lebenskraft meistert.

Wer in der Lage ist, die himmlische Wirkungskraft aus der Bergung der reinen Gelassenheit zu empfangen, nicht aber die Geisteskraft aus der regen Lebenskraft zu verstehen, der hat Tuschebeherrschung, aber keine Pinselbeherrschung.

Wer in der Lage ist, die Geisteskraft aus der regen Lebenskraft zu empfangen, nicht aber die himmlische Wirkungskraft aus der Bergung der reinen Gelassenheit zu verändern, der hat Pinselbeherrschung, aber keine Tuschebeherrschung.

Was aber den kompletten Wesenszusammenhang von Bergen und Wassern und den Zehntausend Dingen betrifft, so sind darin Rückseitiges und Vorderseitiges, Einseitiges und Seitliches, Versammeltes und Zerstreutes, Nahes und Fernes, Inneres und Äußeres, Leeres und Volles, Abgebrochenes und Verbundenes, sich Auftürmendes, Abstürzendes, in voller Pracht Stehendes, sich Verflüchtigendes gegeben - dies sind die großen Anfänge der regen Lebenskraft. Deswegen bieten Berge und Wasser und die Zehntausend Dinge dem Menschen himmlische Wirkungskraft dar, weil der Mensch diese Behelfe zur Bergung der reinen Gelassenheit und der regen Lebenskraft beherrscht. Falls dem etwa nicht so wäre, wie könnte er es denn sonst bei der Arbeit mit Pinsel und Tusche bewirken, dass Leibeshülle und Knochengestell, Offenes und Geschlossenes, Gehaltenheit und Gebrauch, Gestalt und Stellung, Verbeugen und aufrechtes Stehen, Kauerndes oder Springendes, Abtauchendes oder sich Verbergendes, in den Himmel Emporschießendes, würdevoll Emporragendes, grenzenlos Weitreichendes, steil die Sonne Verdeckendes, zackig spitz Aufragendes, einzigartig Schroffes und abgeschiedene Höhen gegeben sind? All-Einigend erschöpft er ihre himmlische Wirkungskraft und bringt ihre ganze Geisteskraft zum Ausdruck.” (p. 27-28)

In deze landschappen klinkt de filosofie door die eeuwenlang het denken en handelen van de mensen heeft gevormd en bepaald. De religieuze levenshouding is er een van verbondenheid, van alles in allen, van een in allen en allen in een. Hierin komen Boeddhisme en Taoïsme samen: het

landschap vormt de werkelijkheid en het teken van die eenwording en verbondenheid. Het landschap is in moderne woorden teken bij uitstek, het is niet enkel teken, verwijzend, maar het betekent ook. Het landschap is semiose, een en al betekenisgeving die voortdurend plaatsvindt. Het landschap is in Shitao's denken uitdrukking van de hemel en de aarde. Alle aspecten van leven, van ervaring, van existentie vinden in het landschap hun plaats. De elementen uit de natuur zijn niet alleen metafoor voor het leven, de hele natuur is de plek waar hemel en aarde werken en leven mogelijk maken. Dat vindt plaats door Qi: energie die in alles werkt. Hij schrijft:

“Berge und Wasser sind Gestalt und Stellung von Himmel und Erde. Wind und Regen, Düsterteit und Helligkeit sind die Bilder des qi der Berge und Wasser. Zerstreut und dicht, tief und fern, das sind die bündigen Leitfäden der Berge und Wasser. Vertikal und horizontal, verborgen und ausgeführt, das ist der Rhythmus der Berge und Wasser. Weiches yin und hartes yang, Dichtes und Dünnes, das ist die Verfestigung der Geisteskraft der Berge und Wasser. Wasser und Schnee, Sammlung und Zerstreuung, das sind die Verbindungen von Bergen und Wassern. Kauern und Springen, sich Zuwenden und sich Abwenden, das ist der Wechsel von Wirken und Ruhen der Berge und Wasser.

Höhe und Helle, dass sind Behelfsaspekte des Himmels. Weite und Tiefe, das sind Behelfsaspekte der Erde. Wind und Wolken - damit umwickelt der Himmel Berge und Ströme, Wasser und Steine - mit ihnen häuft die Erde Berge an und staut Ströme auf. Wer darin nicht Behelfe von Himmel und Erde erkennt, kann nicht die Unauslotbarkeit von Bergen und Wässern verändern und wandeln.” (p. 39-40)

Misschien hebben wij als moderne verstaanders minder affiniteit met het landschap en het denken dat hier tot uitdrukking komt in deze filosofie van het landschap. Misschien klinkt het te zweverig, te ver van ons bed. Want we leven niet meer in een wereld waarin het religieuze zo vanzelfsprekend is als in de wereld van Shitao. Maar zijn opvattingen over schilderkunst zijn niet los verkrijgbaar. Zijn ideeën over het hanteren van het penseel, de keuze van het onderwerp en zijn opvattingen over richtlijnen en traditie monden rechtstreeks uit in zijn werk als schilder. Ze blijven niet zonder praktische gevolgen. Het zijn geen overwegingen die vaste bodem missen omdat ze ontstaan zijn in zijn denken en niet wortelen in de werkelijkheid van het schilderen. Shitao gaat hier nader op in als hij zegt:

“Jedoch zu dem Zeitpunkt, da man die Tusche in Bewegung versetzt und den Pinsel führt, wie könnte man sich da noch auf die irrige Ansicht stützen, dass Gipfel und Texturstriche gegeben wären? Sobald der All-Eine Pinselstrich auf das Papier niederfällt, folgen ihm alle Pinselzüge. Sobald einmal der Wirkungsverlauf des All-Einen komplett durchdrungen ist, kehren sich alle Wirkungsverläufe ihm zu. Untersucht man das Kommen und Gehen

des All-Einen Pinselstrichs, erreicht man das Allumfassende aller 'Wirkungsverläufe. Wenn Gestalt und Stellung von Bergen und Strömen festgehalten werden können, dann sind die Richtlinien der Texturstriche in Altertum und Gegenwart nicht mehr verschieden.

Gestalt und Stellung von Bergen und Strömen liegen in den Bildern. Die Bergung der reinen Gelassenheit der Bilder liegt in der Tusche. Die rege Lebenskraft der Tusche liegt in der Beherrschung.

Die Anwendung der Beherrschung liegt im Griff. Wenn man es versteht, die Bewegungen zu beherrschen, ist innen der Kern und außen Leere. Da man den Wirkungsverlauf des All-Einen Pinselstrichs empfangen hat und nun auf Zehntausend Arten darauf antwortet, deswegen gibt es nicht einmal den Hauch von Widernatürlichem oder Fehlerhaftem. Bei wem im Inneren Leere herrscht und außen der Kern sitzt, bei dein ist - weil er bei der Wandlung der Richtlinien weder Gedanken noch Nachforschungen bemüht hat - die äußere Gestalt zwar bereits vollständig vorhanden, das Innere wird aber davon nicht getragen.

Aus diesem Grund hielten die Alten bei Leere und Fülle Maß. Sie beherrschten Innen und Außen nicht getrennt voneinander. Die Richtlinien der Malerei wurden so im Wandel vervollständigt, ohne Makel und ohne Fehler. Sie erreichten die himmlische Wirkungskraft aus der Bergung der reinen Gelassenheit und die Geisteskraft aus der Verwendung in Bewegung. Was sie gerade schufen, war gerade, was schief, war schief, und was seitlich, war seitlich. Wenn man sich jedoch in Unwissenheit der Wand zukehrt, der weltliche Staub einem die Sicht nimmt und Dinge zum Hindernis werden, wie sollte da nicht der Zorn auf den Schaffer der Dinge aufkommen? (p. 46-47)

Het schilderen van het landschap is een vorm van poëzie. Shitao bespreekt ook enkele gedichten die als beeld terugkeren in het landschapsschilderij. De samenhang tussen beide is voor hem evident. Het gaat niet om de buitenkant maar om de onderliggende inspiratie, de motivatie van het hart. In de traditie van Zen wordt alles vanuit het hart gedaan. Met volle aandacht en concentratie, met volle toewijding. Shitao schrijft:

“Ich wähle die Herzensabsicht eines Gedichtes und mache daraus die Herzensabsicht eines Bildes. Noch nie gab es den Fall, dass eine Szenerie nicht den Jahreszeiten gefolgt wäre. Die Wolken und Berge, die unsere Augen zu füllen vermögen, wandeln sich gemäß den Jahreszeiten. Wenn ich es von diesem Standpunkt aus vortrage, dann kann man erkennen, dass Bilder schlechthin die in Gedichten gegebene Herzensabsicht sind - wie sollten also Gedichte dann nicht das in Bildern gegebene Zen sein?” (p. 64)

Maar het hart van een mens is niet altijd helder als een beek. Vaak wordt iemand in beslag genomen door de zorgen van alledag. Het hart kan vertroebeld zijn, zwaar aanvoelen, bezwaard reageren. Als dit het geval is

kan de schilder geen goed werk tot voltooiing brengen. Het hart staat hem dan in de weg. Shitao zegt hierover:

“Wird der Mensch durch die Dinge verdunkelt, dann verkehrt er nur mit der Welt des Staubes. Wird der Mensch von den Dingen in Dienst genommen, dann wird sein Herz nur durch Mühen belastet. Wird das Herz durch das Einkerbten von Bildern bemüht, dann zerrüttet es sich selbst. Wird es durch Pinsel und Tusche verdunkelt und verstaubt, dann fesselt es sich selbst. Diese Lage beengt den Menschen, sie lässt ihn nur Schaden nehmen und bringt ihm keinen Nutzen. Letztlich macht sie sein Herz nicht froh.

In meinem Fall folgen die Dinge den Dingen und verdunkeln sich, folgen Staubkörner den Staubkörnern und verkehren miteinander, so dass mein Herz sich nicht abmüht. Erst wenn das Herz sich nicht abmüht, kann es Bilder geben. Malen ist den Menschen wohl gegeben, aber der All-Eine Pinselstrich noch nicht.

Das Wertvollste bei der Malerei ist das Denken. Denkt man dabei an das All-Eine, dann gibt es für das Herz etwas aufzuzeigen und es erfreut sich an dem, wodurch es malt, so dass das Vordringen in die feinsten Feinheiten unauslotbar sein wird.” (p. 66)

Door het denken aan het Al-ene plaatst de schilder zijn werken in een groter geheel, een geheel dat hem kan dragen. Deze gerichtheid op transcendentie is voorwaarde om de kracht van de hemel en de aarde te ervaren en te laten stromen. Van het hart naar de hand en de penseel. Zonder bijbedoeling. Shitao zegt iedere keer hetzelfde in andere bewoordingen. Alleen de schilder die in deze geestesgesteldheid werkt - met openheid voor het ontvangen - met toewijding in het aanbrengen van zijn sumi, kan instrument worden van de hemel, vanuit welk standpunt men dat ook bekijkt. Shitao noemt een aantal standpunten op:

“Die Alten vertrauten ihre Sinnbilder Pinsel und Tusche an, sie borgten sich den Weg von den Bergen und Strömen. Ohne zu wandeln, stimmten sie in das Wandeln ein. Ohne zu handeln, haben sie gehandelt. Ohne dass sie sich selbst ins Licht rückten, entstand ihr Ruf, da sie die Fertigkeit zur Bergung der reinen Gelassenheit und Beherrschung der regen Lebenskraft besaßen und diese in das Universum hinaustrugen, nachdem sie den unverfälschten Kern der Berge und Ströme empfangen hatten. Betrachtet man es vom Standpunkt der Bewegung der Tusche, dann empfangen sie die Aufgabe der Bergung der reinen Gelassenheit. Betrachtet man es vom Standpunkt der Beherrschung des Pinsels, dann empfangen sie die Aufgabe der regen Lebenskraft. Betrachtet man es vom Standpunkt der Berge und Ströme, dann empfangen sie die Aufgabe der Leibeshülle und des Knochengestells. Betrachtet man es vom Standpunkt der Texturstriche, dann empfangen sie die Aufgabe der Veränderung der Bilder. Betrachtet nun es vom Standpunkt des großen blauen Meeres, dann empfangen sie die Aufgabe des Himmels und der Erde. Betrachtet man es vom Standpunkt einer Wasserpflanze in der

Halle aus, dann empfangen sie die Aufgabe des flüchtigen Augenblicks. Betrachtet man es vom Standpunkt des NichtHandelns, dann empfangen sie die Aufgabe des Handelns. Betrachtet man es vom Standpunkt des All-Einen Pinselstrichs, dann empfangen sie die Aufgabe der Zehntausend Pinselstriche. Betrachtet man es vom Standpunkt des leeren Handgelenks, dann empfangen sie die Aufgabe der restlosen Offenbarung der eigenen Fähigkeiten.” (p. 74-75)

Nadenken, reflecteren over het schilderen van landschappen en de uitvoering ervan in een werk wordt zo tot een levensopgave en levensinvulling. Het werk spreekt voor zichzelf. De schilder hoeft zich niet op te dringen of te werken aan een portfolio om zichzelf te presenteren. Het gaat niet om commercie, niet om kunst, niet om exposities. Het gaat ook niet om het landschap. Het gaat over leven, over levensinvulling en zinvolheid van je handelen. Als schilder is het thema van je leven het schilderen. Als iemand met een ander beroep kan dat weer wisselen, maar uiteindelijk maakt het niet zoveel uit wat je doet om je leven zin te geven. Het gaat uiteindelijk om het hart en de juiste instelling.

John Hacking 2013

de citaten stammen uit:

Kugua Reshang huayulu

Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei

Mainz 2009 (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung)

The secret of Sumi

Sumi is not ink. Ink is totalitarian. Sumi is subtle, Sumi is different and causes difference. Sumi is a way of painting with Sumi. In Japan Sumi is used many centuries and the great masters in painting are known by their work. Sumi reveals everything: every stroke, every action with the brush. When it has dried – you can reconstruct how the artist has worked. Henry P. Bowie, writes in his book: On the laws of Japanese Painting about Sumi. He says: “The use of sumi (YOBOKU) is the really distinguishing feature of Japanese painting. Not only is this black color (sumi) used in all water color work, but it is frequently the only color employed; and a painting thus executed, according to the laws of Japanese art, is called sumi e and is regarded as the highest test of the artist's skill. Colors can cheat the eye (damakasu) but sumi never can; it proclaims the master and exposes the tyro. The terms “study in black and white,” “India ink drawing” and the like, since all are only makeshift translations and misleading. The Chinese term “BOKUGWA” is the exact equivalent of sumi e and both mean and describe

the same production. Ink is the very opposite of sumi both in its composition and effect. Ink is an acid and fluid. Sumi is a solid made from the soot obtained by burning certain plants (for the best results *juncus communis*, bull rush, or the *sessamen orientalis*), combined with glue from deer horn. This is molded into a black cake which, drying thoroughly if kept in ashes, improves with age.” (p. 39)

Colors can cheat the eye, especially oil paintings. Only with x-ray and so on you can discover how the artist has worked. Sumi shows directly every stroke of the brush. There is no chance for repair if a stroke failed. In my opinion is working with Sumi not only a big challenge for an artist but also the most difficult act in painting. Bowie writes about the use of Sumi: “In using sumi the cake is moistened and rubbed on a slab called *suzuri*, producing a semi-fluid. the well-cleaned brush is dipped first into clear water and then into the prepared sumi. When the sumi is taken on the brush it should be used without delay; otherwise it will mingle with the water of the brush and destroy the desired balance between the water and the sumi.” (p. 40-41)

In my work I discovered Sumi again after 25 years. It gives totally new possibilities to express the spirit of a landscape in black, white and grey tones. Painting fog on a mountain became a total new challenge working with Sumi. Painting rain and snow even so. Bowie also writes about this part of the painting: “A canon of Japanese Art which is at the base of one of the peculiar charms of Japanese pictures, not merely in the whole composition but also in minute details that might escape the attention at first glance, requires that there should be in every painting the sentiment of active and passive, light and shade. This is called *IN YO* and is based upon the principle of contrast for heightening effects. The term *IN YO* originated in the earliest doctrines of Chinese philosophy and has always existed in the art language of the Orient. It signifies darkness (*IN*) and light (*YO*), negative and positive, female and male, passive and active, lower and upper, even and odd. (...) The law of form, in art called *KEISHO* or *KAKKO*, is widely applied for determining not only the correct shape of things but also their suitable or proper presentation according to circumstances. (...) It regulates the shape that objects should take according to conditions surrounding them, whether seen near or far off, in mist or in rain or in snow, in motion or in repose.” (p. 49-50)

In the act of painting with Sumi total concentration is needed. Not only in the preparations before the painting itself, but also in choosing paper, brushes and the amount of Sumi. You first have to make some Sumi and when you want to paint big parts of a landscape you need more Sumi. When working in a mood and with the same spirit, it is not nice, when Sumi runs out and you have to stop to make new one. I'm attached to mountains and seas. I

like to paint the sky, the clouds, fog, the rain and the snow. And all this weather conditions give the landscape an own mysterious face. Not everything is seen, much is suggested. Our brain fills in the missing parts. It came through Japanese painting that mountains and water became main subjects in my work. Bowie writes: "Landscapes are known in art by the term SAN SUI, which means mountain and water. This Chinese term would indicate that the artists of China considered both mountains and water to be essential to landscape subjects, and the tendency in a Japanese artist to introduce both into his painting is ever noticeable. If he cannot find the water elsewhere he takes it from the heavens in the shape of rain. (...) The landscape contains a lofty mountain, rocks, river, road, trees, bridge, man, animal, et cetera. The first requisite in such a composition is that the picture respond to the law of TEN CHI JIN, or heaven, earth and man. This wonderful law of Buddhism is said to pervade the universe and is of widest application to all the art of man. TEN CHI JIN means that whatever is worthy of contemplation must contain a principal subject, its complimentary adjunct,, and auxiliary details. Thus is the work rounded out to its perfection. This law of TEN CHI JIN applies not only to painting but to poetry (its elder sister), to architecture, to garden plans, as well as to flower arrangement; in fact, it is a universal, fundamental law of correct construction. "(p. 52-53)

It will stay for me a big challenge to give an answer with my paintings to the questions raised by working with Sumi. Working with Sumi shows not only every mistake, (= that is a wrong use of the brush, so that the spirit of the landscape is hidden, doesn't come to expression), it shows also the state of mind you're working in and your spiritual attachment to the subject. It is impossible to make a good painting without this concentration and this state of mind of total awareness of your actions. And last but not least you need the necessary skills to work with Sumi. I'm just a beginner, I discovered the charms of working with Sumi and I use it in different situations. I'm painting landscape with Sumi and landscapes where Sumi is just a little part of it. I didn't stop to work with other colors. I Use Sumi for the background, the mountains in the distant. But more important for me is also the thinking about landscape painting in Japan, the inspiration in Japanese art and painting. Bowie writes about this the following words: "One of the most important principles in the art of Japanese painting - indeed, a fundamental and entirely distinctive characteristic - is that called living movement, SEI DO, or kokoro mochi, it being, so to say, the transfusion into the work of the felt nature of the thing to be painted by the artist. Whatever the subject to be translated - whether river or tree, rock or mountain, bird or flower, fish or animal - the artist at the moment of painting it must feel its very nature, which, by the magic of his art, he transfers into his work to remain forever, affecting all who see it with the same sensations he experienced when executing it. This is not an imaginary principle but a strictly enforced law of Japanese painting. The student is incessantly admonished to observe it." (p. 77)

I try to do this in my painting in a very personal and subjective way: I'm inspired by old pictures, old touristic photos from a landscape in Germany, Italy, Austria. Or by photos I made on a holiday trip of the landscape in Limburg, Germany or Belgium. Of from the moors in our neighborhood. They are starting point for my painted landscapes. I differ in colors, I use also colors you can't see in reality in the landscape. Many of the old photos are in black and white and Sumi fits with them in a special way. It deepens the expression, history become present. I call this kind of painting a semiotic way of handling our past. The landscape is a semiotic sign. The photo is a concentration of semiotic meaning. This whole process I call semiose: a way of giving meaning to painting, to history and to the role of the landscape in art. In my opinion heaven and earth become connected in the horizon. So in the process of semiose, a religious dimension is part of it. Painting the landscape becomes so a religious or spiritual act, where the object, or you may call it also the subject, has an own special meaning. The landscape is testifying. The landscape tells us something about the meaning of life. And painting this landscape is revealing some of this meaning.

John Hacking 2013

Henry P. Bowie, On the laws of Japanese Painting. An introduction to the study of the art of Japan. With prefatory remarks by Iwaya Sazanami and Hirai Kinza, Toronto 1952 (Dover publications Inc.) (Republication of this work originally published by P. Elder and Company, San Francisco 1911). <http://www.gutenberg.org/files/35580/35580-h/35580-h.html>

Grote thema's

Grote thema's verleiden tot kunst. Schilders, (e.a.) kunstenaars, zijn er door beïnvloed en worden er door geïnspireerd. Thema's geven richting en structuur aan de expressieve uitdrukking. Velen worden hierdoor aangesproken en herkennen zichzelf of hun leven in de verbeelde thematiek. De kunstenaar Julian Schnabel (1951) sluit hierbij aan. Hij kijkt in een korte film terug op zijn oeuvre en vertelt waar hij mee bezig is. Veelal zijn dat reacties op wat bestaat: het is meer reageren dan ageren: "als apen in een laboratorium". Pas bij het zien in een retrospectief wordt duidelijk wat je aan het doen bent, zegt hij. En dat geeft weer perspectief en focus. Schilderen heeft voor hem te vooral doen met vrijheid en met de grote thema's van leven en dood. Dat geeft hem veel vreugde. In een video waarin hijzelf en zijn werk wordt getoond wordt dat duidelijk. Het is een zoekend aftasten van vormen op bestaande afbeeldingen die als compositiedoek worden gebruikt.

Verf en kleur worden ingezet om iets te verbeelden wat uit het schilderij moet ontstaan. De relatie met het thema “leven en dood” wordt in mijn ogen echter niet meteen zichtbaar. Maar dat is begrijpelijk als je enkel naar een video kijkt van een paar minuten die slechts sfeerbeelden geeft. De echte confrontatie met zijn werk in het licht van deze thema’s blijft uit. Misschien moet je daarom er echt voor gaan staan en kijken wat dan gebeurt. Maar dat is vanuit Nederland een beetje lastig achter te computerscherm.

In mijn eigen werk als landschapschilder speelt vooral het thema van de horizon in het licht van de mogelijkheid van een transcendente werkelijkheid de belangrijkste rol. Is deze werkelijkheid waarin we leven ook sacraal? Raken hemel en aarde aan elkaar als een vorm van transcendente bevestiging van het mysterieuze karakter van onze werkelijkheid? Een werkelijkheid die ook nooit volledig te duiden is. Er blijft een niet duidbare rest over, een deel dat niet en door niets begrepen kan worden. Precies dit proberen weer te geven, een onmogelijke opgave om dit figuratief te doen, als duiding, als aanwijzing, als semiotisch teken is mijn opdracht. Op het eerste gezicht lijkt het thema van de horizon en de sacraliteit niet zo lastig maar net als het begrip bewustzijn, het begrip werkelijkheid en het begrip God zijn deze thema’s onuitputtelijk en niet met de menselijke ratio in te kaderen. Ze overstijgen ons begripsvermogen en ons verstaan van de werkelijkheid omdat we gebonden zijn aan ons lichaam. Ons lichaam kleurt niet alleen onze waarneming en onze reflectiemogelijkheden maar het legt ons ook vast op ons lichamelijk (en materieel) bestaan. Hoewel we in de geschiedenis de ziel hebben bedacht – alsof daar dan wel sacraliteit zichtbaar kan worden – voert ons deze uitvinding niet verder want ook de ziel deelt in die onuitputtelijkheid en onverklaarbaarheid. Voor degenen die menen dat het hier allemaal hersenspinsels betreft kan ik slechts melden dat dan ook het begrip liefde, trouw, aandacht, toewijding en overgave geen bestaansrecht meer hebben want die zijn ook niet vast te leggen door onweerlegbare bewijzen.

Hoe keert het thema van de horizon en de sacraliteit nou terug in mijn werk en hoe vindt de confrontatie plaats? Door de compositie en door de streek van de penselen, door de letterlijke verbeelding van of het ontbreken van de horizon. De horizon is er altijd op de achtergrond ook al is het werk abstract. De horizon is er ook in de scheiding van de kleuren, de vloeiende lijnen en zelf erin gelegde vergezichten. De horizon is de “Dritte im Bunde”, soms zichtbaar, soms zelf erin gelegd, soms als semiotisch teken geduid in de kleurovergangen. Sacraliteit wordt niet bewezen maar getoond, dat wil zeggen, het patroon, de vorm, de kleuren geven een indruk maar zijn zo abstract en veelzijdig dat je ze niet op een omvattende manier kunt omschrijven. Ze onttrekken zich daaraan, zoals de sacraliteit in het landschap zich onttrekt aan het bewijs. Avond- en ochtendlicht maken dit in het landschap extra duidelijk, het lijkt alsof de wereld een beetje betovering

ondergaat. Ik noem dat een semiotisch teken, een verwijzing naar de sacrale dimensie ervan. Het is ook een kwestie van ondergaan, van beleven, van beschouwen. Niet van redeneren en bewijzen, niet van aantonen en bereflecteren als uitkomt van een logische verklaring. Het bewijs is overbodig, de beleving is genoeg. De reconstructie is altijd maar een reconstructie, een bij benadering, niet in woorden te vatten ervaring. De confrontatie met het landschap, de beleving ervan, en de sacrale duiding, keren in mijn werk terug als optie, als mogelijkheid, als houding in het schilderen zelf. De onbevangenheid, het aftasten, het intuïtieve, het handelen zonder denken, schilderen zonder vooropgezet plan, het laten ontstaan, het zijn allemaal wijzen van de doorwerking van de confrontatie en de beleving ervan in het reële landschap. Het werk ontstaat, het wordt niet gemaakt, niet gemanipuleerd tot een verzameling effecten. Wat tot uitdrukking komt ligt er als het ware al in: het moet alleen ontsloten worden, zoals de leegte de mogelijkheid van schepping ontsluit. Hoe die er dan uit ziet is ook een kwestie van wat je toevallt, wat er zomaar gebeurt. Dat heet scheppend bezig zijn. Daarbij voel ik me thuis. Dat is mijn wereld.

Naar aanleiding van: Julian Schnabel: In The Course of Seven Days
A Rare Look Inside the Artist's Home Studio as He Opens His First US
Museum Show Since the 1980s op <http://www.nowness.com>
(15 April 2014)

John Hacking 2014

Onthulling en verhulling

Over de kunst van het schilderen en de betekenissen die wij hieraan geven met extra aandacht voor de inzet in mijn werk als landschapschilder

De werkelijkheid hult zich in stilzwijgen. Onze taal vat de indrukken die wij opdoen in woorden en verklaart zo de beelden. Maar het blijven verholde stukjes werkelijkheid die door onze ervaring zijn heengegaan en zo vorm hebben gekregen in ons gesprek. Spreken over stukjes, spreken over een begrip als werkelijkheid maakt meteen duidelijk hoe verhullend onze taal kan werken. We denken te weten waar we over spreken maar het zijn slechts benaderingen, pogingen om te duiden, om iets van de werkelijkheid in woorden te vangen. Taal is als het vangnet van de vogelvanger. Maar je hebt geen Mozart of bijbelse psalm hiervoor nodig om te begrijpen, dat de werkelijkheid geen vogel is die aan het lijnstokje blijft kleven. Taal verhult terwijl ze eigenlijk wil onthullen. Zo is het ook met kunst. Ook het begrip kunst is zo breed en zo veelzijdig dat het eigenlijk al verhullend werkt maar in dit stukje tekst zullen we het ermee moeten doen.

Kunst verhult en onthult. Een schilderij, een foto, een beeld geven een impressie weer, ze leggen getuigenis af van de maker, van zijn perspectief, van zijn standpunt en van zijn artistieke begaafdheid. Daarover valt veel te zeggen maar ik beperk me tot het mechanisme van onthullen en verhullen. Marlene Dumas onthult met haar portretten van mannen en vrouwen een wereld van emotie. In de schilderijen waar zij zich verhoudt tot het verdriet, de tranen, de smart spreken ogen en mond en drukken zij groot lijden uit. Met wat streepjes verf, zo lijkt het, slaagt zij erin emotie uit te drukken en op te roepen. Toch werken deze beelden ook verhullend. We kennen niet de ware aard van de afgebeelde persoon, we weten weinig of niets en enkel de titel of het kleine beetje achtergrondinformatie laat eerder onze fantasie op hol slaan dan dat het ons aanzet tot onderzoek naar de realiteit achter of onder het afgebeelde. En dan nog, al zouden wij die ook kunnen ervaren, dan is de verbeelde werkelijkheid in het schilderij een persoonlijk project van de kunstenaar en in die zin onnavolgbaar. Door te onthullen wordt net verhuld. Door te verhullen wordt net onthuld. Beiden hebben elkaar nodig en versterken elkaar. Geen openbaring zonder verhulling, geen verhulling zonder de naaktheid van de openbaring. Als de taal een raster is, is netwerk zoals Ronald Barthes zegt, dan is de betekenis onder, achter de woorden, niet achterhaalbaar en moeten we het doen met de verwijzingen die telkens verder verwijzen en die nooit definitief aan een einde komen. De horizon opent telkens een nieuwe horizon. Hoe ver je ook loopt, leest, schrijft, praat, je bent er nooit, de laatste betekenis zal zich niet onthullen. Ze blijft verhuld omdat ze in het proces voortdurend voorlopig onthuld wordt. Een illusie wordt zo geboren als degene die de taal probeert te ontleden tot op haar wortels, tot in haar kern, denkt te moeten geloven dat dit uiteindelijk mogelijk is. De digitale werkelijkheid van de nullen en eentjes maakt hier korte metten mee. Er zijn alleen combinaties van nullen en eentjes, het is het een of het ander in een oneindige volgorde en variëteit. Dat is de werkelijkheid. Elke verwijzing is uiteindelijk samen te vatten als een conglomeraat van nullen en eentjes in een bepaalde volgorde. Verander je die, dan verandert ook het teken, de verwijzing, kortom het houvast dat je dacht te hebben in de echte wereld. Zo leert ons de digitale wereld dat wij geen houvast hebben en dat wij ook geen houvast zullen krijgen als het op onthullen en verhullen aankomt.

In de wereld van de verf, het doek of papier en de kwast, de wereld van de schilder is er enkel verf. Met deze verf, inkt of sumi wordt een beeld geschetst, geverfd, tot stand gebracht dat een eigen leven gaat leiden. Net als taal die met woorden werkt, werkt de schilder met verf en vertrouwt hij erop dat de beelden voor de ogen van de toeschouwer in die zin herkenbaar zijn dat ze worden herkend als schilderstuk. In mijn landschappen staat daarom de horizon centraal omdat deze de hoop geeft op een perspectief. Maar dat verandert bij verandering van horizon.

De horizon die hemel en aarde verbindt als een denkbeeldige lijn drukt exact uit wat er in het schilderij aan de hand is: de aarde draagt de hemel en de hemel draagt de aarde. In taal gevat: de betekenissen die wij toekennen aan de wereld, aan ons handelen, aan ons bestaan, zijn stukjes hemel. De aarde is onze materiële werkelijkheid, al datgene wat we zijn, wat we doen en wat we kennen. De betekenissen zichtbaar gemaakt via de verhullende onthullende taal geven de aarde pas zin. Zij plaatsen haar in een perspectief, een telos. Maar niet in de zin van ergens op weg naar zijn, naar een doel, een plan. Het telos is hier de aarde zelf. Het doel van de hemel, de betekenissen is het bij zichzelf komen van de aarde. De hemel buigt de aarde terug naar zichzelf. De aarde grijpt naar de hemel, de aarde wil iets en de hemel buigt haar terug. Dit beeld, deze metafoor vind ik een prachtige omschrijving van de werking van betekenissen, van het tekenen van de werkelijkheid. In het kunstwerk gebeurt hetzelfde, misschien abstracter, minder helder, met meer omwegen maar het effect is hetzelfde. Het kunstwerk brengt de maker en de beschouwer terug bij zichzelf. Via de omweg van het kunstwerk word je teruggebogen op je jezelf.

Het kunstwerk als samenballing van betekenissen is dus eigenlijk een representant het hemelse. Vandaar dat je kunt begrijpen dat kunst kan reiken aan heiligheid. Heiligheid is apart gezet zijn, los van het alledaagse, bijzonder, er boven uit stekend, de mogelijkheid biedend tot transcendentie.

Vandaar dat in de Japanse zen - kunst, het schilderen van het landschap, gekeken wordt met de ogen van de hemel. Het landschap brengt je terug bij jezelf, bij jouw verbondenheid met deze aarde en met de hemel die haar draagt en duidt en verder brengt. Daarom spreken Japanse en Chinese landschappen mij aan omdat iets van die heiligheid aanwezig blijft en inspirerend werkt voor het zelfverstaan. Het kunstwerk zet via het werk ook mij apart en doet mij beseffen dat ik als aarde door de hemel gedragen wordt en dat ik op de hemel kan bouwen. De betekenissen die ik geef aan mijn leven, de hemel die werkt in mij, gaan mij dragen en brengen mij verder. Zij buigen mij terug op mezelf en ik kom terecht, terug in mijzelf. Ik hoef mij zelf niet te gaan zoeken in de wereld want daar ben ik niet. Via het kunstwerk, het landschap kom ik binnen bij me zelf en kom ik thuis. Dat streven, zo werken in het schilderen van landschappen is mijn drijfveer om landschappen te blijven schilderen. De keuze voor andere thema's zoals het lijden, het ondergaan van ervaringen, het zichtbaar maken van de emotie, van de druk die het leven op een mens legt, de overwinningen en vooral de nederlagen, staat in dezelfde lijn van betekenissen. Ook deze werken buigen mij terug op mijzelf. Zij voeren me niet weg van mezelf de wereld in op zoek naar mezelf maar zij brengen mij terug, dichterbij mijn eigen ziel, mijn eigen aard, mijn eigen aarde en zelfverstaan. Zij onthullen dat wat me beweegt en ze verhullen omdat die emotie altijd al bemiddeld en in dit geval via verf

zichtbaar wordt gemaakt. Schilder en toeschouwer hebben niet hetzelfde uitgangspunt van ervaren en beleven en al zouden ze dat wel hebben dan nog zou de onthulling een verhulling blijven en de verhulling een onthulling. Misschien is onze existentie wel samen te vatten als het voortdurende spel van verhulling en onthulling en geeft dat exact weer hoe het met ons gesteld is als mens. Ik kan daar heel goed meeleven want hoe goed ken ik nou mezelf?

John Hacking 2014

De verte

De ziel van het landschap is de verte

Japanse spreuk

Soms geeft een uitspraak licht, verlicht hij de geest. Opeens zie je het en weet je het. Je had het al vermoed maar nu weet je het zeker. In het landschap heeft de verte een magische aantrekkingskracht. Tenminste op mij. Je blik wordt er naar toe getrokken, je kunt je ogen er niet van af wenden. De verte houdt een belofte in, een horizon achter de horizon. Omdat je niet op die plek bent en dus ook niet weet wat er te zien en te beleven valt kan je fantasie de vrije loop nemen. De verte trekt, de verte is magie pur sang.

Als een schilderij met enkele streken een figuur verbeeldt, een landschap aanduidt, dan vult de geest de ontbrekende delen aan. Dat is bekend uit de psychologie van de waarneming. Maar in de verte gebeurt nog iets anders. De verte onthult een diepte, een laag die zo op het eerste gezicht niet zichtbaar is, of ervaarbaar, maar die wel op de een of andere wijze de geest prikkelt, aanzet tot emoties, iets oproept of wakker maakt in de beschouwer. Misschien is dat wel de werking van het landschap op de toeschouwer in het oosten. Sacraliteit die geduid wordt, aangeduid door de verte. Het hier en nu overstegen, overschreden door een belofte van de verte.

De berg Fuji is in Japan een heilige berg, een sacrale berg die iets van een sacrale werkelijkheid onthult. Dat is zeker niet op basis van zijn materialiteit, zo vermoed ik. Hij rust als een berg, onverplaatsbaar, onwankelbaar. Hij rust in zichzelf, maar de top is ver weg, ligt in de verte. En precies die top, bedekt met sneeuw is volgens mij de oorzaak voor het feit dat hij beschouwd wordt als heilig. De top verbeeldt de verte, de top is de ziel van de berg en het puntje van de ziel. De top kan niet zonder het fundament maar de top trekt alle aandacht. De top neemt je als het ware bij de hand om je als toeschouwer op te heffen, boven je dagelijks bestaan en je dagelijkse zorgen. Misschien is dat dan ook wel het geheim van bergen in het

algemeen, ze tonen een dimensie, beloven door hun verte, hun imposante gestalte, iets wat verder gaat dan onze alledaagse hier en nu ervaring. Dat reiken naar de hemel, want bergen zijn aarzelende hemelbestormers, geeft hen iets van sacraliteit en wordt door de mensen als religieuze dimensie ervaren. Het beklimmen van een dergelijke berg maakt je hiervan deelgenoot en daar kan je ratio niets aan veranderen, hoe “aufgeklärt” je misschien ook bent en je voordoet.

De ziel is, hoewel ze wordt ontkend door psychologen en vele anderen, de kern waar het om draait. Jouw ziel wordt geraakt door de ziel in het landschap, de ziel van de berg. Ware dat niet zo, dan zou je ook niet geraakt worden, had je zelf geen ziel, dan was er ook geen zielsverwantschap. De romantiek is bij uitstek de periode waarin deze zielenrelaties zijn verkend en uitgediept. Prachtige schilderijen en romans ontstonden in die periode en tot op heden heeft de romantiek zijn sporen nagelaten. In die zin voel ik mij ook een schilder die geraakt is door de romantiek van het landschap en de zoektocht naar de ziel. Mijn ziel wordt geraakt door de ziel in het landschap, de verte, en mijn ziel wil niets anders dan deze emotie opnieuw weergeven in een schilderij. Ook in het abstracte werk is die ziel aanwezig maar dan op een wijze zonder expliciete horizon. In het abstracte werk is alles horizon, en kan alles horizon zijn. Het houvast hoeft er niet te zijn in de vorm van een horizon. Je kunt met je ogen dwalen, je hoeft nergens te blijven haken, alles mag en alles kan. In het landschap met een horizon wordt je uitgenodigd om meer te focussen omdat de verte je aandacht trekt. In het abstracte werk is die focus veelzijdig. Daarom ook heeft het abstracte een eigen aantrekkingskracht die mensen niet aanspreekt als ze zich nooit eraan hebben over gegeven.

Dat is wat het landschap ook doet: je uitnodigen om je over te geven, om te dromen en ervaren, om de verte in je te laten werken, te laten inwerken op je ziel. Zielsverwantschap, zielsverbondenheid, dat is waar het om draait en wat de sacraliteit van het landschap uitmaakt en vorm geeft. Schilderen met je ziel opdat je ziel geraakt wordt door je eigen creatie. Er is toch bijna niks mooier dan dat?

John Hacking 2015

Galgenmaal

De galg is uit als openbaar executie-instrument. Na de galg kwam in het Frankrijk van de Verlichting de guillotine en in de Verenigde Staten weer wat jaren later de elektrische stoel. De nazi's grepen terug op de galg tijdens het publiek ophangen van vermeende tegenstanders of gevangenen in de

kampen. Maar daar werd geen galgenmaal geserveerd. Het galgenmaal, de zelf uitgekozen maaltijd voor de executie, wordt wel nog aan de gevangenen in de dodencellen in de Verenigde Staten voorgezet voordat het eindvonnis wordt voltrokken: de doodstraf.

Daarom heeft het iets ironisch als een expositie van kunstwerken in galerie Grang De Paul Art in Den Bosch de titel “Galgenmaal” draagt met als ondertitel, “overgang naar de spirituele wereld”. In het begrip klinkt de dood al mee en wordt een stap gezet naar het naderende einde. Het galgenmaal lijkt op een gunst maar het is eigenlijk de laatste ingewilligde wens van de ter door veroordeelde die niet kost wat kost vervuld kan worden om de doodgewone reden dat een gevangeniskeuken zo zijn beperkingen heeft en de gevangenis eigen regels kent zoals een rookverbod. In de Volkskrant van 1998 verscheen een aardig artikeltje over de keuze van gevangenen voor hun galgenmaal: <http://www.volkskrant.nl/politiek/hamburger-favoriet-als-galgenmaal-biefstuk-tweede~a481330/>

Maar waarom een expositie noemen naar dit eigenlijk sinister fenomeen? De maaltijd, een laatste maal als overgang naar een nieuwe wereld, een andere wereld dan de vertrouwde. Het laatste avondmaal van Jezus en de leerlingen was een afscheidsmaal, een ‘kruisigingsmaal’ zo u wilt. Een maaltijd die uitgroeide tot een iconisch gebeuren dat in elke eucharistie plechtig en symbolisch wordt herhaald door de priester en de gelovigen. Tot op de dag van vandaag verwijzend naar lijden en dood van Jezus van Nazareth wachtend en verwachting de opstanding van de doden, totdat hij wederkeert. In dit maal zit dus hoop opgesloten, een verwachting dat de engel van de dood voorgoed zal zijn uitgetrokken, de dood niet meer zal zijn. Maar zover is het nog niet.

Ik doe mee aan deze expositie met vier landschappen die alle vier over de horizon gaan in het leven. Drie ervan hebben de rivier de Geul (een idyllische plek tussen Stokhem en Schin op Geul) als uitgangspunt en eentje het bijna rijpe koren op de Dode Man, een heuvel in hetzelfde Stokhem, (Gemeente Gulpen-Wijlre), de plek waar mijn moeder opgroeide en waar ik als kind veelvuldig kwam. In deze afbeeldingen ligt mijn hele jeugd besloten. Maar ook een zekere spanning, een doodsdreiging, een overgangsgebied. Zoals het doopwater en de doop zelf een overwinning op de dood is, zo is de rivier een plek van doodgaan en sterven door de verdrinkingsdood. Leven en dood komen bij elkaar in het symbool van het water. Zoals het graan geoogst gaat worden, de graankorrel sterft om nieuw brood te worden, zo zijn water en brood, symbolen voor onze aardse ballingschap, dit land van tranen zoals zo prachtig wordt uitgedrukt in de liedtekst van Salve Regina, vertolkt door zangers op muziek van Arvo Pärt: “ Tot u roepen wij, ballingen, kinderen van Eva; tot u smeken wij, zuchtend en wenend in dit dal van tranen.”

