



Radboud Universiteit Nijmegen

# DE PIONIERS VAN HET ANTIMODERNISME

EEN HERMENEUTISCHE VERGELIJKING TUSSEN  
KANDINSKY, HORKHEIMER EN ADORNO

BACHELORWERKSTUK ALGEMENE CULTUURWETENSCHAPPEN

NYNKE GEUS - S1018467

NIJMEGEN, DINSDAG 8 JUNI 2021

ONDER BEGELEIDING VAN DR. SIMON GUSMAN

FACULTEIT DER LETTEREN

RADBOUD UNIVERSITEIT

## **INHOUDSOPGAVE**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INLEIDING</b> .....                            | <b>3</b>  |
| <b>HOOFDSTUK 1 - HORKHEIMER EN ADORNO</b> .....   | <b>8</b>  |
| DE CULTUURINDUSTRIE .....                         | 8         |
| DE VERLICHTE VERKLARING .....                     | 11        |
| <b>HOOFDSTUK 2 – KANDINSKY</b> .....              | <b>16</b> |
| DE ONTWIKKELING VAN HET GEESTELIJK LEVEN .....    | 16        |
| DE DIALECTIEK VAN DE SPIRITUELE VERLICHTING ..... | 20        |
| <b>CONCLUSIE</b> .....                            | <b>24</b> |
| <b>NOTEN</b> .....                                | <b>28</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIE</b> .....                         | <b>29</b> |

## Inleiding

Sinds 1976 vieren de Verenigde Staten en Canada in februari de Black History Month. In deze maand herdenken zij de sleutelfiguren en belangrijkste gebeurtenissen in de geschiedenis van de Afrikaanse diaspora. In Nederland schenkt men ook aandacht aan dit onderwerp, maar is de maand februari sinds 2013 ook uitgeroepen tot “Maand van de Spiritualiteit.” Dit is een initiatief van het uitgeversconcern VBK, Happinez Magazine en KRO-NCRV. De Maand van de Spiritualiteit heeft als doelstelling toegankelijk te zijn voor iedereen, waarbij “spiritualiteit” wordt opgevat in de breedste zin van het woord. Het is dan ook een lastige term met meerdere definities, waar ieder zo zijn eigen opvatting over heeft. Bij een grote groep mensen brengt spiritualiteit de connotatie “iets zweverigs,” “bovennatuurlijks” of “religieus” met zich mee. Spiritualiteit wordt dan opgevat als “iets” waarin men wel of niet kan geloven. De groep mensen die zegt niet aan spiritualiteit “te doen” of zelfs anderen hekelen die er wel in “geloven,” doen dat vaak om hun eigen nuchterheid te verdedigen. Dergelijke nuchterheid komt vaak ook naar boven als men abstracte kunst bekritiseert. Waarom is dit kunstwerk zo veel geld waard, hier is toch geen talent voor nodig, dit kan ik zelf ook maken? Dit soort terugkerende opmerkingen dien ik vaak van replek met de woorden: “Ja, maar dat heb je niet gedaan.”

Zowel spiritualiteit als abstracte kunst komen samen in Wassily Kandinsky (1866-1944). De Russische-Franse, tot jurist opgeleide schilder wordt naast Malevich, Klee en Mondriaan gezien als een van de vroege pioniers van de abstracte schilderkunst. Hij liet een groot en divers oeuvre na, waarvan de nazi's een aantal werken hebben vernietigd. Ook gaf hij les aan het Instituut van Artistieke Cultuur in Moskou en het Bauhaus in Weimar en Dessau. Naast het schilderen en lesgeven, schreef Kandinsky over zijn eigen kunst en kunst in het algemeen. Zijn meest invloedrijke werk *Spiritualiteit en Abstractie in de Kunst*<sup>1</sup> werd gepubliceerd in 1911.<sup>2</sup> Het is een polemieek waarin Kandinsky het negentiende-eeuwse

materialisme met minachting verwerpt en de invloeden van contemporaine bewegingen als de theosofie te bemerken zijn. In tegenstelling tot sommige van de latere expressionisten hebben Kandinsky's schilderijen juist een expliciet spiritueel doel dat hij bevestigt in dit boek. Hij heeft altijd geloofd dat spirituele waarheid in de kunst een heilzaam effect zou hebben op de mensheid en het materialisme.

*Spiritualiteit en Abstractie in de Kunst* is invloedrijk geweest in de schilderkunst, maar ook in het academisch veld. In de afgelopen honderd jaar bleven academici terugkeren naar dit boek. Zij waren zowel geïnteresseerd in Kandinsky's vorm- en kleurtheorie als in zijn esthetica over de functie, doel en werking van kunst. Zo werd zijn tekst onder andere vergeleken met de filosofie van Bergson en Nietzsche. Daarnaast schreef de Franse fenomenoloog Michel Henry het boek *Voir l'invisible: sur Kandinsky (Seeing the Invisible: On Kandinsky)* dat verscheen in 1988, waarin hij het werk en leven van Kandinsky analyseert en concludeert dat Kandinsky's schilderijen de onzichtbare essentie en intensiteit van het leven tonen. Psychoanalytisch kunstcriticus Donald Kuspit gaat juist meer in op het polemische aspect van *Spiritualiteit en Abstractie* en betoogt dat de spirituele crisis van de hedendaagse kunstenaar groter is dan die in Kandinsky's tijd, aangezien de hedendaagse materialistische kunstenaar in tegenstelling tot Kandinsky niet eens meer ziet dat er een spirituele crisis in de kunst heerst. In *The End of Art* (2004) stelt hij dat kunst voorbij is, omdat zij haar esthetische betekenis heeft verloren. De spirituele revolutie die Kandinsky voor ogen zag, is volgens Kuspit op niets uitgelopen. Men gelooft niet meer in de "kracht" van kunst. Zo blijkt Kandinsky's strijd tegen het materialisme in de kunst dus ook vandaag de dag nog steeds relevant.