Toen ik nadacht over het laatste avondmaal en de overgang naar de spirituele wereld kwam ik ook uit bij andere afbeeldingen die ik heb gemaakt

rond dit thema zonder dat ik hier heel expliciet bij stil heb gestaan. De spirituele wereld is in mijn ogen namelijk vooral ook een kwestie van gezichtspunt. Objectief is er een wereld, “De wereld is alles wat het geval is” zo Wittgenstein, maar de wijze waarop wij tegen deze wereld aankijken kan heel divers zijn en getuigt van heel veel mogelijkheden. Dat onze kijk erop dan ook meteen een bewijs zou zijn voor de existentie ervan blijft donker want dat weet ik niet. Dat kan ik ook niet bewijzen. De wereld van geesten en engelen, de werelden buiten of binnen onze waargenomen realiteit en geduide werkelijkheid is er ook een uit boeken en uit verslagen van mystiek ervaringen. Het Tibetaanse dodenboek bevat een heel ritueel om deze wereld tegemoet te treden na je dood. Maar het laat ook zien dat het uiteindelijk allemaal illusie is, maya, schijn en zolang het subject hierin gelooft zal het steeds opnieuw wedergeboren worden in een aardse en sterfelijk lichaam. Ik vind dat wel een mooie duiding, maar wat als de illusie wordt doorgeprikt en als het subject (wat er dan eigenlijk ook niet is) verlicht of bevrijd wordt? Wat is er dan nog? Niets? Een niets? Een verdampte illusie? Een volslagen los verband van atomen en moleculen die al snel weer opgaan in andere verbanden? En geldt dit lot ook voor het bewustzijn? Is er een eenheid in het bewustzijn, iets dat na de dood misschien behouden zal blijven? Ik durf het niet te zeggen want ik weet het niet en stelligheid is al helemaal niet op zijn plaats in deze context.

In de wereld van de kunstenaars die geïnspireerd zijn door hun Afrikaanse wortels, iets wat ook doorgaat onder de naam voodoo, kom je vaker afbeeldingen tegen van een andere kijk op de werkelijkheid: een blik op de wereld waarin geesten en wezens van aan gene zijde van de dood vanzelfsprekend zijn. Ook hier heb ik geen oordeel over maar ik vind het wel fascinerend hoe kunstenaars als een soort van sjamanen te werk gaan en zich laten leiden door deze gedachtenwereld over goden en demonen. Een van mijn favorieten is Santiago Rodriguez Olazabal en werk van hem is aangekocht door het Afrika Museum in Berg en Dal. Hij verbeeldt ook de (magische) rituelen in contact met een andere vorm van werkelijkheid. Christelijke symbolen en Afrikaanse beelden lopen door elkaar heen - de kracht van de geest(en) en de omgang met deze werkelijkheid komen in grote schilderijen tot uitdrukking, zoals in het fragment uit ‘iré otónówa’ dat ik heb gebruikt als uitgangspunt voor een eigen werkje. Het doet mij denken aan de neerdaling van de H.Geest na de doop in de Jordaan - of aan de kracht van het zien van de andere werkelijkheid doormiddel van de vogels, de roofvogel, de adelaar, uitgedrukt in talrijke mythes. Het is een vorm van kijken met de raven (Noorse Mythologie), of met andere vogels (Afrika) naar de realiteit. De ogen worden als het ware hierdoor geopend voor deze dimensie van de werkelijkheid.

Maar er is ook nog een andere kunstenaar uit de collectie van het Afrika Museum die uitgangspunt vormde voor een klein landschapje met deze

thematiek: Frantz Augustin Zéphirin, Het laatste avondmaal. Een foto van dit schilderij hangt als het ware in de lucht boven een donker landschap, een visioen? Een fingerwijzing, een galgenmaal, een kruisigingsmaal, waarbij de doden aanwezig zijn en op de achtergrond meedoen als donkere gestalten en waar het kwade kronkelt in de gedaante van slangen rond de poten van de tafel. Hoop en vernietiging komen hier bij elkaar, dood en leven in een beeld gevangen. Die laatsten zitten in mijn versie onder de verf verborgen want ze verstoren het visioen maar in het oorspronkelijke werk van de kunstenaar zijn ze volop aanwezig. Eigenlijk is de foto dus een citaat, net als de foto van het detail uit het werk van Olazabal. Ik citeer beiden kunstenaars als fingerwijzing naar een andere werkelijkheid en omgang met deze werkelijkheid. Mijn visie en mijn kijk is een beperkte, mijn toegang tot de werkelijkheid is er slechts een, gekleurd door mijn persoonlijke ervaring en beleven. Maar een expositie die uitdaagt tot een nadere verkenning van deze visies op de werkelijkheid kan in mijn ogen niet lang genoeg duren.

John Hacking 2015 (Feestdag van Johannes de Doper)

Santiago Rodriguez Olazabal, iré otónówa, gem. techniek op papier 1998,
178x90 cm Afrika Museum Berg en Dal

Frantz Augustin Zéphirin, Het laatste avondmaal, acryl op doek, 2001,
76x101 cm Afrika Museum Berg en Dal

HORIZON

1. Horizon: horizōn (kyklos), eigentlich, “Grenzlinie”, Horízein, “begrenzen”, eine Ableitung von Hóros “Grenze”. So benannt als die (vermeintliche) Grenzlinie zwischen Himmel und Erde. (Kluge, Etymologisches Wörterbuch)

2. hóros (ion), ouros (ep): grens, einde, doel, bijzondere bepaling van een begrip, definitie, verhouding, criterium, term van een syllogisme...

horízoo: begrenzen, door grenzen afscheiden, verdelen, in het algemeen bepalen, vaststellen, verklaren, verklaring van pand...

horízoon: de begrenzende, de horizon

horion: grens

horios: de grenzen betreffend, Zeùs horios: beschermder der grenzen.

(bron: A.H.G.P. van den Es, Grieksch Woordenboek, 1896)

3. horizō: this word (from hóros, “boudary”) means to “limit” and then figuratively “to fix,” “to appoint.” Time as well as space can be limited.

aphorízō: This compound means “to separate”, “to server.” It is used in the New Testament for the divine separation for service which goes hand in hand with divine calling. By divine commission the Son of Man will separate the

good and the bad. (...) In the Old Testament separation for God and the separation of the unclean are important models for New Testament separation for service or separation from the world. (G. Kittel (Ed.), Theological Dictionary of the New Testament 1985)

Niets als Horizon, niets dan horizon...

Genesis 1, het beroemde verhaal uit de bijbel waarin wordt verteld dat God hemel en aarde schiep door te scheiden (of te onderscheiden) is de geboorteplek van de horizon. Hemel en aarde (water boven en water beneden en aarde van water) worden van elkaar gescheiden en sinds die tijd is er sprake van een horizon, een grens tussen beiden. Het is een grens en een afscheiding, een onderscheiding en een differentiatie wat niet hetzelfde is als scheiden. Differentiatie is een onderscheid dat ontstaat uit een homogeen geheel. Door Gods scheidend spreken komt er onderscheid en ontstaan hemel en aarde. Hemel als woonplaats, verblijfplaats van God (en de engelen, zo de mythologie) is niet hetzelfde als de hemel die wij waarnemen aan het einde van de horizon. Maar in de loop van de tijd wordt voor beide situaties hetzelfde begrip gebruikt. Dat maakt het geheel boeiend en verleent het begrip hemel zoals wij dat waarnemen aan het einde van de horizon en boven onze hoofden een dubbele lading, het begrip wordt als het ware met sacraliteit geladen. De onbereikbaarheid hiervan is hiervoor extra getuige.

De horizon is eigenlijk een bondgenoot van de onbereikbare hemel want hoe dicht je hem ook nadert, hij blijft zich terugtrekken in de verte. Daarmee is de horizon de eerste en meest concrete getuige van een vorm van onbereikbaarheid maar tevens volop aanwezigheid. De horizon is er altijd, zolang er licht is. En zelfs in een donkere nacht is hij nog te onderscheiden door de lichtjes in de verte en de kleuren van het avondlicht. De horizon werpt een mysterie op en is zelf een mysterie. Zo beleef ik dat. Als er een doel in verborgen zit, een grens, is dat doel en deze grens nooit te bereiken. En omgekeerd is de grens, deze onderscheiding er om het feit van het gescheiden zijn te bewaken en te behoeden. Zodat hemel en aarde niet samenvallen en niet terugvallen in de oorspronkelijke homogeniteit want dat zou het einde van de schepping betekenen, de terugkeer naar een vorm van oerchaos.

De horizon beperkt. Hij stelt grenzen. Grenzen aan onze almacht, of het gevoel van almacht. De horizon brengt je terug op je plek. De horizon voorkomt dat je over de bergen aan de einder heen kunt kijken en dus niet weet wat je te wachten staat als je daar bent aangeland. De horizon houdt het leven donker en onbepaald. De horizon voorkomt dat je al te snel conclusies trekt over de aanwezigheid van de aarde en de uitgestrektheid ervan. Maar de horizon beperkt niet alleen je zicht en je doelen, je ambitie en je dromen en verwachtingen, hij houdt je bij de les, leert je realisme, maar hij

brengt je ook in contact met wat achter je licht. Hij wijst je op je afkomst, je oorsprong, je ontstaan, het begin waaruit je voortkwam en de weg die je tot nu toe hebt afgelegd. De horizon voor je is dus een andere dan de horizon achter je. De horizon maakt je ervan bewust dat je keuzes andere mogelijkheden hebben uitgesloten en dat je nu als product van je keuzes hier bent aanbeland. Dat was je weg, er is geen terugkeer mogelijk, zo is het nu. Ook dat is realisme dat de horizon je in de schoot werpt.

De horizon is dus een factor (naast de existentie ervan in het landschap) die je begrenst en die je bewust maakt van je situatie hier en nu. De horizon is een bewust-maker en is zelf onderdeel van een bewustzijnsproces. Jouw letterlijke horizon in je leven: waar je tegen aankijkt in het landschap en je figuurlijke horizon die je gaandeweg ontwikkelt en ontplooit door verder te kijken dan je neus lang is. Die laatste vorm van horizon binnen het proces van bewustwording is net zo diepzinnig en veelvormig als de concrete horizon in het landschap dat op die wijze iets van oneindigheid krijgt. Tijd en ruimte spelen een rol in de horizon en oneindigheid in tijd en ruimte komen hier aarzelend aan het licht doordat de begrenzingen wijzen op datgene wat achter die grenzen ligt. Of datgene zonder grenzen. Het sacrale is bij uitstek het domein van het grenzeloze, niet in te perken of vast te leggen domein. Tijd wordt hier eeuwigheid, ruimte wordt oneindigheid. Als mens ben je geneigd om te spreken over uitgestrektheid maar dat is in feite een extrapolatie van onze beperkte horizon. Oneindigheid en eeuwigheid blijven voor ons abstracte en niet begrijpbare categorieën die geen voorbeeld hebben in ons dagelijks leven. Ze staan als het ware buiten onze existentie, ze zijn aan gene zijde. Achter de horizon van ons verstaan - een plek waar we nooit zullen komen.

Maar dit kan worden worden geduid en aangeduid in een schilderij. Dat is mijn inzet als ik landschappen schilder waar de horizon centraal staat en waar zoals ook in het klassieke Chinese en Japanse landschap de werkelijkheid van het sacrale in het middelpunt staat. Het geschilder landschap wil niets anders dan dit sacrale aanduiden, aanwijzen, er naar verwijzen. De middelen die hiervoor ter beschikking staan zijn de verticalen en horizontalen en het tussengebied, het evenwicht, de balans. Dat wordt met verf in verf uitgedrukt. Water, regen, sneeuw, mist heeft daarbij een symbolische lading. Vooral de beweging is van belang. De hemel doet zich kennen, hij spreekt. De aarde is de ontvangende partij. Zij vertegenwoordigt het ontvangende vlak, de horizontale dimensie. De horizon zelf is het snijpunt, grensvlak, culminatiepunt waar zij bij elkaar komen in hun spanningsveld en in hun bewegingen. Een nooit aflatend, nooit stoppend proces. De dynamiek van de kosmos wordt hierin zichtbaar, of in christelijke termen, de schepping manifesteert zich voortdurend in de horizon en de bewegingen tussen hemel en aarde. Hoe gelovig kun je zijn als je deze

dynamiek en dit “Vorverständnis” tot bron en tot kern van je schilderen maakt?

John Hacking 2015

Vanaf Pasen tot einde juni 2015 hangen 15 landschappen van mijn hand in de Ark te Hoofddorp. Een kleine kerkzaal waarin op 18 mei een culturele avond werd gehouden rond deze landschappen. Dat leverde verschillende muzikale bijdrages op (Arjan Noordzij) en een voordracht van gedichten (Rien Wattel) en nieuwe haiku's van de hand van Jacqueline Roelofs.

Leegte

*In der schwarzen Sonne der Stille
sonnten sich die Wörter*

Alejandra Pizarnik

Mijn opdracht is de leegte, “vide”, te schilderen zoals in het Japanese landschap. Het numineuze in het wit, die leegte duidend met Sumi, of het ontbreken ervan. Dat is mijn zelf gestelde opgave. Waarom? Omdat ook hier de extase van de ervaring van de leegte de beloning is? Gaat het uiteindelijk om de extase van de beleving van het moment of gaat het om een soort van intuïtie? Ik vermoed en geloof het laatste. Stille is meerduidelijk, leegte ook. De stilte van de dood is een vorm van absolute stilte, maar daarvoor zijn er nog vele varianten. Zo is het ook met de leegte, beeldenloosheid, zonder beelden, zonder gedachten.

Auch wenn ich Sonnen und Mond
und Sterne sage, beziehe ich mich
auf Dinge, die mir geschehen.
Und was erwünsche ich mir?
Ich wünsche die vorkommende Stille.
Deshalb spreche ich.

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik beschrijft die stilte in haar gedichten in de bundel Asche, Asche. Zij maakt een eind aan haar leven op vroege leeftijd. Een waas van melancholie, doodsverlangen en eenzaamheid straalt uit haar gedichten.

Maar het is niet alleen maar dood die hier aan het woord komt. De leegte en de stilte hebben meer dimensies die ook verwijzen naar het leven. Beter gezegd naar de leegte en de stilte tussen de dingen, waardoor de dingen eigenlijk, dat wil zeggen, in hun eigen aard, volgens hun eigen aard, pas mogelijk worden, bestaansrecht krijgen. Was dat niet zo, dan zou ons heelal een groot samengekluwd zwart gat zijn. Niets zou bestaan omdat alles was samengevoegd zonder onderscheid. De leegte vestigt het onderscheid, de leegte leert ons zien dat er verschillen zijn.

Etwas fiel in die Stille.
Mein letztes wort war Ich,
aber ich bezog mich auf
das leuchtende Morgenrot.

Alejandra Pizarnik

Dat is wat in mijn landschappen gebeurt. Het landschap is een vingerwijzing en via dit gebaar druk ik mij uit en ben ik op zoek naar verstillung, verdieping, intuïtief zoekend naar het sacrale dat zich manifesteert in de leegte, de stilte, of misschien wel erachter. Waarom heeft de ochtend een maagdelijk moment, een point vierge? Thomas Merton (Wegen naar het paradijs) vermoedt dat dit punt de tijd is om iets van God te kunnen ervaren omdat de mens dan helemaal open hiervoor staat. Bart Verschaffel (horchengehen) spreekt over het blauw van de ochtend, het uur blauw, een uur om buiten te staan luisteren naar de komst van dag en het afscheid van de nacht, die langzaam plaats maakt voor een nieuwe dag. Ik heb die uren beleefd als langzaam het eerste zonlicht over de horizon strijkt, als het eigenlijk nog donker is, maar daar tegen de horizon, het allereerste licht, aarzelend, schuchter. Eigenlijk zou ik in het landschap moeten wonen waar dit elke dag zou kunnen en waar het panorama overweldigend is. Maar dat is niet zo en daarom neem ik de kwast maar ter hand.

Mählich schmilzt der Schnee.
Wolken hüllen Bergen ein.
Eine Krähe krächzt.

Gyôdai

Door de abstractie, de drukte van de kleur maak ik cesuren. Wit doorklieft en vormt zo een wolkenlucht, een horizon ontstaat. Soms is de abstractie genoeg en hoeft een verdere duiding door het landschap niet plaats te vinden. Want de abstractie zelf verwijst naar stilte, naar leegte ook al lijken de kleuren en de vormen een andere taal te spreken. Dat is iets wat je niet kunt manipuleren, daarom werk ik op twee sporen: abstract en via het landschap (dat vaak ook grotendeels abstracte vormen aanneemt).

In feite ben ik romantisch ingesteld en sta ik in de lijn van de romantici die oog en liefde hadden voor het landschap. Een zekere melancholie is mij niet vreemd in deze zoektocht. Ook in de literatuur voel ik mij hierbij thuis. Ik leef eerder met een heimwee naar het verleden dan een verlangen naar de toekomst. De toekomst is vooral, zoals het mij toeschijnt, een technische nachtmerrie, een woud van mogelijkheden dat je losmaakt uit je relatie met de aarde onder je voeten. De digitale tijd is een tijd van illusie, van ronddraaien in je geest alsof je op de kermis bent, telkens weer gevoed door nieuwe digitale, virtuele beelden. Maar dat is toekomstmuziek, en misschien pakt het heel anders uit.

Mijn gerichtheid is aards, de aarde betreffend. Niet de kosmos, niet het heelal, niet de stad. Bergen, meren, zeeën, moerassen, rivieren en wegen zijn mijn symbolen, de mist, de sneeuw, de leegte en de eenzaamheid. Dat is waar ik met mijn werk naar op zoek ben en wat ik wil uitdrukken.

Dat is ruim voldoende om een mensenleven mee te vullen.

John Hacking 2015

Neo-romantiek

Het landschap is het centrale thema in mijn werk. Niet dat ik uitsluitend landschappen schilder maar thematisch krijgt het wel de meeste aandacht. Dat kan op concrete wijze maar ook op abstracte wijze. Vaak is daarbij een concreet landschap uitgangspunt in de vorm van een foto. Het afgebeelde landschap is inspiratiebron om de rest van het landschap (wat niet is afgebeeld) te schilderen - niet op een realistische wijze, maar eerder expressief en impressionistisch. Omdat ik zo met het landschap begaan ben en vooral de gevoelens die hieronder schuilen vraag ik me dan ook af of ik niet op de een of andere wijze beïnvloed ben door de stroming van de romantiek of neo-romantiek. Wikipedia zegt over de neo-romantiek in de kunst: "Het is een reactie gebleken op het naturalisme. De naturalist in de kunst gaat uit van externe observatie, de neoromanticist voegt gevoelens en interne observatie aan zijn werk toe. Deze kunstenaars putten hun inspiratie uit werken van kunstenaars uit de tijd van de romantiek. Net zoals in de romantiek putten zij inspiratie uit de plaats waar zij zich bevinden in historische weidse landschappen. Met het uiten van dit gevoel reageren zij in het algemeen op de 'lelijke' moderne wereld van machines, nieuwe steden en welvaart. Karakteristieke thema's zijn een hang naar de perfecte liefde, utopische landschappen, door de natuur veroorzaakte ruïnes, romantische dood." Einde citaat. Historische en vooral wijdse landschappen vormen al jaren bron van inspiratie en uitgangspunt voor mijn schilderijen, maar ook de moderne wereld heeft tal van plekken die inspirerend kunnen werken in mijn landschappen zijn geen reactie op de moderne tijd. Eerder halen ze verloren

landschappen voor de geest die aan het oog onttrokken zijn omdat de wereld nu eenmaal is veranderd en snelwegen door het landschap zijn aangelegd om zo snel mogelijk van de ene naar de andere plaats te komen. In de verdiept aangelegde wegen (zeker in Frankrijk) zie je enkel de hellingen naast de weg die hier en daar met nepkunst zijn opgevrolijkt, maar het landschap zelf wordt aan je oog onttrokken.

ik word gegrepen door bergen, woestijnen, rivieren, zeeën, moerassen en meren, door kale vlaktes en vooral door de horizon die telkens weer anders is . Wel een neo-romantische inslag maar niet absoluut, geen perfecte liefdes, een romantische dood en wal al niet meer. Het landschap heeft de romantiek en de romantische levensinstelling niet nodig want het staat op zichzelf. In de Chinese en Japanse landschapsschilderkunst is het landschap een verwijzing naar een werkelijkheid die sacraal is en waarin hemel en aarde aan elkaar raken. Dat thema probeer ik in mijn werk zo dicht mogelijk te benaderen. Is dat nog romantiek, of is het vooral religie? Eigenlijk maakt het antwoord op deze vraag niet zoveel uit. In het Sanctus wordt gezegd: “Vol zijn hemel en aarde van uw heerlijkheid”. Dat wordt beweerd over God. Daarmee kan ik goed leven en ook dat vormt bron van inspiratie bij het schilderen van het landschap: het zichtbaar maken van iets van die heerlijkheid. ‘Kabod’ in het Hebreeuws, daar is het om te doen. Het landschap is nooit af en blijft bron van inspiratie, geestkracht die overgaat in verf en lijnen.

John Hacking 2015

Painting silence, painting lightness – meaning and ‘semiose’

Living in cities the possibility exists that you lost your connection with nature and with the surrounding landscape outside the inhabited world. Buildings and streets are part of your environment and they are now the new landscape you live in. Lost is the memory of how a wild and inhabited landscape can be. Only holidays in strange countries can give you a feeling of a landscape that always has exist but that is maybe banished from your memory when you live in the cities.

In my paintings I reflect on this status of the landscape outside the inhabited world. Mountains, moorland, desert, sea and rivers have a natural appearance mostly untouched (at first glance) by mankind. Of course this is not completely true because mankind has left its marks on nature. But a huge mountain or a dark moor has an attraction of his own and in painting these natural phenomena you can get some feeling of involvement and being part of this landscape. In traditional Japanese/Chinese painting these connection with nature, with the mountain (often holy places), the sea and the lakes is imagined. Rain and snow are not only natural phenomena, they

have a special meaning because they represent the movement from heaven to earth. This sacral aspect of the landscape and of the natural places in this landscape has my special attention in painting. Therefore the horizon is an important part of my paintings because heaven and earth are meeting each other in the horizon. Of course this is a metaphorical way of speaking but nevertheless it makes some sense because you can call our life an accumulation of meanings. We have a special name for it: "semiose", giving sense to life in a semiotic way, using signs and everything what is connected, to express ourselves. Our language is a wonderful example of this process. Words and images together give a basis to our lives and our identity. Without we got lost in this reality.

Painting in my opinion is more than only give sense to your life by doing so. As a semiotic act you present your painting and the spectator gives his own meaning, his comment on what he sees, with his own experiences as a background. As it is finished, the painting (as a product) become a new life. Spectators, art dealers do what they want with this product. It can be forgotten or it becomes a special attraction in a museum or gallery. At once a new set of meanings, a new sense is taking over: money rules the world and this also applies to works of art. But the natural landscape, the wild river, the mountain or the moorland is not monetized. Rain and Snow have an own special sense and making this visible is a special task for me to do so. Silence and the light in the landscape, the lightness of being in the landscape, the natural flow of things, of plants and trees, of water running down a hill, the sound of the fog early in the morning, all these events are special for him who wants to see it. Experiencing the landscape in this way can give a special dimension how you experience your own identity and your own life. Questions like 'where are you living for', 'what makes my life special' and 'what is really important in my life and what not' can arise and are pressing for an answer. So the landscape can shape your meanings in a new way.

When the spectator of my paintings get started in a private way with the meanings of my paintings I'm satisfied. As they excite the imagination of the spectator and encourage new meanings in the life of the spectator, it is all right. The paintings starting a new life in this process of 'semiose' in the context of the spectators. So my paintings give something to think about. They are an invitation to discover new meanings.

John Hacking 2015

Ziel en landschap

Wijdte is een begrip dat bij de Duitse mysticus Meister Eckhart een belangrijke rol speelt om de gemoedstoestand van de ziel in het individu te beschrijven. De ziel ervaart de wijdte als zij helemaal open staat voor datgene buiten haar dat haar omgeeft als een overweldigende werkelijkheid. Daarvoor moet ze wel leeg zijn, bodemloos, niet gevuld met beelden en verwachtingen, niet vol met gedachten en betekenissen. Zelfs geen voorstelling of begrip van God is hier gevraagd want dat zit alleen maar in de weg. Dat verhindert de aanraking van het goddelijke, dat staat dan in tussen de omvangende werkelijkheid en de ziel zelf. Leegte en liefde, leegte en geraakt worden gaan samen en hebben elkaar nodig, vormen de twee-eenheid in dit denken en dit verstaan van de mystieke geraaktheid.

In de schilderkunst is het thema van de wijdte en de leegte al oud. Misschien niet in de Westerse schilderkunst die het landschap pas centraal stelt als thema vanaf de 16e eeuw. En die landschappen worden nog altijd bevolkt door kleine mensen die iets aan het doen zijn of die op weg zijn. Soms staat een heilige centraal zoals Johannes de Doper of Antonius en om hem heen of achter hem doemt het landschap op. Casper David Friedrich, eeuwen later, werd in zijn tijd niet door iedereen begrepen als hij taferelen schilderde van veelal woeste landschappen waar de mens ontbrak. Maar hij heeft ook tal van afbeeldingen geschilderd waarop de toeschouwer als toeschouwer aanwezig is en kijkt in de verte. Alsof deze toeschouwer op het beeld ons aan de hand moet nemen om met hem naar het landschap te kijken dat zich aan zijn voeten ontvouwt. We zitten dan inmiddels al in de romantiek en wandelaars trekken erop uit om de natuur te verkennen en te beschrijven, een soort van tegenreactie tegen de toenmalige ontwikkelingen in maatschappij en kunst waarin de stad en de techniek de boventoon gingen voeren.

In de Japanse en Chinese schilderkunst is het landschap altijd al een bijzonder thema geweest met oog voor de relatie tussen hemel en aarde, tussen boven en beneden en alles wat daar tussen zit. Mist, water, regen en sneeuw verbindt beide dimensies. De leegte wordt aanschouwd, de toeschouwer wordt deel van het grotere geheel en de kunstenaar is pas geslaagd als hij die dimensie en die emoties met zijn penseel kan duiden en verbeelden. Dat is een moeilijke opgave. Dat gaat veel verder dan het toepassen van technische regels en schildertechnieken. Het veronderstelt een vorm van eenwording met het landschap, erin durven opgaan, erin willen opgaan en die emotie, dat gevoel uitdrukken in inkt en sumi-e.

Er zijn nog kunstenaars die deze grondemotie, dit basisgevoel in hun werk willen uitdrukken, die in de traditie staan van de Chinese en Japanse landschapschilderkunst. Maar het Westerse virus waarin niet het werk maar de kunstenaar zelf centraal staat verspreidt zich ook in het Oosten en de sereniteit van het schilderen als een vorm van meditatie ontbreekt veelal. Kunst is geld, kunst kopen is beleggen. Dat corrumpeert ook de kunstenaar.

Tweehonderd zestig miljoen dollar voor een schilderij van Paul Gauguin tart alle verbeelding. Geen enkel werk, zelfs geen Rembrandt is een miljoen dollar waard als je weet hoe lang iemand voor dit bedrag moet werken die gewoon acht uur per dag actief is als arbeider in een fabriek of als ambtenaar in een kantoor. Hoe onvervangbaar ook voor de mensheid, en daar wordt heel verschillend over gedacht, de jihadist zal er geen traan om laten als het kunstwerk wordt vernietigd, dergelijke bedragen zijn toppunt van absurditeit. Het heeft ook niets meer met kunst te maken maar met macht en machtsdrang die zich uit door onbetaalbare bedragen neer te leggen voor een enkel werk. Los van het feit waar het geld vandaan komt, dat kan nooit met werken zijn verdiend, eerder met een vorm van gelegitimeerde diefstal, door vooral niet te delen van je bezit, moet je concluderen dat wij toch in een heel vreemde wereld leven van tegenstellingen tussen rijk en arm. Hier gaat het niet meer om kunst maar om status. Ijdelheid der ijdelheden.

De ervaren wijde van de ziel staat hier mijlenver, ik moet zeggen met kosmische melkwegstelsel-afstanden vandaan. De emotie van kunstenaar die zijn indruk van het landschap en zijn staan in het landschap met enkele streken neerzet, getuigend van die wijde, heeft absoluut maar dan ook absoluut niets van doen met deze wereld van de kunsthandel. Daarom is mijn oriëntatie niet gericht op geld, op roem, op bekendheid, op mezelf. Ik schilder zoveel mogelijk waar mijn geest van vol is: het lege landschap, het landschap met wolken, de horizon, de bergen, de woestijn, de zee. Zij allen zijn groter, zij allen omgeven mij, zij allen moedigen mij aan me open te stellen voor hun dynamiek en overweldigende kracht en schoonheid. Mijn ziel ligt in het doen zelf, het hanteren van de kwast en het laten gebeuren van de kleuren die op elkaar inwerken en elkaar bemoedigen en aanvuren. Het kleurpalet heeft daarbij een eigen dynamiek en krijgt vaak achteraf een betekenis. De afgebeelde, de verbeelde berg bijvoorbeeld is een bode, een reiken naar de hemel om zoals de Taoïsten zeggen het bevel van de hemel te volgen en gestalte te geven op aarde. In de berg reikt de aarde naar de hemel, in de regen en de sneeuw geeft de hemel antwoord. Het witte landschap legt hiervan getuigenis af. Een hemels kleed bedekt de grauwe bruine aarde. Daarom houd ik zo van de sneeuw, ze is de verkondiger van de hemel, de brug tussen hemel en aarde, de tovenaars die ons verder doet kijken dan het hier en nu en het plaatsgebundene. Sneeuw blijft een wonder, een soort van transformatiekracht die het landschap een nieuw aangezicht geeft.

Die verwondering laat mij niet los en wil ik uitdrukken in mijn werk als schilder. Ik noem het ook een vorm van sacraliteit die zichtbaar wordt in de werkelijkheid zonder dat ik hierbij religieuze pretenties heb. Religies zijn clusters van betekenisvelden, zij gaan al weer een stap verder. Met mijn schilderen ben ik niet zover en wil ik niet zover gaan. Ik blijf en verblijf in het

landschap. Dat wandelen is voor mij voldoende, dit aanschouwen geeft mij meer wijde dan een tekst of een beeld mij kan geven. En als een tekst al mijn horizon verbreedt dan is het meestal omdat ik in de tekst het landschap zie opdagen dat eronder zit. Dan is het omdat de levende adem waarmee de tekst geschreven is doorklinkt in de beelden die ze oproept. Ik zie dat dan meteen visueel. Als mijn werk als landschapschilder in al zijn abstractie dit kan wakker maken, dit kan oproepen ben ik meer dan gehoopt geslaagd in mijn opzet. Maar het is het niet het doel, dit oproepen, het is hoogstens een gevolg, zelfs geen effect want uiteindelijk heb ik niets in handen, net zo weinig als de leegte in het landschap waarmee de wijde is gevuld.

John Hacking 2015

Reality gives a hint

Dat is wat gebeurt, geraakt door de realiteit van het landschap zelf of een object daarbinnen raak ik geïnspireerd en ga ik aan de slag om die indruk in verf te vertalen. Ik maak gebruik van foto's die ik zelf heb gemaakt of gemaakt door anderen van landschappen die zelfs in hun kleinheid nog verwijzen naar de immense wijde van het echte landschap. Bergen, bergtoppen, woestijn, rivieren, de horizon, akkers, de zee, het moeras, de weg die in de verte afloopt tot een punt waarop alles verdwijnt. Dat zijn mijn thema's in het landschap. Soms met horizon, soms helemaal zonder: een meer in het bos, weerspiegelende hemels in het water van de poel. Ik laat mij door inhoud van gedichten leiden om een keuze te maken uit mijn waarnemingen om weer te geven zoals de weerspiegeling in het water, het meer, de zee van de hemel, de wolken, de kracht van het zwerk. Net als het schilderij zijn de gedichten vertaling van de poëtische waarheid en kracht van de werkelijkheid. Daar gaat het mij om, om deze vorm van waarheid, zeggingskracht. Betekenis ontleend aan een eigen dimensie van de ervaren werkelijkheid die verwijst, die diepte aanduidt, wijde, leegte, verte.

Ik denk hier veel over na, tijdens het fietsen, wandelen, tijdens het ondergaan van het landschap dat je omgeeft. Waarvan je deel bent, waaruit je genomen bent en waar je naar terugkeert. Wij zijn letterlijk onderdeel en deel van het landschap ook al rennen we als mieren over de huid ervan. Ook de luchten, de wolken maken dat duidelijk, meer nog dan de aarde die wacht. Zij laten zien hoe onze levenstijd vervliegt en hoe de uren telkens per moment nieuwe gedaantes aannemen. Dat relativeert al onze ambities en maakt ze net zo belangrijk als de lucht, ijdelheid der ijdelheden. Alles stroomt, vliedt, vervaagt, komt op en gaat onder. Dat leert ons het landschap.

Mijn schilderijen zijn daarom een uitnodiging om anders naar het leven via het landschap te kijken, om je eigen existentie te leren zien in dit licht, om je eigen beperkingen te accepteren en te genieten van het moment van het landschap waar je deel van uitmaakt en dat je omgeeft. De betekenis leg je zelf erin, jij als toeschouwer hebt een belangrijke taak om het werk in jouw eigen leven te laten spreken. Tot je te laten spreken in een omgeving waarin de stad oppermachtig is en waarin je kunt vergeten dat er ook andere contexten zijn, andere wijdtes dan het uitzicht vanuit je autoraam of de tram.

John Hacking 2015

Landscapes of the Soul

Vraag waarom ik in de groene bergen verblijf
en ik lach maar antwoord niets - mijn hart is sereen.
De perzikbloesems drijven weg op het water,
dit is een andere wereld, ver van mensen.

Li Bai (uit Berg en Water)

Bergen en water, zee en lucht, moeras en rivier, het landschap kent zichzelf en wij zijn vreemden. We blijven vreemden want het landschap is geen huis. Om te wonen moeten wij geweld gebruiken. Bomen vellen, aarde verhitten, stenen stapelen. Wij maken de aarde naar ons beeld, wij hebben onze eigen voorstelling. Maar het landschap is anders, telkens weer een ander gezicht. Het licht bewerkt die transformatie. Wij zijn toeschouwers. Op gepaste afstand. Worden er nooit deel van. Wij zijn een anomalie in het landschap. Pas als dode, als corpus gaan wij erin op, kunnen we niet meer wegrennen, ons eraan onttrekken. Niet meer vluchten in kunstmatigheid, in gebouwen, huizen uit hout en steen.

De schilder verhoudt zich anders tot het landschap dan de bouwer, de passant, de voorbijganger die geen tijd heeft om te beschouwen. Daarom is de schilder een soort van dichter en mysticus: hij beschouwt het landschap en die indruk heeft effect op wat uit zijn handen komt. Een landschap in de handen van bijvoorbeeld een traditionele Japanse kunstenaar moet esoragoto zijn: een aantal kunstzinnige vrijheden moeten erin vervat zijn. Henry P. Bowie zegt hierover in 'On the laws of Japanese Painting': "It should aim not so much to reproduce the exact thing as its sentiment, called kokoro mochi, which is the moving spirit of the scene. It must not be a facsimile." Het geschilderde landschap hoeft dus geen kopie te zijn. Een foto komt al dichter in de buurt maar ook dat is geen kopie.

Als we naar een geschilderd landschap kijken kun je je afvragen wat ons boeit en soms aangenaam treft in dit landschap. Bowie vraagt waarom een geschilderd landschap ons soms meer voldoening geeft dan de scene zelf in het landschap. Hij zegt: "It is largely because of esoragoto or the admixture of invention (the artistic unreality) with the unartistic reality; the poetic handling or treatment of what in the original may in some respects be commonplace." (pag 80)

Om het begrip esoragoto te begrijpen moet je een zekere mate van krediet geven aan de poëtische benadering van de werkelijkheid. In feite is elk landschap in de vorm van een schilderij of de beschrijving in een tekst een vorm van poëzie. Soms goed geslaagd, soms minder. Net zoals er goede en minder goede gedichten zijn en smaken die enorm kunnen verschillen. Voor de toeschouwer geldt: het is afhankelijk van de moeite die hij of zij wil doen om door te dringen in het schilderij of het schilderij als een soort van gedicht tot hem kan spreken, of het afgebeelde landschap iets bij hem of haar oproept dat verder gaat dan alleen maar vluchtig opmerken. Kan de ziel van het landschap spreken in het werk, komt ze ter sprake en kan de toeschouwer, als hij hiervoor open staat, dit ervaren?

Dat is ook de inzet van mijn werk als landschapschilder. Het landschap dat ik ervaar en dat ik omzet in mijn schilderij op een geheel vrije wijze, al improviserend en ontdekkend. (De beperkingen worden vaak door het materiaal, de stijl, de keuze van het onderwerp en de beschikbare techniek opgelegd - maar ook de stemming doet mee, het gestemd zijn.) Vreugde geeft mij de improvisatie en de manifestatie van het materiaal: hoe de verf glanst op een vel papier - hoe ze opdroogt en daarna een ander beeld geeft. Hoe de onderlinge kleuren zich verhouden en elkaar bepalen. De vorm van het geschilderde tegen de achtergrond van de hemel. Enzovoort. Dat is een eindeloos proces. Het begrip esoragoto is misschien voor ons westerlingen niet zo goed te begrijpen omdat wij opgegroeid zijn in een andere kunsttraditie. Jaren geleden heb ik me al toegelegd op het schilderen met inkt en sumi naast de collages, de landschappen in pigment die ik maak. De techniek van het werken met sumi kan het begrip esoragoto verhelderen: Henry P. Bowie schrijft hierover het volgende: "A correctly executed Japanese painting in sumi called sumi e, is essentially a false picture so far as color goes, where anything in it not black is represented. Hence, sumi paintings of landscapes, flowers and trees, are untrue as to color, and the art lies in making things thus represented seem the opposite of what they appear and cause the sentiment of color to be felt through a medium which contains no color. This is esoragoto." (pag. 80)

Het schilderij in sumi verwijst en doet dat op een extreme wijze op het terrein van de waarneming van kleuren omdat de kleur niet meedoet. Maar die verwijzing, deze vorm van artistieke vrijheid voor de keuze van dit materiaal,

doet de werkelijkheid geen onrecht aan maar zet haar in een ander licht. Het landschap gevangen in een gedicht, een geschilderd gedicht. Zo beschouw ik elk landschap als een verwijzing, een poëtische poging het landschap dat wordt waargenomen en dat indruk maakt weer te geven. Kunstwerken die worden geacht omdat een bekend kunstenaar ze heeft gemaakt en daarom in onze Westerse maatschappij met veel geld worden betaald, zijn per definitie geen objecten die in de traditionele Japanse schilderkunst worden geacht om die reden. Geld en bekendheid van de kunstenaar zijn bijzaak, doen vaak niet ter zake. Het vakmanschap van de kunstenaar is af te lezen uit zijn werk en niet uit prijskaartje. Het hoogste aanzien geniet daarom de kunstenaar die op kunstzinnige wijze het landschap weet uit te beelden zodat de toeschouwer diep van binnen wordt geraakt en een vorm van religieuze ervaring meemaakt. Hoeveel moderne kunstwerken roepen die ervaring bij de toeschouwer op? Het blijft een voortdurende uitdaging om zo te willen werken. Niet om het doel zelf, maar om het proces telkens weer te ondergaan en uit te voeren. Schilderen als religieuze poëtische bezigheid. Meer hoeft het niet te zijn.

John Hacking 2016

bron:

On the Laws of Japanese Painting: An Introduction to the Study of the Art of Japan. Henry P. Bowie (1911) http://www.gutenberg.org/ebooks/35580?msg=welcome_stranger

Berg en water. Klassieke Chinese landschapsgedichten vertaald en toegelicht door Silvia Marijnissen, Utrecht, Amsterdam, Antwerpen 2012

Uit het leven van Maria

In mijn werk speelt het landschap en de horizon een belangrijke rol. Het landschap en de mogelijke sacraliteit van het landschap is mijn thema. De horizon vervult daarin een sleutelrol omdat de horizon perspectief biedt. De horizon opent het zicht op een toekomst en maakt je bewust van je verleden. In de verhalen die handelen over het leven van Maria speelt het landschap eigenlijk geen rol. Elke uitbeelding van dit landschap is fantasie want beschrijvingen ontbreken. In de schilderkunst worden de verhalen daarom vaak in de eigen tijd geplaatst met dito kleding en gebruiken. Een horizon die wordt afgebeeld in dit landschap is dan ook meestal niet toevallig. Soms bevat deze verwijzingen naar wat staat te gebeuren, zoals een reis naar een verre stad, een symbool of een ander element. Zo ook in de verbeelding van het leven van Maria. Als de horizon ontbreekt betekent dit dat de focus

midden op de gebeurtenis in het verhaal valt. Is er wel een horizon, dan heeft deze een betekenis en verwijst deze naar de toekomst. Zonder die geschilderde horizon is de toekomst onhelder, donker, nog niet bekend. In de verschillende verbeeldingen van de situatie van Maria komt dit ter sprake. Ik heb mij geconcentreerd op de citaten uit de evangeliën waarin Maria expliciet genoemd wordt. Vanuit die gebeurtenis heb ik mij proberen voor te stellen en uit te beelden wat Maria ervaren en gevoeld moet hebben. Dat is grotendeels invulling van mijn kant. Wat Maria precies ervaren kan hebben is niet achterhaalbaar. Het is vrije interpretatie om dat om een eigen wijze weer te geven.

Citaten als basis: 1. Matheus 1,16 Jakob verwekte Jozef, de man van Maria. Bij haar werd Jezus verwekt, die Christus genoemd wordt.

2. Lucas 1,28 Gabriël ging haar huis binnen en zei: 'Gegroet Maria, je bent begenadigd, de Heer is met je.' 29 Ze schrok hevig bij het horen van zijn woorden en vroeg zich af wat die begroeting te betekenen had.

3. Lucas 1,41 Toen Elisabet de groet van Maria hoorde, sprong het kind op in haar schoot; ze werd vervuld van de heilige Geest

4. Matheus 1,18 De afkomst van Jezus Christus was als volgt. Toen zijn moeder Maria al was uitgehuwelijkt aan Jozef maar nog niet bij hem woonde, bleek ze zwanger te zijn door de heilige Geest.

5. Matheus 1,20 Toen hij dit overwoog, verscheen hem in een droom een engel van de Heer. De engel zei: 'Jozef, zoon van David, wees niet bang je vrouw Maria bij je te nemen, want het kind dat ze draagt is verwekt door de heilige Geest.

6. Lucas 2,6 Terwijl ze daar waren, brak de dag van haar bevalling aan, 7 en ze bracht een zoon ter wereld, haar eerstgeborene. Ze wikkelde hem in een doek en legde hem in een voederbak, omdat er voor hen geen plaats was in het nachtverblijf van de stad.

7. Lucas 2,18 Allen die het hoorden stonden verbaasd over wat de herders tegen hen zeiden, 19 maar Maria bewaarde al deze woorden in haar hart en bleef erover nadenken.

8. Matheus 2,11 Ze gingen het huis binnen en vonden het kind met Maria, zijn moeder. Ze wierpen zich neer om het eer te bewijzen. Daarna openden ze hun kistjes met kostbaarheden en boden het kind geschenken aan: goud en wierook en mirre. (2 x)

9. Matheus 2,14 Jozef stond op en week nog diezelfde nacht met het kind en zijn moeder uit naar Egypte. 15 Daar bleef hij tot de dood van Herodes, en zo ging in vervulling wat bij monde van de profeet door de Heer is gezegd: 'Uit Egypte heb ik mijn zoon geroepen.'

10. Matheus 2,20 De engel zei: 'Sta op, ga met het kind en zijn moeder naar Israël. Want zij die het kind om het leven wilden brengen, zijn gestorven.' 21 Jozef stond op en vertrok met het kind en zijn moeder naar Israël.

11. Lucas 2,34 Simeon zegende hen en zei tegen Maria, zijn moeder: 'Weet wel dat velen in Israël door hem ten val zullen komen of juist zullen opstaan. Hij zal een teken zijn dat betwist wordt, 35 en zelf zult u als door een zwaard doorstoken worden. Zo zal de gezindheid van velen aan het licht komen.'
12. Lucas 2,48 Toen zijn ouders hem zagen, waren ze ontzet, en zijn moeder zei tegen hem: 'Kind, wat heb je ons aangedaan? Je vader en ik hebben met angst in het hart naar je gezocht.' ...2,51 Hij reisde met hen terug naar Nazaret en was hun voortaan gehoorzaam. Zijn moeder sloot alles wat er met hem gebeurd was in haar hart.
13. Johannes 2,3 Toen de wijn bijna op was, zei de moeder van Jezus tegen hem: 'Ze hebben geen wijn meer.' 4 'Wat wilt u van me?' zei Jezus. 'Mijn tijd is nog niet gekomen.' 5 Daarop sprak zijn moeder de bedienden aan: 'Doe maar wat hij jullie zegt, wat het ook is.'
14. Marcus 3,32 Er zat een groot aantal mensen om hem heen, en die zeiden tegen hem: 'Uw moeder en uw broers staan buiten en zoeken u.'
15. Johannes 19,26 Toen Jezus zijn moeder zag staan, en bij haar de leerling van wie hij veel hield, zei hij tegen zijn moeder: 'Dat is uw zoon,' 27 en daarna tegen de leerling: 'Dat is je moeder.' Vanaf dat moment nam die leerling haar bij zich in huis.
16. Pieta (4 x)
17. Handelingen 1,14 Vurig en eensgezind wijdden ze zich aan het gebed, samen met de vrouwen en met Maria, de moeder van Jezus, en met zijn broers.

John Hacking 2016

Realiteit en sacraliteit van het kunstwerk

De Chinese filosofie blijft voor mijn werk als landschapschilder de voornaamste bron van inspiratie omdat de benadering van het landschap en de natuur vanuit deze filosofie uitgaat van een heelheid-idee en een zekere aanwezigheid van het goddelijke of sacrale in het landschap. Het landschap is als het ware al doortrokken van sacraliteit omdat de goddelijke adem qi alles bezielt. De mens heeft hier deel aan en is onderdeel van dit grote geheel. Dat stelt alle individualisme en alle aanspraak op autonomie onder discussie. Met beiden is an sich niks mis, maar als het streven naar individualisme en de aanspraak op autonomie (in het gedrag en denken) verhindert dat het besef kan doordringen dat je deel bent van een groter geheel is dat een eenzijdigheid met soms kwalijke gevolgen. Zinvolheid van het bestaan kan worden ervaren vanuit een gevoel van verbondenheid. Helemaal op jezelf gesteld zijn, helemaal afhankelijk van jezelf moet wel leiden tot een gevoel van falen en mislukking want de werkelijkheid valt niet zo te manipuleren dat alles in je leven klopt.

De Chinese filosofie hecht veel waarde aan een derde dimensie naast het actieve en het passieve ontvangende: het verbindende tussen die twee, de leegte. Om die leegte te ervaren is hoeft je niet zoveel moeite te doen. Het is heel makkelijk om naar deze tekst te kijken en te zien dat alle letters omgeven zijn door wit, door een leegte. Zou dit niet zo zijn dan was het een zwarte vlek. Idem dito je eigen plek in deze realiteit. Waar jij bent kan niks anders zijn, er is ruimte tussen jou, leegte dus, en de andere mensen en andere dingen. Leegte is dus essentieel om verbanden te leggen van het ene naar het andere. Ons heelal is en en al leegte en in die leegte kunnen de dingen pas zijn - ook de planeten waaronder de aarde.

Francois Cheng, die veel gepubliceerd heeft over Chinese en Japanse landschapsschilderkunst merkt het volgende op in een van zijn meditatie over schoonheid:

“De Chinees uit de culturele bloeiperiode twijfelde er niet aan dat het waarachtigste leven dat op aarde kan worden bereikt, schuilt in het schoonheidsstreven van de kunst - een kunst waarvan de wezenlijke schoonheid in de Natuur vervat lag. De hoogste graad van het artistieke schoonheidsstreven is meer dan een 'esthetisch' genot. Hij bestaat erin leven te geven. Zie de grote elfde-eeuwse schilder Guo Xi niet dat 'heel wat schilderijen er zijn om bekeken te worden, maar dat de beste werken de actieve lege ruimte openstellen zodat men er eindeloos kan vertoeven’?”

Dat is een ideaal waar de lat heel hoog wordt gelegd: kunst ervaren die leven kan geven... Welk soort van leven zou dit kunnen zijn? Ik vermoed dat dit leven vooral ligt op het niveau van de geest, een als het ware opnieuw geboren worden als je aangeraakt wordt door de inspiratie die uit het kunstwerk spreekt. Een soort van rilling, een doortrekken van je hele wezen, aangeraakt als het ware door een goddelijke geest. Maak je dit mee in een museum? Het zou kunnen als je diep en diep geraakt wordt. Maar meestal is dit zelden en zijn de werken niet van een zodanig kwaliteit dat ze jou op je diepste zijns-niveau kunnen raken.

François Cheng werkt het idee van de adem, qi, die alles bezielt, als volgt uit en ik citeer deze tekst heel graag. Want in de herhaling schuilt de kracht tot verdieping, zodat de tekst echt binnenkomt in je geest en je vanuit een nieuwe dimensie de werkelijkheid kunt gaan ervaren. Ik citeer:

“Vanuit het idee van de qi, de 'adem' die tegelijk stof en geest is, hebben de Chinese denkers een unitaire en organische opvatting naar voren geschoven over het levende heelal, waarin alles met elkaar verbonden is. De Adem is de basiseenheid die voortdurend alle wezens van het levende heelal bezielt. Hij verbindt ze in de Tao of de 'Weg: een reusachtig netwerk van leven in beweging. In de Tao werkt de Adem op een driedelige manier. De oorspronkelijke Adem is immers onderverdeeld in drie soorten adem

waarvan de wisselwerking alle levende wezens stuurt. Het gaat hier om de Yin-adem, de Yang-adem en de adem van de Lege Ruimte.

De Yang-adem incarneert de actieve kracht, de Yin-adem de ontvankelijke zachtheid. Beide hebben ze de adem van de Lege Ruimte, die de tussenliggende ruimte incarneert, nodig voor de ontmoeting en de beweging. Zo kan er een efficiënte en in de mate van het mogelijke ook harmonieuze wisselwerking ontstaan.

Voor zover dat nodig zou zijn, herinnert deze samenvatting ons eraan dat de overheersende Chinese gedachtestroming - de 'Lege Ruimte' in het taoïsme, de 'Gulden Middenweg' in het confucianisme - er altijd naar heeft gestreefd het dualisme te overstijgen.”

In het beschouwen en ervaren van het kunstwerk kan een ontmoeting plaatsvinden tussen de beschouwer en de maker, met name in het werk dat is afgeleverd. Die ontmoeting, waarin het werk verwijst naar de natuur, de realiteit die op een nieuwe manier is vormgegeven, kan zelfs leiden tot een overstijgende ervaring van transcendentie. Dit kan slechts omdat dezelfde adem de mens en het werk bezielt. De kunstenaar die in staat is om in zijn werk zodanig getuigenis af te leggen van die alles bezielende adem kan tot de grote meesters worden gerekend. Daar zijn er niet veel van.

Cheng wijst ook op het belang van de poëzie in het Chinese denken: “In de Chinese zienswijze is de poëzie een betekenisvol handelen. Zij schept een diepe, innige band tussen de mens en het levende heelal. Dit heelal wordt beschouwd als een partner, een subject.” Dat is een opvatting die ik helemaal kan onderschrijven en die al heel lang mijn eigen leven kleurt omdat ik van mening ben dat poëzie een eigen waarheidsgehalte bezit die met geen enkele andere vorm van waarheid te vergelijken is. De logica en de rationele oordelen bijvoorbeeld, spelen zich af in een andere dimensie van de werkelijkheid en zijn verschillend van deze poëtische waarheid. Met rationaliteit valt het sacrale karakter van de realiteit ook niet echt te benaderen omdat de menselijke geest op de een of andere wijze hierin zichzelf tot maat wil maken als hij oordeelt en beschouwt. Eigenlijk is dat dan, zo vermoed ik, een vorm van hoogmoed, een poging tot overstijgen van eigen kunnen en waarnemen: het oordeel wordt opgelegd aan de ervaring die misschien wel intuïtief kan aanvoelen dat er een zekere sacraliteit schuilt in bijvoorbeeld het landschap.

In de Chinese filosofie heeft men een eigen manier gevonden om deze realiteit in begrippen te gieten en te interpreteren. Cheng zegt hierover: “Het is opvallend dat zowel in de Chinese retoriek als in de esthetische traditie de begrippen of de stijlfiguren vaak paarsgewijs verbonden zijn. Ze vormen een paar in een tweeterm zoals dat bijvoorbeeld gebeurt met 'Yin-Yang: 'Hemel-Aarde', 'Berg-Water'. De tweeterm is de uitdrukking zelf van het driedelige

beginsel, want hij drukt het idee uit dat elk van beide figuren uitstraalt, maar ook het idee van wat er zich tussen hen afspeelt.... De tweeterm 'Hemel-Aarde' doet me denken aan het ideogram 'een' dat geschreven wordt als één horizontale streep. In de Chinese filosofie stelt dit karakter het oerkenmerk voor - de oorspronkelijke Adem - die de Hemel en de Aarde van elkaar scheidde. Bijgevolg betekent het tegelijkertijd verdeling en eenheid.”

De Chinese filosofie is rijk aan begrippen en betekenissen om onze relatie tot de ervaren werkelijkheid als een groot geheel te beschrijven. Precies omdat ervan wordt uitgegaan dat we deel en onderdeel zijn van het grote geheel, omdat we sterfelijk zijn en terugkeren naar de bron, zijn de betekenissen in deze discours gekleurd door deze ervaring van verbondenheid. Een paar jaar geleden ontdekte ik de tekst van de monnik Shitao, bijgenaamd Bittermeloen, over het schilderen en de filosofie van het schilderen. Deze Shitao heeft op velen na hem indruk gemaakt en tot op de dag van vandaag zijn zijn woorden waardevol en van betekenis voor elke landschapschilder die in deze traditie wil staan. Shitao spreekt over de 'Unieke Penseelstreek. Cheng zegt hierover: “Volgens hem omvat de Unieke Penseelstreek als basiseenheid alle mogelijke en denkbare streken. Zoals de oorspronkelijke Adem, die als basiseenheid alle wezens bezielt, incarneert hij tegelijk het ene en het veelvoudige. De kunstenaar die de Unieke Penseelstreek beheerst, kan dus het veelvoudige en het oneindige tegemoet treden zonder ooit te verdwalen. Integendeel, hij heeft zelfs toegang tot een hogere orde. Shitao heeft in zijn Verhandeling over de schilderkunst een hoofdstuk gewijd aan het begrip yin-yun. Hij zegt er dat de yin-yun heel concreet ook het beslissende moment aangeeft waarop het penseel van de kunstenaar in de inkt wordt gedoopt om een figuur of tafereel te scheppen.

In de Chinese artistieke beeldentaal belichaamt de inkt alles wat in de natuur in wording virtueel aanwezig is. Het penseel geeft gestalte aan de geest van de kunstenaar die deze natuur, die op haar onthulling wacht, tegemoet treedt en openbaart. In het paar penseel-inkt dat de yin-yun voortbrengt, ontstaat zo de vleselijke relatie tussen het voelende lichaam van de kunstenaar en het gevoelde lichaam van het landschap. In zijn geheel is de yin-yun dus de volgende intrinsieke kwaliteit van een werk: een eenmakende orde die oprijst uit een wisselwerking op verschillende niveaus tussen de diverse elementen waaruit een bepaalde materie bestaat, tussen de stof en de geest, en ten slotte ook tussen het menselijke subject en het levende heelal dat op zijn beurt subject is.”

Shitao heeft de toon gezet en in zijn voetsporen zijn velen hem gevolgd. Inkt als samenballing van de kosmos voordat er scheiding, voordat er schepping plaatsvindt waardoor de dingen geplaatst in de leegte ruimte kunnen opeisen en zo kunnen ontstaan. De inkt bevat het geheel, alles kan eruit voortkomen, alles vindt er zijn oorsprong in. Schilderen met inkt wordt zo

een metafysisch gebeuren, een daad die het 'zomaar handelen' ontstijgt. De afbeelding die ontstaat lag al opgesloten in de zwarte inkt, zoals het beeld in de blok marmer. De hand van de kunstenaar legt het vrij. De hand van de schilder laat een landschap in de mist ontstaan uit de zwarte vlek die de inkt is.

Naast de Unieke Penseelstreek, de streek die uit het zwarte van de samengebalde inkt de werkelijkheid vorm geeft in vele gestalten, is er het ritme in de adem van het leven. Deze ritmische adem, zoals de golven van de zee, begeleidt het leven en is er het hart van. Ook onze hartslag en onze bloedsomloop legt daarvan getuigenis af. Levend zijn wij de levende getuigen van dit ritme dat ons lichamelijk leven doorstroomt en vormgeeft. Stel je voor dat dit ritme stopt: dan is het einde oefening en wacht enkel het graf of de oven. In de Chinese filosofie is er veel aandacht voor het ritme van het leven, de ritmes in de werkelijkheid en ook het ritme dat de hand begeleidt in het schilderen. Cheng zegt hierover als hij hierbij stilstaat het volgende:

"Moge de ritmische adem bezielde zijn" is een van de zes regels die Xie He in het begin van de zesde eeuw voor de beeldende kunst vastlegde. De andere regels hebben betrekking op de studie van de oude meesters, op de wetten van de compositie, het gebruik van de kleuren enzovoort. Deze regel is de enige die de ziel van een werk treft. In de ogen van de auteur wordt het werk immers in de diepte gestructureerd door de ritmische adem, die het ook doet stralen. Dit gezichtspunt werd later door de meeste kunstenaars aangenomen. 'Moge de ritmische adem bezielde zijn' is de 'gouden stelregel' geworden van de schilderkunst en bij uitbreiding ook van de kalligrafie, de poëzie en de muziek. Dat het thema van het ritme een zo vooraanstaande plaats bekleedt in de Chinese kunst is te danken aan de Chinese kosmologie die, gebaseerd op de idee van de adem, er op een natuurlijke wijze de idee van de Grote Ritmiek heeft binnengebracht - de Grote Ritmiek waardoor het levende heelal wordt bezielde.

Nog altijd volgens deze kosmologie gaat de Chinese filosofie ervan uit dat 'de adem geest wordt wanneer hij het ritme bereikt'. Het ritme is hier haast synoniem van de innerlijke wet van de levende dingen, die de Chinezen li hebben genoemd. Ik zeg meteen dat de betekenis van ritme hier ruimschoots de betekenis overstijgt van de cadens, de obsederende herhaling van altijd maar hetzelfde geluid. Zowel in de werkelijkheid als in een kunstwerk bezielt het ritme van binnen uit een gegeven entiteit, maar het heeft eveneens te maken met de talrijke aanwezige entiteiten. Wanneer het werk een ontketend geweld uitdrukt, ligt in het ritme kruising, verstrengeling en zelfs botsing vervat. Maar in het algemeen streeft het ritme toch naar de harmonie in de dynamische betekenis van het woord, een harmonie die bestaat uit het juiste contrapunt en de juiste resonantie. Zijn ruimtelijke tijd is beslist niet eendimensionaal. Het ritme volgt een spiraalvormige beweging

die voortdurend op-en-neer springt. Zijn verticale spanning neemt steeds toe, waardoor het onverwachte vormen en verrassende echo's teweegbrengt. In die zin heeft de ritmische adem in een kunstwerk een samenbundelende, opbouwende en een-makende werking, en brengt hij metamorfose en transformatie met zich mee.

Aangezien ik het over de Adem heb, moet ik ook het belang benadrukken van de Lege Ruimte, of liever, van de lege ruimten. Daar wordt de Adem voortdurend opgewekt en cirkelt hij rond. Deze lege ruimten kunnen groot zijn of klein, opvallend of discreet.

Zij laten een werk ademen, delen er de vormen in en zorgen ervoor dat het onverhoopte kan plaatsvinden. Ik neem de vrijheid hier een paar fragmenten te citeren uit de magistrale tekst van mijn meester en vriend Henri Maldiney. Zijn opmerkingen over het ritme zijn volgens mij uiterst pertinent: 'De periodieke terugkeer van hetzelfde, het herhalingsbeginsel van de cadens is de volstreekte negatie van de onvoorspelbaar en onverplaatsbaar nieuwe schepping waarvan het ritme de uiting en wording is. We kunnen het vergelijken met het beeld van een golf. Haar "vorm in vorming" waarmee we in overeenstemming zijn, is de zelfbewegende plek van de ontmoeting die we elk ogenblik kunnen hebben met de wereld om ons heen. Haar stijgen en dalen verloopt niet in een opeenvolgende beweging, maar het ene vervloeit in het andere. Wanneer de golf haar hoogste punt haast bereikt, vertraagt haar opwaartse beweging - terwijl onze aandacht sneller wordt -, maar voordat ze haar diepste punt bereikt, versnelt ze.

Zo lopen de opwaartse en dalende momenten allebei op zichzelf vooruit in hun tegendeel. Ze kunnen niet van elkaar loskomen zonder zowel hun co-existentie als de dimensie waarin ze bestaan te verliezen. De momenten van een ritme bestaan alleen als ze wederkerig zijn, in de onvoorspelbare wording ervan ... Een ritme speelt zich niet af in de tijd en de ruimte, het brengt zijn eigen ruimtelijke tijd voort. De wording van een ritmische ruimte is één met de vormende transformatie van alle elementen van een kunstwerk in het moment van vorm, in het moment van ritme. Dat ritme kan men niet vóór zich hebben. Het behoort niet tot de orde van het hebben.

We zijn in het ritme. Aanwezig in het ritme, ontdekken we onze aanwezigheid in onszelf. We bestaan in deze openheid door haar te beleven. Het ritme is een vorm van verrast bestaan. We komen maar zelden in aanraking met werken waarin we kunnen zijn. Het schip van de Hagia Sophia in Constantinopel, de "Kaki's" van de dertiende-eeuwse Chinese schilder Mou-ki, de Sainte-Victoire van Cézanne in het museum van Sint-Petersburg."

Oog hebben voor het ritme van het leven en de levenden, oog hebben voor de veranderingen en de terugkeer van de dingen, de seizoenen, de ordening van de tijd via het ritme van de tijd, het is een dimensie die wij misschien te vaak uit het oog verliezen als we ons teveel begeven in de virtuele

werkelijkheid van alledag. We weten niet meer hoe het aanvoelt te leven midden in de natuur, onze stedelijke omgeving kleurt onze zintuigen en onze ervaringen en veel wat vroeger als natuurlijk werd beleefd en als vanzelfsprekend is ons onbekend geworden. Wie kent nog de vroege ochtend, de opkomst van de zon, en de late avond als de nacht langzaam binnentreedt in het landschap? Als we de hele tijd achter het beeldscherm zitten om daar de werkelijkheid te ervaren van alledag? Pas als we geconfronteerd worden met de harde realiteit van ziekte en dood ontdekken we soms opnieuw hoe lichamelijk en hoe aards we in werkelijkheid zijn. Hoe relatief ons leven is, hoe klein we zijn in deze grote kosmos en hoe weinig we er toe doen. Maar ook dan kunnen we ervaren dat we verbonden zijn, dat dezelfde geest alles bezielt en alles doorstraalt. Als ik zo spreek zit ik in het domein van het religieuze, in het domein van het sacrale. Metaforiek en metafysica in plaats van rationele realiteit die graag alles bewezen wil zien wat beweerd wordt. Maar wat is de dood, wat is het leven? Ook voor de ratio blijft dat een groot geheim. Ik ben daarom bereid om de Chinese filosofie over de goddelijke geest alle krediet te geven. Cheng zegt hierover als hij spreekt over de relatie tussen geest en kunstenaar het volgende: "Tussen de shen en de kunstenaars heerst verstandhouding. De grootste dichters en schilders hebben gezegd dat hun penseel 'wordt geleid door de shen'. Ik herhaal dat in de traditie van de geletterden, die de poëzie en de schilderkunst beschouwen als de hoogste vervulling van de mens, esthetica en ethica nauwelijks van elkaar worden gescheiden. De kunstenaar wordt door deze traditie aangemoedigd om zich te oefenen in heiligheid, tenminste indien hij wil dat zijn eigen geest op het hoogste niveau een ontmoeting heeft met de goddelijke geest.

In het Chinees wordt de shen of 'goddelijke geest' vaak verbonden met de sheng of 'heiligheid: En het samengestelde woord shen-sheng, 'heiligheid van de goddelijke geest: duidt nu net op het bevoorrechte ogenblik waarop de sheng van de mens de dialoog aangaat met de universele shen, die voor hem het geheimste en intiemste deel van het levende heelal openstelt. Daarom moet de uitdrukking 'goddelijke weerklank' begrepen worden als 'weerklinkend met de goddelijke geest Hieruit vloeit een idee voort die in wezen muzikaal is, en inderdaad, de muzikaliteit is van primordiaal belang in de Chinese kunst. Maar als het over schilderkunst en poëzie gaat, mag het visuele aspect natuurlijk niet verwaarloosd worden. Om het begrip 'goddelijke weerklank' te doorgronden, moet ik een beroep doen op de ideeën 'visioen' en 'aanwezigheid'."

In de geschiedenis van de kunst zijn veel kunstenaars actief die getuigenis afleggen met hun hun werk van deze relatie tussen geest en kunstenaarschap. In hun werk komt die geest tot uitdrukking en daarom worden zij met recht meesters genoemd. Het gaat hierbij niet om eer en roem van de individuele kunstenaar, maar om het werk van zijn hand. Het

werk legt getuigenis af van die relatie en van die invloed, die dialoog tussen kunstenaar en goddelijke geest. De toeschouwer die hiervoor open staat kan zich zelf ontdekken in dit werk en kan zo kennis maken met een transcendente werkelijkheid die ook hem omvat en optilt uit het alledaagse. Kunst als weg tot een ervaring van het goddelijke, als een dimensie die toegang geeft tot zinvolheid en zelfverstaan binnen een grotere en zinvolle context. In het werk komt zo iets messiaans, dat wil zeggen geestkracht die de aarde binnenkomt, aan het woord. Cheng verwoordt dit zo:

“Het landschap dat het penseel van de kunstenaar op een schilderij laat ontstaan, kan hooghartig zijn of gekweld, compact of ijl, badend in licht of van duisternis doordrongen. Het komt er echter op aan dat dit landschap de dimensie van louter voorstelling overstijgt en dat het zich openbaart als een verschijning, een komst.

De komst van een aanwezigheid - niet in de figuratieve of antropologische betekenis van het woord- die je kunt aanvoelen of voorvoelen, de aanwezigheid van de goddelijke geest zelf. Deze aanwezigheid, met inbegrip van al haar onzichtbare eigenschappen, stemt overeen met het xiang-wai-shi-xiang of 'beeld over de beelden heen' van de Chinese theoretici. Het staat ook dicht bij datgene wat in de Chanspiritualiteit als een illuminatie wordt ervaren. Wanneer je bij het zien van een natuurtafereel - een bloeiende boom, een vogel die met een schreeuw opvliegt, een zonne- of manestraal die een moment van stilte verlicht - opeens de overzijde van het tafereel bereikt, dan heb je het scherm van de verschijnselen overschreden.”

“Je ondergaat de indruk van een vanzelfsprekende aanwezigheid die in haar geheel, onverdeelbaar, onverklaarbaar en toch onmiskenbaar naar je toekomt. Ze openbaart zich als een vrijgevige gave die ervoor zorgt dat alles als bij wonder daar is, een gave badend in een licht met de kleur van de oorsprong, die een oerlied neuriet van hart tot hart en van ziel tot ziel.

Ik heb zojuist het woord 'ziel' gebruikt. Het doet me denken aan het begrip yi-ying, 'dimensie van de ziel', dat we al zijn tegengekomen in de tweede bespiegeling over de roos. In de Chinese esthetische leer is de yi-ying zowat de evenknie van de shen-yun of 'goddelijke weerklink: Net als de shen is ook de yi, 'aanleg van het hart, van de ziel', datgene wat zowel huist in de mens als in het levende heelal. De yi-ying suggereert dus een zielsverwantschap tussen het menselijke en het goddelijke, die in het Chinees wordt weergegeven door de uitdrukking mo-qi, 'woordeloze verstandhouding'. Deze verstandhouding is nooit volledig: altijd zal er een hiaat zijn, een onderbreking, een gemis dat moet worden vervuld.

De nagestreefde oneindigheid is wel degelijk on-eindig. Het beeld van een ontrold Chinees schilderij, dat wordt voortgezet door de leegte, maakt dat

duidelijk. In deze door de adem bezielde leegte schuilt een wachten, een luisteren dat bereid is een nieuwe komst te ontvangen, die op haar beurt een nieuwe verstandhouding aankondigt.”

Niet alleen je ziel wordt aangesproken, ook de oneindige dimensie die in je ziel actief is als geestkracht komt aan het licht en wordt ervaarbaar. Deze ervaring kan alles anders in je leven relativeren en in een ander licht plaatsen. In de sacraliteit van de werkelijkheid is geen geweld en geen lijden, maar de weg ernaar toe, naar de ervaring ervan kan zwaar en pijnlijk zijn en veronderstelt veel geduld en uithoudingsvermogen want de wereld is niet goddelijk. De wereld kent ook delen die hels zijn en de daden van mensen zijn soms gruwelijk en wreed. De confrontatie met dit aardse lijden hoeft echter niet te betekenen dat de sacraliteit van de werkelijkheid daarom minder waar is. Of zelfs niet bestaat. Dat laatste zou betekenen dat dood en verderf het laatste woord hebben en dat nieuw leven in feite een fictie is. We hoeven maar om ons heen te kijken: op elke ruïne groeit iets nieuws, planten ontkiemen in elke bodem als er een beetje water bij komt, hoeveel gruwelijke oorlogstaferelen zich ook hebben afgespeeld. De natuur en de kracht van de natuur die zich telkens weer manifesteert kan ons leren hoe het leven telkens leven baart en telkens opnieuw opstaat. De kunstenaar die hier weet van heeft en die bereid is die ervaring van eenheid en telkens opnieuw geboren worden na te streven heeft hieraan een levenstaak die alle opoffering waard is. Cheng zegt hierover:

“Om haar te bereiken is de kunstenaar altijd bereid pijn en verdriet te doorstaan. Hij is bereid gebrek en verlies te lijden, totdat hij helemaal wordt verteerd door het vuur van zijn handeling, totdat hij zich laat opzuigen door de ruimte van zijn kunstwerk. Hij weet dat de schoonheid niet zomaar iets is wat wordt gegeven. Zij is de hoogste gave van het deel dat werd geschonken. Voor de mens ten slotte betekent zij niet zozeer een verworvenheid, als wel een eeuwige uitdaging.”

In die eeuwige uitdaging voel ik mij thuis, het relateert al mijn kortstondige vormen van zorg en van lijden en het geeft mij een zin perspectief dat mijn eigen bestaan ver en ver overstijgt. Daartoe voel ik mij telkens weer geroepen om de penseel ter hand te nemen. Op naar de eeuwigheid, op naar de sacrale lagen in ons bestaan opdat wij mogen voortbestaan op ongekende wijzen.

John Hacking 2016

Bron: François Cheng, Over schoonheid. Vijf meditaties, Kapellen 2008 (Pelckmans, Klement) pag. 93-128

Religious inspiration in my work as a landscape-painter

Religion is in my opinion the relation between heaven and earth and this connection becomes visible in the horizon. Religious stories told in a painting, have sometimes a horizon and this horizon can be interpreted as a semiotic sign. For instance: the goal of a journey, the past, the future becomes visible. In stories without a horizon the spectator is confronted with the directness of what is happening. There is at this moment no yesterday and no tomorrow because the focus is on the pictured action. In an experience of revelation mostly the moment is described and then what has to be done. In a dream someone dreamed about an expectation, a goal or a task. Painting these events gives you the choice to concentrate on the moment itself, the dream, the revelation or the action, or to show also the content of the dream, the goal or purpose and why it was given (for example the past or the reason in the past to intervene).

The last years I started also to concentrate on these stories because life and death of Jesus Christ and of his mother Mary took my attention. By painting these stories you get a new connection to them and many questions are raised. How did they look like, how was the situation and how to paint it? Emotions, feelings, expressions, you can only presume. So fantasy has a role in this kind of painting.

But these paintings invite the spectator to look carefully. To make his own decisions and to make clear for himself what is happening in these stories. Maybe a new relation between his own life and the told story pops up, maybe he started to look with new eyes, stimulated by the vision and the expression of the artist. Hieronymus Bosch is a good and extreme example because his paintings raise many questions and invite the spectator to look in a new way to this religious context. His outstanding style and expression of religious experiences and the subjects and objects he painted may confuse us up till today.

The landscape and also the abstractness of these landscapes in detail and in common are my theme in my art of painting and a reference to them you can also find in my paintings of religious stories like the way of the cross and life of Mother Mary. You can cut a painting in parts and you find these abstract elements, these little landscapes. But also in general so get an impression of the abstract approximation of these stories. Figurative painting is not my goal. In the abstraction I try to express emotions and feelings. As a spectator you're invited to bring in your own attitude and openness to experience what is expressed in the painting.

Painting is for me also a way of survey, a search to meaning. In words the process of giving meaning (I call it the process of 'semiose', a semiotic way of

acting and thinking, speaking and experience) is quietly different than with paint. This process has therefore a sense that not in words can be captured. Painting is a way of framing reality and the impressions of it. When the horizon is missing the possibility 'to escape' from the focus on the action to what maybe will come or has been, expressed in the horizon, is cut off. I never saw the horizon in that way but realizing what I was doing when I painted scenes out of the life of Mary, I got this insight. The horizon is more important than I supposed and its function in paintings is significant. These way of seeing increases your understanding of a painting. In the paintings I made of the way of the cross and last words on the cross you can experience what is happening and how it gives you as a spectator an impulse to overthink what I've said about the horizon.

John Hacking 2016

Stemming en gestemd zijn

Stemming en gestemd zijn, beiden zijn de atmosfeer die mijn werk kleuren als landschapschilder. Ze kleuren niet alleen, maar geven richting. Ze hebben hun aandeel in de vorm, in de beweging en in de uitdrukking. En ze geven richting aan de keuze voor het materiaal en de kleur. Ik maak dus niet iets dat in mij opkomt om te maken. Ik schilder dus niet vanuit een vooropgezet plan of idee. Ik laat mijn hand zelf de streken zetten en zie wat ontstaat. Omdat mijn thema het landschap is laat ik mij inspireren door het landschap. Dat is telkens anders, nooit hetzelfde. In de Chinese en Japanse landschapschilderkunst is de stemming het thema dat de uitwerking van het beeld bepaalt. De mist in de ochtend, de avondlucht, de berg omgeven door sneeuw, door regen, wolken, het roept een gevoel op, een atmosferisch gevoel. Atmosferisch wil hier zeggen dat je door dit geheel van gevoelens wordt bepaald, gekleurd, gestemd.

Het doet iets met je en je verandert. Melancholie, droefheid of een zekere bedruktheid zijn voorbeelden. Maar ook ochtendstemming, de zinderende kleurenpracht van een korenveld (van Gogh), ruisende bomen in de wind, briesende golven op de kust (Monet), het kalme licht dat van de berg afstroomt (Cezanne), en zo zijn er nog tal van voorbeelden op te noemen waarin het landschap, verbeeld in het schilderij, een stemming uitdrukt die je als deel van het landschap (omdat je erin staat) overneemt. Deze dimensie van ervaren van gevoelens overstijgt het schema dat we gewend zijn toe te passen in de psychologie, waarin gevoelens te weinig vanuit de atmosferische dimensie worden bekeken. Een gevoel is niet iets wat je hebt, maar iets dat je overkomt. Een gevoel kleurt je leven en je lichamelijk zelfverstaan. Zoals in het Duits een onderscheid wordt gemaakt tussen

“Leib” en “Körper”, lijf en lichaam, zo horen gevoelens vooral bij het lijf, het “Leib” en niet bij het lichaam als “Körper”. Het lijf, nog gebruikt in begrippen als lijfeigenen, met lijf en leden, inlijven, of zoals in het Duits met “mit Leib und Seele” (niet “Körper und Seele”), stamt oorspronkelijk af van een begrip dat leven betekent. Lijf, “Leib”, leven, mijn levensweg is een weg waarin wel grenzen zijn, namelijk begin en einde, maar die grenzen kunnen niet driedimensionaal worden uitgedrukt zoals een lichaam, een “Körper” een concrete driedimensionale ruimte inneemt. Het lichaam is materieel, is hier en nu aan te wijzen, vast te leggen op een plaats omdat het concrete meetbare ruimte inneemt. Het lijf heeft wel dat lichaam nodig, veronderstelt het, maar het is breder, zonder vlakken, zonder huid die de grens vormt van het lichaam. Het lijf kan wel volumes ervaren maar dan zonder afgrenzing, zonder beperkingen. Deze volumes zijn ondeelbaar en uit gedeind. Denk aan de longen vol lucht en het gevoel dat ontstaat bij concentratie op de ademhaling in de meditatie. Denk ook aan de ervaring van opgenomen zijn in een landschap of in een beweging (in een voertuig, op een paard, fiets, etc.) Samenvallen met die beweging waardoor er geen onderscheid meer is en je jezelf niet meer bewust bent van je lichaam: idemiteit genoemd - je valt samen met je fiets bv.

Daarnaast kent het lijf een absolute plaatselijkheid: een ervaring van identificatie waarmee het zich onderscheidt van de wijde waarin het zich bevindt, zoals de toeschouwer op een berg die uitkijkt over het landschap. Dat laatste onafhankelijk van afstanden en de werkelijke plaats die je inneemt in een meetbaar landschap met coördinaten. Denk aan de wandelaar op het schilderij van Casper David Friedrich, op de rug gezien. Deze kijkt uit over wolken, mistpartijen vanaf zijn hoge positie in de bergen. We kijken met hem mee en vergeten dat wij een lichaam hebben. We zijn deel van het geheel en die ervaring, die sensatie en die gevoelens die ons overspoelen zijn atmosferisch. De atmosfeer (dat is niet de gemeten regenbui of windvlaag in dit geval) kleurt onze stemming en bepaalt ons gevoel. De filosoof Hermann Schmitz heeft deze ervaringen beschrijven in een nieuwe fenomenologie waarin de gevoelens een plek krijgen die ze in het andere filosofische discours nauwelijks hebben gekregen omdat de ratio daar als belangrijkste criteria gold. In de Chinese en Japanse schilderkunst wist men dit al lang en zijn zetten hierop in. Daarom blijven zij mij inspireren omdat ze aan iets wezenlijks raken van onze existentie in deze wereld die met onze ratio niet kan worden gevat.

John Hacking 2 november 2016 - dag van de doden

Realiteit en sacraliteit van het kunstwerk

De Chinese filosofie blijft voor mijn werk als landschapsschilder de voornaamste bron van inspiratie omdat de benadering van het landschap en de natuur vanuit deze filosofie uitgaat van een heelheid-idee en een zekere aanwezigheid van het goddelijke of sacrale in het landschap. Het landschap is als het ware al doortrokken van sacraliteit omdat de goddelijke adem *qi* alles bezielt. De mens heeft hier deel aan en is onderdeel van dit grote geheel. Dat stelt alle individualisme en alle aanspraak op autonomie onder discussie. Met beiden is an sich niks mis, maar als het streven naar individualisme en de aanspraak op autonomie (in het gedrag en denken) verhindert dat het besef kan doordringen dat je deel bent van een groter geheel is dat een eenzijdigheid met soms kwalijke gevolgen. Zinvolheid van het bestaan kan worden ervaren vanuit een gevoel van verbondenheid. Helemaal op jezelf gesteld zijn, helemaal afhankelijk van jezelf moet wel leiden tot een gevoel van falen en mislukking want de werkelijkheid valt niet zo te manipuleren dat alles in je leven klopt.

De Chinese filosofie hecht veel waarde aan een derde dimensie naast het actieve en het passieve ontvangende: het verbindende tussen die twee, de leegte. Om die leegte te ervaren is hoeft je niet zoveel moeite te doen. Het is heel makkelijk om naar deze tekst te kijken en te zien dat alle letters omgeven zijn door wit, door een leegte. Zou dit niet zo zijn dan was het een zwarte vlek. Idem dito je eigen plek in deze realiteit. Waar jij bent kan niks anders zijn, er is ruimte tussen jou, leegte dus, en de andere mensen en andere dingen. Leegte is dus essentieel om verbanden te leggen van het ene naar het andere. Ons heelal is en en al leegte en in die leegte kunnen de dingen pas zijn - ook de planeten waaronder de aarde.

Francois Cheng, die veel gepubliceerd heeft over Chinese en Japanse landschapsschilderkunst merkt het volgende op in een van zijn meditatie over schoonheid:

“De Chinees uit de culturele bloeiperiode twijfelde er niet aan dat het waarachtigste leven dat op aarde kan worden bereikt, schuilde in het schoonheidsstreven van de kunst - een kunst waarvan de wezenlijke schoonheid in de Natuur vervat lag. De hoogste graad van het artistieke schoonheidsstreven is meer dan een 'esthetisch' genot. Hij bestaat erin leven te geven. Zei de grote elfde-eeuwse schilder Guo Xi niet dat 'heel wat schilderijen er zijn om bekeken te worden, maar dat de beste werken de actieve lege ruimte openstellen zodat men er eindeloos kan vertoeven’?” Dat is een ideaal waar de lat heel hoog wordt gelegd: kunst ervaren die leven kan geven... Welk soort van leven zou dit kunnen zijn? Ik vermoed dat dit leven vooral ligt op het niveau van de geest, een als het ware opnieuw geboren worden als je aangeraakt wordt door de inspiratie die uit het kunstwerk spreekt. Een soort van rilling, een doortrekken van je hele wezen,

aangeraakt als het ware door een goddelijke geest. Maak je dit mee in een museum? Het zou kunnen als je diep en diep geraakt wordt. Maar meestal is dit zelden en zijn de werken niet van een zodanig kwaliteit dat ze jou op je diepste zijns-niveau kunnen raken.

François Cheng werkt het idee van de adem, *qi*, die alles bezielt, als volgt uit en ik citeer deze tekst heel graag. Want in de herhaling schuilt de kracht tot verdieping, zodat de tekst echt binnenkomt in je geest en je vanuit een nieuwe dimensie de werkelijkheid kunt gaan ervaren. Ik citeer:

“Vanuit het idee van de *qi*, de 'adem' die tegelijk stof en geest is, hebben de Chinese denkers een unitaire en organische opvatting naar voren geschoven over het levende heelal, waarin alles met elkaar verbonden is. De Adem is de basiseenheid die voortdurend alle wezens van het levende heelal bezielt. Hij verbindt ze in de Tao of de 'Weg: een reusachtig netwerk van leven in beweging. In de Tao werkt de Adem op een driedelige manier. De oorspronkelijke Adem is immers onderverdeeld in drie soorten adem waarvan de wisselwerking alle levende wezens stuurt. Het gaat hier om de Yin-adem, de Yang-adem en de adem van de Lege Ruimte. De Yang-adem incarneert de actieve kracht, de Yin-adem de ontvankelijke zachtheid. Beide hebben ze de adem van de Lege Ruimte, die de tussenliggende ruimte incarneert, nodig voor de ontmoeting en de beweging. Zo kan er een efficiënte en in de mate van het mogelijke ook harmonieuze wisselwerking ontstaan.

Voor zover dat nodig zou zijn, herinnert deze samenvatting ons eraan dat de overheersende Chinese gedachtestroming - de 'Lege Ruimte' in het taoïsme, de 'Gulden Middenweg' in het confucianisme - er altijd naar heeft gestreefd het dualisme te overstijgen.”

In het beschouwen en ervaren van het kunstwerk kan een ontmoeting plaatsvinden tussen de beschouwer en de maker, met name in het werk dat is afgeleverd. Die ontmoeting, waarin het werk verwijst naar de natuur, de realiteit die op een nieuwe manier is vormgegeven, kan zelfs leiden tot een overstijgende ervaring van transcendentie. Dit kan slechts omdat dezelfde adem de mens en het werk bezielt. De kunstenaar die in staat is om in zijn werk zodanig getuigenis af te leggen van die alles bezielende adem kan tot de grote meesters worden gerekend. Daar zijn er niet veel van.

Cheng wijst ook op het belang van de poëzie in het Chinese denken: *“In de Chinese zienswijze is de poëzie een betekenisvol handelen. Zij schept een diepe, innige band tussen de mens en het levende heelal. Dit heelal wordt beschouwd als een partner, een subject.”* Dat is een opvatting die ik helemaal kan onderschrijven en die al heel lang mijn eigen leven kleurt omdat ik van mening ben dat poëzie een eigen waarheidsgehalte bezit die met geen enkele andere vorm van waarheid te vergelijken is. De logica en de rationele oordelen bijvoorbeeld, spelen zich af in een andere dimensie van de werkelijkheid en zijn verschillend van deze poëtische waarheid. Met

rationaliteit valt het sacrale karakter van de realiteit ook niet echt te benaderen omdat de menselijke geest op de een of andere wijze hierin zichzelf tot maat wil maken als hij oordeelt en beschouwt. Eigenlijk is dat dan, zo vermoed ik, een vorm van hoogmoed, een poging tot overstijgen van eigen kunnen en waarnemen: het oordeel wordt opgelegd aan de ervaring die misschien wel intuïtief kan aanvoelen dat er een zekere sacraliteit schuilt in bijvoorbeeld het landschap.