Duits socioloog, filosoof, musicoloog, componist en literatuurcriticus Theodor Adorno (1903-1969) zag nog wel de kracht van kunst in, maar hij zag ook de tragedie van de invloed van het materialisme op haar wezen. Hij was lid van het in 1923 opgerichte Institut für

Sozialforschung (Instituut voor Sociaal Onderzoek). Dit is een onafhankelijk onderzoekscentrum verbonden aan de Universiteit van Frankfurt, waar men zich bezighoudt met maatschappijkritische, neomarxistische, kritische theorie. Wegens het opkomende nazisme in Duitsland en de daaropvolgende Tweede Wereldoorlog is het instituut een aantal keer verhuisd, maar sinds 1950 is het weer terug in Frankfurt, waar men tot op de dag van vandaag nog steeds onderzoek doet. De Frankfurter Schule – de benaming voor filosofische stroming van het instituut – zet zich af tegen de wetenschap van het logisch positivisme. Objectieve kennis bestaat niet volgens hen. Theorie is altijd historisch, subjectief en onderdeel van de samenleving, want de ontologische status van noch het subject noch het object van de theorie kan als vanzelfsprekend worden beschouwd. Directeur Max Horkheimer definieerde de benadering van het instituut als kritische theorie, dat als doel heeft “de mens te bevrijden van de omstandigheden die hem tot slaaf maken” (mijn vert.; Horkheimer *Critical Theory* 244).

Dit werkstuk onderzoekt hoe Wassily Kandinsky's *Spiritualiteit en Abstractie in de Kunst* (1912) zich verhoudt tot *Dialectiek van de Verlichting: Filosofische fragmenten* (1944) van Max Horkheimer en Theodor Adorno. Zij bespreken in dit filosofisch werk het falen van de Verlichting, die volgens hen is omgeslagen in een totalitair systeem, wat niet zo zeer op toeval berust, maar al in de structuur van het Verlichtingsproject ligt besloten. Het vergelijken van deze twee boeken doe ik aan de hand van hermeneutiek. Deze methode behelst “de systematische reflectie op alle met de tekstinterpretatie samenhangende problemen” (Brillenburger Würth en Rigney 264). De hermeneutiek is begonnen als verzameling regels, die werden gebruikt binnen de theologie en het recht, ontwikkeld voor de ondersteuning van de lezer bij het interpreteren van teksten. In de 19<sup>de</sup> eeuw werd zij de wetenschapsfilosofie van de door Wilhelm Dilthey, als tegenhanger van de natuurwetenschappen, geïntroduceerde geesteswetenschappen. De kernvragen waar de hermeneutiek zich mee bezig houdt, zijn de

mogelijkheid van het vaststellen van een bepaalde betekenis in een tekst, de rol van de auteursintentie, historisch belang en de status van de lezer (Baldick, Chris). De hermeneutiek kent verschillende varianten en dit werkstuk maakt gebruik van de traditionele of wetenschappelijke hermeneutiek. Deze hermeneutiek is een reconstructietechniek die stelt dat iedere tekst een vaste betekenskern heeft en de auteursintentie als bepalend voor de betekenis van de tekst beschouwt. Hoewel de betekenis volgens de traditionele hermeneutiek vaststaat, is de duiding van een tekst wel veranderlijk. Met duiding wordt de “individuele betekenisgeving” bedoelt, “waarbij lezers een tekst aan hun eigen beleving en levenscontext relateren” (Brillenburg Wurth en Rigney 265). Vaak genoemde bezwaren tegen de traditionele hermeneutiek gaan over de vraag of er toch niet meerdere betekenissen in een tekst mogelijk zijn en ook hoe een lezer de vaste betekenis uit een tekst kan halen die meer dan een eeuw geleden geschreven is. Dit is terechte kritiek, waarmee ik in dit werkstuk ook rekening heb gehouden. Niettemin komt uit de secundaire literatuur waarvan ik gebruik maak een eenduidige betekenis van de teksten naar voren. Ik berust mij onder andere voor de interpretatie van *Dialectiek van de Verlichting* op *An Introduction to Critical Theory* (1980) van David Held, *De filosofie en de kunsten* (1999) van Thomas Baumeister en “Reading *Dialectic of Enlightenment*” (2020) van Howard Prosser. Voor het achterhalen van de betekenskern in Kandinsky’s *Spiritualiteit en Abstractie* maak ik vooral gebruik van Donald Kuspits “Reconsidering the Spiritual in Art” (2003) en “Kandinsky: Thinking about the Spiritual Art” (2019) van Richard J. White.

Hoewel de betekenskern dus vaststaat voor beide teksten, geeft de wetenschappelijke hermeneutiek wel de ruimte voor mijn eigen duiding. Zoals dit werkstuk zal beschrijven, hebben de twee boeken een overeenkomstig thema: de invloed van materialisme op de kunst. Voor de duiding daarvan lees ik Horkheimers en Adorno’s *Dialectiek van de Verlichting* als verklarend voor dit thema en lees ik *Spiritualiteit en Abstractie* van Kandinsky juist

oplossingsgericht. In het eerste hoofdstuk staan Horkheimer en Adorno centraal. Hoewel zij de invloeden van het materialisme op de kunst pas in het tweede hoofdstuk genaamd “Cultuurindustrie” van hun boek bespreken, begint het eerste hoofdstuk van dit werkstuk toch hiermee. In het tweede gedeelte van het eerste hoofdstuk volgt vervolgens Horkheimers en Adorno’s verklaring voor de huidige stand van zaken in de cultuursector. Aan *Dialectiek van de Verlichting* is later nog het hoofdstuk “Elementen van het antisemitisme” toegevoegd, waarin Horkheimer en Adorno verklaringen geven voor het bestaan van antisemitisme in de moderne maatschappij. Aangezien dit hoofdstuk niet van toepassing is op het onderwerp van dit werkstuk, bespreek ik diens inhoud niet.