In de Chinese filosofie heeft men een eigen manier gevonden om deze realiteit in begrippen te gieten en te interpreteren. Cheng zegt hierover: *“Het is opvallend dat zowel in de Chinese retoriek als in de esthetische traditie de begrippen of de stijlfiguren vaak paarsgewijs verbonden zijn. Ze vormen een paar in een tweeterm zoals dat bijvoorbeeld gebeurt met 'Yin-Yang: 'Hemel-Aarde', 'Berg-Water'. De tweeterm is de uitdrukking zelf van het driedelige beginsel, want hij drukt het idee uit dat elk van beide figuren uitstraalt, maar ook het idee van wat er zich tussen hen afspeelt.... De tweeterm 'Hemel-Aarde' doet me denken aan het ideogram 'een' dat geschreven wordt als één horizontale streep. In de Chinese filosofie stelt dit karakter het oerkenmerk voor - de oorspronkelijke Adem - die de Hemel en de Aarde van elkaar scheidde. Bijgevolg betekent het tegelijkertijd verdeling en eenheid.”*

De Chinese filosofie is rijk aan begrippen en betekenissen om onze relatie tot de ervaren werkelijkheid als een groot geheel te beschrijven. Precies omdat ervan wordt uitgegaan dat we deel en onderdeel zijn van het grote geheel, omdat we sterfelijk zijn en terugkeren naar de bron, zijn de betekenissen in deze discours gekleurd door deze ervaring van verbondenheid. Een paar jaar geleden ontdekte ik de tekst van de monnik Shitao, bijgenaamd Bittermeloen, over het schilderen en de filosofie van het schilderen. Deze Shitao heeft op velen na hem indruk gemaakt en tot op de dag van vandaag zijn zijn woorden waardevol en van betekenis voor elke landschapschilder die in deze traditie wil staan. Shitao spreekt over de 'Unieke Penseelstreek'. Cheng zegt hierover: *“Volgens hem omvat de Unieke Penseelstreek als basiseenheid alle mogelijke en denkbare streken. Zoals de oorspronkelijke Adem, die als basiseenheid alle wezens bezielt, incarneert hij tegelijk het ene en het veelvoudige. De kunstenaar die de Unieke Penseelstreek beheerst, kan dus het veelvoudige en het oneindige tegemoet treden zonder ooit te verdwalen. Integendeel, hij heeft zelfs toegang tot een hogere orde. Shitao heeft in zijn Verhandeling over de schilderkunst een hoofdstuk gewijd aan het begrip yin-yun. Hij zegt er dat de yin-yun heel concreet ook het beslissende moment aangeeft waarop het penseel van de kunstenaar in de inkt wordt gedoopt om een figuur of tafereel te scheppen.*

In de Chinese artistieke beeldentaal belichaamt de inkt alles wat in de natuur in wording virtueel aanwezig is. Het penseel geeft gestalte aan de geest van de kunstenaar die deze natuur, die op haar onthulling wacht, tegemoet treedt

en openbaart. In het paar penseel-inkt dat de yin-yun voortbrengt, ontstaat zo de vleselijke relatie tussen het voelende lichaam van de kunstenaar en het gevoelde lichaam van het landschap. In zijn geheel is de yin-yun dus de volgende intrinsieke kwaliteit van een werk: een eenmakende orde die oprijst uit een wisselwerking op verschillende niveaus tussen de diverse elementen waaruit een bepaalde materie bestaat, tussen de stof en de geest, en ten slotte ook tussen het menselijke subject en het levende heelal dat op zijn beurt subject is.”

Shitao heeft de toon gezet en in zijn voetsporen zijn velen hem gevolgd. Inkt als samenballing van de kosmos voordat er scheiding, voordat er schepping plaatsvindt waardoor de dingen geplaatst in de leegte ruimte kunnen opeisen en zo kunnen ontstaan. De inkt bevat het geheel, alles kan eruit voortkomen, alles vindt er zijn oorsprong in. Schilderen met inkt wordt zo een metafysisch gebeuren, een daad die het ‘zomaar handelen’ ontstijgt. De afbeelding die ontstaat lag al opgesloten in de zwarte inkt, zoals het beeld in de blok marmer. De hand van de kunstenaar legt het vrij. De hand van de schilder laat een landschap in de mist ontstaan uit de zwarte vlek die de inkt is.

Naast de Unieke Penseelstreek, de streek die uit het zwarte van de samengebalde inkt de werkelijkheid vorm geeft in vele gestalten, is er het ritme in de adem van het leven. Deze ritmische adem, zoals de golven van de zee, begeleidt het leven en is er het hart van. Ook onze hartslag en onze bloedsomloop legt daarvan getuigenis af. Levend zijn wij de levende getuigen van dit ritme dat ons lichamelijk leven doorstroomt en vormgeeft. Stel je voor dat dit ritme stopt: dan is het einde oefening en wacht enkel het graf of de oven. In de Chinese filosofie is er veel aandacht voor het ritme van het leven, de ritmes in de werkelijkheid en ook het ritme dat de hand begeleidt in het schilderen. Cheng zegt hierover als hij hierbij stilstaat het volgende:

“Moge de ritmische adem bezielde zijn” is een van de zes regels die Xie He in het begin van de zesde eeuw voor de beeldende kunst vastlegde. De andere regels hebben betrekking op de studie van de oude meesters, op de wetten van de compositie, het gebruik van de kleuren enzovoort. Deze regel is de enige die de ziel van een werk treft. In de ogen van de auteur wordt het werk immers in de diepte gestructureerd door de ritmische adem, die het ook doet stralen. Dit gezichtspunt werd later door de meeste kunstenaars aangenomen. ‘Moge de ritmische adem bezielde zijn’ is de ‘gouden stelregel’ geworden van de schilderkunst en bij uitbreiding ook van de kalligrafie, de poëzie en de muziek. Dat het thema van het ritme een zo vooraanstaande plaats bekleedt in de Chinese kunst is te danken aan de Chinese kosmologie die, gebaseerd op de idee van de adem, er op een natuurlijke wijze de idee van de Grote Ritmiek heeft binnengebracht - de Grote Ritmiek waardoor het levende heelal wordt bezielde.

Nog altijd volgens deze kosmologie gaat de Chinese filosofie ervan uit dat 'de adem geest wordt wanneer hij het ritme bereikt'. Het ritme is hier haast synoniem van de innerlijke wet van de levende dingen, die de Chinezen li hebben genoemd. Ik zeg meteen dat de betekenis van ritme hier ruimschoots de betekenis overstijgt van de cadens, de obsederende herhaling van altijd maar hetzelfde geluid. Zowel in de werkelijkheid als in een kunstwerk bezielt het ritme van binnen uit een gegeven entiteit, maar het heeft eveneens te maken met de talrijke aanwezige entiteiten. Wanneer het werk een ontketend geweld uitdrukt, ligt in het ritme kruising, verstrengeling en zelfs botsing vervat. Maar in het algemeen streeft het ritme toch naar de harmonie in de dynamische betekenis van het woord, een harmonie die bestaat uit het juiste contrapunt en de juiste resonantie. Zijn ruimtelijke tijd is beslist niet eendimensionaal. Het ritme volgt een spiraalvormige beweging die voortdurend op-en-neer springt. Zijn verticale spanning neemt steeds toe, waardoor het onverwachte vormen en verrassende echo's teweegbrengt. In die zin heeft de ritmische adem in een kunstwerk een samenbundelende, opbouwende en een-makende werking, en brengt hij metamorfose en transformatie met zich mee.

Aangezien ik het over de Adem heb, moet ik ook het belang benadrukken van de Lege Ruimte, of liever, van de lege ruimten. Daar wordt de Adem voortdurend opgewekt en cirkelt hij rond. Deze lege ruimten kunnen groot zijn of klein, opvallend of discreet.

Zij laten een werk ademen, delen er de vormen in en zorgen ervoor dat het onverhoopte kan plaatsvinden. Ik neem de vrijheid hier een paar fragmenten te citeren uit de magistrale tekst van mijn meester en vriend Henri Maldiney. Zijn opmerkingen over het ritme zijn volgens mij uiterst pertinent: 'De periodieke terugkeer van hetzelfde, het herhalingsbeginsel van de cadens is de volstrekte negatie van de onvoorspelbaar en onverplaatsbaar nieuwe schepping waarvan het ritme de uiting en wording is. We kunnen het vergelijken met het beeld van een golf. Haar "vorm in vorming" waarmee we in overeenstemming zijn, is de zelfbewegende plek van de ontmoeting die we elk ogenblik kunnen hebben met de wereld om ons heen. Haar stijgen en dalen verloopt niet in een opeenvolgende beweging, maar het ene vervloeit in het andere. Wanneer de golf haar hoogste punt haast bereikt, vertraagt haar opwaartse beweging - terwijl onze aandacht sneller wordt -, maar voordat ze haar diepste punt bereikt, versnelt ze.

Zo lopen de opwaartse en dalende momenten allebei op zichzelf vooruit in hun tegendeel. Ze kunnen niet van elkaar loskomen zonder zowel hun co-existentie als de dimensie waarin ze bestaan te verliezen. De momenten van een ritme bestaan alleen als ze wederkerig zijn, in de onvoorspelbare wording ervan ... Een ritme speelt zich niet af in de tijd en de ruimte, het brengt zijn eigen ruimtelijke tijd voort. De wording van een ritmische ruimte is

één met de vormende transformatie van alle elementen van een kunstwerk in het moment van vorm, in het moment van ritme. Dat ritme kan men niet vóór zich hebben. Het behoort niet tot de orde van het hebben.

We zijn in het ritme. Aanwezig in het ritme, ontdekken we onze aanwezigheid in onszelf. We bestaan in deze openheid door haar te beleven. Het ritme is een vorm van verrast bestaan. We komen maar zelden in aanraking met werken waarin we kunnen zijn. Het schip van de Hagia Sophia in Constantinopel, de "Kaki's" van de dertiende-eeuwse Chinese schilder Mou-ki, de Sainte-Victoire van Cézanne in het museum van Sint-Petersburg."

Oog hebben voor het ritme van het leven en de levenden, oog hebben voor de veranderingen en de terugkeer van de dingen, de seizoenen, de ordening van de tijd via het ritme van de tijd, het is een dimensie die wij misschien te vaak uit het oog verliezen als we ons teveel begeven in de virtuele werkelijkheid van alledag. We weten niet meer hoe het aanvoelt te leven midden in de natuur, onze stedelijke omgeving kleurt onze zintuigen en onze ervaringen en veel wat vroeger als natuurlijk werd beleefd en als vanzelfsprekend is ons onbekend geworden. Wie kent nog de vroege ochtend, de opkomst van de zon, en de late avond als de nacht langzaam binnentreedt in het landschap? Als we de hele tijd achter het beeldscherm zitten om daar de werkelijkheid te ervaren van alledag? Pas als we geconfronteerd worden met de harde realiteit van ziekte en dood ontdekken we soms opnieuw hoe lichamelijk en hoe aards we in werkelijkheid zijn. Hoe relatief ons leven is, hoe klein we zijn in deze grote kosmos en hoe weinig we er toe doen. Maar ook dan kunnen we ervaren dat we verbonden zijn, dat dezelfde geest alles bezielt en alles doorstraalt. Als ik zo spreek zit ik in het domein van het religieuze, in het domein van het sacrale. Metaforiek en metafysica in plaats van rationele realiteit die graag alles bewezen wil zien wat beweerd wordt. Maar wat is de dood, wat is het leven? Ook voor de ratio blijft dat een groot geheim. Ik ben daarom bereid om de Chinese filosofie over de goddelijke geest alle krediet te geven. Cheng zegt hierover als hij spreekt over de relatie tussen geest en kunstenaar het volgende: "Tussen de shen en de kunstenaars heerst verstandhouding. De grootste dichters en schilders hebben gezegd dat hun penseel 'wordt geleid door de shen'. Ik herhaal dat in de traditie van de geletterden, die de poëzie en de schilderkunst beschouwen als de hoogste vervulling van de mens, esthetica en ethica nauwelijks van elkaar worden gescheiden. De kunstenaar wordt door deze traditie aangemoedigd om zich te oefenen in heiligheid, tenminste indien hij wil dat zijn eigen geest op het hoogste niveau een ontmoeting heeft met de goddelijke geest.

In het Chinees wordt de shen of 'goddelijke geest' vaak verbonden met de sheng of 'heiligheid': En het samengestelde woord shen-sheng, 'heiligheid van de goddelijke geest': duidt nu net op het bevoorrechte ogenblik waarop de sheng van de mens de dialoog aangaat met de universele shen, die voor hem het geheimste en intiemste deel van het levende heelal openstelt.

Daarom moet de uitdrukking 'goddelijke weerklank' begrepen worden als 'weerklinkend met de goddelijke geest Hieruit vloeit een idee voort die in wezen muzikaal is, en inderdaad, de muzikaliteit is van primordiaal belang in de Chinese kunst. Maar als het over schilderkunst en poëzie gaat, mag het visuele aspect natuurlijk niet verwaarloosd worden. Om het begrip 'goddelijke weerklank' te doorgronden, moet ik een beroep doen op de ideeën 'visioen' en 'aanwezigheid'."

In de geschiedenis van de kunst zijn veel kunstenaars actief die getuigenis afleggen met hun hun werk van deze relatie tussen geest en kunstenaarschap. In hun werk komt die geest tot uitdrukking en daarom worden zij met recht meesters genoemd. Het gaat hierbij niet om eer en roem van de individuele kunstenaar, maar om het werk van zijn hand. Het werk legt getuigenis af van die relatie en van die invloed, die dialoog tussen kunstenaar en goddelijke geest. De toeschouwer die hiervoor open staat kan zich zelf ontdekken in dit werk en kan zo kennis maken met een transcendente werkelijkheid die ook hem omvat en optilt uit het alledaagse. Kunst als weg tot een ervaring van het goddelijke, als een dimensie die toegang geeft tot zinvolheid en zelfverstaan binnen een grotere en zinvolle context. In het werk komt zo iets messiaans, dat wil zeggen geestkracht die de aarde binnenkomt, aan het woord. Cheng verwoordt dit zo: "Het landschap dat het penseel van de kunstenaar op een schilderij laat ontstaan, kan hooghartig zijn of gekweld, compact of ijl, badend in licht of van duisternis doordrongen. Het komt er echter op aan dat dit landschap de dimensie van louter voorstelling overstijgt en dat het zich openbaart als een verschijning, een komst.

De komst van een aanwezigheid - niet in de figuratieve of antropologische betekenis van het woord- die je kunt aanvoelen of voorvoelen, de aanwezigheid van de goddelijke geest zelf. Deze aanwezigheid, met inbegrip van al haar onzichtbare eigenschappen, stemt overeen met het xiang-wai-shi-xiang of 'beeld over de beelden heen' van de Chinese theoretici. Het staat ook dicht bij datgene wat in de Chanspiritualiteit als een illuminatie wordt ervaren. Wanneer je bij het zien van een natuurtafereel - een bloeiende boom, een vogel die met een schreeuw opvliegt, een zonne- of manestraal die een moment van stilte verlicht - opeens de overzijde van het tafereel bereikt, dan heb je het scherm van de verschijnselen overschreden."

"Je ondergaat de indruk van een vanzelfsprekende aanwezigheid die in haar geheel, onverdeelbaar, onverklaarbaar en toch onmiskenbaar naar je toekomt. Ze openbaart zich als een vrijgevige gave die ervoor zorgt dat alles als bij wonder daar is, een gave badend in een licht met de kleur van de oorsprong, die een oerlied neuriet van hart tot hart en van ziel tot ziel.

Ik heb zojuist het woord 'ziel' gebruikt. Het doet me denken aan het begrip yi-ying, 'dimensie van de ziel', dat we al zijn tegengekomen in de tweede bespiegeling over de roos. In de Chinese esthetische leer is de yi-ying zowat de evenknie van de shen-yun of 'goddelijke weerklank: Net als de shen is ook de yi, 'aanleg van het hart, van de ziel', datgene wat zowel huist in de mens als in het levende heelal. De yi-ying suggereert dus een zielsverwantschap tussen het menselijke en het goddelijke, die in het Chinees wordt weergegeven door de uitdrukking mo-qi, 'woordeloze verstandhouding'. Deze verstandhouding is nooit volledig: altijd zal er een hiaat zijn, een onderbreking, een gemis dat moet worden vervuld. De nagestreefde oneindigheid is wel degelijk on-eindig. Het beeld van een ontrold Chinees schilderij, dat wordt voortgezet door de leegte, maakt dat duidelijk. In deze door de adem bezielde leegte schuilt een wachten, een luisteren dat bereid is een nieuwe komst te ontvangen, die op haar beurt een nieuwe verstandhouding aankondigt.”

Niet alleen je ziel wordt aangesproken, ook de oneindige dimensie die in je ziel actief is als geestkracht komt aan het licht en wordt ervaarbaar. Deze ervaring kan alles anders in je leven relativeren en in een ander licht plaatsen. In de sacraliteit van de werkelijkheid is geen geweld en geen lijden, maar de weg ernaar toe, naar de ervaring ervan kan zwaar en pijnlijk zijn en veronderstelt veel geduld en uithoudingsvermogen want de wereld is niet goddelijk. De wereld kent ook delen die hels zijn en de daden van mensen zijn soms gruwelijk en wreed. De confrontatie met dit aardse lijden hoeft echter niet te betekenen dat de sacraliteit van de werkelijkheid daarom minder waar is. Of zelfs niet bestaat. Dat laatste zou betekenen dat dood en verderf het laatste woord hebben en dat nieuw leven in feite een fictie is. We hoeven maar om ons heen te kijken: op elke ruïne groeit iets nieuws, planten ontkiemen in elke bodem als er een beetje water bij komt, hoeveel gruwelijke oorlogstaferelen zich ook hebben afgespeeld. De natuur en de kracht van de natuur die zich telkens weer manifesteert kan ons leren hoe het leven telkens leven baart en telkens opnieuw opstaat. De kunstenaar die hier weet van heeft en die bereid is die ervaring van eenheid en telkens opnieuw geboren worden na te streven heeft hieraan een levenstaak die alle opoffering waard is. Cheng zegt hierover:

“Om haar te bereiken is de kunstenaar altijd bereid pijn en verdriet te doorstaan. Hij is bereid gebrek en verlies te lijden, totdat hij helemaal wordt verteerd door het vuur van zijn handeling, totdat hij zich laat opzuigen door de ruimte van zijn kunstwerk. Hij weet dat de schoonheid niet zomaar iets is wat wordt gegeven. Zij is de hoogste gave van het deel dat werd geschonken. Voor de mens ten slotte betekent zij niet zozeer een verworvenheid, als wel een eeuwige uitdaging.”

In die eeuwige uitdaging voel ik mij thuis, het relativeert al mijn kortstondige vormen van zorg en van lijden en het geeft mij een zin perspectief dat mijn eigen bestaan ver en ver overstijgt. Daartoe voel ik mij telkens weer

geroepen om de penseel ter hand te nemen. Op naar de eeuwigheid, op naar de sacrale lagen in ons bestaan opdat wij mogen voortbestaan op ongekende wijzen.

John Hacking 2016

Bron: François Cheng, Over schoonheid. Vijf meditaties, Kapellen 2008 (Pelckmans, Klement) pag. 93-128

Tekens

Het leven van Maria en het leven van Jezus zijn verweven. Hoogtepunten van het leven van Maria gebaseerd op citaten waarin zij in de bijbel bij name wordt genoemd kunnen gekoppeld worden aan een symbool. Dat heb ik een eerste keer gedaan in 2014 en het resultaat zijn een aantal tekens die een eigen zeggingskracht hebben. Volledigheid is niet nagestreefd. Het graf of de steen voor het graf ontbreekt bijvoorbeeld terwijl het wel een krachtig symbool is. Ook het zwaard van Zacharias ontbreekt. Bij het sterven van Jezus wordt niet expliciet vermeld dat Maria als moeder aanwezig was in drie evangelies. Bij Johannes speelt ze een bijzondere rol omdat ze daar ook vanaf het kruis wordt toegesproken. Wel keken in de andere drie evangelies vrouwen op afstand toe. Onder hen Maria, moeder van Jakobus. Als deze de broer van Jezus is, wordt Maria via deze omweg genoemd. Een ander symbool dat ontbreekt is de kribbe of voederbak en de geschenken van de bezoekende sterrenwichelaars uit het oosten, goud, wierook en mirre. Ook dat zijn bijzondere symbolen. Ik veronderstel dat Maria ook aanwezig is bij de wolk die Jezus aan het gezicht onttrekt bij hemelvaart en bij de vuurtongen tijdens Pinksteren, de zending van de Geest.

Thema's: BOOM: Matheus 1,20 Toen hij dit overwoog, verscheen hem in een droom een engel van de Heer. De engel zei: 'Jozef, zoon van David, wees niet bang je vrouw Maria bij je te nemen, want het kind dat ze draagt is verwekt door de heilige Geest.

ENGEL: Lucas 1,28 Gabriël ging haar huis binnen en zei: 'Gegroet Maria, je bent begenadigd, de Heer is met je.'

BUIK: Lucas 1,41 Toen Elisabet de groet van Maria hoorde, sprong het kind op in haar schoot; ze werd vervuld van de heilige Geest

BORST: Lucas 2,6 Terwijl ze daar waren, brak de dag van haar bevalling aan, 7 en ze bracht een zoon ter wereld, haar eerstgeborene. Ze wikkelde hem in een doek en legde hem in een voederbak, omdat er voor hen geen plaats was in het nachtverblijf van de stad.

NEERWERPEN: Matheus 2,11 Ze gingen het huis binnen en vonden het kind met Maria, zijn moeder. Ze wierpen zich neer om het eer te bewijzen. Daarna

openden ze hun kistjes met kostbaarheden en boden het kind geschenken aan: goud en wierook en mirre.

EZEL: Matheus 2,14 Jozef stond op en week nog diezelfde nacht met het kind en zijn moeder uit naar Egypte.

MES: Lucas 2,21 Toen er acht dagen verstreken waren en hij besneden zou worden kreeg hij de naam Jezus, die de engel had genoemd nog voordat hij in de schoot van zijn moeder was ontvangen.

TORAH: Lucas 2,49 Maar hij zei tegen hen: 'Waarom hebt u naar me gezocht? Wist u niet dat ik in het huis van mijn Vader moest zijn?'

WIJN: Johannes 2,3 Toen de wijn bijna op was, zei de moeder van Jezus tegen hem: 'Ze hebben geen wijn meer.' 4 'Wat wilt u van me?' zei Jezus. 'Mijn tijd is nog niet gekomen.' 5 Daarop sprak zijn moeder de bedienden aan: 'Doe maar wat hij jullie zegt, wat het ook is.'

DEUR: Marcus 3,32 Er zat een groot aantal mensen om hem heen, en die zeiden tegen hem: 'Uw moeder en uw broers staan buiten en zoeken u.'

STERVEN: Matheus 15,37 Maar Jezus slaakte een luide kreet en blies de laatste adem uit.

ZOON: Johannes 19,26 Toen Jezus zijn moeder zag staan, en bij haar de leerling van wie hij veel hield, zei hij tegen zijn moeder: 'Dat is uw zoon,' 27 en daarna tegen de leerling: 'Dat is je moeder.' Vanaf dat moment nam die leerling haar bij zich in huis.

WOLK: Handelingen 1,9 Toen hij dit gezegd had, werd hij voor hun ogen omhooggeheven en opgenomen in een wolk, zodat ze hem niet meer zagen.

VLAM: Handelingen 2,3-4 Er verschenen aan hen een soort vlammen, die zich als vuurtongen verspreidden en zich op ieder van hen neerzetten, en allen werden vervuld van de heilige Geest en begonnen op luide toon te spreken in vreemde talen, zoals hun door de Geest werd ingegeven.

John Hacking 2016

Waste Land - bar land

Het woeste land, het barre land heeft mij mijn leven lang al gefascineerd. Hoe woester hoe mooier. Daarom schilder ik landschappen. Het romantisch landschap dat een paar eeuwen geleden populair was en dat eigenlijk nooit aan bewondering heeft ingeboet is soms woest. Bijvoorbeeld als de schilder erop uit trekt om de nog 'echte wilde natuur' vast te leggen, hoewel dat in Europa van die dagen nauwelijks nog voorkwam. Casper David Friedrich heeft een paar pogingen gedaan. Veel is daarom fantasie, in het landschap gelegd. Barend Koekoek die met een paar kompanen door het Rijnland trekt op zoek naar bijzondere plekken vertelt dat echte oude bomen zeldzaam zijn geworden, ze zijn gekapt. Oerbossen zijn er niet meer, maar het water

stroomt nog steeds en de watervallen en de donkere plekken in het landschap - schaduw, rotspartijen, claire obscur, en in de verte een vergezicht, een panorama, de resten van een ruïne, zetten de beschouwer aan tot deelname aan het landschap dat zich voor zijn ogen onthult.

De landschappen die mij fascineren hebben iets van het onaffe, het onvoltooide, abstract bijna en nooit volledig en nooit als een foto. Op internet komen de mooiste (bewerkte) landschappen voorbij maar ze houden iets kunstmatigs. Als je dat probeert in verf uit te drukken word je alleen maar teleurgesteld als je inzet op abstractie. Anselm Kiefer schildert prachtige akkers, wegen in het landschap, vergezichten met een hoge horizon op het schilderij. Dat vind ik fascinerend. Armando begon tijdens het schilderen van zijn schuldige landschappen met veel zwarte bomen op rotspartijen, alsof er niet genoeg zwart was om de triestheid van de ervaringen in het landschap zichtbaar te maken (kamp Vught in Wereldoorlog Twee). Kari Higashiyama is vooral mystiek geïnteresseerd in het landschap: het is sacraliteit waar hij op zoek naar is binnen de context van het zenboeddhisme. Sneeuw en mist, bergen en rivieren zijn de thema's die telkens weer opduiken. Van hem heb ik de fascinatie hiervoor geërfd en de zelf gestelde opgave om die thema's op mijn manier zichtbaar te maken in mijn werk.

Maar er is nog een heel andere bron voor mijn werk als landschapschilder, de literatuur, de poëzie. Sinds mijn middelbare schooltijd begeleidt mij het werk van de Engelse schrijver T.S. Eliot. Zijn verzameld werk heb ik sinds die tijd talloze keren geraadpleegd, zijn gedichten zoals *The Waste Land* (1922), *The Hollow man* (1925), *Choruses of 'the Rock'* (1934) en *Four Quartets* (1935-1942) zijn een soort van terugkerend refrein in al die jaren, een soort lied dat stil en onmerkbaar meedoet op de achtergrond. Landschappen opgeroepen door deze gedichten keren meestal onbewust terug in mijn geschilderd landschap. Ik werd me dit vanmorgen opnieuw bewust bij de vertaling van Paul Claes die *The Waste Land* vertaalt met het barre land. Dit gedicht van Eliot is in de geschiedenis een soort van eigen leven gaan leiden en talloze keren besproken. Maar de beeldspraak en vooral het idee van het woeste barre landschap roept bij mij allerlei eigen associaties op. In een film over Joseph Beuys met de prachtige titel 'Zeige deine Wunde' komen beelden voorbij van een moeraslandschap als verteld wordt over het neerstorten van Beuys in de oorlog. Die beelden van het moeras, bar landschap, zijn voor mij uitgangspunt geweest van tal van abstracte landschappen. Het is een zoektocht naar de schoonheid van het abstracte, de mystiek onder de veelheid van indrukken die dat landschap oproept. De geur die er misschien hangt, de mistroostigheid ervan, de donkerheid, het onbestemde zoals het gevoel van melancholie.

Zo ontdek ik de laatste jaren meer en meer verbanden, mijn relatie met en hang naar de romantiek, de onderstroom van melancholie, de hang naar leegte, stilte, en de oneindigheid van de verte. Daar komt de ziel aan het licht, zo luidt een uitspraak. Wat is er nou mooier dan dat, om hiermee zo vaak als mogelijk bezig te zijn?

John Hacking 2016

literatuur

Eliot, T.S., Het Barre land. The Waste land, vertaling, commentaar en nawoord Paul Claes, Amsterdam 2013 (De Bezige Bij)

DVD: Zeige deine Wunde - Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys - Regie: Rüdiger Sünner - ISBN: 978-3-89848-491-6 een fragment: <https://www.youtube.com/watch?v=84Zd0GqiR-U>

Abstract and Landscape

“Yūgen may be, among generally recondite Japanese aesthetic ideas, the most ineffable. The term is first found in Chinese philosophical texts, where it has the meaning of “dark,” or “mysterious.”

Kamo no Chōmei, the author of the well-known Hōjōki (An Account of my Hut, 1212), also wrote about poetry and considered yūgen to be a primary concern of the poetry of his time. He offers the following as a characterization of yūgen: “It is like an autumn evening under a colorless expanse of silent sky. Somehow, as if for some reason that we should be able to recall, tears well uncontrollably.” Another characterization helpfully mentions the importance of the imagination: “When looking at autumn mountains through mist, the view may be indistinct yet have great depth. Although few autumn leaves may be visible through the mist, the view is alluring. The limitless vista created in imagination far surpasses anything one can see more clearly” (Hume, Nancy G., ed., 1995, Japanese Aesthetics and Culture: A Reader, Albany: State University of New York Press, pag. 253-254)” in: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/#5>

Landscapes are in reality abstract givens. When see a landscape, mostly we know what we see, but at a closer look this landscape can become very abstract. An abstract painting is a landscape. Maybe you have to make some effort to see it, but it is a landscape in one way or another. My landscapes are abstract and my abstract paintings are landscape.

Landscapes of the mind, of the soul or of imagination.

A mountain in a misty surrounding - with clouds covered, fog everywhere, is not a mountain anymore at the first sight. You see something that remember you of a mountain, but if you don't know that there a mountain is painted, the

possibility is great that you doesn't see one. You see only the colours, not the forms. And you can experience the feeling this picture gives you. The Japanese idea Yūgen perfectly express this mysterious way of experience. You feel more than you see, something is awoken in you, maybe like some feeling of melancholy. You can feel it with your body (German: Leib) and soul. The soul is the most important part of this experience. You can feel sad, happy, delighted and so on... But there is no special reason for it. It happens to you seeing the picture, experiencing the painting.

When my paintings gives this kind of feelings I'm satisfied. They work. Abstract paintings can become impressive - see the work of Mark Rothko. He is a good example of abstract painting where the paintings have an effect on the spectator.

Using sumi-e, a Japanes technique to paint landscapes and situations, this sumi can have a special effect in observing what you see. It is charactaristic in a special way. It shows you the impression of the artist - not a real landscape, but an abstraction.

This provides a great openness - to paint, to imagine and to experience what you are seeing. It is a kind of freedom in finding and giving meaning. Maybe your soul is touched. That is alright.

John Hacking 2017

John Hacking - Levensloop

Ik ben geboren in Valkenburg aan de Geul (1956) en opgegroeid in Gulpen in het landschap van Zuid Limburg. In 1976 ben ik theologie gaan studeren aan de toenmalige Universiteit voor Theologie en Pastoraat te Heerlen. In 1989 ben ik als pastoraal werker gaan werken in de parochie H.H. Engelbewaarders te Badhoevedorp en in 2000 als studentenpastor in de Studentenkerk aan de Radboud Universiteit te Nijmegen. Dit tot op heden. Als schilder ben ik autodidact hoewel ik wel veel heb geleerd van andere kunstenaars. Ik schilder al sinds mijn 14e levensjaar. Ik ben getrouwd en heb geen kinderen. Poëzie, kunst, filosofie en exegese en wandelen in de natuur zijn belangrijk voor mij. Ook onderhoud ik diverse websites met teksten en afbeeldingen.

Mijn werk als (landschap)schilder

Geïnspireerd door twee kunstenaardocenten op de middelbare school heb ik vele technieken verkend en daarna jarenlang geschilderd met olieverf. Ik heb in de zeventiger en tachtiger jaren achtergronden geschilderd voor culturele manifestaties, optredens en feesten in Heerlen. Daarnaast heb ik een aantal

affiches ontworpen voor demonstraties en andere publieke evenementen. Ook was ik al vanaf de middelbare school betrokken bij het illustreren van de bladen die op de scholen werden uitgegeven. Tijdens mijn theologiastudie heb ik dat voortgezet en ben ook actief betrokken geweest bij de illustratie van diverse publicaties.

Landschappen hebben altijd mijn interesse gehad, vandaar dat zij als thema voortdurend terugkeren in mijn werk. In 1984 kreeg ik een catalogus in handen van het werk van Kaii Higashiyama, een Japanse landschapschilder die onder anderen muren gedecoreerd heeft in zentempels in Japan. Kaii Higashiyama schildert landschappen. Hij maakt zijn verf zelf. Deze werkwijze heeft mij ertoe aangezet het terrein van het zelf verf maken te verkennen. Sinds die tijd werk ik alleen met pigmenten, bindmiddelen en water. Andere inspiratiebronnen voor mijn werk zijn Armando, Anselm Kiefer en Caspar David Friedrich. Hun landschappen hebben mij ertoe aangezet verder te experimenteren met kleur en vorm. Ook Joseph Beuys is voor mij een inspiratiebron, zeker waar het zijn verkenningen betreft van het spirituele.

Vaker laat ik mij inspireren door een (kleine) foto van een vergeten of oud landschap of door een foto die ik zelf heb gemaakt van een natuurgebied. Deze foto vormt dan het uitgangspunt voor een verdere uitwerking op papier van dit landschap. Grotendeels is dat dan ook verzonnen. Opvallend is echter dat veel mensen in een dergelijk landschap elementen herkennen die hun herinneren aan reizen en plaatsen die indruk hebben gemaakt. Soms zijn dat ook jeugdervaringen.

Mijn materiaal bestaat uit papier / doek/ bord en mijn verf zijn hoofdzakelijk pigmenten gebonden met caseïne en/of acrylaatbinder op waterbasis. De laatste jaren werk ik ook veel met inkt en met sumi-e. Ik gebruik vaak als slotvernis een acrylvernis. Daarnaast heb ik ook een aantal werken in hout (collages) gemaakt en een paar beelden van hout.

Ik signeer mijn werk met de naam canandanann. Dat is een naam die ik sinds mijn 16e gebruik en die bestaat uit de samenvoeging van twee namen die uit twee mythologische tradities stammen: Midden Amerika en de Kelten. Ook mijn websites zijn vaak onder die (redelijk unieke) naam te vinden.

Relatie geloof en werk

Ik geef elke expositie een thema mee om de toeschouwer uit te nodigen om vanuit zijn eigen perspectief naar de werken te kijken. De horizon waar hemel en aarde elkaar raken is een kernthema in mijn werk. De horizon maakt de mens bewust van zijn levensruimte en zijn levenstijd. De horizon wijkt voortdurend. Toekomst en verleden worden er door afgebakend maar niet definitief ingevuld. De horizon maakt de mens bewust van zijn eigen plaats en van zijn eigen perspectief. Er is altijd een toeschouwer die kijkt. Het

landschap nodigt de toeschouwer uit zijn eigen betekenis te geven en na te denken over zijn eigen plek.

Inzet is de zoektocht naar sporen van een transcendente werkelijkheid in het landschap. Licht en vorm, ochtend en avond, berg en zee, kunnen een vingerwijzing geven. Het goddelijke en de natuur vallen bij mij níet samen zoals dat bij veel schilders in de Romantiek zichtbaar wordt. Het landschap verwijst. De betekenis wordt door de toeschouwer die naar het landschap kijkt toegevoegd. Dit proces van betekenisgeving dat in de semiotiek “semiose” wordt genoemd, vindt bij mij achteraf plaats. De titel van het werk wijst vaak in die richting. Zelf spreek ik graag over een sacrale dimensie in het landschap die als vorm van betekenis zichtbaar kan worden gemaakt. Momenteel werk ik ook aan een serie uitbeeldingen van het lijdensverhaal en het leven van Maria. Een kruisweg van mijn hand is te bezichtigen in de Studentenkerk. Centraal hier staat de ervaring van lijden en de vraag hoe wij dit vol kunnen houden ook vanuit een religieus perspectief. Een aantal keren ben ik hierover al geïnterviewd voor diverse bladen (o.a. Vruchtbare aarde 2010).

Exposities

Sinds 1998 heb ik regelmatig exposities gehad o.a. in Amsterdam, Badhoevedorp, St. Germain d’Etables (Normandië), Epen, Den Haag, Deventer, Malden en Nijmegen, Den Haag en Huissen. Momenteel is een hommage aan Joseph Beuys (collage’s) te zien op de rondgang eerste etage Erasmuslaan 9 (Radboud Universiteit) te Nijmegen en in de Studentenkerk Erasmuslaan 9a is wisselend werk van mijn hand te bezichtigen. Ook hangen er wisselende werken op het NAVO hoofdkwartier in Münster (Duitsland)

John Hacking 2017

Schilderen als verhalen vertellen - licht zoeken

'De enige echte reis, het echte bad van de eeuwige jeugd, is niet nieuwe landschappen opzoeken, maar andere ogen hebben, het universum zien met de ogen van een ander, van honderd anderen', de honderd universums zien die elk van hen ziet, die elk van hen is...'

M.A. Ouaknin

Anselm Kiefer vertelt verhalen. Deze Duitse schilder is een verhalenverteller. Hij noemt zichzelf kunstenaar, niet schilder. Zijn schilderijen zijn verbeeldingen van zijn gedachten, zijn emoties en zijn impressies. Alchemie,

Kabbala, mystiek, geschiedenis, natuurkunde, het zijn de thema's in zijn werk. Het zijn ook verhalen van anderen. Verhalen uit een lange geschiedenis, sinds het ontstaan van het universum. Voor hem geldt wat ook in de alchemie ter sprake komt: in het groot zoals in het klein, en omgekeerd. De kosmos, het universum is ook aanwezig in elk individu, in elk mens. God in het groot, in de kosmos, is ook God in de persoonlijke existentiële ervaring. Het is dezelfde. Het is hetzelfde, alleen het perspectief is anders, de bril waarmee je wilt kijken verschilt.

In feite is veel herhaling, veel is iets wat terugkeert. Herinnering, ervaring zouden niet mogelijk zijn zonder die herhaling. Ware dit niet zo, zou herkenning niet fundamenteel zijn in ons denken en ons waarnemen, dan zouden wij ons steeds in nieuwe situaties én onbekende situaties bevinden. We zouden dan telkens weer op verkenning moeten uitgaan, ons oriënteren, de weg zoeken, de weg proberen te vinden. Ik vermoed dat dát met heel veel onzekerheid en gevoelens van onveiligheid gepaard zou gaan. Nooit thuis zijn, nooit op bekende grond, nooit herkenning en dus ook erkenning, want de situatie die vertrouwd is, is ook een vorm van erkenning van jouw waarneming en jouw welbevinden. Alles telkens nieuw, dat houdt geen mens vol.

Kiefer: "siehe giorgio agamben: erfahrung bedeutet, die kindheit als transzendente heimat der geschichte wiederfinden..." De jeugd, de kindertijd vormt het amalgaam van je gebundelde ervaringen die bij tijd en wijlen boven komen drijven en die soms aangestipt worden door iets wat in de actualiteit gebeurt. Herinneringen komen bovendrijven. Herinneringen worden verhalen en verhalen geven ons een context om ons zelf te verstaan en om in te leven. Misschien erven we het zelfs over, die ervaringen, herinneringen, emoties en gewaarwordingen?

Daarom vertellen we ook verhalen: ze roepen nieuwe dingen op in vertrouwde contexten. Vertrouwd is het landschap, de omgeving, het gegevene. Er zijn altijd nieuwe elementen in een verhaal, nieuwe perspectieven, nieuwe vormen van betekenisgeving, maar die kunnen pas oplichten tegen de achtergrond van het bekende, het herkende en het vertrouwde. Neem deze tekst. Zou je nooit een letter hebben gezien, nooit hebben kunnen leren schrijven en lezen, dan zouden dit slechts wat zwarte vlekken zijn. Maar nu je kunt lezen en daar ga ik vanuit, en zelfs Nederlands, en je hebt een voorstellingsvermogen, je kunt je voorstellen wat hier geschreven staat, je snapt het, je ervaart het en het zet je misschien aan tot verder denken, ontstaat er iets, gebeurt er iets, komt een verhaal, een tekst, een geschiedenis tot leven.

Anselm Kiefer is ervan overtuigd dat je als kunstenaar voortdurend de ervaringen herhaalt die je hebt opgedaan in je jeugd. Ze keren in nieuwe gedaantes terug, in nieuwe verhalen, in nieuwe contexten, maar eigenlijk is het herkenning en is het herhaling. Daar is niets mis mee. Misschien kunnen

we ook niet anders. Indrukken van toen waren zo bijzonder omdat je nog niet zoveel 'vooroordelen' had misschien, meer open stond voor de wereld, dat ze je een leven lang blijven begeleiden.

Is dat erg. Nee. Ik denk van niet. Iets totaal nieuws bedenken, uitvinden, ontwerpen, ga er maar aan staan. Het moet ergens vandaan komen. Zelfs 'genade' komt uit de hemel gevallen en is niet op aarde op te graven tussen het gesteente van de eeuwenoude rotsen. Alles heeft een plek en dus een oorsprong, ook het nieuwe. Het nieuwe rust op en bouwt voort op het oude. Zoals wij spreken met woorden die wij hebben geleerd en die velen voor ons hebben gesproken en gebezigd om hun ervaringen tot uitdrukking te brengen.

Citeren

'In mijn commentaren heb ik vaak benadrukt dat het voor de Talmoed belangrijk is om te weten wie onderwezen heeft, wie een uitspraak gedaan heeft en wie deze of gene waarheid heeft doorgegeven.

Het schijnt belangrijk te zijn, heb ik gezegd bij iedere uitspraak de persoon van de auteur te bewaren: niet alleen om te onderstrepen dat iedere waarheid mogelijkerwijs een subjectief karakter heeft, maar ook om in het universele niet het wonder en het inzicht van het persoonlijke verloren te laten gaan, om het domein van het ware niet te transformeren tot het rijk van het anonieme.'