In het tweede hoofdstuk wordt de esthetica van Kandinsky besproken zoals beschreven in *Spiritualiteit en Abstractie*. Dit doe ik aan de hand van twee hoofdthema’s respectievelijk de ontwikkeling van het geestelijk leven en de dialectiek van de spirituele verlichting. Deze thema’s worden gelijktijdig in verband gebracht met Horkheimer en Adorno. Kandinsky’s vorm- en kleurtheorie blijft achterwege in dit werkstuk, aangezien dit te veel ingaat op de praktijk van het schilderen en minder op het algemene beoogde doel van kunst in de samenleving. Door de teksten van Kandinsky en Horkheimer en Adorno naast elkaar te leggen, hoop ik aan het eind van dit werkstuk te verklaren waarom er tegenwoordig nog steeds een spirituele crisis heerst.

## Hoofdstuk 1 - Horkheimer en Adorno

Het eerste hoofdstuk van dit werkstuk begint met de theorie zoals Horkheimer en Adorno die in *Dialectiek van de Verlichting* hebben beschreven. Dit beginnende hoofdstuk is opgedeeld in twee delen. In het eerste deel staat Horkheimers en Adorno's "cultuurindustrie" centraal en wordt hun beschrijving van de invloed van het materialisme op de kunst toegelicht aan de hand van vier belangrijke ontwikkelingen. Het daaropvolgende tweede deel van het eerste hoofdstuk beschrijft de verklaring die Horkheimer en Adorno voor deze ontwikkelingen in de cultuursector geven. Zo geven zij de Verlichting en haar instrumentele rationaliteit de schuld. Wat zij daar precies mee bedoelen volgt dadelijk.

### *De Cultuurindustrie*

In het hoofdstuk "Cultuurindustrie: Verlichting als massabedrog" bespreken Horkheimer en Adorno de in hun ogen heilloze toestand waarin de cultuursector zich bevindt. De culturele sector is volgens hen onderhevig geworden aan een industrieel model. Zij brengt geen kunst meer voort, maar producten en legt zich toe op cijfers, de inkadering van haar consumenten in doelgroepen en de kwantificering van haar producten (138). Dit onder het mom van welwillendheid, om de consument het beste in zijn behoeftes te kunnen voorzien. Ondertussen is dit alles volgens Horkheimer en Adorno het reinste bedrog. De belangrijkste ontwikkelingen die zij in het culturele veld zien, zijn de volgende vier.

Ten eerste zien zij eenvormigheid in de kunst. Alle kunstproducten zijn volgens hen in essentie een en hetzelfde (138). "De cultuur heden ten dage," zo schrijven Horkheimer en Adorno, "slaat alles met eenvormigheid" en drijft de verschillende media steeds meer naar uniformiteit (135). Zij is een soort "spottende verwezenlijking van de wagneriaanse droom van het Gesamtkunstwerk" geworden (139). Om de producten toch van elkaar te kunnen onderscheiden, geldt "conspicuous production" als maatstaf voor de waarde van producten uit de cultuurindustrie. Dit is de publiek tentoongestelde investering in het product (139). Welke



beroemde en prijzige acteurs spelen er bijvoorbeeld in de film en welke special effects zijn er gebruikt? Zo is er nog enig verschil waarneembaar tussen producten die in wezen identiek zijn.

Ten tweede stellen Horkheimer en Adorno dat de kunst haar eigen autonomie en doelloosheid laat afnemen en een product van de cultuurindustrie wordt (174-175). Haar gebruikswaarde wordt vervangen door ruilwaarde, waarin “alles alleen maar waarde [heeft] voorzover men het kan inruilen, niet voorzover het zelf iets is” (175). Men beoordeelt het kunstwerk in de eerste plaats op haar nut en de “achting die kunst maatschappelijk geniet” en laat daarbij de eigen subjectieve ervaring achterwege (175).

Ten derde verkoopt de cultuurindustrie volgens Horkheimer en Adorno loze beloftes. Er is een angst voor het onbekende aanwezig in de cultuurindustrie, waarin het “onuitgeprobeerde” een risico vormt dat gemeden moet worden (149-150). Toch verkoopt de cultuurindustrie haar producten als nieuw en verassend, maar biedt zij dus nooit wat ze belooft, want dat risico zal zij nooit durven nemen (150). Vaak zijn Horkheimer en Adorno erop aangerekend een té elitaire houding te hebben tegenover de kunst. Zij schrijven weliswaar over de negatieve effecten van de samensmelting van hoge en lichte kunst, waarvoor zij de cultuurindustrie als schuldige aanwijzen. Desondanks maken zij zich hard voor de lichte kunst, die zij omschrijven als “het zuivere amusement in zijn consequente vorm, het ontspannen zich laten meevoeren op bonte associatie en gelukzalige onzin” (158). Dergelijke kunst “wordt door diegene gezocht, die aan het gemechaniseerde arbeidsproces wil ontsnappen om er opnieuw tegen opgewassen te zijn” (152). Derhalve verdient de lichte kunst bestaansrecht, maar door de onvervulde beloftes van de cultuurindustrie kan de arbeider niet meer ontsnappen aan het arbeidsproces. “Opperste wet is dat zij [de consumenten] tot geen enkele prijs aan hun trekken komen, en daarin juist moeten zij lachend voldoening vinden” (157).

Ten vierde is het consumeren van kunst een passieve activiteit geworden (136-137). De industrie legt de massa haar producten op met de schijn van keuzevrijheid voor haar consumenten. Maar tegelijkertijd

[kunnen] de produkten van de cultuurindustrie erop rekenen, dat ze zelfs in een toestand van verstrooidheid alert geconsumeerd worden. Want ieder produkt is een model van de reusachtige economische machinerie die niemand van begin af aan, tijdens het werk en de daarop lijkende ontspanning, enige rust gunt. (142)

Horkheimer en Adorno merken bijvoorbeeld op dat de moderne geluidsfilm bijna niet meer van de werkelijkheid te onderscheiden is (141). In die zin kan de toeschouwer de film vrij passief volgen – het vergt geen intellectueel vermogen – niettemin moet de toeschouwer wel alert blijven “wil hij de voorbijflitsende film niet missen” (142). Met dit “procedé” legt de cultuurindustrie het hele denken van de toeschouwer lam (141-142). In feite heeft de cultuurindustrie haar publiek opgevoed in een toestand van “weerstandloosheid” (162). Dit komt doordat de cultuurindustrie het “toeval” plant en weet hoezeer het publiek gelooft in de rol die het speelt (162). De toeschouwer van een film weet dat hij mathematisch gezien evenveel kans heeft om de ster op het witte doek te zijn. Niettemin ziet hij in dat die kans zo klein is dat hij die droom beter kan loslaten (161). Juist door die gelijkenis met de ander op het doek “[kan] niemand zich meer verliezen” in een film (161). De consument beseft dat iedereen inwisselbaar is (162). De filmster die gisteren nog werd geprezen, kan morgen worden verstoten – al dan niet door een #MeTooschandaal. De consument vervalt zo in een toestand van totale onmacht (160).

Een grote inspiratiebron voor het schrijven van dit hoofdstuk over de cultuurindustrie was de fascinatie en tegelijk ook de afkeer voor de cultuurindustrie in Californië, die Horkheimer en Adorno ervoeren tijdens hun verblijf in Amerika (Prosser 37). Daarnaast zagen zij de manier waarop het naziregime cultuur inzette om het collectieve bewustzijn van

het Duitse volk te beïnvloeden (Prosser 38). Alvorens door te gaan met de verklaring voor deze ontwikkelingen in de cultuursector is het belangrijk stil te staan bij de periode waarin Horkheimer en Adorno *Dialectiek van de Verlichting* schreven, aangezien dit de reden voor het schrijven van het boek verklaart. Van 1941 tot 1944 – gevlucht naar Amerika naar aanleiding van de toestand in Duitsland – hielden zij zich op veilige afstand bezig met de vraag: “waarom de mensheid in plaats van in een waarlijk menselijke toestand binnen te treden, verzinkt in een nieuw soort barbarij” (Horkheimer en Adorno 9).

### ***De verlichte verklaring***

Volgens Horkheimer en Adorno moet men daarvoor niet Hitler als booswicht aanwijzen, maar de Verlichting:

Vanouds heeft verlichting, in de meest omvattende zin van voortschrijdend denken, het doel nagestreefd, bij de mensen de vrees weg te nemen en hen als heer en meester te laten optreden. Maar de volledig verlichte aarde straalt in het teken van triomferend onheil.” (17)

De Verlichting wordt vaak gezien als kantelpunt in westers denkbeeld. Zij geeft de overgang aan van de mythische tijd naar een tijd waarin rationaliteit centraal staat. “Het programma van de verlichting was de onttovering van de wereld. Zij wilde de mythen tot ontbinding brengen, inbeelding van haar voetstuk stoten en door weten vervangen” (17). Ontketend van de mythes, ging de mens nu zelf nadenken om zich te bevrijden van zijn onmondigheid waaraan hij zelf schuldig was. Maar hoe valt het rationalisme van de Verlichting te rijmen met het feit dat mensen zich aansluiten bij fascistische bewegingen, genocide uitvoeren en massavernietigingswapens ontwikkelen?

Horkheimer en Adorno stellen dat dit komt doordat de Verlichting zelfdestructief is (11). Zij leggen dit uit aan de hand van de tweevoudige these: “reeds de mythe is verlichting, en: verlichting slaat om in mythologie” (14). Met het eerste gedeelte van de these stellen zij

dat de Verlichting niet wezenlijk anders is dan een mythe. “De mythe” zo schrijven zij, “wilde berichten, noemen, de oorsprong uitspreken: maar daarmee ook beschrijven, vasthouden, verklaren” (22). Mythes zijn voor Horkheimer en Adorno verhalen die in de premoderne tijd als verklarende instrumenten werden gebruikt en dus een vorm van rationaliteit aanduiden, die niet wezenlijk verschilt van een wetenschappelijke analyse (Prosser 32). Doordat de Verlichting af wil rekenen met mythen, is zij in feite bezig met haar eigen zelfvernietiging. In dit proces “raakt verlichting met elk van de stappen die zij zet verder in mythologie verstrikt” (26). De dialectiek van de Verlichting verwijst dus naar de manieren waarop de wetenschappelijke en objectieve rationaliteit van de Verlichting – wat Horkheimer en Adorno “instrumentele rationaliteit” noemen – sporen bevat van magische en religieuze mythen, die door de Verlichting als irrationeel bestempeld worden, maar eigenlijk wel een rationale kern hebben (Prosser 30).