Emmanuel Levinas (geciteerd in Ouaknin)

Als er niet zoveel nieuw is in de wereld, niet zoveel echt nieuw hoeven we daar niet onder te lijden. Waarom niet? Omdat elk bestaande tekst, elk bestaand object, elke handeling, elk woord, elke gedachte, meer lagen heeft. Niets en niemand is te vangen in één en eenduidig begrip alsof er geen diepere betekenissen, alsof er geen diepere lagen zijn. Alles is, zo vermoed ik, meerduidig, vanuit meer perspectieven te bekijken, afhankelijk van de bril die je wilt opzetten. Anselm Kiefer is zijn hele leven al op die manier bezig: zijn schilderijen en beelden verkennen de betekenissen, diepen ze uit, nuanceren ze, halen er fragmenten uit die weer nieuwe betekenissen vormen etc. etc. Een proces dat nooit af is. Hij vindt objecten die zijn verhaal illustreren, haalt ze door baden met zuren, past electrolyse toe en onderwerpt ze aan andere procedures, zodat de objecten veranderen. Zowel van gestalte, van vorm en van kleur. Hij citeert op die wijze geschiedenisverhalen, oorlogen, ondergang, hoopvolle dimensies en wanhopige dimensies uit de menselijke cultuur zodat een nieuw beeldverhaal ontstaat. Reflectie op gedichten van Celan, Hölderlin, Rilke, het keert allemaal terug in zijn werk. Soms schrijft hij namen bij de beelden die hij maakt, extra duiding, extra tekens die een weg in het verhaal moeten wijzen. Hij heeft boeken gemaakt van verzamelde fragmenten, geknipte, ingekorte

schilderijen, als nieuwe lectuur – een eigen verhaal, een eigen geschiedenis, citeren op een nieuwe wijze met oude en verwijzende tekens.

Als reactie op deze uitspraak: “ Wie ein Haufen von geradehin Ausgeschüttetem ist der schönste Kosmos” zegt Kiefer:

“das ist ein schönes bild: der kosmos als ausgeschüttetes, wie ein Kind, das seine spieltruhe ausschüttet. mal sehen, was kommt, wenn ich nicht mehr weiterweiss, schütte ich die dinge, sei es heisses, flüssiges blei oder dünne farbe, auf das bild.” Nieuw ontstaat uit door wat op het eerste gezicht chaos lijkt: een bad, een overgieten met verf van een beeld, een schilderij. Kiefer: “Ein künstler ist immer auch ein ikonoklast. erst das zerstörte bild ist ein universales bild. wenn ich ein bild male, ist das gleichzeitig die negation dieses bildes. man darf das nicht chronologisch sehen, denn das sichtbare bild rekurriert immer auf das nichts.”

Het ‘niets’ dat zo in het werk van Kiefer ter sprake komt spreekt niet vanzelf. Dat is eigen aan het ‘niets’. Niet spreken, niet sprekend, niets zeggend, zijn kenmerken van het niets maar dat wil niet zeggen dat het niet ter sprake kan worden gebracht. Door een bestaand beeld, een schilderij onder te dompelen in verf, in een zuur, te bewerken, wordt het wel als zodanig ‘vernietigd’, de eerste indruk lijkt dat te zeggen, maar het resultaat is een ander beeld, een ander schilderij, een getransformeerd beeld of schilderij. Of de kunstenaar vernietigt zijn werk en maakt het tot niets - zodat er niets meer van over is. Kiefer: “zu deinem satz über das potential des nichts: nur wenn wir in unseren taten, in unseren entschlüssen zugleich deren negation sehen, sind wir mit dem nichts, das unser reichum ist, verbunden. alle maler sind ikonoklasten. wie viele bilder habe ich schon verbrannt? ein philosoph hat einmal gesagt: “diese fragmente würden, wenn sie einmal verbrannt würden, endlich etwas licht geben.” siehe auch heraklit.”

Een schilderij citeert de werkelijkheid op een geheel eigen wijze, het verwijst niet alleen, maar is ook deel van die werkelijkheid en de vernietiging of transformatie van het schilderij doet ook iets met de werkelijkheid waarnaar het verwijst. Wat is werkelijk hier, waar gaat het om en hoe speelt het niets op de achtergrond mee? Als de schilder van nature, van professie, vanuit zijn roeping ikonoklast is, dan betekent dit dat hij elk beeld van de werkelijkheid wel moet vernietigen, aanpassen, vervormen opdat het particuliere universeel kan worden. Kiefer stelt: “zum staub auf der linse: habe viel mit asche gearbeitet, meine zuerst meist bunten (impressionistischen) bilder wurden of mit asche, sand oder staub bedeckt - wurden dadurch vergeheimnisst, wurden durch diesen ikonoklasmus vom besonderen, aktuellen, gesonderten ins universale gehoben.” Van schilderijen die soms te groot waren snijdt hij delen af, die dan weer kleinere werken worden, als detail worden ze geactualiseerd. Als detail zijn ze uit een grotere samenhang van het schilderij uitgesneden “so wie ein foto, ein film nur den besonderen augenblick meint und nicht das ganze, nicht das ding als solches, so gibt es

einen besonderen rhythmus: vom universalen zurück zum aktuellen, das heisst zum besonderen, getrennten und dann wieder zu universalen. oft habe ich "fertige" bilder auf buchseitenformate zerschnitten und diese seiten zu büchern gebunden."

Deze boeken zijn in feite nieuwe getuigenissen, een nieuwe werkelijkheid van citaten, ontstaan uit een ikonoklastische daad van vernietiging. Misschien is spreken, citeren, schrijven ook wel een vorm van ikonoklasme omdat de beelden die we denken te kennen en gebruiken niet eenduidig zijn en dus wel moeten vernietigd worden om misverstanden te voorkomen en te verhinderen dat wij denken dat onze beelden zich dekken met de werkelijkheid. Schrijven, spreken, citeren is dan het oude woord opnemen in een nieuwe context en zo 'opladen' met nieuwe betekenissen. Oud wordt nieuw en het nieuwe is niet nieuw maar getransformeerd, geherformuleerd. Zo scheppen we niet alleen een nieuwere werkelijkheid maar wordt de werkelijkheid zelf anders - een oneindig proces van betekenisgeving. Zich realiseren dat dit plaatsvindt - het momentane, het actuele ervaren, tot in de kern ervan doordringen - weten, beseffen, meemaken, en vooral toelaten, zodat je er helemaal door geraakt wordt, zou je een vorm van verlossing kunnen noemen.

Verlossing

De Talmoed leert: kol ha'omer davar besjem omero mevi ge'oela la'olam, wat wil zeggen: 'iedereen die een woord spreekt in naam van de auteur, brengt de verlossing in de wereld.'

In andere woorden betekent dit dat de praktijk van het citeren een eigen strikte deontologie heeft. Als je een citaat aanreikt aan de lezer, dan moet je altijd ook aangeven waar het vandaan komt, de auteur, het situeren in het werk, kortom, de lezer alle elementen geven zodat die naar de bron kan terugkeren en zo, misschien, door dit terugkeren, nieuwe landschappen kan ontdekken en tekstuele horizonten die voor hem betekenis kunnen hebben.

M.A. Ouaknin

Verlossing door actualisatie, door het besef dat er telkens iets nieuws ontstaat in je spreken en de wijze waarop je betekenis geeft met behulp van oude, bekende begrippen, dat is een vorm van bevrijding die we misschien niet dagelijks zo ervaren. De Duitse dichter Hölderlin heeft eens gezegd: "Wenn es dem Dichter misslingt, in der Tragödie die richtige Worte zu finden, dann brechen die tödliche Worte in die Wirklichkeit ein". Dat is eigenlijk het negatieve effect van het spreken en schrijven waar de woorden niet treffen en 'fehl schlagen'. Dat betekent dat woorden krachtig zijn, dat ze effect hebben, kortom dat ze scheppend kunnen werken. Ook het negatieve heeft die kracht. Als de woorden niet in een tragedie de spijker op de kop slaan

gebeurt er iets anders. Kiefer reageert op dit citaat van Hölderlin als volgt: “das ist wirklich wahr. nur im wort, im richtigen, in der dichtung ist wirklichkeit. wenn sie nicht hergestellt wird, wenn man also alles in der illusion lässt (denn alles, was wir sehen, ist illusion), wenn die zeit zu dürftig wird, dann wird es gefährlich.” Poëzie, dichten, schept werkelijkheid, woorden krijgen een waarheidsgehalte en kunnen verlossend werken, want de werkelijkheid wordt door hen bewogen. Woorden openen een veld van betekenissen. Het is te vergelijken met een tocht door de woestijn. Hoe vind je hier je weg, welke richtingwijzers leiden je veilig door de woestenij van zand? ““Er is geen weg terug meer mogelijk voor degene die ver de woestijn is ingetrokken. Van elders gekomen, is het elders zijn tweede horizon geworden. Zand is de vraag. Zand is het antwoord. Onze Woestijn kent geen grenzen,” schreef rebbe Semama.” zo volgens een citaat van Edmond Jabès die veel over taal, over het boek en over de woestijn geschreven heeft. Vervang het begrip zand door woord en woestijn door taal en dan krijgt het fragment een nieuwe dimensie. De tocht wordt duidelijk, de manier waarop ook.

Edmond Jabès is een inspirerende schrijver die aanzet tot reflectie over ons bestaan. Hij doet met taal, met woorden en met vergezichten wat Kiefer doet met zijn schilderijen. Jabès vertelt verhalen, met fictieve personages. Verhalen die echter rusten in de Joodse mystieke traditie, de bijbel en de concrete geschiedenis. Het zijn verhalen die nieuwe dimensies openen omdat ze leunen op oude betekenissen en zo daarop verder bouwen. Jabès legt betekenissen vrij door woorden, door gebeurtenissen in een nieuwe context te plaatsen. Hij maakt ze vrij van de oude context, lost ze eruit, van het werkwoord lossen, vrijmaken, vrijkopen. De lossen is de bevrijder die verlost van de ketenen, de banden van de slavernij. Zo is de Messias een lossen, een vrijmaker. Verlossing wordt in de wereld gebracht door het spreken van een woord in naam van een auteur. Jabès voert fictieve rabbijnen op, auteurs, die woorden spreken in hun eigen naam of in de naam van iemand anders. Citaten zijn met naam en toenaam van de auteur tekens van verlossing, van bevrijding. Ze maken nieuwe betekenissen vrij en zijn zo getuigenissen in een scheppingsproces. Jabès schrijft: “Hij hield een beetje zand in elke hand. “Enerzijds de vragen, anderzijds de antwoorden. Ze zijn beide even zwaar als stof,” zei hij eveneens. Scheppen is van de toekomst het verleden van elke daad maken. Met een voorbeeldige stiptheid hervat de jood zijn vrijwillige tocht in de richting van de woestijn; hij gaat een woord tegemoet dat nieuwe kracht heeft gekregen en dat zijn oorsprong is geworden. “Door te scheppen schep je de oorsprong waar je jezelf in stort,” schreef rebbe Sanua. “De oorsprong is afgrond.” Rebbe Behit.” (einde citaat)

Jabès werd is door een toeval, een toevallige ontmoeting in een park in Parijs, de leermeester van die andere rabbijn en filosoof Marc Alain Ouaknin, die ik graag citeer en die mij aanzet tot verder nadenken over de relatie God-mens-werkelijkheid. Deze denkers zetten met hun werk een spoor uit dat lijkt op een tocht door de woestijn, een tocht die al duizende jaren duurt en nog duizende jaren zal voortduren als wij onze taal blijven spreken zoals we nu doen: betekenis op betekenis stapelen. Als mens, als individu, als subject ben je een klein wielkje in dit grote geheel, fragment, fragmentarisch, maar essentieel. Als zij die je voorgingen er niet waren geweest, zou jij er ook niet zijn gekomen. Als jij de woorden niet had gesproken die vrij kunnen maken, zouden de toehoorders nog altijd in slavernij zuchten en smachten. Durf je en kun je, je eigen rol in de geschiedenis, in het spreken, opvatten als een messiaanse rol? Een rol als verlosser, lossen, bevrijder? Durf je zo te spreken, met de juiste woorden, durf je de uitdaging aan om in dit proces van betekenisgeving jouw betekenis te geven zodat die weer bouwsteen kan worden voor andere betekenissen? Durf je door te geven wat je ontvangen hebt en wat je dagelijks kunt ontvangen? Doorgeven van licht, van innerlijk licht, inspiratie, bevrijding?

Kracht en licht

'De schrijver wendt zich tot het schrijven omdat hij in de woorden een kracht voelt die van heel ver komt, van een diepe laag uit de geschiedenis en de menselijke prehistorie.

Omdat de woorden hem verbinden met de meest oorspronkelijke vertes van zijn

persoonlijke geologie. En nog verder... schrijven doet je duiken, de wereld van het oppervlak verlaten. Schrijven is graven in je verleden en het is gravend in het verleden dat je de weg naar je toekomst opent.'

'In elk leven is er een moment van licht dat zo intens is dat het, zelfs als het onmiddellijk ingehaald wordt door de schaduw, een oergebeuren vormt, onzegbaar, dat je een leven lang probeert te verwoorden. Het gaat er niet om dat licht te begrijpen of te verklaren, want in de dieptes waarin we ons wagen is alles hoogst onverklaarbaar. Het gaat er alleen om verder te leven, verlicht door dit licht, in het leven geroepen door het geheugen, licht dat van elders komt en waardoor je voelt dat het leven in zich een overvloedige, een onuitputtelijke schat bergt.

Dat licht, ik ken het niet, maar 'ik vermoed er het geraas van, zoals je, op de oever, op een mistige dag, de aanwezigheid van de oceaan kunt horen zonder die te zien.'

M.A. Ouaknin

Anselm Kiefer is op zoek naar dit licht dat Ouaknin beschrijft, als hij zijn 'hemelpaleizen' bouwt, ruimtes waar binnen de mystiek van de Sohar (kabbala), de 'doxa', heerlijkheid van het goddelijke aangeraakt kan worden. Kiefer zet zijn zoektocht voort, een spoor dat hem langs oude tradities voert en dat reikt naar de sterren. Het leven, ons leven, is een mysterie, net als de dood. In ons lichaam dragen wij dit mysterie verder en geven het door. De kunstenaar verbeeldt dit lichaam, maakt het tot zegel, tot teken om de toeschouwer te laten ervaren dat het lichaam meer is dan een object, meer dan een drager, meer dan een kracht en stuk materie. De kunstenaar die oude beelden vernietigt om nieuwe bloot te leggen als een ikonoklast, is op zoek naar dit innerlijke licht. Zijn kracht is het om het starre, behoudende, verengende te slopen, als dit verhindert dat het nieuwe kan worden waargenomen en ervaren. Daarom zijn kunstenaars hemelbestormers. Ze richten nieuwe paleizen op, nieuwe torens om de werkelijkheid waar te nemen. En de volgende generatie gaat weer hierin verder. De reis is nooit voltooid, nooit is er een definitieve thuiskomst. Houvast is een illusie die maar even duurt. Ook zo in de taal en in de betekenissen. Dat schept misschien onzekerheid maar geeft ook veel vrijheid. In de woestijn is de sterrenhemel het enige houvast. Die laat je ervaren wie je bent, wat je bent en waar je bent. Mininiem klein onderdeel van een oneindige kosmos. Al ons pogen is stukwerk, misschien wel ontkenning van dit inzicht omdat we deze onmetelijke vrijheid niet aankunnen.

Edmond Jabès past dit ook toe op de taal, op de woorden in de woestijn, op de woorden die God sprak en spreekt, hij schrijft:

" - Als God in de woestijn: gesproken heeft, dan is dat om Zijn woord van elke wortel te beroven, opdat de schepselen bevoorrecht zijn in hun verbond met Hem. Van onze ziel zullen wij een verborgen oase maken, zei rebbe Abravanel.

En met Zijn geschreven woord, vroeg de volgeling, wat doen we daarmee? Van Zijn verkondiging van vuur maken we een boek van vuur dat niet kan opbranden en dat nooit zijn laatste lezing krijgt, antwoordde rebbe Abravanel. Maar rebbe Hassoud, wiens uitspraken en commentaren vanwege hun vrijmoedigheid meestal slecht in de smaak vielen bij de exegeten, kwam tussenbeide en zei:

Zwervend is het woord van God. Het vindt zijn echo in het woord van het rondzwervende volk. Zijn woord kent geen oase, geen enkele schaduw, noch enige vrede, doch slechts de onmetelijkheid van de zeer dorstige woestijn; doch slechts het boek van die dorst, het allesverzengende vuur van het vuur dat op de drempel van de verterende onleesbaarheid van het overgeleverde Boek alle boeken tot as terugbrengt." (einde citaat).

Daarmee zijn we terug bij af, de reis die misschien in ons leven een keer hoopvol begint in de wereld van de taal is nooit ten einde en kan ook nooit het einde bereiken. Pas de dood breekt een leven af dat op reis was. Jabès krijgt er niet genoeg van de kracht van het woord te benadrukken tegen de

achtergrond van het eindige, het oneindige, kenbare en het onkenbare, het niets, de leegte. Hij schrijft:

«Om ons meester te maken van het universum, beschikken wij, zonderlinge vissers, slechts over een opeenstapeling van netten, die door de rede geknoopt zijn. Het oneindige is bezaaid met nutteloze, ondeugdelijke knopen» schreef rebbe Sari.

«Jij gelooft dat je het woord kunt uitvlakken met er een streep door te zetten. Weet je dan niet dat de streep transparant is? Niet de pen streept het woord door, maar de ogen die het lezen» schreef rebbe Taleb.

«Het woord ontwikkelt zich alleen overdag. Het woord is de vogel waarvan de schaduw schrift is» zei rebbe Naoumi. Waarop rebbe Haled antwoordde: «Het schrift is in dat geval het bewijs van het woord, zoals de schaduw op elk moment het bewijs van de dag is.» En bij voegde eraan toe: «Welke dag kunnen we ons voor de geest halen die niet eerst louter nacht was?» (einde citaat)

Als Jabès terugkijkt op zijn werk, op zijn schrijven en verwoorden komt hij net als Kiefer tot de conclusie dat het universum in ons werkt als een onzichtbare kracht waarvan wij de strekking niet begrijpen. We hebben alleen onze taal, onze beelden, ons kunstenaarschap om er stem aan te geven. Meer autoriteit is er niet, want de zeggingskracht verandert met de wijze waarop wordt geciteerd en waarmee commentaar wordt geleverd. Het eigen leven staat borg hiervoor. Daaruit wordt geput en worden nieuwe draden, nieuwe argumenten en inzichten verder ontwikkeld. Inkt als bloed, martelarenbloed, getuigenisbloed waarmee persoonlijke betekenis in woorden wordt gevat en zo voor anderen betekenis kan krijgen. Van het particuliere naar het universele, van het onbekende naar het bekende opdat er stelling kan worden genomen, een houding ingenomen, een gedachte kan worden gevormd die eigen is aan je eigen leven. Jabès schrijft:

“Mijn boeken stoelen op toevallige citaten van fictieve personages, op hun omstreden borgstelling: steunen ze, in het aangezicht van de dood, dus slechts op zichzelf - op mij? Maar is er wel sprake van ondersteuning? Ze berusten op hun eigen zeggingskracht die hun geen enkel respijt laat. Ze beroepen zich op geen enkele autoriteit, laten zich op geen enkele waarheid voorstaan, behalve dan die welke zichzelf onophoudelijk ter discussie stelt; daarom kunnen ze niet naar een of andere zekerheid streven of ook maar een beroep doen op enige hulp.

Boeken van een woord dat nooit afgerond is, evenmin dwingend als overtuigend, niet zekerder van zichzelf dan het van enig ander woord is.

Boeken van een boek dat aan de vier horizonten gekluisterd zit en waarvan de zinnen de ruimte bekrassen, dunne straaltjes bloed...

«Het bloed van het universum voedt het woord dat het benoemt» zei rebbe Asfi. En hij voegde eraan toe: «De dageraad en de schemering zijn wellicht de twee polen van het woord.» «Maar daartussen,» vroeg men hem, «wat zit daartussen?» «Ongetwijfeld zit daar de dag en de nacht van de niet te dateren pijn,» antwoordde rebbe Asfi.” (einde citaat)

Zo wordt het universum tot woord met alle hoogtes en dieptes van ons leven. Een kracht die wij met onze rede niet vatten noch kunnen bevatten. Dat hoeft ook niet. Het feit dat we erover kunnen schrijven, verhalen vertellen, is genoeg.

John Hacking 2017

Citaten uit:

Ouaknin, Marc-Alain, *¿ God en de kunst van het vissen*, Tielt 2016 (Lannoo)

Bijlage DVD: Anselm Kiefer / Alexander Kluge, *Der mit den Bildern tanzt. Filme & Gespräche*, Berlin 2017 (Suhrkamp Verlag) (p.s. citaten van Kiefer zijn allemaal zonder hoofdletters in het origineel)

Jabès, Edmond, fragmenten uit *Le Livre des Ressemblances*. Het Boek der Gelijkenissen, in Speybroeck, van Daan, *De tranen van God. Genese van het beeld in werk van Gérard Garouste* Joseph Semah, Nijmegen 1998 (KUN), p. 52-63

Betekenis buiten de kaders

„Historische feiten omtoveren in abstracte concepten”, is de samenvatting die Torstensson zelf van zijn werkwijze geeft. „Het ene akkoord na het andere, dat vind ik niet zo interessant”, zegt hij. „Er moet een onderliggende reden zijn, een buitenmuzikale betekenis.” Zo Klas Torstensson in een interview in de NRC van 17 mei 2018. De hele tekst: ‘Ik werk als Stockhausen, maar zonder dat megalomane’

Een buitenmuzikale betekenis, die drie woorden troffen mij. Wat is een buitenmuzikale betekenis? Zijn dat de abstracte concepten die een verwoording zijn van historische feiten? Dit geldt waarschijnlijk voor de nieuwe compositie van Torstensson die in het interview besproken wordt. Maar misschien is het feit dat een lied, een muziekstuk ook bijvoorbeeld romantische gevoelens kan oproepen, of vreugde en boosheid, of herinneringen en gedachten, ook een vorm van buitenmuzikale betekenis.

Als we deze vorm van betekenis toepassen op andere kunstvormen zoals de beeldende kunsten, onder andere het schilderen of de literatuur, onder andere de poëzie, dan zijn er nog veel meer voorbeelden te noemen van betekenissen die buiten de kaders van het werk een rol kunnen spelen en zich als zodanig manifesteren. De Chinese kunstenaar He Duoling die in het programma Close Up op 17 mei vertelde over zijn werk, laat dit zien. Hij stelde dat in de Chinese traditie de deugdzaamheid van de kunstenaar een grote rol speelt. Met westerse ogen kijken we misschien hier wat vreemd tegenaan. Maar het karakter van de kunstenaar speelt mee in de waardering van zijn werk en de wijze waarop zijn werk tot stand komt. Met andere woorden, niet deugdzame kunstenaars krijgen die waardering niet. Impliciet wordt ook verondersteld dat slechts de deugdzame kunstenaar tot grote werken in staat is. Dit is een vorm van betekenis die vanuit westers perspectief waarschijnlijk buiten onze kaders valt. En ook buiten het idee wat een kunstenaar eigenlijk moet zijn. De daad van de koper die voor sommige kunstwerken miljoenen wil neertellen omdat de kunstenaar zo beroemd is, is in de ogen van kunstenaars die in die oude Chinese traditie staan meer dan absurd. Persoonlijk vind ik het ook een vorm van 'ontaarding' om een kunstwerk een materiële waarde toe te kennen die elke verbeelding te boven gaat en die in geen verhouding staat tot de werkelijke waarde. Het kunstwerk staat dan niet meer centraal, maar een reputatie, en het werk zelf is een vorm van bezit om te speculeren. Daarmee wordt de oorspronkelijke betekenis van het werk als het ware ontkracht omdat ze nu in een totaal nieuw kader een rol gaat spelen zonder relatie meer met wat er in eerste instantie mee werd uitgedrukt. Ook dat, en wel op een negatieve wijze, is een vorm van betekenis buiten de kaders van het oorspronkelijke werk. Medelijden hebben met Vincent van Gogh omdat hij in zijn tijd niet de waardering kreeg die nu in miljoenen euro's wordt uitgedrukt is dus eigenlijk onzin. De mensen die zijn werk toen waardeerden hebben er toen een redelijke prijs voor betaald. Wat daarna is gebeurd heeft aan sich niets meer met kunst te maken.

He Duoling noemt nog een ander thema in de documentaire over zijn werk, dat met betekenis te maken heeft en die als betekenis buiten het werk treedt (waardoor ze aan het licht komt). Hij noemt het voorbeeld van de Chinese poëzie en de poëtische schilderkunst; zij zijn een uiting van het innerlijk van de kunstenaar. Zij zijn een vorm van uiten die, volgens He Duoling, op deze specifieke wijze niet voorkomt in het Westen en de westerse kunst. Een beeld van de wereld, een wereldbeeld komt zo tot uiting via de diepste emoties. Deze emoties vinden hun weerslag in het gedicht en het schilderij. Zo kreeg tijdens de Yuan dynastie de verbeelding van het landschap een metafysische betekenis en wordt het landschap in de poëzie een manier om andere ervaringen uit te drukken. Het landschap zoals wij dat verbeelden en dat op het eerste gezicht de verbeelding is van een landschap, is opeens veel meer. Een vloed aan betekenissen wordt openbaar.

Daarom spreekt mij de Chinese poëzie zo aan, en word ik geraakt door klassieke Chinese (en Japanse) landschappen die een poging zijn om de werkelijkheid ook in haar sacrale dimensies te verbeelden. Het landschap als metafysische grootheid is een vorm van betekenis toekennen aan het landschap die de kaders van wat oorspronkelijk zichtbaar is ver overstijgt. Zonder kennis van de achtergrond en het denken achter, onder deze vorm van kunst, wordt deze dimensie misschien niet openbaar. Precies deze betekenissen, als verwijzing naar sacraliteit, vormen voor mij de kern en maken deze landschappen tot bijzondere gebeurtenissen. Niet meer het beeld en de afbeelding staat dan centraal maar de verwijzing naar de werkelijkheid en het tot stand brengen van die verwijzing zodat je als toeschouwer dit mee kunt voltrekken. De kunstenaar is er dan in geslaagd zijn diepste emotie en zijn ervaring van een sacrale werkelijkheid in het kunstwerk zichtbaar te maken zodat de toeschouwer hierin meegenomen kan worden.

Dat veronderstelt wel een zekere openheid van de beschouwer, een gevoeligheid voor deze metafysische verwijzing. Een kunstwerk enkel beschouwen als teken binnen een tekentheorie doet geen recht aan het werk. De formulering is dan een soort van harnas waarin het kunstwerk moet passen. Ook de overdreven en buitensporige materiële waardering is een knellende gevangenis waarbinnen het kunstwerk wordt geplaatst. Opeens gaan er dan andere regels heersen: bewaking, bescherming, kapitaalvermeerdering, status, pronkzucht, macht spelen dan een rol. Helaas zitten veel kunstwerken opgesloten in Zwitserse pakhuizen, omdat ze object van speculatie zijn. Ze wachten erop om verkocht te worden tegen een hogere prijs. Tragisch. Een kunstwerk en een kunstenaar onwaardig.

Een laatste voorbeeld dat ik wil noemen van een werkelijkheid waar betekenis buiten de kaders treedt en als het ware niet meer terug te brengen is binnen die kaders, is het voorbeeld van de werkelijkheid van het 'niets'. Als ik dit met hoofdletters schrijf als "Niets" krijgt het bijna al een metafysische betekenis. Zeker vanuit het idee dat in het Oosterse denken in China en Japan het "Niets" een tastbare werkelijkheid is. Niet letterlijk tastbaar, maar wel existentieel ervaarbaar en aanwezig. Niets wordt zo een werkelijkheid die eigenlijk meer is dan niets, een logische onmogelijkheid. Maar de werkelijkheid beantwoordt niet aan de wetten van de logica, met andere woorden, zo wordt er niet door bepaald. Behalve als je zelf die werkelijkheid binnen de logica wil knechten. Niets gaat betekenen en krijgt op een bijzondere wijze betekenis in het filosofische denken van de Chinese en Japanse oudheid. Die invloeden reiken tot op de dag van vandaag. Een leegte die het Niets is wordt betekenisvol en maakt andere betekenissen mogelijk omdat leegte pas doet onderscheiden. Het onderscheid tussen letters, woorden, zinnen, objecten kan pas zichtbaar worden omdat ze in een vorm van leegte verschijnen. Ware dit niet zo, dan was de werkelijkheid een

groot zwart gat. Wat zou het zijn als we het idee van betekenis buiten de kaders eens wat meer zouden toepassen in ons dagelijks leven, wat breder zouden kijken, wat minder volgens verwachtingspatronen en eisen aan jezelf. Wie weet hoeveel vrijheid deze betekenissen dan opleveren. Nieuwe betekenissen, onverwachte betekenissen. Vrijheid in de ware zin van het woord.

John Hacking 2018

Hemel en aarde

“De toerist uit het noord voelt zich in Limburg wég uit Nederland. Wég uit de tredmolen van zijn dagelijks bestaan. Onze noordelijke Adam en Eva, vinden in Limburg hun verloren hof van Eden weer, zij het slechts voor enkele weken.

Wat zijn de kenmerken van dit aardse paradijs? Het heeft heuvels. En daardoor panorama's en vergezichten. En daardoor grotten. En huppelende beken. En glooiingen.

Het kenmerk van het aardse paradijs is dat het niet horizontaal is. Maar verticaal. Het neemt overal een aanloop naar de hemel. Niet alleen geologisch. Maar ook in ons hart.”

Bertus Aafjes , Limburg dierbaar oord, Amsterdam 1976, (Meulenhof) pag. 18

Het landschap levert de metaforen om ook de spirituele dimensie van het leven uit te drukken. In mijn werk als schilder komt dit treffend tot uitdrukking: hemel en aarde zijn mijn thema's en alles wat ik maak staat in het licht van hun relatie. Een mens is niet te vangen in één omschrijving, de werkelijkheid zelf is bij lange niet te vatten in omschrijvingen hoe breed en uitvoerig zij ook zijn. Voortdurend onttrekt een groot deel van de werkelijkheid zich aan onze ervaringen en aan onze pogingen om er via tekst en beeld grip op te krijgen. De Chinese fotograaf Wang Wusheng heeft dit goed begrepen als hij de Gele Bergen in trekt om daar foto's te maken van bergen in de mist. Vanuit de gedachten die ook de Japanse en Chinese schilderkunst eeuwen hebben beheerst legt hij vast hoe hemel en aarde met elkaar verbonden zijn, waarbij de bergen voor de aarde staan de mist voor het hemelse. Zijn foto's vind ik fascinerend omdat ik al mijn hele leven pogingen onderneem om mist te schilderen.

Een wolkenhemel is niet zo moeilijk, een heldere lucht als achtergrond voor een horizon evenmin. Maar bergen gehuld in de mist zodat het mysterieuze

karakter extra naar voren treedt is een zware opgave. Met foto's gaat het sneller en is het resultaat misschien ook overtuigender. Maar Wang Wusheng is heel bijzonder, zijn werk springt met kop en schouder uit boven veel werk van andere fotografen die een landschap vastleggen. Hij is in staat de oude tradities op het gebied van de schilderkunst te vertalen naar deze tijd zodat ook de zenmonnik die mediteert in het landschap zich hierin thuis voelt. Zijn foto's hangen dan ook in zentempels in Japan.

Seigo Matsuoka, schrijft in het voorwoord van Wang Wusheng, *Celestial realm. The yellow mountains of China*, (New York 2005, Abbeville Press Publishers, pag. 11) het volgende: "When I first saw Wang Wusheng's photographs of the Yellow Mountains, I observed ancient time and a vision of the future joined in a "photographic sansui" embodying both the traditions of Chinese landscape painting and the sensibilities of contemporary art. There are many photographs of Chinese mountains but I had never encountered images such as these, in which I discovered the "inner sansui" I had long sought.

In East Asia "landscape" is frequently expressed using a compound of the characters for "mountain" (山) and "water" (水), pronounced sansui by the Japanese and shansui by the Chinese. But sansui is nog merely a landscape, and certainly not a common landscape. It is a topos of lofty peaks and flowing streams, a scene from nature onto which a higher order of spirituality and deep consciousness can be projected. Sansui is neither simply nature nor a scene soon be forgotten. The sansui of the East is a landscape that makes you wish you could exchange your own spirituality and consciousness for those of the mountains and rivers. It is an "inner sansui" bathing the depths of the mind in light."

In het ZenBoeddhisme krijgt dit begrip sansui veel betekenissen, en is het een geladen begrip, net als de werkelijkheid van hemel en aarde. Dogen, een beroemde monnik heeft er over geschreven en zijn woorden kunnen een hulp zijn bij de innerlijke zoektocht waar hij op wijst als hij spreekt over sansui. In mijn schilderijen spelen veel van die betekenissen op de achtergrond mee. Zij worden niet geëxpliciteerd maar de beschouwer krijgt de kans om op ontdekkingsstocht te gaan.

Kracht van een landschap in de mist is daarom ook de activiteit die daarna plaatsvindt door de beschouwer. Hij of zij legt er zijn of haar eigen betekenis is. Er ontstaat zo een nieuwe dynamiek, een nieuw proces van betekenisgeving. Ik noem dat afgeleid van de semiotiek, semiose. In feite zijn we voortdurend bezig onze wereld gestalte te geven - en wereld bedoel ik dan in de zin van wereldbeeld en conceptie van wat er gebeurt - via semiose. Dat is een proces dat nooit stopt en ook nooit kan stoppen. Als het stopt zijn we of hersendood of helemaal dood. Zelfs een zwaar dement persoon stopt niet met betekenis geven. Zijn of haar uitingen getuigen nog

altijd van een besef van werkelijkheid ook al is dat niet meer congruent met hoe wij de dingen op dat moment zien.

Misschien staan wij in onze wereld er niet meer zo bij stil, gegrepen als we zijn door onze technische verworvenheden, onze passie voor sociale media, onze gehechtheid aan communicatie via allerlei apparaten. Het wilde en woeste landschap kom je in de stad niet echt tegen, zeker niet landschappen zoals je die nog aantreft in woestijnen, in bergen en in bijvoorbeeld moerassen. Je kunt het vergelijken met de sterrenhemel: wat weet je van de sterren als je voortdurend in een stad leeft waar het licht s' nachts de hemel verduistert waardoor het sterrenlicht onzichtbaar wordt? Om de sterren te kunnen zien, te kunnen ervaren hoe het voelt om een hemel volledig bezaaid met sterren te zien, moet je weg uit de verlichte gebieden, moet je tegenwoordig al ver reizen om dat te kunnen ervaren. Hoeveel kinderen die nu opgroeien hebben het ooit echt gezien?

Zo is ook het landschap een ervaring voor velen als ze pas op vakantie gaan, als ze in het buitenland (buiten Nederland) mogen aanschouwen dat er meer is dan bebouwde vlaktes en steden vol hoog- en laagbouw. Maar vanaf de snelweg is het landschap zo iets als een voorbij flitsende film, een aaneenschakeling van foto's die niet uitnodigen tot contemplatie, tot stilstaan bij, tot inkeer in jezelf.

Daarom schilder ik ook: mijn landschappen zijn uitnodigingen om stil te staan, om je te verhouden tot het landschap. Ze zijn een uitnodiging om je eigen betekenissen erin te leggen en om zelf jouw reis te ondernemen in het landschap. Heb je hier niets mee? Even goede vrienden.

Maar het zijn ook pogingen om precies die relatie tussen hemel en aarde te duiden, te verkennen, proberen vorm te geven en uit te drukken op een wijze die niet in begrippen te vangen is, maar (hopelijk) wel meer in beeld, in verf, in materie. Ik bouw daarbij op de vooronderstelde semiose bij de toeschouwer die ik ook zelf ben. Ik zet in op vormen van betekenisgeving (sansui) die mij vertrouwd zijn en die misschien ook leven bij de beschouwer. Lukt die aansluiting niet, okee, even goede vrienden. Want ons leven en onze relaties hangt er niet vanaf.

Maar ik neem wel de vrijheid om dit op een heel eigen wijze te doen, om mij te laten inspireren door oude tradities (uit Japan en China), door oudere kunststromingen zoals impressionisme en expressionisme, ook al doen die in de ogen van veel kunstenaars niet meer mee. Ik ga mijn eigen weg en zoek mijn eigen weg. Hemel en aarde zijn niet uitleenbaar: ieder mens gaat zijn eigen levensroute, volgt zijn eigen levenspad, ontdekt zijn eigen sansui.

“Dogen, one of Japan’s foremost medieval Zen priests, wrote in the “Mountain and Water Sutra” (Sansui-kyo) chapter of the Treasury of the True Dharma Eye (Shobogenzo) that “to view sansui is to meet yourself before you were born”. The self before birth is a self beyond time and space. Dogen

wrote that this self is a “formless self” no one has ever seen. This yet unformed self is the essence of *sansui*. A depiction of something beyond time and space whose appearance is yet unformed - this is how Chinese *sansui* should be seen. As I stood before Wang’s photographic *sansui*, I could feel this acutely.” (o.c.) pag. 11.

Hoe mooi kan het zijn jezelf tegen te komen in het landschap, jezelf meer dan je zelf en dieper dan je zelf? Dat is zeker een wandeling waard. Nog meer een poging om dat ook uit te drukken in een schilderij. Ik heb nog een leven te gaan. Elke poging is telkens weer nieuw, als een geboorte.

John Hacking 2018

Landschappen ontleed

In Mooshausen in de schwäbische Allgäu in de zomer van 1944 schrijft de Duitse theoloog Romano Guardini over “Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins”. In 10 kleine hoofdstukken beschrijft hij hoe in de gedichten van Friedrich Hölderlin het landschap wordt gevisualiseerd in poëtische beelden. En welke dynamiek deze beschrijvingen zichtbaar maken. Het accent ligt op de ervaring van het landschap vanuit de eigen psyche, de relatie ermee op basis van het gevoel. Hij schrijft: “Diese Landschaft ist nicht in sich fertig, sondern entsteht aus der Begegnung des Einzelnen mit der umgebenden Wirklichkeit. Sie ist Umwelt, die der Lebende suchend, blickend, empfindend aus der Gesamtwelt herausgestaltet. Daher auch für jeden anders, da er selbst, bei allen Gemeinsamkeiten, anders und eigen ist. Seine Landschaft hat Schichten, die sich bei Allen finden; andere sind ihm mit besonders Verwandten gemeinsam; gewisse letzte aber - und besondere Tönungen an allen, auch der allgemeinsten - bleiben ihm vorbehalten. In ihnen wohnt er allein mit sich selbst.” (pag. 12-13)

In de teksten van Hölderlin ‘Hyperion’ en ‘Der Wanderer’ komt het landschap als thema in de vorm van het romantisch landschap aan de orde. “Man könnte diese Landschaft romantisch nennen. Sie ruht nicht in sich selbst, sondern jede ihrer Gestalten meint mehr, als was sie unmittelbar darstellt, und ihr Ganzes ist ins Unendliche hinaus geöffnet. Sie enthält aber Momente einer Unbedingtheit, welche dem hingegebenen, Entscheidung fürchtenden Wesen des Romantikers fremd ist. Diese kommt nicht aus einem Überschwang des Gefühls, sondern aus metaphysischen Wurzeln.” (pag. 20) De verwijzing vanuit het landschap, of de beschrijving ervan, naar iets anders, dat dit landschap overstijgt, maken het tot een romantisch landschap, in de ogen van Guardini. Volgens hem wijst de ‘seelische Richtung’ van het ‘Hyperion-landschap’ naar de wijde van de wereld en de geschiedenis: een onbereikbare wereld en een verloren geschiedenis. Maar

volgens Guardini vind je in Hölderlins gedichten ook de tegengestelde beweging: (terug) naar de 'Heimat', het thuis zijn, in de gestalte van de geborgenheid en de vrede, het heden en het eigendom. Deze dynamiek komt aan het licht in het gedicht 'Der Wanderer'.

Een ander perspectief biedt het gedicht 'Heidelberg'. Hier is volgens Guardini sprake van een 'Heroische Landschaft'. Dat is niet zomaar een landschap dat zich voor je geestesoog ontrolt zoals de tourist die een foto maakt van de stad met op de achtergrond de reusachtige burcht. Als je op de brug staat die over de Neckar leidt en je ziet de stad achter je, krijg je een indruk van de beelden uit dit gedicht.

In dit gedicht klinken volgens Guardini thema's door die voor Hölderlin van belang zijn. Ze komen tot uitdrukking in de bewegingen die worden beschreven: bijvoorbeeld de rivier, het vlieden van de tijd en de stroom van het leven. Het gedicht 'Andenken' noemt Guardini een landschap van de ziel en het dromen. "Das Gedicht "Heidelberg" spricht vom Vorgang des inneren Strömens, vom Existieren im Vorübergang; die Dichtung "Andenken" von der Bewegung ins Vergangene, der Erinnerung, aus welcher sich eine irdisch-gegenwärtige und zugleich geheimniserfüllte Schönheit erhebt." (pag. 30).

Volgens Guardini heeft het gedicht 'Heidelberg' aangetoond dat er achter de eerste werkelijkheid een tweede werkelijkheid zichtbaar wordt. Het kasteel dat over Heidelberg troont is vol 'Schicksalsmächten', de rivier draagt het gevaar met zich mee dat de passant zich in de diepte wil storten. Hoog en laag komen hier bij elkaar en worden tegenover elkaar geplaatst. In het gedicht 'Brot und Wein' (4e strofe) is sprake van een landschap van de goden. In de tweede strofe van de 'Rheinymne' is sprake van een mytisch landschap. Kortom de beelden verschuiven telkens maar de dynamiek blijft gelijk: hoog en laag, oppervlakkig en diep, zichtbaar en onzichtbaar, aarde en hemel, wisselen elkaar voortdurend af. Wat opvalt is, nu 200 jaar later, hoe groot de tijdsafstand is geworden tussen een dichter als Hölderlin en onze eigen ervaringen en omschrijvingen. Het oude Griekenland is voor de meeste van ons geen inspiratiebron meer in onze kunst en poëzie. De Griekse mythen zijn vaak iets uit het schoolboek maar vormen geen kader meer om onze gedachten en zielsvervoeringen in te kleden.