Niet alleen is de Verlichting volgens Horkheimer en Adorno verstrikt geraakt in haar eigen mythologie, maar zij is ook nog eens verworden tot een totalitair systeem (20). Dit verklaart ook de opbouw van hun boek. De hoofdstukken in *Dialectiek van de Verlichting* werken niet toe naar een conclusie. Zij zijn – zoals de ondertitel al hint – losse filosofische fragmenten. Als wetenschappers van de Frankfurter Schule zijn zij zich bewust van hun standplaatsgebondenheid. Hun moderne bewustzijn komt voort uit de Verlichting en “bij iedere weerstand van de geest die de verlichting op haar weg ontmoet, neemt haar kracht alleen maar toe” (20). Derhalve moet een boek over de dialectiek van de Verlichting – zonder er zelf in op te gaan – geen coherent systeem vormen, maar fragmentarisch van aard zijn.

Het totalitarisme van de Verlichting heeft drie belangrijke ontwikkelingen tot gevolg. Ten eerste heeft de Verlichtingsmythologie van het positivisme dat rationaliteit en empirisch onderzoek vooropstelt ook een zwarte keerzijde: “alles wat zich niet aan het criterium van berekenbaarheid en nut ondergeschikt maakt, is voor de verlichting verdacht” (20). Daardoor

heeft men een irrationele angst voor het onbekende ontwikkeld (30). Deze mythologie heeft ook invloed op kunst en cultuur. Zo zeggen Horkheimer en Adorno dat men bij haar kunstoordeel in de eerste plaats kijkt naar het nut en de waarde van het kunstwerk. Daarnaast verkoopt de cultuurindustrie door “nieuwe” en “verassende” producten aan te bieden volgens Horkheimer en Adorno loze beloftes, aangezien men in werkelijkheid nooit het risico van het “onuitgeprobeerde” durft te nemen.

Ten tweede is deze mythische angst voor het onbekende zo geradicaliseerd dat de mens een sterke drang naar overheersing heeft: overheersing van de natuur door de mens, overheersing van de innerlijke menselijke natuur en overheersing van sommige mensen door anderen (Zuidevaart). Met het personage Juliette uit de roman van Markies de Sade illustreren Horkheimer en Adorno enerzijds dat onder invloed van instrumentele rationaliteit alles verandert in “materiaal” dat alleen bestaat zodat men het kan uitbuiten (Prosser 37).

Anderzijds toont volgens Horkheimer en Adorno Juliette aan dat instrumentele rationaliteit niet gelijkstaat aan moraliteit. De hoofdpersoon Juliette in de roman van Markies de Sade maakt keuzes geheel in lijn met Kants morele filosofie: rustig, onverschillig en niet geleid door enige emotie. In die zin zijn haar keuzes rationeel, maar moreel zijn ze zeker niet.

Volgens Horkheimer en Adorno is de Holocaust daarom geen laatste opleving van barbarij, maar de ultieme toepassing van het Verlichtingsproject. Het rationeel concept van het nationaalsocialisme, waarin overheersdrang, berekenbaarheid en nut centraal staan, is zo dwingend gemaakt dat alles wat daarbuiten valt, uitgeroeid moet worden.

Ten derde denkt de mens wel meer macht te hebben door haar kennis en overheersdrang, maar bezwijkt zij in wezen aan het verlichte systeem: “De mensen betalen de vermeerdering van hun macht met de vervreemding van datgene waarover ze macht uitoefenen. De verlichting verhoudt zich tot de dingen als de dictator tot de mensen. Hij kent ze, voorzover hij ze kan manipuleren” (23). De obsessie van de moderniteit met de

wetenschap en productie werd zo ver doorgevoerd dat het kritische zelf verloren is gegaan en de instrumentele rede het onnadenkende individu heeft voortgebracht (Prosser 33). Het verlangen van de mens naar kennis door middel van zowel magische als wetenschappelijke verklaringen “mythologiseert” de natuur dat de vervreemding van het individu met die natuur tot gevolg heeft (Prosser 32).

Met behulp van het fictieve personages Odysseus van Homerus lichten Horkheimer en Adorno deze vervreemding verder toe. Met zijn listigheid trotseert Odysseus mythische natuurverklaringen, zoals Scylla en de Sirenen. Echter, hij onthult daarmee niet hun bedrog, maar bekrachtigt deze mythes juist: “wie hen [de Sirenen] trotseert is juist daarmee verloren aan de mythe waartegen hij aantreedt” (74). Daarnaast vereist het voortbestaan van Odysseus (en het moderne individu) de opoffering van het zelf als natuur (Prosser 34). Odysseus overwint wel al zijn uitdagingen, maar raakt steeds meer vervreemd van de natuur, andere mensen en het vermogen om plezier te hebben (Prosser 36). Wanneer Odysseus bijvoorbeeld met een list tracht te ontsnappen uit de grot van de cycloop Polyphemus noemt hij zichzelf “Niemand,” hiermee verliest hij de controle over zijn identiteit. Hij is een geïsoleerd individu dat met zijn verstand leeft in een vijandige omgeving, gedwongen zichzelf te verloochenen voor zijn eigen zelfbehoud.

Het doel van Horkheimer en Adorno in *Dialectiek van de Verlichting* is niet om de Verlichting te beëindigen, maar juist haar beloftes waar te maken (13). Daartoe moet de Verlichting zelfreflectief worden (11). “De daarbij op de verlichting uitgeoefende kritiek,” zo schrijven zij, “moet een positief begrip ervan voorbereiden, dat haar losmaakt uit haar verstrietheid in blinde machtsuitoefening” (14). Wat deze zelfreflectie precies inhoudt, lichten Horkheimer en Adorno niet toe. Hun onwil om deze utopische visie uit te werken, zo stelt Martin Jay, schetst de overtuiging van de Frankfurter Schule dat echte “verzoening” nooit kan worden bereikt met filosofie alleen (Jay 262).

Met de toelichting van Horkheimers en Adorno's theorie uit *Dialectiek van de Verlichting* zijn de eerste twee auteurs van de hermeneutische vergelijking van dit werkstuk besproken. In het tweede hoofdstuk staat de andere auteur, Wassily Kandinsky, centraal. Dit hoofdstuk bespreekt en kijkt naar hoe Kandinsky's blik op het materialisme in de kunst zich verhoudt tot de vier ontwikkelingen in de cultuursector – eenvormigheid, het verlies van autonomie, de verkoop van loze beloftes en het passief consumeren – die volgens Horkheimer en Adorno door de Verlichting en haar instrumentele rationaliteit zijn veroorzaakt.

## Hoofdstuk 2 – Kandinsky

Twee wereldoorlogen voor de publicatie van *Dialectiek van de Verlichting* verscheen Kandinsky's *Spiritualiteit en Abstractie in de Kunst*. Een sterk polemisch werk dat overeenkomstig met het boek van Horkheimer en Adorno fragmentarisch geschreven is. Het boek toont aan dat Kandinsky niet alleen een buitengewoon kunstenaar was, maar ook nadacht over wat kunst voor hem betekent en wat zijn taak als kunstenaar is. In het eerste hoofdstuk van dit werkstuk zijn de ontwikkelingen die Horkheimer en Adorno in de cultuursector constateren, besproken. In dit tweede hoofdstuk staat Kandinsky's beschrijving van materialisme in de kunst centraal. Aan de hand van twee hoofdthema's uit zijn boek wordt dit behandeld respectievelijk de ontwikkeling van het geestelijk leven en de dialectiek van de spirituele verlichting. De duiding van de twee boeken is verschillend van elkaar. Dit werkstuk beschouwt *Dialectiek van de Verlichting* als verklarend voor het materialisme in de kunst en leest *Spiritualiteit en Abstractie* juist oplossingsgericht. Kandinsky beschrijft het doel van zijn boek dan ook als: "het vermogen te wekken van het beleven van het geestelijke in de materiële en in de abstracte dingen" (Kandinsky 9).

### *De ontwikkeling van het geestelijk leven*

In het hoofdstuk "De beweging" legt Kandinsky schematisch uit hoe hij de ontwikkeling van de menselijke geest voor zich ziet. Hij stelt dat het de vorm aanneemt van een "grote, spitse driehoek" die met de punt naar voren "voorwaarts en omhoog" beweegt (Kandinsky 21). De driehoek is verdeeld in ongelijke delen en "waar 'heden' het hoogste punt zich bevindt, is morgen het volgende deel" (21). In ieder segment van de driehoek zitten kunstenaars.

Sommigen van hen zijn "een profeet" van hun omgeving en kunnen over de begrenzingen van hun eigen afdeling heen kijken en zodoende het geestelijk leven helpen ontwikkelen. Zo behoedt de kracht of in Kandinsky's woorden "stemming" van een kunstwerk "de ziel van afstomping" (15). Kunst houdt als het ware de ziel op de juiste toonhoogte, zoals een



stemvork dat voor een instrument doet. “Indien hij [de kunstenaar] echter niet dit scherpe oog heeft, of het misbruikt om wille van lage redenen en doelstellingen, of indien hij zijn ogen sluit, dan wordt hij door al zijn afdelingsgenoten volledig begrepen en gevierd” (22). Een dergelijke kunstenaar maakt in dat geval kunst die aansluit op de “smaak” van de massa, maar hierdoor vertraagt en belemmert hij de geestelijke ontwikkeling van zijn afdelingsgenoten. Aan de top van de driehoek staat meestal maar een iemand en “zelfs degenen die het dichtst bij hem staan begrijpen hem niet” (21). Kandinsky noemt Beethoven als voorbeeld voor dit individu. Pas na Beethovens tijd – toen men hetzelfde spirituele niveau had bereikt – werd zijn muziek gewaardeerd.

Helaas kent de kunst ook tijden waarin haar mogelijkheden niet ten volle benut worden. Het geestelijk leven ontwikkelt zich namelijk volgens een conjunctuur. In dergelijke tijden van geestelijke neergang hechten mensen “uitzonderlijk veel waarde aan uiterlijk succes, bekommeren [zij] zich alleen maar om materiële dingen en juichen elke technologische vooruitgang toe” (23). “De kunst, die in zulke tijden een vernederend leven leidt, wordt uitsluitend voor materialistische doeleinden gebruikt” (24). Zonder de term te gebruiken, beschrijft Kandinsky in het vervolg de cultuurindustrie waar Horkheimer en Adorno het over hebben. Zo ziet Kandinsky net als zij in dat kunst eenvormig wordt. Hij schrijft dat de inhoud van het werk (het “wat”) komt te vervallen en alleen het “hoe,” “de wijze waarop elke kunstenaar voor zich hetzelfde onderwerp behandelt” overblijft (24). In dit “hoe” gaat men zich vervolgens specialiseren, waardoor er een soort fabriekswezen ontstaat. Waar in “elk kunstcentrum duizenden en nog eens duizenden van zulke kunstenaars [leven], waarvan het grootste gedeelte ... zonder enthousiasme met koud hart en slapende ziel miljoenen kunstwerken produceert” (24-25). Op zijn beurt onderscheidt de passieve toeschouwer met koude blik en “onverschillig gemoed” de kunstwerken op basis van conspicuous production. “De kenners bewonderen de ‘toets,’ zoals men een koorddanser

bewondert of genieten van de ‘peinture,’ zoals men van een pasteitje geniet” (17). Maar “hongerige zielen gaan weer met honger weg” (17). In deze tijden is de kunst ontzield (24). Desalniettemin is er nog hoop. Want zelfs in tijden van geestelijke neergang, beweegt de driehoek van het geestelijk leven zich nog voorwaarts. Om uit het dal te klimmen, moeten kunstenaars volgens Kandinsky eerst het “hoe” veranderen, waarna dit de kunst vanzelf naar het verloren “wat” zal leiden (26).