Guardini beschrijft het wezen van de natuur bij Hölderlin: "Sie ist empirische Realität und im religiösen Erlebnis zu erfahrendes Numen zugleich." Hemel en aarde vallen hier samen. Maar zij kunnen ook uit elkaar gaan zodat de dichter achterblijft met een gevoel van godverlatenheid, aldus Guardini. Een andere omschrijving van het landschap is het dionische landschap, dat in de 'Rheinymne' (5e strofe) en in 'Stuttgart' (1e strofe) ter sprake komt. Guardini schrijft: "Eine Landschaft von neuer Art. Überall Wirklichkeit: der Wildfluss und das Alpental, in dem er dahinbraust. Aber durch diese Erscheinungen dringt das Andere, Numinose; und zwar so ungeheuer, dass

es ihre Ordnungen zu zerbrechen und das unnennbare Geschehnis zu entfesseln droht: dionysische Landschaft, die im Augenblick des Untergangs erscheint.” (pag. 48) Het kan dan ook bijna niet anders dat het volgende landschap dat wordt beschreven aan de ondergang is gewijd: het ‘Apokalyptisch-titanische’ landschap.

Guardini schrijft dat elke chaos die uitmondt in de kulminatie van het leven, dionysiaans is, want ze blijft gevangen in het ritme van ontstaan, worden en vergaan. Het model is cyclisch. Maar er is ook een andere werkelijkheid: die van de vernietiging, het vijandige, boze, kwaadaardige. De wereld van de gevallen goden, heersend over de onderwereld, de titanen. In het gedicht ‘Erntezeit’ komt dit aan het licht.

De beschrijvingen van het landschap vanuit deze metaforen is echter nog niet ten einde. Volgens Guardini is er bij Hölderlin steeds een verder... In het gedicht ‘Patmos’ (1e strofe) komt het landschap als pure existentie aan het licht. Dat is het landschap dat tevoorschijn treedt als alles is weggefallen. De strijd is gestreden, alle elementen uit de vorige gedichten zijn tot rust gekomen. Hölderlin spreekt in dit gedicht over onschuldig water en lucht die trouw is. Wat over blijft is eigenlijk, in de beeldspraak die aansluit bij onze (moderne) waarneming, stilte. Dat is een thema, zo vermoed ik, dat wij zouden kiezen vanuit ons 20e eeuwse zelfbesef.

Hölderlin vervalst in waanzin als hij 32 jaar oud is. Hij zal nog veertig jaar doorbrengen als patiënt. Niet helemaal in stilte. Er zijn nog gedichten van hem bekend - welliswaar uit de 2e hand, omdat ze door de handen van bewonderaars zijn gegaan voordat ze zijn gepubliceerd. De meningen zijn daarover verdeeld.

Guardini laat Hölderlin ook nog uit deze uiterste verte tot ons spreken. Niet zonder onder de indruk te zijn van dit spreken dat voor hem nog steeds getuigt van een grootsheid die niet vernietigd kan worden.

Het thema landschap in de poëzie en het landschap in de werkelijkheid zijn voor mij beiden inspiratiebronnen. Ik ben nooit in de bergen geweest, ik ken de Alpen en de Dolomieten niet uit persoonlijke ervaring, noch de woestijn of het uitgestrekte moeras. Maar de mythes en verhalen hiermee verbonden, de duidingen van deze landschappen vanuit de religieuze tradities, de semiotische beladenheid ervan en de veelduidigheid zetten mij telkens weer aan om deze landschappen te verbeelden in mijn schilderen. Series als Germania (de Rijn met de heldenplaatsen), de Alpen, de Dolomieten, Duitse meren en rivieren, streken in het middel- en hooggebergte in Duitsland, Oostenrijk en Italië, ze leggen hiervan getuigenis af. Vaak is de aanleiding een kleine afbeelding van het gebied uit een oud fotomapje, een toeristisch hebbedingetje, of een zelf gescande en afgedrukte foto van afbeeldingen uit oude boeken. Ik hoef er zelf niet te zijn geweest om toch geïnspireerd te worden. Zoals Anselm Kiefer geïnspireerd is door de Duitse mythen en sagen en het heden verbindt met deze context in zijn werk, zo laat ik mij leiden

door het gevonden beeld in samenhang met de inspiratie die van het landschap zelf uitgaat en die mij aanzet tot een verdere (fantasievolle) uitwerking.

Het landschap gaat zo op een geheel nieuwe wijze betekenis krijgen. Een nieuw leven.

John Hacking 2018

bron:

Romano Guardini, Form und Sinn der Landschaft in de Dichtungen Hölderlins, Tübingen und Stuttgart 1946 (Rainer Wunderlich Verlag Hemann Leins)

zie ook voor de gedichten:

<http://gutenberg.spiegel.de/autor/friedrich-holderlin-279>

Bijlage:

Gedichten Friedrich Hölderlin:

1. Der Wanderer

Einsam stand ich und sah in die afrikanischen dürren
Ebenen hinaus; vom Olymp regnete Feuer herab,
Reißendes! milder kaum, wie damals, da das Gebirg hier
Spaltend mit Strahlen der Gott Höhen und Tiefen gebaut.
Aber auf denen springt kein frisch aufgrünender Wald nicht
In die tönende Luft üppig und herrlich empor.
Unbekränzt ist die Stirne des Bergs und beredtsame Bäche
Kennet er kaum, es erreicht selten die Quelle das Tal.
Keiner Herde vergeht am plätschernden Brunnen der Mittag,
Freundlich aus Bäumen hervor blickte kein gastliches Dach.
Unter dem Strauche saß ein ernster Vogel gesanglos,
Aber die Wanderer flohn eilend, die Störche, vorbei.
Da bat ich um Wasser dich nicht, Natur! in der Wüste,
Wasser bewahrte mir treulich das fromme Kamel.
Um der Haine Gesang, ach! um die Gärten des Vaters
Bat ich vom wandernden Vogel der Heimat gemahnt.
Aber du sprachst zu mir: Auch hier sind Götter und walten,
Groß ist ihr Maß, doch es mißt gern mit der Spanne der Mensch.

Und es trieb die Rede mich an, noch Andres zu suchen,
Fern zum nördlichen Pol kam ich in Schiffen herauf.
Still in der Hülse von Schnee schlief da das gefesselte Leben,

Und der eiserne Schlaf harrete seit Jahren des Tags.
Denn zu lang nicht schlang um die Erde den Arm der Olymp hier,
Wie Pygmalions Arm um die Geliebte sich schlang.
Hier bewegt' er ihr nicht mit dem Sonnenblicke den Busen,
Und in Regen und Tau sprach er nicht freundlich zu ihr;
Und mich wunderte des und torig sprach ich: O Mutter
Erde, verlierst du denn immer, als Witwe, die Zeit?
Nichts zu erzeugen ist ja und nichts zu pflegen in Liebe,
Alternd im Kinde sich nicht wieder zu sehn, wie der Tod.
Aber vielleicht erwarmst du dereinst am Strahle des Himmels,
Aus dem dürftigen Schlaf schmeichelt sein Othem dich auf;
Daß, wie ein Samkorn, du die eherne Schale zersprengest,
Los sich reißt und das Licht grüßt die entbundene Welt,
All die gesammelte Kraft aufflammt in üppigem Frühling,
Rosen glühen und Wein sprudelt im kärglichen Nord.

Also sagt ich und jetzt kehr ich an den Rhein, in die Heimat,
Zärtlich, wie vormals, wehn Lüfte der Jugend mich an;
Und das strebende Herz besänftigen mir die vertrauten
Offnen Bäume, die einst mich in den Armen gewiegt,
Und das heilige Grün, der Zeuge des seligen, tiefen
Lebens der Welt, es erfrischt, wandelt zum Jüngling mich um.
Alt bin ich geworden indes, mich bleichte der Eispol,
Und im Feuer des Süds fielen die Locken mir aus.
Aber wenn einer auch am letzten der sterblichen Tage,
Fernher kommend und müd bis in die Seele noch jetzt
Wiedersähe dies Land, noch Einmal müßte die Wang ihm
Blühn, und erloschen fast glänzte sein Auge noch auf.
Seliges Tal des Rheins! kein Hügel ist ohne den Weinstock,
Und mit der Traube Laub Mauer und Garten bekränzt,
Und des heiligen Tranks sind voll im Strome die Schiffe,
Städt und Inseln, sie sind trunken von Weinen und Obst.
Aber lächelnd und ernst ruht droben der Alte, der Taunus,
Und mit Eichen bekränzt neiget der Freie das Haupt.

Und jetzt kommt vom Walde der Hirsch, aus Wolken das Tagslicht,
Hoch in heiterer Luft siehet der Falke sich um.
Aber unten im Tal, wo die Blume sich nähret von Quellen,
Streckt das Dörfchen bequem über die Wiese sich aus.
Still ists hier. Fern rauscht die immer geschäftige Mühle,
Aber das Neigen des Tags künden die Glocken mir an.
Lieblich tönt die gehämmerte Sens und die Stimme des Landmanns,
Der heimkehrend dem Stier gerne die Schritte gebeut,
Lieblich der Mutter Gesang, die im Grase sitzt mit dem Söhnlein;
Satt vom Sehen entschlief; aber die Wolken sind rot,

Und am glänzenden See, wo der Hain das offene Hoftor
Übergrünt und das Licht golden die Fenster umspielt,
Dort empfängt mich das Haus und des Gartens heimliches Dunkel,
Wo mit den Pflanzen mich einst liebend der Vater erzog;
Wo ich frei, wie Geflügelte, spielt auf luftigen Ästen,
Oder ins treue Blau blickte vom Gipfel des Hains.
Treu auch bist du von je, treu auch dem Flüchtlinge blieben,
Freundlich nimmst du, wie einst, Himmel der Heimat, mich auf.

Noch gedeihn die Pfirsiche mir, mich wundern die Blüten,
Fast, wie die Bäume, steht herrlich mit Rosen der Strauch.
Schwer ist worden indes von Früchten dunkel mein Kirschbaum,
Und der pflückenden Hand reichen die Zweige sich selbst.
Auch zum Walde zieht mich, wie sonst, in die freiere Laube
Aus dem Garten der Pfad oder hinab an den Bach,
Wo ich lag, und den Mut erfreut am Ruhme der Männer,
Ahnender Schiffer; und das konnten die Sagen von euch,
Daß in die Meer ich fort, in die Wüsten muß, ihr Gewaltgen!
Ach! indes mich umsonst Vater und Mutter gesucht.
Aber wo sind sie? du schweigst? du zögerst? Hüter des Hauses!
Hab ich gezögert doch auch! habe die Schritte gezählt,
Da ich nahet, und bin, gleich Pilgern, stille gestanden.
Aber gehe hinein, melde den Fremden, den Sohn,
Daß sich öffnen die Arm und mir ihr Segen begegne,
Daß ich geweiht und gegönnt wieder die Schwelle mir sei!
Aber ich ahn es schon, in heilige Fremde dahin sind
Nun auch sie mir, und nie kehret ihr Lieben zurück.

Vater und Mutter? und wenn noch Freunde leben, sie haben
Andres gewonnen, sie sind nimmer die Meinigen mehr.
Kommen werd ich, wie sonst, und die alten, die Namen der Liebe
Nennen, beschwören das Herz, ob es noch schlage, wie sonst,
Aber stille werden sie sein. So bindet und scheidet
Manches die Zeit. Ich dünk ihnen gestorben, sie mir.
Und so bin ich allein. Du aber, über den Wolken,
Vater des Vaterlands! mächtiger Aether! und du
Erd und Licht! ihr einigen drei, die walten und lieben,
Ewige Götter! mit euch brechen die Bande mir nie.
Ausgegangen von euch, mit euch auch bin ich gewandert,
Euch, ihr Freudigen, euch bring ich erfahrner zurück.
Darum reiche mir nun, bis oben an von des Rheines
Warmen Bergen mit Wein reiche den Becher gefüllt!
Daß ich den Göttern zuerst und das Angedenken der Helden
Trinke, der Schiffer, und dann eures, ihr Trautesten! auch,
Eltern und Freund'! und der Mühn und aller Leiden vergesse

Heut und morgen und schnell unter den Heimischen sei.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 84-87, 116-117.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005104890>

2. Heidelberg

Lange lieb ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,
Mutter nennen, und dir schenken ein kunstlos Lied,
Du, der Vaterlandsstädte
Ländlichschönste, so viel ich sah.

Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt.

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf die Brücke mich an, da ich vorüber ging,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft.

Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen
Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahn
All ihm nach, und es bebte
Aus den Wellen ihr lieblich Bild.

Aber schwer in das Tal hing die gigantische,
Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund,
Von den Wettern zerrissen;
Doch die ewige Sonne goß

Ihr verjüngendes Licht über das alternde
Riesenbild, und umher grünte lebendiger
Efeu; freundliche Wälder
Rauschten über die Burg herab.

Sträuche blühten herab, bis wo im heitern Tal,
An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruhn.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 13-15.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005104580>

3. Andenken

Der Nordost wehet,
Der liebste unter den Winden
Mir, weil er feurigen Geist
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.
Geh aber nun und grüße
Die schöne Garonne,
Und die Gärten von Bourdeaux
Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl,
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.
An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzenzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß

Wär unter Schatten der Schlummer.
Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu sein. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
Von Tagen der Lieb,
Und Taten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
Es beginnt nämlich der Reichtum
Im Meere. Sie,
Wie Maler, bringen zusammen
Das Schöne der Erd und verschmähn
Den geflügelten Krieg nicht, und
Zu wohnen einsam, jahrlang, unter
Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht durchglänzen
Die Feiertage der Stadt,
Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.

Nun aber sind zu Indiern
Die Männer gegangen,
Dort an der luftigen Spitz
An Traubenbergen, wo herab
Die Dordogne kommt,
Und zusammen mit der prächtigen
Garonne meerbreit
Ausgehet der Strom. Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibet aber, stiften die Dichter.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S.
195-198.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005105099>

4. Der Rhein

An Isaak von Sinclair

Im dunkeln Efeu saß ich, an der Pforte
Des Waldes, eben, da der goldene Mittag,
Den Quell besuchend, herunterkam
Von Treppen des Alpengebirgs,
Das mir die göttlichgebaute,
Die Burg der Himmlischen heißt
Nach alter Meinung, wo aber
Geheim noch manches entschieden
Zu Menschen gelangt; von da
Vernahm ich ohne Vermuten
Ein Schicksal, denn noch kaum
War mir im warmen Schatten
Sich manches beredend, die Seele
Italia zu geschweift
Und fernhin an die Küsten Moreas.

Jetzt aber, drin im Gebirg,
Tief unter den silbernen Gipfeln
Und unter fröhlichem Grün,
Wo die Wälder schauernd zu ihm,
Und der Felsen Häupter übereinander
Hinabschaun, taglang, dort
Im kältesten Abgrund hört
Ich um Erlösung jammern
Den Jüngling, es hörten ihn, wie er tobt',
Und die Mutter Erd anklagt',
Und den Donnerer, der ihn gezeuget,
Erbarmend die Eltern, doch
Die Sterblichen flohn von dem Ort,
Denn furchtbar war, da lichtlos er
In den Fesseln sich wälzte,
Das Rasen des Halbgotts.

Die Stimme wars des edelsten der Ströme,
Des freigeborenen Rheins,
Und anderes hoffte der, als droben von den Brüdern,
Dem Tessin und dem Rhodanus,
Er schied und wandern wollt, und ungeduldig ihn
Nach Asia trieb die königliche Seele.
Doch unverständlich ist
Das Wünschen vor dem Schicksal.
Die Blindesten aber
Sind Göttersöhne. Denn es kennet der Mensch
Sein Haus und dem Tier ward, wo
Es bauen solle, doch jenen ist

Der Fehl, daß sie nicht wissen wohin
In die unerfahrene Seele gegeben.

Ein Rätsel ist Reinent sprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfangst, wirst du bleiben,
So viel auch wirkt die Not,
Und die Zucht, das meiste nämlich
Vermag die Geburt,
Und der Lichtstrahl, der
Dem Neugeborenen begegnet.
Wo aber ist einer,
Um frei zu bleiben
Sein Leben lang, und des Herzens Wunsch
Allein zu erfüllen, so
Aus günstigen Höhn, wie der Rhein,
Und so aus heiligem Schoße
Glücklich geboren, wie jener?

Drum ist ein Jauchzen sein Wort.
Nicht liebt er, wie andere Kinder,
In Wickelbanden zu weinen;
Denn wo die Ufer zuerst
An die Seit ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut und wenn in der Eil
Ein Größerer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen läßt, wie der Blitz, muß er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.

Ein Gott will aber sparen den Söhnen
Das eilende Leben und lächelt,
Wenn unenthaltssam, aber gehemmt
Von heiligen Alpen, ihm
In der Tiefe, wie jener, zürnen die Ströme.
In solcher Esse wird dann
Auch alles Lautre geschmiedet,
Und schön ists, wie er drauf,
Nachdem er die Berge verlassen,
Stillwandelnd sich im deutschen Lande

Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut,
Der Vater Rhein, und liebe Kinder nährt
In Städten, die er gegründet.

Doch nimmer, nimmer vergißt ers.
Denn eher muß die Wohnung vergehn,
Und die Satzung und zum Unbild werden
Der Tag der Menschen, ehe vergessen
Ein solcher dürfte den Ursprung
Und die reine Stimme der Jugend.
Wer war es, der zuerst
Die Liebesbande verderbt
Und Stricke von ihnen gemacht hat?
Dann haben des eigenen Rechts
Und gewiß des himmlischen Feuers
Gespottet die Trotzigen, dann erst
Die sterblichen Pfade verachtend
Verwegnes erwählt
Und den Göttern gleich zu werden getrachtet.

Es haben aber an eigner
Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen
Die Himmlischen eines Dings,
So sinds Heroen und Menschen
Und Sterbliche sonst. Denn weil
Die Seligsten nichts fühlen von selbst,
Muß wohl, wenn solches zu sagen
Erlaubt ist, in der Götter Namen
Teilnehmend fühlen ein Andrer,
Den brauchen sie; jedoch ihr Gericht
Ist, daß sein eigenes Haus
Zerbreche der und das Liebste
Wie den Feind schelt und sich Vater und Kind
Begrabe unter den Trümmern,
Wenn einer, wie sie, sein will und nicht
Ungleiches dulden, der Schwärmer.

Drum wohl ihm, welcher fand
Ein wohlbeschiedenes Schicksal,
Wo noch der Wanderungen
Und süß der Leiden Erinnerung
Aufrauscht am sichern Gestade,
Daß da und dorthin gern
Er sehn mag bis an die Grenzen,

Die bei der Geburt ihm Gott
Zum Aufenthalte gezeichnet.
Dann ruht er, seligbescheiden,
Denn alles, was er gewollt,
Das Himmlische, von selber umfängt
Es unbezwungen, lächelnd
Jetzt, da er ruhet, den Kühnen.

Halbgötter denk ich jetzt
Und kennen muß ich die Teuern,
Weil oft ihr Leben so
Die sehrende Brust mir beweget.
Wem aber, wie, Rousseau, dir,

Unüberwindlich die Seele,
Die starkausdauernde, ward,
Und sicherer Sinn
Und süße Gabe zu hören,
Zu reden so, daß er aus heiliger Fülle
Wie der Weingott, törig göttlich
Und gesetzlos sie, die Sprache der Reinsten, gibt
Verständlich den Guten, aber mit Recht
Die Achtungslosen mit Blindheit schlägt,
Die entweihenden Knechte, wie nenn ich den Fremden?

Die Söhne der Erde sind, wie die Mutter,
Alliebend, so empfangen sie auch
Mühlos, die Glücklichen, Alles.
Drum überraschet es auch
Und schröckt den sterblichen Mann,
Wenn er den Himmel, den
Er mit den liebenden Armen
Sich auf die Schultern gehäuft,
Und die Last der Freude bedenket;
Dann scheint ihm oft das Beste,
Fast ganz vergessen da,
Wo der Strahl nicht brennt,
Im Schatten des Walds
Am Bielersee in frischer Grüne zu sein,
Und sorglosarm an Tönen,
Anfängern gleich, bei Nachtigallen zu lernen.

Und herrlich ists, aus heiligem Schlafe dann
Erstehen und, aus Waldes Kühle
Erwachend, abends nun

Dem milderen Licht entgegenzugehn,
Wenn, der die Berge gebaut
Und den Pfad der Ströme gezeichnet,
Nachdem er lächelnd auch
Der Menschen geschäftiges Leben,
Das othemarme, wie Segel
Mit seinen Lüften gelenkt hat,
Auch ruht und zu der Schülerin jetzt,
Der Bildner, Gutes mehr
Denn Böses findend,
Zur heutigen Erde der Tag sich neiget. –

Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter,
Es feiern die Lebenden all,
Und ausgeglichen
Ist eine Weile das Schicksal.
Und die Flüchtlinge suchen die Herberg,
Und süßen Schlummer die Tapfern,
Die Liebenden aber
Sind, was sie waren, sie sind
Zu Hause, wo die Blume sich freuet
Unschädlicher Glut und die finsternen Bäume
Der Geist umsäuselt, aber die Unversöhnten
Sind umgewandelt und eilen
Die Hände sich ehe zu reichen,
Bevor das freundliche Licht
Hinuntergeht und die Nacht kommt.

Doch einigen eilt
Dies schnell vorüber, andere
Behalten es länger.
Die ewigen Götter sind
Voll Lebens allzeit; bis in den Tod
Kann aber ein Mensch auch
Im Gedächtnis doch das Beste behalten,
Und dann erlebt er das Höchste.
Nur hat ein jeder sein Maß.
Denn schwer ist zu tragen
Das Unglück, aber schwerer das Glück.
Ein Weiser aber vermocht es
Vom Mittag bis in die Mitternacht,
Und bis der Morgen erglänzte,
Beim Gastmahl helle zu bleiben.

Dir mag auf heißem Pfade unter Tannen oder

Im Dunkel des Eichwalds gehüllt
In Stahl, mein Sinclair! Gott erscheinen oder
In Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich,
Des Guten Kraft, und nimmer ist dir
Verborgen das Lächeln des Herrschers
Bei Tage, wenn
Es fieberhaft und angekettet das
Lebendige scheint oder auch
Bei Nacht, wenn alles gemischt
Ist ordnungslos und wiederkehrt
Uralte Verwirrung.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 148-156.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005104998>

5. Patmos

Dem Landgrafen von Homburg

[Ansätze zur letzten Fassung]

Voll Güt ist; keiner aber fasset
Allein Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler, und furchtlos gehen
Im Tagewerk die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brücken.
Drum, da gehäuft sind rings, um Klarheit,
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten nahe wohnen, sehnsuchtsvoll, ermattet, auf
Getrenntesten Bergen,
So gib unschuldig Wasser,
O Fittige gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.

So sprach ich, da entführte
Mich künstlicher, denn ich vermutet,
Und weit, wohin ich nimmer
Zu kommen gedacht, ein Genius mich
Vom eigenen Haus. Es kleideten sich

Im Zwielight, Menschen ähnlich, da ich ging,
Der schattige Wald
Und die sehnsüchtigen Bäche
Der Heimat; nimmer kannt ich die Länder.
Viel aber mitgelitten erfahren haben wir, Merkzeichen viel. So
In frischem Glanze, geheimnisvoll,
In goldenem Rauche blühte
Schnellaufgewachsen,
Herzlich erkannt, mit Schritten der Sonne,
Von tausend Tischen duftend, jetzt,

Mir Asia auf und geblendet ganz
Sucht eins ich, das ich kennete, denn nie gewöhnt hatt
Ich mich solch breiter Gassen, wo herab
Vom Tmolus aus fährt,
Ein unzerbrechlich Zeug, der goldgeschmückte Paktol
Und Taurus stehet und Messogis, und von Gewürzen
Fast schläfrig der Garten,

Vom Jordan fern und Nazareth
Und fern vom See, an Capernaum, wo sie ihn
Gesucht, und Galiläa die Lüfte, und von Cana.
Eine Weile bleib ich, sprach er. Also wie mit Tropfen, heiligen,
Stillte er das Seufzen des Lichts, das durstigem Tier war oder
Dem Schreien des Huhns ähnlich, jenes Tages, als um Syrien, verblüht,
Gewimmert der getöteten Kindlein heimatliche
Anmut wohlredend im Verschwinden, und des Täufers[193]
Sein Haupt stürzt und, das goldene, lag uneßbarer und unverwelklicher
Schrift gleich
Sichtbar auf trockener Schüssel. Wie Feuer, in Städten, tödlichliegend
Sind Gottes Stimmen. Brennend ist aber, gewißlich
Das gleich behalten, im Großen das Große.
Nie eine Weide. Daß einer
Bleibet im Anfang. Jetzt aber
Geht dieses wieder, wie sonst.

Johannes. Christus. Diesen, ein
Lastträger, möchte ich singen, gleich dem Herkules, oder
Der Insel, welche gebannet, und angeblümt, sinnreich, erfrischend,
Die benachbarte mit kalten Meereswassern aus der Wüste
Der Flut, der weiten, Peleus. Aber nicht
Genug. Anders ist es ein Schicksal. Wundervoller.
Reicher, zu singen. Unabsehlich
Seit dem die Fabel. Und auch möchte
Ich die Fahrt der Edelleute nach

Jerusalem, und wie Schwanen der Schiffe Gang und das Leiden irrend in
Canossa, brennendheiß,
Und den Heinrich singen. Aber daß uranfangs
Der Mut nicht selber mich aussetze. Schauen, müssen wir mit Schlüssen,
Der Erfindung, vorher. Denn teuer ists,
Das Angesicht des Teuersten. Nämlich Leiden färbt
Die Reinheit dieses, die rein

Ist wie ein Schwert. Damals sah aber
Der achtsame Mann
Das Angesicht des Gottes,
Da, beim Geheimnisse des Weinstocks, sie
Zusammensaßen, zu der Stunde des Gastmahls,
Als in der großen Seele, wohlauswählend, den Tod
Aussprach der Herr, und die letzte Liebe, denn nie genug
Hatt er, von Güte, zu sagen
Der Worte, damals, und zu bejahn schneeweiß. Aber nachher
Sein Licht war Tod. Denn begrifflos ist das Zürnen der Welt, namlos.
Das aber erkannt er. Alles ist gut. Drauf starb er.
Es sahen aber, gebückt, desunerachtet, vor Gott die Gestalt
Des Verleugnenden, wie wenn
Ein Jahrhundert sich biegt, nachdenklich, in der Freude der Wahrheit
Noch zuletzt die Freunde,

Doch aber mußten sie trauern, nun, da
Es Abend worden. Nämlich meistens ist rein
Zu sein ein Geschick, ein Leben, das ein Herz hat,
Vor solchem Angesicht, und dauert über die Hälfte.
Zu meiden aber ist viel. Zu viel aber
Der Liebe, wo Anbetung ist,
Ist gefährlich, trifft am meisten. Aber jene nicht
Von Tränen und Schläfen des Herrn wollten
Lassen und der Heimat. Eingeboren, glühend
Wie Feuer rot war im Eisen das. Und schadend das Angesicht des Gottes
wirklich
Wie eine Seuche ging zur Seite, der Schatte des Lieben.
Drum sandt er ihnen
Den Geist, und freilich bebte
Das Haus und die Wetter Gottes rollten
Ferndonnernd, Männer schaffend, zornige, wie wenn Drachenzähne,
prächtigen Schicksals,

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S.
191-195.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005105080>

6. Brot und Wein

An Heinze

1

Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommt ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

2

Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
Weiß, von wannen und was einem geschieht von ihr.
So bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag.
Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten
Und versucht zu Lust, eh es die Not ist, den Schlaf,
Oder es blickt auch gern ein treuer Mann in die Nacht hin,
Ja, es ziemet sich, ihr Kränze zu weihn und Gesang,
Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Toten,
Selber aber besteht, ewig, in freiestem Geist.
Aber sie muß uns auch, daß in der zaudernden Weile,
Daß im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,
Schlummerlos, und vollern Pokal und kühneres Leben,
Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht.

3

Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
Halten den Mut noch wir, Meister und Knaben, denn wer
Möcht es hindern und wer möchte uns die Freude verbieten?
Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen,
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in die Mitternacht, immer bestehet ein Maß,
Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.
Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.
Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons,
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
Dorthier kommt und zurück deutet der kommende Gott.

4

Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!
Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße,
Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?
Wo, wo leuchten sie denn, die fernhintreffenden Sprüche?
Delphi schlummert und wo tönet das große Geschick?
Wo ist das schnelle? wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll,
Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?
Vater Aether! so riefs und flog von Zunge zu Zunge
Tausendfach, es ertrug keiner das Leben allein;
Ausgeteilet erfreut solch Gut und getauschet, mit Fremden,
Wirds ein Jubel, es wächst schlafend des Wortes Gewalt:
Vater! heiter! und hallt, so weit es gehet, das uralte
Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.
Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so
Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag.

5

Unempfunden kommen sie erst, es streben entgegen
Ihnen die Kinder, zu hell kommet, zu blendend das Glück,
Und es scheut sie der Mensch, kaum weiß zu sagen ein Halbgott,

Wer mit Namen sie sind, die mit den Gaben ihm nahn.
Aber der Mut von ihnen ist groß, es füllen das Herz ihm
Ihre Freuden und kaum weiß er zu brauchen das Gut,
Schafft, verschwendet und fast ward ihm Unheiliges heilig,
Das er mit segnender Hand törig und gütig berührt.
Möglichst dulden die Himmlischen dies; dann aber in Wahrheit
Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks
Und des Tags und zu schau'n die Offenbaren, das Antlitz
Derer, welche, schon längst Eines und Alles genannt,
Tief die verschwiegene Brust mit freier Genüge gefüllet,
Und zuerst und allein alles Verlangen beglückt;
So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.

6

Und nun denkt er zu ehren in Ernst die seligen Götter,
Wirklich und wahrhaft muß alles verkünden ihr Lob.
Nichts darf schauen das Licht, was nicht den Hohen gefällt,
Vor den Aether gebührt Müßigversuchendes nicht.
Drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen,
Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf
Untereinander und baun die schönen Tempel und Städte
Fest und edel, sie gehn über Gestaden empor –
Aber wo sind sie? wo blüh'n die Bekannten, die Kronen des Festes?
Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr
In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels,
Und bekränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths?
Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz?
Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht,
Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
Und vollendet' und schloß tröstend das himmlische Fest.

7

Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsal
Hilft, wie Schlummer, und stark machet die Not und die Nacht,

Bis daß Helden genug in der ehernen Wiege gewachsen,
Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind.
Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,
So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen,
Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit.
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.

8

Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß
Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank.
Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
Und vom donnernden Gott kommt die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst, die Sänger, den Weingott
Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.

9

Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus,
Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden Fichte,
Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu wählt,
Weil er bleibet und selbst die Spur der entflohenen Götter
Götterlosen hinab unter das Finstere bringt.
Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
Glaube, wer es geprüft! aber so vieles geschieht,
Keines wirkt, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vater Aether erkannt jeden und allen gehört.
Aber indessen kommt als Fackelschwinger des Höchsten
Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.
Selige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen

Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf.
Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,
Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 93-99.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005104920>

7. Stuttgart

An Siegfried Schmid

1

Wieder ein Glück ist erlebt. Die gefährliche Dürre geneset,
Und die Schärfe des Lichts senget die Blüte nicht mehr.
Offen steht jetzt wieder ein Saal, und gesund ist der Garten,
Und von Regen erfrischt rauschet das glänzende Tal,
Hoch von Gewächsen, es schwellen die Bäch und alle gebundenen
Fittige wagen sich wieder ins Reich des Gesangs.
Voll ist die Luft von Fröhlichen jetzt und die Stadt und der Hain ist
Rings von zufriedenen Kindern des Himmels erfüllt.
Gerne begegnen sie sich, und irren untereinander,
Sorgenlos, und es scheint keines zu wenig, zu viel.
Denn so ordnet das Herz es an, und zu atmen die Anmut,
Sie, die geschickliche, schenkt ihnen ein göttlicher Geist.
Aber die Wanderer auch sind wohlgeleitet und haben
Kränze genug und Gesang, haben den heiligen Stab
Vollgeschmückt mit Trauben und Laub bei sich und der Fichte
Schatten; von Dorfe zu Dorf jauchzt es, von Tage zu Tag,
Und wie Wagen, bespannt mit freiem Wilde, so ziehn die
Berge voran und so träget und eilet der Pfad.

2

Aber meinst du nun, es haben die Tore vergebens
Aufgetan und den Weg freudig die Götter gemacht?
Und es schenken umsonst zu des Gastmahls Fülle die Guten
Nebst dem Weine noch auch Beeren und Honig und Obst?
Schenken das purpurne Licht zu Festgesängen und kühl und
Ruhig zu tieferem Freundesgespräche die Nacht?
Hält ein Ernsteres dich, so spars dem Winter und willst du
Freien, habe Geduld, Freier beglücket der Mai.
Jetzt ist Anderes not, jetzt komm und feire des Herbstes

Alte Sitte, noch jetzt blühet die Edle mit uns.
Eins nur gilt für den Tag, das Vaterland, und des Opfers
Festlicher Flamme wirft jeder sein Eigenes zu.
Darum kränzt der gemeinsame Gott umsäuselnd das Haar uns,
Und den eigenen Sinn schmelzet, wie Perlen, der Wein.
Dies bedeutet der Tisch, der geehrte, wenn, wie die Bienen,
Rund um den Eichbaum, wir sitzen und singen um ihn,
Dies der Pokale Klang, und darum zwinget die wilden
Seelen der streitenden Männer zusammen der Chor.

3

Aber damit uns nicht, gleich Allzuklugen, entfliehe
Diese neigende Zeit, komm ich entgegen sogleich,
Bis an die Grenze des Lands, wo mir den lieben Geburtsort
Und die Insel des Stroms blaues Gewässer umfließt.
Heilig ist mir der Ort, an beiden Ufern, der Fels auch,
Der mit Garten und Haus grün aus den Wellen sich hebt.
Dort begegnen wir uns; o gütiges Licht! wo zuerst mich
Deiner gefühlteren Strahlen mich einer betraf.
Dort begann und beginnt das liebe Leben von neuem;
Aber des Vaters Grab seh ich und weine dir schon?
Wein und halt und habe den Freund und höre das Wort, das
Einst mir in himmlischer Kunst Leiden der Liebe geheilt.
Andres erwacht! ich muß die Landesheroen ihm nennen,
Barbarossa! dich auch, gütiger Christoph, und dich,
Konradin! wie du fielst, so fallen Starke, der Efeu
Grünt am Fels und die Burg deckt das bacchantische Laub,
Doch Vergangenes ist, wie Künftiges, heilig den Sängern,
Und in Tagen des Herbsts sünnen die Schatten wir uns.

4

So der Gewaltgen gedenk und des herzerhebenden Schicksals,
Tatlos selber, und leicht, aber vom Aether doch auch
Angeschauet und fromm, wie die Alten, die göttlicherzognen
Freudigen Dichter ziehn freudig das Land wir hinauf.
Groß ist das Werden umher. Dort von den äußersten Bergen
Stammen der Jünglinge viel, steigen die Hügel herab.
Quellen rauschen von dort und hundert geschäftige Bäche,
Kommen bei Tag und Nacht nieder und bauen das Land.
Aber der Meister pflügt die Mitte des Landes, die Furchen
Ziehet der Neckarstrom, ziehet den Segen herab.
Und es kommen mit ihm Italiens Lüfte, die See schickt
Ihre Wolken, sie schickt prächtige Sonnen mit ihm.
Darum wächset uns auch fast über das Haupt die gewaltge
Fülle, denn hieher ward, hier in die Ebne das Gut

Reicher den Lieben gebracht, den Landesleuten, doch neidet
Keiner an Bergen dort ihnen die Gärten, den Wein
Oder das üppige Gras und das Korn und die glühenden Bäume,
Die am Wege gereiht über den Wanderern stehn.

5

Aber indes wir schaun und die mächtige Freude durchwandeln,
Fliehet der Weg und der Tag uns, wie den Trunkenen, hin.
Denn mit heiligem Laub umkränzt erhebet die Stadt schon,
Die gepriesene, dort leuchtend ihr priesterlich Haupt.
Herrlich steht sie und hält den Rebenstab und die Tanne
Hoch in die seligen purpurnen Wolken empor.
Sei uns hold! dem Gast und dem Sohn, o Fürstin der Heimat!
Glückliches Stuttgart, nimm freundlich den Fremdling mir auf!
Immer hast du Gesang mit Flöten und Saiten gebilligt,
Wie ich glaub, und des Lieds kindlich Geschwätz und der Mühn
Süße Vergessenheit bei gegenwärtigem Geiste,
Drum erfreuest du auch gerne den Sängern das Herz.
Aber ihr, ihr Größeren auch, ihr Frohen, die allzeit
Leben und walten, erkannt, oder gewaltiger auch,
Wenn ihr wirket und schafft in heiliger Nacht und allein herrscht
Und allmächtig empor ziehet ein ahnendes Volk,
Bis die Jünglinge sich der Väter droben erinnern,
Mündig und hell vor euch steht der besonnene Mensch –

6

Engel des Vaterlands! o ihr, vor denen das Auge,
Seis auch stark, und das Knie bricht dem vereinzelt Mann,
Daß er halten sich muß an die Freund und bitten die Teuern,
Daß sie tragen mit ihm all die beglückende Last,
Habt, o Gütige, Dank für den und alle die Andern,
Die mein Leben, mein Gut unter den Sterblichen sind.
Aber die Nacht kommt! laß uns eilen, zu feiern das Herbstfest
Heut noch! voll ist das Herz, aber das Leben ist kurz,
Und was uns der himmlische Tag zu sagen geboten,
Das zu nennen, mein Schmid! reichen wir beide nicht aus.
Treffliche bring ich dir und das Freudenfeuer wird hoch auf
Schlagen und heiliger soll sprechen das kühnere Wort.
Siehe! da ist es rein! und des Gottes freundliche Gaben,
Die wir teilen, sie sind zwischen den Liebenden nur.
Anderes nicht – o kommt! o macht es wahr! denn allein ja
Bin ich und niemand nimmt mir von der Stirne den Traum?
Kommt und reicht, ihr Lieben, die Hand! das möge genug sein,
Aber die größere Lust sparen dem Enkel wir auf.

Quelle:

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 89-93.

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005104912>

8. Erntezeit

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frucht und auf der Erde geprüft, und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles,
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern, ist
Zu behalten. Aber böse sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element' und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankendem Kahne der See.

https://www.gedichte-lyrik-online.de/hoelderlin_friedrich-gedicht_839-erntezeit.html

Mystiek in de kunst

“Er bestaat een innige relatie tussen mystiek, wijsheid en kunstenaarschap. Dat geldt al voor het woord chochma in de Hebreeuwse taal. De Tora legt een direct verband tussen mystieke wijsheid - chochma - en het kunstenaarschap van de kunstenaar Betsaleel, letterlijk: (hij die) 'in Gods schaduw' (verkeert). Een kunstenaar heeft iets weg van een mysticus. (...) De creatieve en goddelijke inspiratie van Betsaleel doet denken aan de geheimzinnige ervaring die een kunstenaar het merkwaardige gevoel kan geven dat hij meer in een kunstwerk heeft gelegd dan hij tevoren zelf heeft bedacht. 'Heb ik dit wel alleen gemaakt?' zo vraagt hij zich voorzichtig af na

voltooiing van een of andere artistieke schepping. Kunstenaars zijn ook daarin verwant aan mystici, dat zij hun sensibiliteit willen aanscherpen voor de wereld van het ongeziene. Ze stellen zich open voor wat onder de sluier van de gewone dingen schuilgaat. Ze willen net als de mysticus weten hoe ze dat 'iets' kunnen ervaren en in het scheppend bezig zijn vorm kunnen doen aannemen, een 'iets' waarvan ze het bestaan wel vermoeden, maar dat ze met de zintuigen niet kunnen waarnemen.”

Marcus van Loopik

Het thema licht in mijn werk als (landschap)schilder heeft voor mij persoonlijk een ‘mystieke’ lading. Daar ben ik al jaren van overtuigd, omdat ik mijn inspiratie put uit de waarneming van de werkelijkheid die in mijn ogen doordeesemd is met licht, met ‘goddelijk’ licht, als een verwijzing naar een transcendente werkelijkheid. Ik beschouw het licht dan ook als een vingerwijzing Gods omdat in het scheppingsverhaal in Genesis 1 licht een bijzondere plek inneemt, nog voordat er onderscheid wordt gemaakt tussen licht en duisternis. In het begin sprak God, er zij licht: “Dan zegt God: geschiede er licht!- en er geschiedt licht. God ziet het licht aan: ja, het is goed!”(vertaling Naardense Bijbel). Deze woorden uit dit eerste boek uit de bijbel blijven mij intrigeren. In het ochtendlicht en in het avondlicht op elke dag kun je iets van deze mystieke lichtdimensie ervaren als je ervoor openstaat. Wat ik doe is dan ook dat ik me laat leiden door mijn intuïtie om iets van deze ervaring in verf weer te geven als ik bezig ben om het landschap abstract of minder abstract uit te drukken. Ik schilder niet naar de waargenomen realiteit en probeer ook niet om een landschap natuurgetrouw weer te geven. Ik laat me wel leiden door impressies en door foto’s van landschappen die indruk op mij maken. De uitwerking van een landschap is dan ook voor een deel gebaseerd op willekeur, emotie, en de keuze van bepaalde kleuren die op dat moment gemaakt zijn met pigmenten. Ik vertrouw erop dat het eindresultaat de kijker uitnodigt om zelf een eigen indruk toe te voegen, om zelf betekenis aan het werk te geven door de eigen wijze van kijken, toeschouwen, beschouwen. In die zin lijkt het een beetje op een mystiek tekst zoals Marcus van Loopik beschrijft in zijn boek over de Kabbala. Ik citeer:

“Evenals een geslaagd kunstwerk - als poezie, muziek of beeldende kunst - nodigt een mystieke tekst uit tot blijvende dialoog, juist omdat er altijd nog wat te raden overblijft. De meest succesvolle taal van een kunstwerk of van de mystiek kunnen we 'taal van de stilte' noemen. De joodse filosoof Andre Neher bracht 'spreken zonder woorden' treffend in beeld) met behulp van een middeleeuwse uitleg bij Psalm 62:2: 'Waarlijk, tot God wacht [siddert, Hebreeuws: naham] mijn ziel in stilte':

De ene psalm 62 [vers 2] leert al degenen die sidderen tegenover de Goddelijke oneindigheid dat er geen gevoeliger trillende snaar is om het verlangen van de ziel uit te drukken dan de stilte: Tot God siddert mijn ziel van stilte. Mei"r ben Gabbaj heeft in de 13e eeuw van dit bijbelvers een ontroerende muzikale interpretatie van dit bijbelvers gegeven. Als de snaren van twee instrumenten werkelijk overeenstemmen, dan is het voldoende dat de ene trilt om de andere tot zingen te brengen. Hoe zou daarom, omdat God Stilte is, het samenklinken van de ziel met God zich anders kunnen uitdrukken dan door de stilte?"