Volgens Kandinsky heeft de kunstenaar dus grote macht, maar komt daar ook een grote verantwoordelijkheid bij kijken. Kunst is voor Kandinsky in sommige opzichten gelijk aan religie, aangezien het een middel is dat ons helpt hogere spirituele waarheden te begrijpen (127). In die religie is de kunstenaar de profeet, aangezien hij de voorbode is van spirituele vernieuwing en het zijn taak is “licht te brengen in de diepte van het menselijk hart” (16).<sup>3</sup> De kunstenaar kan alleen de mens spiritueel “verlichten” met “goede” kunst en daarmee bedoelt hij kunst die gemaakt is vanuit de “innerlijke noodzaak” (125). Voor Kandinsky is er enerzijds de fysieke wereld, de wereld die men zintuigelijk ervaart. Anderzijds is er een spirituele wereld, die bestaat uit al onze ervaringen en gevoeligheden. Een kunstenaar, zo stelt Kandinsky, moet open staan voor dit aspect van het leven en een gevoeligheid ontwikkelen voor spirituele vibraties in de wereld. Vervolgens moet een kunstenaar reageren op die vibraties door een kunstwerk te maken met dezelfde spirituele vibraties, zodat de toeschouwer – mits diegene voldoende verfijnd is om de spirituele dimensie in het kunstwerk te herkennen – dezelfde spirituele ervaring beleeft (White 32-33). Dit ontvangen, schilderen en opnieuw ervaren van de spirituele vibratie noemt Kandinsky “het beginsel van de innerlijke noodzaak.”

Hoe een kunstenaar de innerlijke noodzaak in zijn schilderij wil overbrengen is aan hem. Al vindt Kandinsky wel dat de abstracte kunst hiervoor het beste instrument is, aangezien de distantie met de fysieke werkelijkheid hierin het duidelijkst naar voren komt, waardoor de spirituele geest op de voorgrond kan treden. De schilderkunst moet eigenlijk een

voorbeeld nemen aan de muziek. Zij is namelijk “de rijkste leermeesteres,” aangezien “de muziek al eeuwenlang de enige kunst [is] die haar middelen niet gebruikte om verschijnselen uit de natuur weer te geven, maar tot expressie van het zieleleven van de kunstenaar en om een geheel zelfstandig levende wereld van muzikale klanken te scheppen” (47) De fysieke wereld is een obstakel voor de schilderkunst en zou zij – net als Arnold Schönberg met de traditionele muzikale regels deed – moeten loslaten. Desalniettemin is Kandinsky niet geheel gekant tegen figuratieve kunst. Zo zegt hij namelijk: “alle middelen zijn heilig als zij innerlijk noodzakelijk zijn. Alle middelen zijn zondig als zij niet uit de bron van de innerlijke noodzaak zijn opgeweld” (80). Bovendien stelt hij als men gelijk zou beginnen met de vernietiging van alle banden met de natuur en zich alleen maar bezig zou houden met “zuivere kleur en onafhankelijke vorm,” er een soort “geometrische ornamentiek” zou ontstaan. “*De schoonheid van kleur en de vorm is als doel ‘per se’ in de kunst onvoldoende*” (108). Kleur en vorm behoren namelijk tot het gereedschap waarmee de kunstenaar de innerlijke noodzaak kan uiten.

Kortom, Kandinsky ziet de kunstenaar als een profeet die de plicht heeft het beginsel van de innerlijke noodzaak te volgen, zodat de ontwikkeling van het geestelijk leven kan worden bespoedigd. In dat opzicht is de kunst en de kunstenaar niet geheel vrij, maar is zij altijd gebonden aan “het beginsel van de innerlijke noodzaak.” Ironisch is het dan dat Kandinsky vindt dat “in de kunst, die eeuwig vrij is, [geen ‘moet’] bestaat. Voor het woord ‘moet’ vlucht de kunst, zoals de dag voor de nacht vlucht” (71).

### ***De dialectiek van de spirituele verlichting***

Ten tijde van het schrijven van *Spiritualiteit en Abstractie* was Kandinsky van mening dat het geestelijk leven zich in laagconjunctuur bevond. Niettemin meende hij dat men op de goede weg terug was:

Onze ziel die na de lange periode van materialistisch denken, pas aan het begin van haar ontwaken staat, bergt de kiemen in zich van vertwijfeling, van ongeloof, van het doel- en zinloze. De boze droom der materialistische opvattingen, die het leven van de kosmos tot een kwaadaardig zinloos spel had gedegradeerd, is zij nog niet helemaal te boven. De ontwakende ziel is nog sterk onder de indruk van deze nachtmerrie. Een enkel lichtstraaltje slechts breekt door in een geweldige kring van zwarte duisternis.