Een schilderij, een kunstwerk, beeldhouwwerk is passief. Is afhankelijk van de energie die een toeschouwer erin wil stoppen in het bekijken van het werk. Hij of zij kan ook doorlopen, achteloos, onverschillig, het werk geen blik waardig keurend, of het zelfs afkeuren omdat het volgens hem/haar niet de moeite waard is om er bij stil te staan. Dat risico loopt elk schilderij, elk kunstwerk. Het kan er zelf niks aan doen. Het is overgeleverd aan de blik en houding van de toeschouwer. Toch vertrouw ik erop dat - als de toeschouwer ervoor moeite doet - er iets kan gebeuren, er een vorm van dialoog kan ontstaan tussen het werk en de beschouwer. Er vindt betekenis plaats en de toeschouwer levert zijn eigen aandeel in dit proces van betekenisgeving.

Ik laat me zelf vaak leiden door ervaringen die ik heb opgedaan in of met een landschap. Plekken uit mijn jeugd, plaatsen die voor mij een bijzondere betekenis hebben gekregen omdat ik er waarde aan toeken. Dat kunnen net zo goed plaatsen zijn die vervallen zijn, ruïnes, getuigen van gruwelijkheden, vergane beschavingen, religieuze plaatsen waar bijzondere ontmoetingen hebben plaatsgevonden, bijbelse plaatsen die een speciale betekenis hebben zoals de Sinäi, (Horeb), de woestijn, het moeras. Ik gebruik foto's die ik zelf heb gemaakt en foto's verkregen via tv beelden, filmbeelden, of via internet. Ook toeristische kiekjes uit de vorige eeuw vormen soms een uitgangspunt voor een landschap. Plekken waar ik nooit ben geweest maar die me aanspreken vanwege het woeste karakter, berglandschappen met sneeuw en ijs, de lijst is eindeloos. Dat lijkt een beetje op de ervaring van het herinneren zoals van Loopik dit weergeeft:

“Na de tweede stap van het luisteren en waarnemen laten we een opgedane ervaring eerst bezinken, opdat deze zich kan ontwikkelen tot een herinnering. Via introspectie halen we de herinnering daarna weer naar boven. Dit terugblikken in herinnering geldt voor een mysticus die naar bewustwording streeft, maar in het bijzonder ook voor een kunstenaar. De joods-Amerikaanse lithograaf en schilder Ben Shahn (1898-1969) heeft verteld hoe een citaat van Rainer Maria Rilke (1875-1926) hem diep getroffen had. Het zette hem - bij zijn verbeten zoektocht naar de essentie van kunst en poëzie - naar eigen zeggen op het juiste spoor. De essentie van het

proces waardoor kunst of poëzie geboren wordt, zoekt Ben Shahn met Rilke in de herinnering:

Omwille van een enkel vers moet men vele steden, mensen en dingen zien. Men moet de dieren kennen, men moet ervaren hoe de vogels vliegen en het gebaar kennen waarmee de kleine bloemen in de ochtend opengaan. Men moet in staat zijn terug te denken aan wegen in onbekende regionen, aan onverwachte ontmoetingen en momenten van afscheid die men lang tevoren zag aankomen; terugdenken aan dagen uit de jeugd die nog altijd onverklaard zijn gebleven [...] En het is nog niet genoeg om herinneringen te bezitten. Men moet in staat zijn ze te vergeten wanneer het er vele zijn, en men moet het enorme geduld hebben om te wachten totdat zij terugkeren. Want het zijn nog niet de herinneringen zelf. Niet zolang zij binnen in ons nog niet veranderd zijn in bloed, tot een oogopslag, een gebaar, naamloos, en niet langer van onszelf te onderscheiden - niet eerder dan dat kan het gebeuren dat op het meest zeldzame moment het eerste woord van een vers in hun midden oprijst en uit hen voortkomt.'"

Daarom spreekt poëzie mij aan, raken woorden uit een gedicht mij omdat ze een veelvoud van betekenissen kunnen onthullen. Mijn schilderijen zijn niet letterlijk poëtisch omdat er geen taal wordt uitgedrukt zoals een gedicht met woorden beelden oproept. Ik doe soms het omgekeerde. Ik gebruik een gedicht als uitgangspunt om de verwoorde ervaring en emotie in kleur en vorm uit te drukken. Dat is evenals de weergave van een landschap een kwestie van intuïtie, een aftasten, uit proberen en uitdrukken in verf. De laatste jaren ben ik steeds meer in de ban geraakt van gedichten die sneeuw en licht tot thema hebben. Sneeuw omdat deze het licht op wonderbaarlijke wijze weerkaatst en de werkelijkheid omvormt tot een nieuw landschap. Licht, zoals ik boven al heb weergegeven, omdat dit voor mij de weg is naar een dimensie in het leven die dragend is, existentieel waardevol omdat het verbanden zichtbaar maakt met een werkelijkheid die je dan ook werkelijk kan dragen. Als je niet in God gelooft hoeft dat geen belemmering te zijn om toch iets van deze mystiek dimensie in de werkelijkheid via het licht te kunnen ervaren. Mijn schilderijen zijn in ieder geval een poging om dit zichtbaar te maken.

John Hacking 2018

citaten uit:

Marcus van Loopik, Kabbala als levenskunst. Op zoek naar eenheid en heling, Middelburg 2018, (Skandalon)

Schoonheid van de ziel en kunst

“Er (der Mensch) ist dann nicht mehr dieses entwurzelte, einsame Wesen, das das Universum von einem separaten Ort aus betrachtet. Eigentlich können wir das Universum nur deshalb denken, weil das Universum in uns denkt.

François Cheng

Een van de laatste vertaalde boeken van de filosoof François Cheng (in het Duits) draagt de titel Over de schoonheid van de ziel. Het zijn zeven brieven aan een vriendin die hij meer dan 30 jaar geleden uit het oog is verloren en waarmee hij toen in gesprek raakte in de metro in Parijs. Cheng was verbijsterd door haar schoonheid. Ze kwam naast hem zitten en ze raakten aan de praat. Veel jaren later schrijft ze hem een brief met de vraag om over de ziel te vertellen. Cheng schrijft daarop 7 brieven en deze zijn in dit boek verzameld. Toen ik de titel laatst op internet zag heb ik het boek meteen besteld. Ik ken ander werk van hem: bijvoorbeeld 5 meditaties over de schoonheid en 5 meditaties over de dood. Hierin spreekt hij voor een klein groepje mensen op indringende en poëtische over deze thema's. Cheng is ook dichter en calligraaf. Over Aziatische kunst, poëzie en tal van andere onderwerpen heeft hij geschreven en ik heb ook een roman van zijn hand. Het meeste is niet vertaald uit het Frans. Dat is jammer want hij verdient een breed internationaal publiek.

Ik herken in hem een geestelijk metgezel want het lezen in zijn werk is een voortdurend thuiskomen. Hij heeft natuurlijk een heel andere carrière doorgemaakt en heeft veel en andere ervaringen meegemaakt, maar toch. De thema's die hem aan het hart gaan, gaan mij ook aan het hart en hij verwoordt wat mij voortdurend bezighoudt en inspireert. Zo ook zijn beschrijvingen van het landschap geschilderd door kunstenaars die trouw proberen te zijn aan oude (Chinese/Japanse) tradities: die het sacrale van het landschap boven alles stellen. Die alles in het werk stellen om in hun schilderen doorgeefluik te zijn van deze sacrale dimensie en de ervaring van het landschap in al zijn grootheid en majesteit. Ik voel me hierin thuis, dat is mijn taak en mijn opdracht om in deze traditie, welliswaar op mijn manier, verder te gaan. Die taak leg ik mezelf op en het is een taak die alleen maar vreugde geeft, een taak die vrijheid mogelijk maakt en die zichtbaar wordt, ervaarbaar, op het moment als je aan de slag gaat. Het eindresultaat, het schilderij is onderdeel van dit proces. Het gaat niet om een product, met een bepaalde financiële waarde, het gaat niet om geld verdienen, niet om de kunstenaar uit te hangen. Het hele discours rond kunst is volledig ondergeschikt aan het streven om het sacrale in verf uit te drukken en het landschap te laten spreken. Natuurlijk is niet elk schilderij geslaagd, of met andere woorden: elk schilderij drukt uit wat er op dat

moment door je heen ging. Is dat rust of ben je onrustig, gespannen etc. Het resultaat is zichtbaar in het schilderij. Het vormt zo een afspiegeling van je geestesstemming. François Cheng vermeldt in zijn boek een ontmoeting met een schilder. Hij laat zien hoe het schilderen van het landschap in relatie staat met een wereldbeeld, een manier van zin ervaren die veel verder gaat dan het feit dat je verf gebruikt (in dit geval sumi-e) op papier (of op zijde) om een landschap 'uit te drukken'. Het is niet alleen schilderen, maar is de concrete verbeelding van het sacrale doormiddel van en met het landschap zelf. Cheng schrijft:

Ich erinnere mich an den unvergesslichen Besuch bei einem grossen, hochbetagten Maler, der als Einsiedler in einem abgeschiedenen Tal lebte, in einer notdürftigen Unterkunft inmitten einer Welt im Umbruch. Er gedachte, den grossen Meistern der Song- und der Yuan-Dynastie treu zu bleiben, die auf einem geistigen Höhepunkt der chinesischen Tradition eine aufrichtig angemessene Sicht des menschlichen Schicksals inmitten des lebendigen Universums erfasst und gelebt hatten. Diese Sicht, so erklärte er mir, ist nur möglich, wenn die menschliche Seele in vollem Einklang mit der WELTSEELE ist, ein Zustand, den man in alter Zeit shen-yun nannte, den höchsten Zustand des künstlerischen Schaffens. Die erwähnte Weltseele steht über der Natur, sie ist die Seele des DAO, des WEGES, in welchem fortwährend die URSPRÜNGLICH LEERE und der UR-HAUCH anwesend sind. Was die Natur im eigentlichen Sinne angeht, kann sie uns nicht direkt antworten, denn wir sind ihre offenen Augen und ihr schlagendes Herz. Daraufhin in entrollt der Meister die kostbaren Bildrollen, die er besitzt. Vor unseren Augen entfalten sich gewaltige Berg- und Wasserlandschaften von sakraler Grösse und bewegender Tiefe, durchzogen von unsichtbaren rhythmischen Lufthauchen.

Inmitten der Landschaften eine oder mehrere kleine, in Meditation versunkene Figuren. Kommentar des Meisters: «Für ein westliches Auge, das an die klassische Malerei gewohnt ist, wo die Figuren im Vordergrund angeordnet sind und die Landschaft in den Hintergrund gedrängt ist, erscheint die Figur auf dem chinesischen Bild völlig verloren, versunken im endlosen Nebel des GROSSEN GANZEN. Aber wenn man mit ein wenig Geduld und Losgelöstheit bereit ist, die Landschaft zu betrachten und tief in sie einzudringen, konzentriert man schliesslich die Aufmerksamkeit auf die kleine Figur und identifiziert sich mit diesem empfindsamen Geschöpf, das, an einer dafür besonders günstigen Stelle platziert, gerade dabei ist, die Landschaft zu geniessen. Man gewahrt dann, dass es tatsächlich das Auge und das Herz eines grossen Körpers ist. Es ist gewissermaßen der Drehpunkt, um den sich ein organischer Raum entfaltet und auf diese Weise nach und nach zu seiner inneren Landschaft wird.» Tatsächlich habe ich an jenem Tag begriffen, dass man aus dieser Haltung heraus annehmen kann, dass innerhalb des WEGES der Mensch gemacht worden ist, um, wie ich

schon sagte, das offene Auge und das schlagende Herz des lebendigen Universums zu sein. Er ist dann nicht mehr dieses entwurzelte, einsame Wesen, das das Universum von einem separaten Ort aus betrachtet. Eigentlich können wir das Universum nur deshalb denken, weil das Universum in uns denkt. Vielleicht ist unser Schicksal Teil eines Schicksals, das grösser ist als das unsere. Das macht uns keineswegs kleiner, sondern grösser: Unsere Existenz ist dann nicht mehr diese absurde, flüchtige Episode zwischen zwei Staubkörnern, sondern sie erfreut sich einer offenen Aussicht.

Eigenlijk komt het hier op neer: wij zijn uitkomst van het universum, wij zijn een soort van resultaat van een heel lange ontwikkeling en het is het universum zelf dat zich in ons en via ons uitdrukt. Als we denken, waarnemen, ervaren, voelen, denkt, neemt waar, ervaart en voelt het universum in ons. Cheng benadrukt dat wij daardoor niet kleiner, nietiger, minuscule worden, maar net omgekeerd. We zijn een manifestatie van het universum, een van de wonderbaarlijke hoogtepunten ervan. Maar we zijn als mens misschien geestelijk te beperkt om de echte reikwijdte hiervan in ons leven te kunnen doorzien/ervaren. Religies doen in ieder geval een poging om dit ervaren te duiden en een richting te wijzen door ons universum te plaatsen in een goddelijk licht. Als mensen zijn wij opgenomen in dit proces, in gang gezet door God of door de oerkrachten, de wereldziel, door Dao, of hoe je het ook wilt benoemen, en dragen wij de sporen van deze kracht. In onze ziel komt die kracht aan het licht. Onze ziel is de manifestatie van deze goddelijke energie, dit licht dat ons doorstraalt en dat in liefde bijvoorbeeld en in andere rationeel onverklaarbare verschijnselen (zoals bewustzijn) zichtbaar wordt. Neurowetenschappers kunnen nog zo hard roepen dat we product zijn van toeval, dat we een samenspel zijn en een eindresultaat van natuurkundig verklaarbare processen, en dat de hypothese God, of ziel, in hun ogen een absurditeit is, of overbodig, of teveel een mythe, dat wil niet zeggen dat ze daarmee gelijk hebben en dat ze het laatste woord hebben. Ook zij zijn een manifestatie van het universum en als manifestatie, een mens die een taal spreekt, ben je sowieso relatief: dat wil zeggen - het feit dat je mens bent, existeert en je van een taal bedient, is al relaterend. Zeker als je staat tegenover grootheden als het universum. Het Universum, het lijkt bijna als staan tegenover God. Een onmogelijke relatie, een onvoorstelbare verhouding, een niet te vatten constellatie terwijl je dan ook nog zelf een manifestatie ervan bent. Hoe paradoxaal is ons menselijk bestaan als wij (metaforisch gesproken) oog in oog durven te gaan staan met het universum?

Naast de liefde als argument voor de ziel noemt François Cheng ook de schoonheid zelf en de goedheid. Begrippen die bij de oude Griekse filosofen zoals Plato ook al maatgevend en funderend waren. Hij verwijst naar een andere grote kunstenaar die iets van de schoonheid van de ziel aan het licht heeft gebracht: Leonardo da Vinci. Ik citeer het vervolg van zijn tekst over

kunst, schoonheid en de ziel, nadat hij de Aziatische kunstenaar heeft ontmoet (zoals hierboven beschreven):

Diese besondere Begegnung und noch andere haben mich davon überzeugt, dass die menschliche Seele fähig ist, sich zu erheben, dass sie die göttliche Seele erreichen kann. Neben der Schönheit des Körpers gibt es sehr wohl eine Schönheit der Seele. Sie wird "Güte" genannt und besitzt tatsächlich das Wesentliche der wahren Schönheit. Die Schönheit des Körpers ist vergänglich, sie kann auch durch Perversion verdorben werden. Die Gute ist, sofern sie echt ist, nicht durch die Zeit begrenzt, sie ist von einer ungetrübten Schönheit. Das erlaubte mir eines Tages zu schreiben:

Die Güte schliesst den Missbrauch der Schönheit aus;
Die Schönheit, ihrerseits, macht die Güte begehrenswert.

Bei einem Menschen scheint die Schönheit der Seele im Blick durch und drückt sich in einer Reihe von Gesten aus. Sie berührt uns jenseits der Worte. Nur stumme Tränen können manchmal die Ergriffenheit ausdrücken, die sie bewirkt.

Ich habe die Werke Leonardo da Vincis erwähnt, die die Schönheit des Körpers feiern, und ich sollte mich an einen weiteren Moment des Einklangs der Seelen im Louvre erinnern vor seinem Gemälde Anna selbdritt, das die Schönheit der Seele lebendig werden lässt. In einer zugleich vertikalen und kreisförmigen Komposition verkörpert sich vor uns eine Ordnung der Weitergabe, deren treibende Kraft die Mutterliebe und die Nächstenliebe sind. Von oben nach unten, von der heiligen Anna zur Jungfrau Maria, von der Jungfrau Maria zu Jesus, von Jesus zu dem Lämmchen, mit dem er spielt, hat jeder eine Geste des Schenkens und des Schützens und öffnet damit einen Raum voller Zärtlichkeit und Angst, voller Zerbrechlichkeit und Entschlossenheit. Das hohe Versprechen des WEGES muss gehalten werden; es wird gehalten. Das Glück der menschlichen Liebe ist da, zweifellos. Doch eine Vorahnung gärt bereits in ihm: Die unbedingte Liebe ist ein vollkommenes Geschenk, sie besitzt keine Waffen und ist schutzlos. Eines Tages wird das Kind gross sein, wird nicht mehr mit dem Lamm spielen, es wird selber zum Lamm werden. Ein Lamm, das seinen Opfergang akzeptiert, um zu beweisen, dass die bedingslose Liebe existiert, damit eben jenen hohen Versprechen des WEGES gehalten wird. Der Tod wird dann plötzlich zum Übergang in eine andere Lebensordnung.

Opeens maakt François Cheng een 'hevige draai', trekt hij met volle kracht door, concludeert en poneert een nieuwe ervaring: 'de dood wordt plotseling tot overgang naar een andere levensordening'. De dood is niet het einde van het leven hier op aarde, niet meer de terugval in het niets en verder niets. De dood is een deur, een overgang naar een andere dimensie. De dood van Jezus aan het kruis is het bewijs dat een onvoorwaardelijke liefde in dit

universum bestaat. De dood is het bewijs van een onvoorwaardelijke liefde die de belofte van de weg, DAO, dubbel en dwars waarmaakt. De dood is niet het einde, de dood is de overgang, de weg waarlangs de belofte van een liefde die sterk is als de dood, zichtbaar en ervaarbaar wordt. We staan op afstand, we kijken toe. We zijn zelf nog niet dood. We ervaren de kruisdood niet aan den lijve. Maar omdat we getuigen zijn mogen we hopen dat de dood ook voor ons deze belofte van een onsterfelijke liefde waar mag maken.

Cheng verbindt zijn de ziel zichtbaar gemaakt in het kunstwerk, met de zielskracht in Jezus, vleesgeworden Liefde/Woord/Zoon van God, op deze wijze lichamelijk gestalte van Gods liefde, en met de ziel in ons, en ook de liefde in mijn leven. Aziatisch uitgedrukt in het landschap, Christelijk uitgedrukt in de dood aan het kruis, de opstanding uit het graf. Dat laatste onttrekt zich aan ons zicht. Daarvan zijn we geen getuige. Dat hebben we van horen zeggen. Maar de belofte ligt er en wij zijn de leerlingen die deze weg durven gaan, durven bewandelen omdat we ons toe durven te vertrouwen aan deze belofte van liefde sterk als de dood. Ons leven een manifestatie van het bijbelse Hooglied, dat komt hier aan het licht.

Daarom inspireren mij deze teksten uit de evangelies, de teksten uit de bijbel. Ik probeer die dynamiek uit te drukken en zo te benaderen in een schilderij. Om, zonder iets van de pijn weg te laten toch de hoop te laten doorschemeren, de belofte in de vorm van licht, de kracht van de ziel, de geestkracht in dit proces zichtbaar te maken. Duidend, verkennend, aarzelend, de toeschouwer uitnodigend in te treden in wat zoch voor zijn oog ontvouwt, mee te gaan op deze route, en daarin zijn eigen weg te volgen. Wat moet je (tenslotte) anders met je leven? Als het niet om het allerhoogste gaat, om de liefde, om de schoonheid, om de goedheid? Concreet ervaarbaar en concreet uitvoerbaar in je eigen leven, samen met de mensen om je heen? Als de inzet niet de allerhoogste inzet is? Daarom is elke poging om te schilderen, om in deze geest te werken een act van voldoening, een geschenk van vreugde, blijde boodschap, heel concreet, die afspat van het papier als de natte verf erop nog naglanst. Verf als vingerwijzing naar Kabod, als licht, als heerlijkheid Gods...een kerstverhaal, een blijde boodschap aan de herders, voor elke dag.

John Hacking 2018

Bron citaat: Cheng, François, Über die Schönheit der Seele. Sieben Briefe an eine wiedergefundene Freundin, München 2018, (C.H. Beck), pag 96-97

Semieose - nooit definitief - ook niet in een dictatuur

Er rest ons altijd wel iets dat nog 'vergeten' is. Iets dat we nog niet in het al bekende gevonden hebben en waarnaar we daarom hardnekkig blijven speuren. De Franse filosoof Jean-François Lyotard (1924-1998) sprak in zijn typering van het joodse denken daarom van l'oublié - 'dat wat vergeten is'. Niets is wezenlijker voor het rabbijnse jodendom dan de wil en de durf altijd maar te blijven discussiëren en onderzoeken. Lyotard wees op deze typische joodse gewoonte altijd maar weer vragen te stellen, ook naar dingen die de mensen allang menen te weten. Altijd blijft er iets wat vergeten is en nog onontdekt is gebleven. Daarom, kunnen we en moeten we alles steeds opnieuw bevragen! Deze houding om nagegnoeg alles tot bijna in het oneindige steeds maar weer ter discussie te blijven stellen heeft in de niet-joodse buitenwereld veel ergernis gewekt. De wrevel over de ondogmatische houding van het jodendom is een van de verklaringen voor het religieuze antisemitisme. De 'dwaasheid om te blijven zoeken' is evenwel het meest essentiële aspect van authentieke wijsheid.

Marcus van Loopik in: Kabbala als levenskunst. Op zoek naar eenheid en heling, Middelburg 2018, (Skandalon), pag. 198-199

Onze werkelijkheid is een oneindig verband van betekenissen die nooit definitief zijn omdat onze taal een levende taal is, onderhevig aan veranderingen en gevormd door aanpassingen aan nieuwe situaties. Daarom spreekt mij het begrip 'semiose' aan: het duidt het proces van betekenisgeving aan - het proces waarin onderlinge relaties gestalte krijgen en zo samen betekenis vormen. Charles Peirce heeft dit begrip op basis van het Griekse σημειῶν (markeren) gebruikt in wat later semiotiek is gaan heten. Veel van mijn websites dragen het begrip 'semiose', (of semiotics) in hun titel omdat het proces van voortdurend veranderende betekenisgeving een thema is waar ik mij bij thuis voel. Ik ben niet alleen in dit proces geïnteresseerd, maar houd ook van de relativiteit en de daarmee samenhangende oneindigheid van betekenissen in dit proberen te begrijpen en duiden van 'de' werkelijkheid. 'De werkelijkheid' is in feite al een gotspe: 'de' is een vorm van grootheidswaanzin om zo over werkelijkheid te spreken. Ik kan hoogstens over mijn persoonlijk ervaren onderdelen van werkelijkheid spreken, over dat kleine minustukje dat ik ervaar, waarneem en probeer weer te geven. Bescheidenheid is dus op zijn plaats. Maar de fascinatie blijft hoe semiose in zijn werk gaat en hoe elk mens op zijn of haar wijze daar getuigenis van af legt.

Semieose drukt ons ook met de neus op het feit dat we beperkte wezens zijn, dat we niet te hoog van de toren moeten blazen alsof wij de wijsheid in pacht hebben. Veel argumenten van bijvoorbeeld populistten in de politiek en

samenleving, die nu weer volop van zich laten horen alsof er nooit een Wereldoorlog 2 heeft plaatsgevonden, gaan ervan uit dat zij een juiste analyse van de omringende werkelijkheid maken en bekrachtigen deze met nieuwe metaforen en een beeldspraak die al snel door de aanhangers wordt overgenomen. In feite verkopen ze gebakken lucht, zoeken zij alleen glorie voor eigen heil en gebruiken onvrede, gevoelens van racisme en nationalisme om hun verhaal te laten klinken voor de ontevreden burger. Een fraai staaltje reclame voor verdund nazisme, (als het over rassen, volken en 'superieure' Europese cultuur gaat), voor een hernieuwd facisme waarin offers worden gevraagd voor vaderland, volk en leider. Daarvoor zijn vijanden nodig en die zijn snel gevonden: vluchtelingen, de pers, kunstenaars, kortom ook allen die kritisch staan tegenover deze zelfverheerlijking van zelfbenoemde intellektuelen en leiders. Fraaie termen moeten de ware intenties verhullen: democratie, vrijheid, en ga zo maar door. Maar even doorvragen, beter lezen, beter kijken en je ziet de ware kern: uiteindelijk grimlacht er maar eentje - zoals op de affiches uit de Wereldoorlogen: de man met de zeis!

Desalniettemin zou het de moeite waard zijn om eens goed na te denken over de betekenissen die jezelf aan je leven en aan de omringende werkelijkheid geeft. Op welke premissen rusten deze? Hoe hard zijn ze, en wat kun je ermee? Mensen die ziek worden, soms met ernstige lichamelijke en psychische klachten getuigen vaak van ervaringen waarin zij alle greep op de persoonlijke werkelijkheid dreigen te verliezen. Hun betekenissysteem waar ze jaren op hebben gebouwd dreigt als een kaartenhuis in elkaar te storten. De dood rammelt aan de poort en weg is alle opgebouwde zekerheid, alle illusies die je eerst dacht te moeten onderhouden en die een zekere mate van bestaanszekerheid gaven.

In dit licht zijn alle claims gedaan door politici (Make America Great Again), zijn alle dictatoriale voorbeelden voor onze Nederlandse populistten, ijdelers dan ijdel, wind, luchtkastelen. Je gaat (gewoon) dood, en dan heb je je zo druk gemaakt om ficties, om het idee dat je dacht dat je wereld wel even zou kunnen veranderen, dat je invloed zou kunnen uitoefenen op de gang van zaken in je omgeving. Het is de illusie van de maakbaarheid, de illusie dat je alles of veel in de hand hebt, de illusie dat je met je acties werkelijk zoden aan de dijk kunt zetten alsof je de wereld kunt redden van alle dreigingen. In al dit streven, in al deze illusies verschuilt zich een heimelijke messias, een wereldredder, maar dan eentje die vooral uit is op status, op heldendom en de daarbij komen verering door de aanhangers. Wierook, wierook, wierook, opgeheven worden op het schild van de roemruchte voorgangers, de leiders, op weg naar een goddelijke status. Dat betekent dus 'afgoderij'. Voor deze leiders tellen de aanhangers niet, zij zijn slechts middel tot het doel. Voor al deze leiders telt de andere mens niet, hij of zij is slechts object. Alles draait om de leider, hij is boven alle twijfel verheven, rijp voor het rijk der goden.

Ik begrijp daarom nog steeds niets waarom mensen zo kortzichtig kunnen redeneren en waarnemen: als je toch uiteindelijk dood gaat, als alles stof en as wordt, waarom je dan inzetten voor doelen waar tallozen slachtoffer van worden omdat ze worden gediscrimineerd, veroordeeld, gemarteld, vermoord? Waarom is de eigen macht en de eigen status belangrijker dan het leven van anderen? Wat is hier voor vreemde en vooral absurde kracht aan het werk die onmenselijk is en die uiteindelijk niks oplevert? De leiders verkopen hun streven als recht. Zij hebben recht op en hun aanhangers mogen delen in de vreugde en in de buit. Empathie, begrip, tolerantie, samen delen van de overvloed worden als zinloze beginselen van tafel geveegd want dat is niet stoer, niet mannelijk, getuigt van weinig kracht en doorzettingsvermogen. Maar dit recht dat alles voor zichzelf opeist is een weg te dode. Ik vermoed zelfs dat die dood dan nog veel eerder komt. Helaas worden velen onschuldigen hierin meegesleurd, zeker als er oorlogen uitbreken, als er geweld wordt uitgeoefend en als mensen als vuil worden behandeld. Het negatieve zal niet overwinnen, het onrechtvaardige gaat ten gronde, de apostelen van nieuwe heilstaten gevestigd op onrecht, intolerantie en bloedvergieten zullen zelf omkomen door het zwaard dat ze hanteren. Deze bijbelse semiose heeft volgens mij nog niks van zijn kracht en zijn geldigheid verloren. Daarom is het zaak om dit met woord en daad te verkondigen - te laten zien dat stille krachten, dat menselijkheid, verder reikt dan de langste adem van de toekomstige moordenaars.

John Hacking 2018

Het landschap en de foto

Een romantische kijk op het landschap

De analoge fotografie is ingehaald door de digitale fotografie. De analoge fotografie maakt gebruik van een camera, van een ontwikkelingsprocedé en van het materiaal waar de foto op wordt afgedrukt. Dit fotopapier is net zo vergankelijk als datgene wat op de foto staat afgebeeld. De tijd zal onherroepelijk het einde inluiden van deze foto. De digitale fotografie kent een andere cyclus: de camera is net zo vergankelijk als bij de analoge fotografie maar het medium waarop de foto zichtbaar wordt gemaakt en behouden is van een andere orde. Geboorte en dood van de foto spelen hier geen rol (meer). De foto is, is aanwezig, is present en wordt gepresenteerd. Het medium waarop de foto zichtbaar is blijft in veelvoud present en kan door allen die dit medium gebruiken worden gebruikt om de foto te bekijken, op te slaan, te bewerken en verder te sturen naar andere gebruikers van het medium. Datgene waar de foto voor staat, wat wordt afgebeeld, de verwijzing naar een werkelijkheid, is losgemaakt in de digitale fotografie. Omdat de digitale foto gepresenteerd wordt, present is, heeft ze de kracht

van representatie grotendeels verloren. Ze is deel van een digitale werkelijkheid die niet meer overeenkomt met de werkelijkheid als zodanig en die analoog kan worden weergegeven. Het landschap dat analoog gezien indruk maakt omdat het verwijst naar een landschap dat is gefotografeerd, een landschap waar een verhaal en een betekenisproces aan verbonden zijn, is in de digitale werkelijkheid niet betekenisloos geworden maar is onderhevig aan een vorm van verlies van betekenis omdat het alles kan (gaan) betekenen. Het verhaal is er als het ware vanaf geknipt omdat het landschap nu in handen valt van iedereen en iedereen kan er mee aan de haal gaan. De analoge foto is onbeweeglijk, ze ligt vast, het papier bindt de afbeelding en conserveert het verhaal en de betekenis die eraan vast hangt. De digitale foto is een en al beweging omdat ze geen grenzen heeft in de analoge werkelijkheid. Ze is overal en nergens. Ze is alles en niets. De waarheid van een analoge foto is dat ze onlosmakelijk verbonden is met datgene wat is afgebeeld als foto. De filosoof Hyung-Chul Han, die verwijzend naar Roland Barthes, spreekt over de waarheid van de analoge foto en de representatie door deze foto, schrijft over de digitale foto: "Die digitale Fotografie stellt die Wahrheit der Fotografie radikal infrage. Sie beendet die Zeit der Repräsentation endgültig. Sie markiert das Ende des Realen. In ihr ist kein Verweis auf den realen Referenten mehr enthalten. So nähert sich die digitale Fotografie wieder der Malerei an: »Ceci n'est pas une pipe.« Als Hyperfotografie präsentiert sie eine Hyperrealität, die realer zu sein hat als die Realität. Das Reale ist in ihr nur noch zitathaft und bruchstückhaft vorhanden. Die Zitate aus dem Realen werden aufeinander bezogen und mit dem Imaginären vermischt. Dadurch eröffnet die Hyperfotografie einen selbstreferenziellen, hyperrealen Raum, der vollständig vom Referenten abgekoppelt ist. Die Hyperrealität repräsentiert nichts, sie präsentiert." (Im Schwarm. Ansichten des Digitalen, pag 83-84)

De digitale foto kan alles gaan betekenen. Ze wordt daardoor losgemaakt van de oorspronkelijke werkelijkheid die in beeld is vastgelegd. Zo verliezen we het contact met de werkelijkheid. Op het landschap toegepast, dat werd gefotografeerd, betekent dit dat landschap imaginair wordt en dat het alles kan gaan betekenen en daardoor misschien wel daardoor betekenisloos wordt. In de digitaal vastgelegde werkelijkheid (van vastleggen is eigenlijk al geen sprake meer) is in principe alles virtueel. Betekenissen kunnen zich hechten en laten net zo makkelijk weer los. We verliezen zo de greep op de ons omgevende realiteit. We verliezen de aarde, onze relatie tot het concrete landschap. Los van de aarde zweven we, bevinden we ons in een virtuele ruimte met virtuele mogelijkheden. Het lichaam is daarbij grotendeels overbodig want om deze virtualiteit volledig te beleven hebben we het hele lichaam niet meer nodig.

Ik ben een romanticus. Een romanticus is iemand die terugverlangt naar een andere tijd, een tijd waarin het landschap door zijn zeggingskracht, spreekt tot de verbeelding en waar het landschap staat voor de relatie tot de aarde

en tot de ervaring van de lichamelijke beleving van dit landschap. De ervaring van een overweldigend landschap doet je geestelijk beseffen wie en wat je bent, waar je staat en wat er mogelijk is. Dat alles in relatie tot het concrete (niet virtuele) landschap. Denk aan de geest die wordt meegevoerd in vervoering bij het zien van een overweldigend landschap. Dat is een emotie die in de virtuele werkelijkheid waarschijnlijk op een heel andere manier zal worden beleefd afhankelijk van de stimulus in deze digitale omgeving. Met pillen kom je een heel eind.

In mijn schilderijen van (denkbeeldige) landschappen maak ik gebruik van foto's van bestaande landschappen. Foto's van anderen en foto's door mij zelf gemaakt. En foto's die ik download van internet en afdruk op papier. Daardoor krijgen deze digitale beelden weer een leven en worden ze sterfelijk. Een omgekeerd proces dus als wat boven staat beschreven. Ik haal de landschappen terug uit hun digitaal bestaan en geef hun een thuis in het schilderij. De rest van het schilderij sluit op de een of andere wijze aan bij deze foto. Dat is de imaginatie van de schilder die hier aan het werk is. De foto is echter uitgangspunt en daaronder ligt het romantische verlangen naar een analoog landschap en een bijbehorend verhaal. De toeschouwer kan natuurlijk weer zijn eigen betekenis geven aan dit landschap met foto. Die vrijheid is er. En het schilderij kan ook weer een digitale gestalte aannemen. Ook dat is een mogelijkheid. Maar ik maak eigenlijk in deze digitale vervormingswerkelijkheid een kleine pas op de plaats. Grijp terug naar een techniek die de verbinding tussen werkelijkheid en foto accentueert en die daar net als met de vergankelijkheid van het leven en het levende, vrede mee heeft. Leven en sterven, leven en dood horen bij elkaar. Ook in het landschap, ook met het landschap zelf.

John Hacking
4 september 2019

Han, Byung-Chul, Im Schwarm. Ansichten des Digitalen, Berlin 2017,
(Matthes & Seitz)
Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie,
Frankfurt am Main 2009 (Suhrkamp Verlag)

Landschap en Zen

Als schilder kijk ik naar het landschap met overgave. Overgave in die zin dat ik het landschap niet beschouw als object waarin ik als toeschouwer een zeker plaats met bijbehorend perspectief inneem en waardoor ik me bewust ben van mijn eigen positie, maar als situatie waarin ik opga. Het landschap is een werkelijkheid waar ik deel van uitmaak. Ik hoef dan ook niets, ik hoef het niet uit te beelden, niet weer te geven. Als ik foto's maak van het landschap

is dat om de herinnering eraan vast te houden en in films die ik maak van deze foto's komt dit landschap voorbij als een reis. Reis door het landschap. Ik gebruik soms foto's om een landschap te ontwerpen, ik laat me leiden door de foto en fantaseer de rest erbij, beter gezegd, ik laat de kwast zijn werk doen. Een landschap ervaren en een landschap weergeven is niet hetzelfde. Tussen beiden bestaat een grote kloof en die kloof ligt vooral aan mijn kant als toeschouwer, als beschouwer. Zo gauw ik in een object-subject relatie treed ten aanzien van het landschap ben ik het al kwijt. Dan sta ik er buiten en doe ik eigenlijk niet meer echt mee. Het landschap proberen te schilderen alsof het een object is ervaar ik dan ook als een zinloze actie. Dan heb je een object weergegeven en dat is het dan. Daar gaat voor mij geen inspiratie vanuit en het heeft voor mij niks te maken met het gevoel dat je deel bent van het landschap. Vanuit het Zen-Boeddhisme kijkt men hier op een speciale wijze tegenaan. Byun-Chul Han die een klein boekje over de principes van het Boeddhisme heeft geschreven zegt over de kunst geïnspireerd door het Zen-Boeddhisme het volgende:

Jede zen-buddhistisch inspirierte Kunst beruht auf einer singulären Erfahrung der Verwandlung. Ein Zen Wort lautet: »Nachdem ich die Landschaft Hsiao-Hsing erschöpfend betrachtet habe, komme ich mit dem Boot in das gemalte Bild hinein.« Die Landschaft erschöpfend betrachten heißt nicht, sie vollständig erfassen. Einen Gegenstand vollständig erfassen würde bedeuten, sich seiner ganz bemächtigen. Die Landschaft erschöpfend betrachten heißt dagegen, von sich weggehend sich in die Landschaft versenken. Der Betrachter hat hier die Landschaft nicht als einen Gegenstand vor sich. Viel mehr verschmilzt er mit der Landschaft. (pag. 73-74)

Hier vindt iets plaats wat niet vanzelfsprekend is. De toeschouwer wordt deel van het landschap, hij komt binnen in het landschap. Als je zo kunt schilderen dat je als toeschouwer kunt binnentreden ben je een bijzonder vakman. Dan ben je een kunstenaar die de kunst verstaat mensen in zijn werk binnen te laten treden. Alles wat aan de buitenkant van dit werk wordt gezegd en geopperd over financiële waarde van het werk, kortom zaken waarmee de moderne kunsthandel zich vooral bezighoudt, doet afbreuk aan deze ervaring. Want dan is het werk opeens een object en verbeeldt het niet het landschap maar is het iets voor handelaars en verzamelaars. Eigenlijk is dit landschap niet aan hen besteed. Het is hetzelfde als het interieur van een religieus gebouw dat gebruikt werd voor de uitvoering van rituelen verhandelen als koopwaar. Als rituele voorwerpen in een andere context terecht komen worden ze ontviid. Ze staan dan als het ware leeg en eenzaam in een woestijn van betekenissen en vinden geen aansluiting meer bij de beleving van mensen. In het Zen-Boeddhisme vervalt het onderscheid tussen subject en object en het landschap nodigt ertoe uit om binnen te treden en te ervaren hoe jij zelf deel ervan bent. Byung-Chul Han schrijft:

Zu dem Bild Abendschnee auf dem Land, wo Fluss und Himmel in einander übergehen schreibt Yü-chien: »Die unendliche Weite von Fluss und Himmel ist die unendliche Weite des Herzens. « Das Herz ist hier kein Organ der Innerlichkeit. Es schlägt gleichsam draußen. Seine Weite ist der Weite der Landschaft koextensiv. Fluss und Himmel gehen ineinander über, und strömen in das ent-innerlichte, ent-leerte, niemandige Herz. (pag. 74)

Voor ons westerlingen is het misschien moeilijk te ervaren hoe het voelt om ont-innerlijkt te worden, leeg, een niemand in het landschap. Wij zijn het landschap en het landschap valtsamen met mij. Er is geen onderscheid, geen differgentie tussen het landschap en mezelf. Wat doe jij zelf nog terzake als je gegrepen door het landschap deel ervan bent? Hoezo ego, hoezo zelf, hoezo identiteit? Dat zijn (toch) allemaal illusies, spoken, gedachten, vluchtig als de wind. Geen echt houvast, geen aarde onder je voeten, geen rots waarop je staat. Doen alsof je vanuit je ego, vanuit je subjectiviteit contact hebt met andere ego's, subjecten, is een illusie. Je hebt natuurlijk wel op de 'een of andere' wijze contact maar het contact wordt pas echt en krijgt pas diepgang, een basis, als je de tegenstelling subject-object achter je laat. Als je zelf niet meer vanuit die tegenstelling de ander ervaart als ander. Dan ervaar je dat je ook met de ander diep verbonden bent. Net zoals je deel uitmaakt van het landschap. Als schilder is dit nog niet zo eenvoudig. Laat je hand het penseel voeren en zit er niet met je verstand doorheen te redeneren, te sturen, te bepalen. Want met je ratio komt er niks uit. Dat geldt ook voor echt contact met mensen: zodra je uitgaat van oordelen, vaste patronen, rationele overtuigingen kom je niet ver. Je loopt vast in je eigen gelijk en je bent niet in staat om echt te luisteren. Byung-Chul Han beschrijft prachtig hoe de kunstenaar zijn penseel het landschap laat schilderen:

Yü-chien rahmt sein Bild In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück in die Worte ein: »Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein. Segel sind in den herbstlichen Fluss gefallen und verborgen im abendlichen Dunst. Der letzte Abendschein ist noch nicht erloschen, doch beginnen schon die Lampen der Fischer zu flimmern. Zwei Greise in einem Boot sprechen gelassen vom Land Jiang-nan.« Grenzen-los ist diese Landschaft deshalb, weil sie fließt. Der abendliche Dunst verhüllt die Segel. Vom herbstlichen Fluss ist das Boot kaum zu unterscheiden. Hell und Dunkel vermischen sich. Und wo das grenzenlose Land in die Pinselspitze hineinkommt, ist der Maler die Landschaft. Er malt sich weg in die Landschaft. Der Maler spiegelt die Landschaft niemandig in sich. Die Landschaft malt die Landschaft. Sie führt den Pinsel. Die Landschaft wird so gesehen, wie sie sich selbst sieht ohne die Perspektive des beobachtenden Malers. Der Pinsel, der mit der Landschaft eins wird, ließe keine Distanz zu, in der ein perspektivisches, vergegenständlichendes Sehen möglich wäre. Und wo grenzenloses Land mit der Pinselspitze verschmilzt, ist jeder

Pinselfstrich die ganze Landschaft. Jeder einzelne Strich atmet das Ganze, die ganze Landschaft von Hsiao-Hsing. Im zen-buddhistischen Landschaftsbild wird eigentlich nichts >gemalt< oder >ausgeführt<. Teile werden nicht zu einem Ganzen diskursiv angehäuft oder zusammengeführt. (pag. 74-75)

Als de schilder wegvalt als bepalende instantie, als stuurder van het proces, als ontwerper, als de schilder de penseel het werk laat doen en als hij zelf er niet tussen gaat staan en zo een positie inneemt kan er iets bijzonders ontstaan. Dat is in mijn ogen de moeilijkste manier van schilderen omdat je ego, je zelf, je gedachten, je voortdurend in de weg kunnen zitten. Ze belemmeren het doorstromen van de energie van het landschap om in verf of inkt/sumi-e gestalte te krijgen.

Ik heb een fascinatie voor sneeuw en mist. Beiden geven het landschap een ander aanzien. Maar als je als schilder dat gevoel wilt weergeven in een schilderij stoot je op veel hindernissen. De voornaamste hindernis is de hoeveelheid. Met verf zichtbaar willen maken wat er voor je ogen zich afspeelt. Hoe je als deel van het landschap kunt ervaren hoe het is om in de sneeuw te staan. Hoeveelheid wil eigenlijk zeggen dat je teveel middelen wilt inzetten om te schilderen. In veel Japanse en Chinese traditionele landschappen is de leegte aanwezig. Weglaten dus, niet invullen van elke ruimte. De leegte is zonder grenzen en de leegte is een speciale manier van ervaren. Ook de dichters worstelen hiermee. Dichters die getuigenis afleggen van die worsteling krijgen mijn aandacht. Dichters die alleen maar met zichzelf bezig zijn als subject en dus eigenlijk als object laat ik meestal links liggen. Leven en dood, de grote thema's van het menselijk leven spreken mij aan. Het landschap raakt daaraan. De seizoenen, de getijden, maken dit zichtbaar. Poëtisch heeft hier romantische wortels: verlangen naar een landschap om in op te gaan. Dat is in de literatuur. Maar in de schilderkunst keren deze emoties terug. Byung-Chul Han vergelijkt het schrijven met beelden uit de schilderkunst als hij zegt:

Man hat hier nicht mit einer >poetischen< Rede zu tun, es sei denn, poetisch bezeichnet einen Seinszustand, in dem die Klammer der Identität sich lockert, nämlich den Zustand einer besonderen In-Differenz, in dem die Rede gleichsam fließt. Diese fließende Rede antwortet auf die fließende Landschaft der Leere. Im Feld der Leere befreien sich die Dinge aus der Isolierzelle der Identität in eine All-Einheit, in die Freiheit und Ungezwungenheit einer wechselseitigen Durchdringung.

Wie das alles durchdringende Weiß des Schnees taucht es die Dinge in eine In-Differenz. Schwer ist es nämlich, zu unterscheiden zwischen dem Weiss einer Blüte und dem des darauf liegenden Schnees:

„Schnee liegt auf den Blütenrispen des Uferschilfs; schwer ist's, zu unterscheiden, wo diese anfangen und wo jener aufhört.« Das Feld der Leere ist in gewisser Hinsicht grenzen-los. Innen und Außen durchdringen

sich: »Schnee in den Augen, Schnee in den Ohren: genauso ist es, wenn sich einer in der Gegend der Einfarbigkeit [sc. der Leere] aufhält.« (pag. 49-50)

De ervaring van de leegte in het schilderij is niet een ervaring van afwezigheid. Geen leegte waarin men verzinkt en niets meer tegenkomt. Geen kosmische leegte van een zwart gat. De leegte wijst op een niets, een niet ingevuld zijn, een open laten, een witte ruimte in het schilderij die noodzakelijk is om het geheel te ervaren als landschap waar je deel vanuit maakt. Het is ook de leegte in je zelf, het niet willen invullen, niet willen bepalen en controleren. Het is de leegte van het laten gebeuren en niet willen sturen. Het is de leegte van het laten ademen, de lucht die wij inademen en waar we niet bij stil staan omdat het zo vanzelfsprekend is. De leegte voorkomt dat wij vastlopen in een subject-object relatie, dat we verstarren in onze identiteit, ons zo-zijn, ons zelf waargenomen subject. Alsof die waarneming het laatste woord zou hebben. Als deel van het landschap los je op in het landschap, je bent er even niet. In deze vorm van schilderen in het Japanse en Chinese landschap (zoals de landschappen in de citaten) lijkt het misschien of de kleuren door deze leegte er ook even niet zijn maar de schijn bedriegt. Byung-chul Han schrijft:

Die »Einfarbigkeit« der Leere tötet zwar die Farben, die in sich verharren. Aber dieser Tod belebt sie zugleich. Sie gewinnen an Weite und Tiefe oder an Stille. Die »Einfarbigkeit« hat also mit der unterschiedslosen, farblosen oder eintönigen Einheit nichts gemeinsam. Man könnte sagen: Das Weiß bzw. die Leere ist die Tiefenschicht oder der unsichtbare Atemraum der Farben bzw. der Formen. Die Leere taucht sie zwar in eine Art Abwesenheit. Aber diese Abwesenheit erhebt sie zugleich in eine besondere Anwesenheit. Eine massive Präsenz, die nur >anwesend< wäre, würde nicht atmen. Die wechselseitige Durchdringung im Feld der Leere zieht kein gestalt- und formloses Durcheinander nach sich. Sie bewahrt die Gestalt. Leere ist Form: »Meister Yunmen sagte einmal: >Die wahre Leere vernichtet nicht das, was ist. Wahre Leere ist nicht verschieden vom Gestalthaften.<« Die Leere verhindert nur, dass das Einzelne sich auf sich versteift. Sie löst die substanzhafte Starre. Die Seienden fließen ineinander, ohne dass sie zu einer substanzhaften >Einheit< verschmölzen. (pag. 50-51)

Als hoeveelheid het gevaar is, de opvulling, de invulling van elk detail, als er geen leegtes mogen zijn in het geschilderd landschap, dan zegt dat vooral iets over de artiest. Tekeningen en schilderijen van psychiatrische patiënten legger daar soms getuigenis van af: geen enkel gaatje, geen hoekje dat niet is opgevuld. Een vorm van manisch gedrag om elke lege ruimte in te vullen. Ik vermoed dat dit voorkomt uit een vorm van angst voor die leegte. Een niets dat je kan beheersen, bedreigen, overvallen, en dat je daarom moet afweren, bezweren. In het Zen-Boeddhisme wordt die leegte, dit niets, als

vervolmakend ervaren, als basis onder je bestaan, als teken dat je samenvalt met alles en dat je deel uitmaakt van het grote geheel. Geen afscheiding, geen afzondering, geen staan tegenover, maar er deel van zijn. Als patiënten de leegte misschien ervaren als negatie, als ontkenning, als bedreiging, is dat niet zo vreemd in een samenleving waar alles valt onder de noemer subject-object onderscheiding. Als leegte en het niets nooit deel hebben uitgemaakt van je ervaringen, van je staan in de werkelijkheid, omdat alles benoemd moest worden, gekategoriseerd en bepaald, dan is het niet vreemd dat er een angst ontstaat voor het lege, het niets. We kunnen van andere religies leren dat er ook een andere houding mogelijk is en dat dit zelf verrijkend is. Byung-Chul Han haalt Dôgen aan als voorbeeld hoe je ook anders in de werkelijkheid kunt staan:

Im Shôbôgenzô heißt es: »Der erleuchtete Mensch ist wie der Mond, der im Wasser sich spiegelt (wörtlich: wohnt, haust): der Mond wird nicht nass, und das Wasser wird nicht gestört. Obwohl das Licht des Mondes breit und groß ist, wohnt es in einem kleinen Wasser. Der ganze Mond und der ganze Himmel wohnen in einem Tautropfen auf einem Grashalm, in einem einzigen Wassertropfen. Erleuchtung durchbricht das Einzelwesen nicht, genauso wie der Mond das Wasser nicht durchbohrt. Das Einzelwesen stört den Zustand der Erleuchtung nicht, genauso wie ein Tautropfen den Himmel und den Mond nicht stört.«

Die Leere bedeutet also keine Negation des Einzelnen. Die erleuchtete Sicht sieht jedes Seiende in seiner Einzigartigkeit leuchten. Und nichts herrscht. Der Mond bleibt dem Wasser freundlich. Die Seienden wohnen ineinander, ohne sich aufzudrängen, ohne das Andere zu behindern.

Einer Windenblüte
einziger tiefer Kelch atmet
die Farbe des Bergsees ...

Buso

Die Leere oder das Nichts des Zen-Buddhismus ist also keine einfache Negation des Seienden, keine Formel des Nihilismus oder des Skeptizismus. Sie stellt vielmehr eine Äußerste Bejahung des Seins dar. Verneint wird nur die substanzhafte Abgrenzung, die gegensätzliche Spannungen erzeugt. Die Offenheit, die Freundlichkeit der Leere besagt auch, dass das jeweilige Seiende nicht nur >in< der Welt ist, sondern in seinem Grunde die Welt ist, in seiner Tiefenschicht die anderen Dinge atmet oder diesen Aufenthaltsräume bereitet. So wohnt in dem einen Ding die ganze Welt. (pag. 51-52)

Het is zoals William Blake dicht: "To see a World in a Grain of Sand, and a Heaven in a Wild Flower. Hold Infinity in the palm of your hand, and Eternity in an hour." (De aarde schuilt in een korrel zand, het heelal in een bloemblad

puur, de oneindigheid in de palm van je hand en de eeuwigheid in een uur.)
Om zo te kunnen ervaren is vaak een lange weg te gaan. Loslaten is het
devies. Laat het maar gebeuren, ook in het schilderen zelf.

John Hacking
30-11-2019

bronnen:

Han, Byung-Chul, Philosophie des Zen-Buddhismus, Stuttgart 2002,
(Reclam), pag 73-75 en pag 51-52

Vgl. Navratil, Leo, Die Künstler aus Gugging, Wien Berlin 1983, (Medusa
Verlag)

(Hopeloos) romantisch

Soms heb ik het vermoeden dat veel landschapschilders erg romantisch zijn en dat hun landschappen doortrokken zijn van een zweem van melancholie. Nu is melancholie een verschijnsel dat aangeeft dat je als het ware 'treurt' om iets wat verloren is gegaan. Iets wat er niet meer is, en waar je naar terug verlangt. Oude ruïnes kunnen dat gevoel van een verloren tijd oproepen, zoals Casper David Friedrich oude gebouwen en vervallen kerken schildert. Ook zijn landschappen hebben dat melancholische, de horizon in de avond, de mist over het veld, de bomen met een flauw licht dat er doorheen schijnt. Natuurlijk hebben ook dichters last van romantische gevoelens en komt dat tot uitdrukking in de metaforen die ze kiezen, de thema's die ze in hun poëzie verwerken en de wijze waarop ze zichzelf uitdrukken. Ik herken dat wel want ik ben ook door en door romantisch. De schilder Anselm Kiefer, een vertegenwoordiger uit onze tijd, doet eigenlijk niks ander dan denken met beelden, zijn schilderijen en zijn beeldhouwwerk zijn verwoordingen van een romantisch gevoel. Zijn romantiek bestaat er volgens mij in dat hij iets zichtbaar wil maken wat hem oneindig fascineert maar waar hij eigenlijk niet bij kan komen omdat het voorbij is in de geschiedenis, of voorbij in het landschap, of voorbij in de overleden denker waarvan we nu alleen maar zijn gedachten hebben. De hele hang naar mystiek en naar invullingen daarvan zoals de Kabbalah, verbeeldingen van de Zohar, laten dit duidelijk zien. Kiefer wordt beheerst door zijn denken en zijn denken wordt beheerst door verlangen en door zijn herinneringen, verlangen naar inzicht, verlangen naar dieper verstaan en verlangen naar uitdrukking daarvan met nieuwe middelen zoals te vinden in de kunst.

Mijn thema in mijn werk als schilder is de horizon en het ontbreken van de horizon als ik meer abstract werk. De horizon tekent het landschap. Het is het ankerpunt dat steeds verschuift in de wandeling die leven heet en die je terug laat kijken op waar je vandaan komt en wat er voor je was. Wat er morgen gaat komen, daar kun je niet zo goed, vind ik, romantische gevoelens over hebben. Wel over wat er is geweest.

In de abstractie ontbreekt een zichtbare horizon maar ook dat valt samen met de beleving van de werkelijkheid die sinds de Nietzscheaanse dood van God bodemloos is geworden. Er is geen houvast en er is geen fundament, elke vorm van zingeving ontbeert als het ware een vaste grond. Als wij die grond niet buiten ons zelf meer kunnen vinden, moeten we hem misschien in onszelf zoeken, maar ik vrees, zeker vanuit mijn romantische verlangen, dat dit illusoir zal blijken.

Zo kleurt mijn romantische kijk mijn verstaan van de werkelijkheid en stel ik alles in het werk om dit verlangen stem te geven in mijn werkzame leven als schilder en schrijver. Hopeloos romantisch? Of is dit hopeloze helemaal niet hopeloos maar is het de fundamentele condition humain die mijn bestaan kleurt?

Het verlangen in mij zoekt zich een uitweg en elk antwoord roept weer nieuwe vragen en nieuwe wegen om te gaan op. Zo schilder je tal van werken, landschappen, abstracties, en nooit ben je klaar, nooit vind je definitief datgene waarnaar je verlangt. Maar misschien is in het gaan van de weg, het schilderen van het landschap al genoeg voldoening, genoeg antwoord te vinden om het vol te houden en te blijven zoeken en verlangen. Misschien manifesteert zich God precies in dit aarzelende gaan en verkennen, het gaan van je levensweg zonder zekerheden, maar wel vol vertrouwen en vol romantiek.

Het verhaal van de uittocht uit Egypte waarin het volk van Israël pas na veel aarzelen en veel dwang durft in te stemmen maakt dit duidelijk. Bij elke tegenslag willen ze weer terug, zelfs als dat een bestaan is in slavernij. Dan hebben ze tenminste te eten, de uien en de vleespotten, het brood en het schamele dak boven hun hoofd. Dan is er een mate van zekerheid. De onzekerheid van de tocht door de woestijn, een pelgrimstocht naar een onzekere toekomst en een onzeker land van belofte, spreekt hun minder aan. Toch is in mijn ogen dit verlangen naar de vleespotten van Egypte geen romantiek en geen romantisch verlangen.

Als je slavernij verkiest boven een onzekere toekomst, een onduidelijke route en een tocht vol avonturen, ben je in mijn ogen eerder een lafaard, een 'Versager', een 'schijthuis' dan een romanticus. Het leven is onzeker, de levensweg onbekend. Exodus is in feite een metaforisch verhaal dat deze fundamentele onzekerheid op een mooie manier vertelt en illustreert. De kunst is om hierin toch ja te durven zeggen, tegen je levensweg, tegen de hoop die wordt voorgehouden op een beter bestaan, een ja tegen een God

die het onmogelijke van je lijkt te vragen. “Ik zal zijn wat ik zal zijn”, zo luidt zijn naam. Je hebt als mens dus niks, maar dan ook niks in handen om op te bouwen, behalve de route die wordt uitgezet en die wordt zichtbaar gemaakt in een aantal gedragsregels die telkens opnieuw in nieuwe contexten moeten worden vertaald en beleefd.

En als je dat aandurft kom je misschien, eens, ooit, in het beloofde land. Een land dat niet van jou is en dat met heel veel moeite en strijd ook nog een keer veroverd moet worden.

Wat kun je hieruit leren? Stel dat ik die tocht mee had kunnen maken in de woestijn, dan had ik daarna misschien wel heel erg terug verlangd naar dat landschap en de ervaring van telkens nieuwe horizons. Daarom schilder ik, verbeeld ik, werk ik dit verlangen uit in landschappen en abstracte landschappen. Ik beleef de woestijn waarin de Exodus plaatsvond op een nieuwe wijze en neem daarbij niet alleen het verhaal als uitgangspunt maar vooral mijn fantasie en de manier waarop ik naar het landschap kijk vanuit een romantisch verlangen. Zo is de cirkel rond en blijf ik in romantiek gevangen. Heerlijk toch. Schilderen wordt zo een vorm van geluk.

John Hacking
1 september 2020

LEEGTE

Landschap: “The word itself tells us as much. It entered the English language, along with herring and bleached linen, as a Dutch import at the end of the sixteenth century. And landschap, like its Germanic root, Landschaft, signified a unit of human occupation, indeed a jurisdiction, as much as anything that might be a pleasing object of depiction. So it was surely not accidental that in the Netherlandish flood-fields, itself the site of formidable human engineering, a community developed the idea of a landschap, which in the colloquial English of the time became a landskip. Its Italian equivalents, the pastoral idyll of brooks and wheat-gold hills, were known as parerga, and were the auxiliary settings for the familiar motifs of classical myth and sacred scripture. But in the Netherlands the human design and use of the landscape – implied by the fishermen, cattle drovers, and ordinary walkers and riders who dotted the paintings of Esaias van de Velde, for example – was the story, startlingly sufficient unto itself.”

“Landscapes are cultures before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. So goes the argument of this book. But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, established itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery.”

Het landschap is al meer dan 45 jaar mijn thema in mijn schilderijen. In de tekst van Dôgen Zenji, SHÔBÔGENZÔ, een uitgebreide verhandeling over zen en het Zenboeddhisme, geschreven voor zijn monniken in de 13e eeuw in Japan, komt het beeld van de bergen, de wolken, het water, de rivier vaker voor. Ze dienen ook als hulpmiddel in de beschrijving van de weg naar verlichting. Tezamen vallen met de berg, een zijn met het water, de beweging die zich aan de wolken voltrekt, gebeurt ook aan jou als onderdeel van het universum dat voortdurend in beweging is. Je bent een deel van een tijdelijke beweging, een verschijnsel dat tijdelijk is. Dôgen Zenji schrijft:

In short, everything whatsoever that exists in the whole universe is a series of instances of time. Since everything is for the time being, we too are for the time being. (Shôbôgenzô: On 'Just for the Time Being, Just for a While...'p. 112)

Misschien is mijn werk als landschapschilder wel gekenmerkt door die zoektocht die ook in het Boeddhisme wordt ondernomen naar de ervaring van verbondenheid met het universum. Alles hangt met alles samen en onze menselijke geest kan het universum bevatten zoals het universum onze geest bevat. Dôgen Zenji is van mening dat de ervaring van verbondenheid (verlichting) samenvalt met de oefening zelf. Het is niet het een ná het ander. Elk mens heeft een Boeddha natuur. Elk mens draagt de verlichting met zich, in zich mee. Als dat besef niet kan doorbreken of niet doorbreekt komt dat omdat we voortdurend in onderscheidingen en categorieën denken: we kiezen voortdurend, hanteren zwart en wit, we zijn gevangen in de maaltstroom van onze oordelen en onderscheidingen en denken daardoor een houvast te vinden. Kijk naar de bergen. Ze vertellen hun eigen verhaal: ze zijn deel van het universum waar jij ook deel vanuit maakt. Er is geen verschil; er is geen toeschouwer en geen object. Er is enkel berg, er is enkel jij. Dôgen Zenji drukt dit zo uit:

To learn what the path to Buddhahood is, is to learn what the True Self is. To learn what the True Self is, is to forget about the self. To forget about the self is to become one with the whole universe. To become one with the whole universe is to be shed of 'my body and mind' and 'their bodies and minds'. The traces from this experience of awakening to one's enlightenment will quiet down and cease to show themselves, but it takes quite some time for all outer signs of being awake to disappear.

(Shôbôgenzô: On The Spiritual Question as It Manifests Before Your Very Eyes p.32 uit: thezensite: The Complete Shobogenzo)

Misschien is mijn schilderen van vaak dezelfde thema's: de bergen, de horizon, het landschap, de weg, de rivier, het meer, wel mijn manier om op deze wijze te mediteren, te pogen de weg van de Boeddha te volgen. Als je mijn schilderijen als meditatie beschouwt krijgen ze opeens een andere

lading. Dan is het niet meer erg dat ik voortdurend bergen schilder, dat die bijna als vanzelf uit mijn penseel vloeien. Met sumi-e, met inkt, met verf gemaakt van pigmenten.

De bergen en de leegte, de wolken en het water (regen, sneeuw) zijn uitnodigingen om stil te staan bij het landschap waar je deel van uit maakt, je innerlijk landschap kan dan raken aan het uiterlijk landschap. Universum en geest vloeien naar elkaar toe. De kunst is om die openheid in je eigen leven, je eigen zelf-verstaan, je eigen handelen te oefenen. Schilderen is een manier om je te openen, het concrete doen neemt je bij de hand. Je hoeft geen meester te zijn, geen grote artiest, geen groot vakman, het gaat allereerst en vooral om overgave. Overgave aan wat je bent begonnen. De weg gaat dan met je voort. Je schilderen wordt dan opeens iets anders dan moeten presteren, afbeelden, een mooi product afleveren. Het schilderen doet er uiteindelijk niet echt toe. Het gaat om het schilderen zelf en de verwondering over dit universum.

Geen controle willen houden, niet over je penseel dat aan bepaalde verwachtingen moet voldoen, laat het maar gebeuren. De streek van de penseel heeft een eigen ritme, een eigen eigenaardigheid. Het gebaar dat je maakt komt uit je arm – niet uit je hoofd. Niet met het doel om iets te bereiken, maar met de vanzelfsprekendheid dat het beeld ontstaat uit je bewegingen en je intuïtieve keuze van je pallet. Deze metafoor kun je ook toepassen op je leven en je manier van leven. Laat los, loslaten als geheim van je leven. Je bent tijdelijk, je vergaat, je bent deel van het grote geheel, het niets, de leegte van het universum. Waarom je dan wanhopig vastklampen alsof er in die onmetelijke leegte een sprankje van houvast zou zijn? Meer lezen kan bijvoorbeeld in de Engelse of Duitse vertaling van: Dôgen Zenji, Shôbôgenzô. Der Schatz des Wahren Dharma. Gesamtausgabe, Frankfurt 2008, (Angkor Verlag). Veel inspiratie en veel openheid en moed om jezelf te leren loslaten. Misschien vind je wel een weg die bij jou past om jezelf te uiten zoals je altijd al heel graag had willen doen. Jezelf uiten als vorm van leven die niet op zoek is naar houvast en naar zekerheid, maar die weet heeft van verbondenheid met alles wat je omgeeft. Waar je uit voort bent gekomen en waartoe je terugkeer.

John Hacking
31 augustus 2021

Noumenon Fenemon

Als je op zoek gaat naar een goede omschrijving van de transcendente aspecten van de werkelijkheid, of misschien wel naar een diepere transcendente laag onder de werkelijkheid waardoor deze gedragen wordt

kom je al snel terecht op het terrein van de religie. Maar is er ook een omschrijving mogelijk die misschien wel het religieuze kan omvatten maar die eigenlijk breder is zodat ook niet religieus gekleurde ervaringen daaronder kunnen vallen? De Franse filosoof François Cheng legt in een voetnoot bij zijn bespreking van de Chinese schilderkunst uit waarom hij voor het begrip noumenon heeft gekozen. Hij schrijft:

noot (4): Cette dichotomie noumène/phénomène, pour inadéquate qu'elle puisse être, nous paraît mieux cerner la pensée chinoise que la dichotomie transcendance/immanence. Par noumène, nous entendons ce qui relève de l'Origine, ce qui est encore indifférencié et virtuel. Par phénomène, nous désignons les aspects concrets de l'univers créé. Les deux, noumène et phénomène, ne sont pas séparés ni en simple opposition; sans être du même niveau, ils entretiennent des liens organiques. (Cheng, Vide et plein)

noot (4): Deze dichotomie noumenon/fenomeen, hoe ontoereikend ook, lijkt ons een betere omschrijving van het Chinese denken dan de dichotomie transcendentie/immanentie. Met noumenon bedoelen we dat wat van de Oorsprong komt, dat wat nog ongedifferentieerd en virtueel is. Met fenomeen bedoelen we de concrete aspecten van het geschapen universum. De twee, noumenon en fenomeen, staan niet los van elkaar of eenvoudigweg tegenover elkaar; zonder op hetzelfde niveau te staan, onderhouden ze organische banden.

De noumenale en de fenomenale werkelijkheid hangen dus volgens Cheng en veel andere filosofen in die traditie nauw samen en kleuren elkaar. Het taoïsme is een goed voorbeeld van een dergelijke traditie - ook omdat het godsbegrip hier volledig ontbreekt. Misschien is deze kijk op een noumenale werkelijkheid een sleutel om al die aspecten die de fenomenale werkelijkheid overstijgen en die vanuit die fenomenale werkelijkheid niet zijn te verklaren of af te leiden te benaderen. Zonder dat ze los komen te staan van de fenomenale werkelijkheid zelf want de noumenale werkelijkheid is ervaarbaar binnen de fenomenale realiteit. Dat zou ook niet anders kunnen want we nemen waar met onze (fenomenale) zintuigen via ons (fenomenale) lichaam in een (fenomenale) wereld waarin we bestaan en ons leven gestalte geven.

Vanuit de fenomenale wereld is de beantwoording van de zinvraag, bijvoorbeeld 'waarom leven we, waarvoor leven we, waar leidt ons leven naar toe' wel te beantwoorden, maar het antwoord zal waarschijnlijk minder bevredigend zijn want dat luidt: 'we leven, we lijden, we genieten, we hopen en verlangen, we worden ouder, we gaan dood, niets blijft over' (punt). We zijn voortdurend aan het worden, ons zijn, onze existentie staat in het licht van verandering, van worden, van transitie en het eindpunt is de dood. Maar waar we vandaan komen, ook ons bewustzijn, ons verlangen, blijft in duister gehuld als we met biologische of biologistische verklaringen geen genoegen

willen nemen. En ook de vraag waarvoor we uiteindelijk leven komt met een antwoord dat alleen aanzet bij het begrip geluk, niet echt verder. Religies hebben daar een antwoord op gevonden door te spreken over een leven na de dood, of een leven dat wedergeboren kan worden, om uiteindelijk een eindtoestand te bereiken waarin alle leed geleden is. Maar hoe deze eindtoestand concreet uit ziet blijft onopgehelderd omdat niemand ervan kan getuigen. Dat valt buiten de fenomenale werkelijkheid. Maar is ook geen deel van een noumenale realiteit want die staat in de omschrijving van Cheng niet aan het einde van het bestaan maar aan het begin.

Een andere auteur die zich met deze vraag diepgaand heeft bezig gehouden is Ulrich Libbrecht, die een comparatieve filosofie heeft ontwikkeld waarin hij onderzoekt in hoeverre zingeving-systemen en religies met elkaar overeenkomen. Hij heeft een model ontworpen om ze met elkaar te vergelijken. Hij heeft zijn hele leven gewijd aan deze taak en is ook thuis in de Chinese filosofie. Hij kiest ook voor een 'neutraal' begrip om de noumenale realiteit te omschrijven. Hij kiest voor het begrip numen. In een noot verwijst hij naar Rudolf Otto en schrijft:

noot (1991): Numen betekent: goddelijke macht, en slechts metonymisch: goddelijk wezen, godheid. Rudolf Otto heeft het begrip das Numinose ingevoerd in Das Heilige (Das Numinose", pp. 5-7). Het is vanuit de christelijke orthodoxie begrijpelijk dat men tegen dit begrip fulmineerde. We verwijzen hiervoor naar het artikel "Numinose das" in Historisch Wörterbuch der Philosophie, vol 6, p. 998 vv. Maar voor vergelijkende filosofie is het, als men aan de oosterse religies denkt, het enige begrip dat algemeen genoeg is. (Inleiding Comparatieve filosofie II, pag. 400)

Deze zoektocht naar een omschrijving van de dragende, oorspronkelijke krachten in en onder onze fenomenale werkelijkheid heeft mij mijn hele leven al geboeid, omdat ik in mijn werk als landschapschilder gefascineerd ben door deze dimensie in onze werkelijkheid. In het landschap, in het ervaren en waargenomen landschap kun je verwonderd raken door de schoonheid en vooral de zeggingskracht ervan. Zodat je geïnspireerd wordt, zodat je hoe dan ook iets wilt uitdrukken van die inspiratie in je werk. Of beter je zoekt een manier om die inspiratie stem, een gezicht te geven. Ik doe dat via de omweg van het schilderen. Met materialen die ook het toeval een plek geven. Meestal zonder vooropgezet plan of thema dat moet worden uitgewerkt. Ik schilder al vijftig jaar en heb in al die jaren me voortdurend verhouden tot het landschap. Libbrecht verwijst naar de indianen die hun land, de natuur waarin zij leefden en hun bestaan ervoeren, heilig noemen omdat hierin het mysterie van het bestaan aangeraakt kan worden als men er voor openstaat. Libbrecht verwijst hiernaar als hij schrijft:

Wanneer men het land zelf als heilig beschouwt, d.i. als participierend aan het onpeilbare bestaansmysterie, dan kan men alleen op zoek gaan naar die plaatsen die het heiligst zijn. Vermoedelijk hebben wij, die in een geürbaniseerde omgeving leven, slechts weinig gevoel bewaard voor de inherente heiligheid van bepaalde plaatsen. Net zoals we schoonheid een toevallig 'toegevoegde waarde' vinden, heeft ons puur rationalisme ons gevoel voor de heiligheid van het land gedood. (Inleiding Comparatieve filosofie II, pag. 156)

Het landschap is voor de indiaan die er zijn bestaan aan ontleend in hoge mate sacraal, heilig. De manier waarop wij 'gebruikers' van het landschap omgaan ermee door het te vernietigen, uit te buiten, compleet te veranderen, is heiligschennis. We ontkennen niet alleen het mysterie, we ervaren geen mysterie, we zien het ook niet omdat onze ogen gericht zijn op andere dingen zoals winst en nut. Libbrecht schrijft dat de ervaring van het 'Mysterie' in de creatieve dynamiek van het landschap en de omgang daarmee, ligt. Hij zegt:

Benaderen we de ruimte vanuit de ruimte zelf, en niet vanuit onze eigen aanwezigheid in de ruimte, dan stellen we op de eerste plaats het mysterieuze karakter ervan vast. Dat geldt nog steeds voor de moderne kosmologie, waar zich niet alleen het probleem van het 'wezen' van de ruimte stelt, maar nog veel sterker dat van de creatieve dynamiek van deze ruimte. Op bescheidener schaal werd in primitieve wereldbeelden hetzelfde mysterieuze karakter aangevoeld. Meestal trachtte men dit tastbaar te maken met het personifiëren van de ongrijpbare krachten die in de natuur werken. Maar in China sprak men van hsüan-p'in, de 'mysterieuze vrouwelijkheid', daarmee de nadruk leggend op de creatieve dynamiek van de ruimte, die vervuld is van leven, dat onophoudend nieuw leven baart. Het landschap is een levend landschap. Deze opvatting leidt niet alleen tot religiositeit (cf. infra), maar ook tot esthetische ervaring. (Inleiding Comparatieve filosofie II, 157)

Het landschap en de natuur worden in het traditionele Chinese denken beziel genoemd omdat er in de natuur een spel plaatsvindt van energie, ch'i genaamd, die niet als een geïndividualiseerde geest(kracht) wordt opgevat, maar als een kosmisch principe. En waar energie werkt ontstaat een dynamiek en staat het Worden centraal en niet het Zijn. Libbrecht zegt dan ook dat precies dit proceskarakter van het landschap het mysterie ervan leesbaar maakt. De kunstenaar die alleen maar oog heeft voor de vorm om zo de schoonheid van het landschap te vangen heeft het niet begrepen en mist de essentie van de ervaring van het numineuze in en van het landschap. Het landschap verandert voortdurend, de uitstraling ervan is telkens anders. De jaargetijden, de uren van de dag en de nacht, het standpunt dat men inneemt, kortom zo Libbrecht, alleen de wandelaar is in staat om de

indrukken die deze veranderingen oproepen, aan den lijve te ervaren en als kunstenaar uit te drukken. Libbrecht schrijft:

Dit betekent dat het landschap wisselende graden van harmonie vertoont. En dat is precies zijn ongeëvenaarde schoonheid, die geen enkel kunstwerk kan bezitten. De ervaring van een zonsondergang, met zijn verschuivende kleurharmonieën is toch iets anders dan het bekijken van een statische zonsondergang op een schilderij. (...)

Alles wat aan deze zintuiglijkheid ontsnapt, heeft voor ons een mysterieus karakter, en wekt in ons een "Stimmung" op, die niet meer tot het ego-intentionele behoort, dat m.a.w. geen gevoel van lust, van genot opwekt, maar zoals Kant opmerkt, een gevoel van diepe ernst teweegbrengt.

Daarom zegt Kant: "Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön." De nacht omvat het gestaltloze, de dag 'gestaltet'. Dit gestaltloze heeft geen grenzen, het gaat over in het onwaarneembare, dat zich als oneindig aandient.

(...) Anders steht es mit dem 'erhaben' zu nennenden Gegenstand. Er ist formlos, unbegrenzt." Dit betekent dat het steeds een on-heim-lijk karakter heeft: ik kan er niet rationeel in wonen omdat het niet grijpbaar is in categoriale schema's. Precies daardoor komt mijn emotionaliteit sterk in beweging, want het vormloze, het niet-conceptualiseerbare, kan alleen ervaren worden. (Inleiding Comparatieve filosofie II, 162 en 164)

De vervoering, de verrukking die kan ontstaan als je een landschap ervaart, als het landschap emoties oproept, ervaringen van schoonheid, van ontzag, dan kan dit overeenkomen met een vorm van mystieke ervaring. God openbaart zich in de natuur, is een bekend gezegde binnen de religies. Je staat niet meer tegenover het landschap, alsof dit een gegeven is waartoe je je verhoudt (ook rationeel) maar je bent deel van het landschap en je eigen ego-bewustzijn valt weg. Je bent je bewust van je nietigheid. Wie en wat ben je (dan) nog oog in oog met een overweldigend berglandschap? En wat betekent deze ervaring als je er later op terugkijkt? Ook als schilder van dit landschap. Het landschap stemt mij, schrijft Libbrecht als hij verwijst naar de authentieke ervaring die een mens kan opdoen, wandelend in een overweldigend landschap:

Deze authentieke ervaring moest, volgens de oude Chinese esthetica, uit de natuur zelf afkomstig zijn. Ze werd traditioneel weergegeven in de formule ch'i-yün sheng-tung 氣韻生動. Ch'i is de fundamentele kosmische energie, die alle dingen, hetzij mensen of dieren, rotsen of bomen, genereert en in hun dynamische ontwikkeling stuwt. Deze laatste wordt aangeduid met het begrip tao, 道 Weg; de kosmos zelf noemde men, naar het kosmologisch beeld van die tijd: T'ien-ti, Hemel en Aarde. Het is belangrijk in de context van ons betoog, vast te stellen dat de grondslag van de kunst in het object zelf, d.i. in de kosmos ligt. De absolute authenticiteit van deze kosmos uit zich in de dynamische harmonie van de natuur. Yün, betekent "resonance,

consonance, harmonious vibration, etc." en wordt ook gebruikt om in poëzie het rijm aan te duiden. Yün slaat op het subject dat zich in volmaakte resonantie met de natuur moet bevinden om een echt kunstwerk te kunnen voortbrengen. Nu is dit kunstwerk slechts de toevallige expressie - afhankelijk van eidetische aanleg en technische vaardigheid - van deze innerlijke resonantie. Deze laatste is de *conditio sine qua non* voor de subjectieve authenticiteit. Sheng betekent 'leven', tung betekent 'beweging'. Sheng-tung betekent dan: 'de dynamiek van het leven'. Kunst is dus geen afbeelding van statische objecten, geen mimesis, maar is de expressie van de dynamiek van het leven zelf. Dit betekent dat ware kunst geboren wordt uit het leven zelf, en niet uit een of andere intentionaliteit. (Inleiding Comparatieve filosofie II, pag. 168-169)

De mens, de schilder, resoneert met de kosmos door deze energie die door alles en iedereen stroomt en voortdurend veranderingen veroorzaakt. De kunst is het om in evenwicht met deze dynamiek je leven gestalte te geven, of voor de schilder, de energie te laten stromen zonder dat het ego ertussen zit met een eigen belang. Bijvoorbeeld, een meesterwerk willen scheppen, beroemd willen worden door zijn werk, willen schitteren en anderen willen overweldigen met zijn werk. Dat is allemaal ego-intentioneel en hiermee wordt de boot gemist. Het numineuze wordt niet aangeraakt, niet gezien, niet ervaren en ook de uitdrukking van het landschap in een schilderij blijft een oppervlakkig plaatje, een ansichtkaart, meer niet. De inspiratie die de schilder kan opdoen in de ervaring van het landschap, het aangeraakt kunnen worden door het numineuze blijft achterwege. Hij staat zichzelf in de weg en is losgezongen van de krachten die onze kosmos bewegen. Plat is het juiste woord, een platgeslagen ervaring van het landschap - verkocht aan toeristen om hen te lokken, om zoveel mogelijk geld uit te geven voor een vakantiegevoel dat bij thuiskomst alweer vergeten is omdat men niets heeft ervaren wat echt de moeite waard is. Geen ervaring waarin zin aan ontleend kan worden, geen ervaring die zinvol is en die zin-dragend is en die je verder helpt je leven gestalte te geven. Het numen is afwezig en komt ook niet aan het licht. Een gemiste kans waar je zelf aan de basis van ligt.

John Hacking
30 december 2023

Fr. Cheng, Vide et plein. Le langage pictural chinois, Paris 1991 (Éd. du Seuil)

Libbrecht, U., Inleiding Comparatieve filosofie II. Culturen in het licht van een comparatief model, Assen 1999 (Van Gorcum)

Ogen-schijnlijk

Als de ogen je enige zintuig zijn, en stel dat andere zintuigen zoals reuk, tastzin, gehoor en smaak zijn uitgeschakeld, hoe neem je dan de werkelijkheid waar? Als een 'afbeelding' op een foto, beeldscherm, afdruk? Bewegende beelden zijn nog steeds waarneembaar, maar als de wereld voor je ogen niet beweegt zoals op een foto, dan lijkt het misschien dat jouw waarneming niet meer is dan een verzameling losse beelden die willekeurig achter elkaar zijn geplakt. Toch is dat niet waar want onze waarneming van de werkelijkheid via onze ogen wordt begeleid door onze denkvermogen. Onze herinnering en onze voorafgaande kennis van de werkelijkheid kleuren onze waarneming, geven er duiding aan en dus betekenis. Preoccupatie door wat we al kennen en weten zet de lijnen uit voor wat we eigenlijk zien. Een kind leert de werkelijkheid zien aan de hand van een taal die wordt geleerd. Zo ontstaat betekenis die latere waarnemingen mede kleurt. We kunnen als volwassene niet bij nul beginnen als wij alle andere zintuigen dan de ogen uitschakelen.

Deze gedachten kwamen bij me boven toch ik nadacht over het feit dat ik afbeeldingen (foto's) van landschappen gebruik in mijn (soms abstracte) schilderijen van landschappen. De foto is uitgangspunt, dat wil zeggen, een statisch landschap met of zonder kleur (oude foto's) stimuleert mij om een deel van dit landschap erom heen toe te voegen. En dat op een expressionistische en vooral impressionistische wijze. De impressie die het landschap op de foto op mij maakt druk ik opnieuw expressief uit in een impressionistisch geheel van kleuren, een sfeerbeeld, een nieuwe oorspronkelijke weergave. Vaak is de foto pas zichtbaar bij nauwkeurig kijken, veel oppervlakkige toeschouwers zien haar in eerste instantie niet. Waarom pas ik deze methode toe? Veel landschappen (zoals berglandschappen) ken ik niet uit eigen ervaring. Ik ken ze slechts van afbeeldingen. Ook landschappen uit het verleden horen daarbij. Die komen nooit meer terug in tegenstelling tot foto's van een landschap die gisteren zijn gemaakt. Via internet vind ik foto's. Bijvoorbeeld als thema's mij interesseren gebruik ik soms afbeeldingen van landschappen of situaties. Foto's die ik zelf maak of (vakantie)foto's die ik van anderen mag gebruiken, vormen uitgangspunt voor mijn schilderijen. Steeds betreft het een selectie op basis van een persoonlijke voorkeur. Er zijn zoveel beelden in omloop dat het ondoenlijk is om via internet op zoek te gaan naar passende afbeeldingen. Daarom gebruik ik slechts beelden die mij raken (ook door foto's te maken van documentaires op tv). En het toeval mag een rol spelen. Niet alles hoeft te worden geschilderd. Veel oude vakantiefoto's die anders maar liggen te verstoffen in albums worden gebruikt voor kleine abstracte landschappen. En oude toeristische kiekjes, verzameld voor toeristen in het begin van de vorige eeuw (1910-1960) in kleine mapjes, vormen soms het begin van nieuwe serie.

Naast het schilderen van deze landschappen doe ik nog iets wat kenmerkend is voor mijn manier van werken. Ik maak vaak landschappen in serie omdat ik een aantal foto's van een gebied of streek heb. Achter elkaar gezet vormen ze een nieuwe kijk op de werkelijkheid en vergezeld van zelf gemaakte muziek geven ze als filmpje een indruk van hoe ik tegen deze werkelijkheid aankijk en hoe ik gebruik maak van de beelden die nu in een nieuwe context verschijnen als schilderij. Het is geen collagetechniek maar een landschap-met-foto-proces. 'Foto met landschap' is algemeen bekend maar 'landschap met foto' is nauwelijks bekend. Dat zie je ook aan de hashtag's op internet. Filmpjes die ik zo heb gemaakt staan op een van mijn sites: <https://www.youtube.com/@canandanann-abstracts>

Ik maak gebruik van pigmenten (gemalen kleurstoffen) die ik met bindmiddel (acrylaat-binder en/of caseïne) en water verbind. Zo krijg je een waterige verf. Daarom schilder ik niet op een ezel maar op een platte tafel. Ik gebruik ook sumi-e, een vorm van plantaardige kleurstof die op inkt lijkt maar dat niet is. In combinatie met pigmenten doet het toeval vaak zijn werk omdat de verf op elkaar reageert. In de meer dan 50 jaar dat ik schilder heb ik veel ervaring opgebouwd in het gebruik van deze verf, papier en andere materialen waarop ik soms werk. Ook de toepassing van verschillende bindmiddelen met verschillende pigmenten leidt soms tot verassende resultaten die van te voren niet bekend waren. Het toeval door het gebruik en de samenstelling van deze materialen krijgt dus een grote rol in mijn werk. Ook al doet veelal het oog alleen mee in het beschouwen van het eindresultaat - het schilderij - de uitnodiging aan de toeschouwer ligt er om zelf aan de haal te gaan met datgene wat deze waarneemt en welke associaties dat oproept. De toeschouwer geeft zijn eigen duiding op basis van eigen ervaring en herinnering en geeft op die wijze ook betekenis aan het werk. Meer informatie over mijn werk geef ik graag. Neem contact op als je dit wilt.

John Hacking
3 oktober 2023