(14)

Het materialisme vormt een gevaar voor de kunst, omdat het “haat, partijdigheid, clubjesgeest, afgunst en intriges” tot gevolg heeft (17). Net als Horkheimer en Adorno stelt Kandinsky dat kunst in zijn tijd in de eerste plaats een (koop)waar en onderdeel van de consumptiemaatschappij is, voordat het tot een ander domein gerekend kan worden. Dit heeft invloed op hoe de toeschouwer naar kunst kijkt. Door invloeden van het materialisme en de positivistische wetenschap wordt volgens Kandinsky alleen nog het “nuttige praktische doel” vooropgesteld (128). De materialistische periode heeft een toeschouwer gevormd die “niet zomaar een eenvoudig schilderij op zich kan laten inwerken” (113). Hij is er te zeer aan gewend om een “zin” te zoeken in een schilderij, maar “het enige wat hij niet probeert is het innerlijk leven van het werk zelf aan te voelen, het schilderij zonder meer op zich te laten inwerken” (114). De toeschouwer is in deze tijd maar zelden in staat om de spirituele vibraties van een werk te voelen, laat staan ervoor open te staan (15). Want de moderne tijd, zo schrijft Kandinsky, weigert bestaansrecht te geven aan het mysterieuze (103). Men lijkt alleen maar iets te geven om wat haar direct wordt aangereikt en alleen datgene wat meetbaar is,

beschouwt men als waarheid. Een verklaring hiervoor kan men bij Horkheimer en Adorno vinden. Spiritualiteit heeft in deze materialistische wereld geen plek, want zij is niet zichtbaar en meetbaar. Kandinsky stelt dan dat spiritualiteit in dat opzicht de dialectische keerzijde is van materialisme en dat spiritualiteit kan zorgen voor het herstel van diepere waarheden die in tijden van materialisme worden afgewezen of genegeerd (White 40).

Deze spirituele verlichting van de materialistische tijd staat nog in haar kinderschoenen. Kandinsky noemt onder andere de theosofie als voorbode voor de spirituele omslag, omdat “hun methode in scherp contrast [staat] met de positivistische methoden” (35). Daarnaast is volgens hem l’art pour l’art ook een voorbode. Deze kunstopvatting is namelijk “een onbewust protest tegen het materialisme dat bij alles het nuttige praktische doel vooropstelt” (128). Overigens sluit Kandinsky zich niet aan bij deze beweging, omdat hij van mening is dat de inhoud van een kunstwerk juist belangrijk is, aangezien het “wat” (de innerlijke noodzaak) de mens naar spirituele ontwikkeling moet leiden (White 28). Kandinsky gelooft namelijk dat kunst het antidotum is tegen het materialisme en om uiteindelijk bij de spirituele verlichting uit te komen de band tussen spiritualiteit en kunst hersteld moet worden. Zoals eerder gezegd moet de kunst de innerlijke noodzaak uiten, omdat dit de basis voor het authentieke, spirituele leven is (Kuspit). Bij voorkeur moet de kunstenaar dit doen met abstracte kunst. Echter beschouwt men in de moderne maatschappij de abstracte kunst als tegenovergestelde van de figuratieve kunst en dus als niet-natuurlijk en daardoor ook als niet-authentiek. Daarentegen stelt Kandinsky dat de abstracte kunst juist natuurlijk is, omdat de kunstenaar hiermee het beste de innerlijke noodzaak (de innerlijke natuur) kan uiten. De figuratieve kunst, zo schrijft hij, wordt door de eeuwen heen met name beheerst door de maatschappij of een bepaalde ideologie. Zoals het neoclassicisme uit de 18<sup>de</sup> eeuw, waarin men weer belangstelling kreeg voor de vormentaal van de klassieke cultuur van de Oudheid. Die interesse voor de kunst van de oude Romeinen en Grieken valt goed te rijmen met de

idealen van de Verlichting. Niet alleen de Romeinse idealen als vrijheid, burgerplicht en moraliteit die werden benadrukt in portretkunst passen hierbij, maar ook de nadruk op lijnen, perspectief en geometrische harmonie sluiten aan bij de verlichte rationaliteit (Kleiner 633). Hoewel de abstracte kunst gezien kan worden als een geometrische kunst en dus op het eerste gezicht ook juist aan de verlichtingsidealen van meetbaarheid en harmonie zou voldoen, benadrukt Kandinsky juist haar onmeetbaarheid (Kuspit). Zo legt hij de nadruk op de onbegrensbare eigenschap van kleur: “Bij het woord rood zien we niet zonder meer een begrensde rood voor ons. Integendeel, we moeten onszelf dwingen die begrenzing, indien nodig, erbij te denken” (62). Bovendien zijn er oneindig veel vormen te schilderen en zijn de combinaties van vorm en kleur eindeloos en in die zin dus onmeetbaar.

Kortom, de dialectiek van de spirituele verlichting houdt in dat Kandinsky een tegenstelling ziet tussen materialisme en spiritualiteit. Maar wat Kandinsky precies bedoelt met spiritualiteit is niet geheel duidelijk. Hij praat vooral over spiritualiteit als een negatieve definitie van materialisme. In een voetnoot zegt hij hierover het volgende:

Is *alles* materie? Is *alles* geest? Is het onderscheid dat wij maken tussen materie en geest misschien niet anders dan een onderverdeling in verschillende graden van alleen-maar-materie of alleen-maar-geest? ... Datgene wat de lichamelijke hand niet kan betasten, is dat geest? In dit kleine geschrift kan hierover niet verder worden uitgeweid. Het moge voldoende zijn de grenzen niet al te scherp af te bakenen (26).

De lezer moet voldoening nemen met deze beschrijving, want veel concreter wordt Kandinsky's definitie van spiritualiteit niet. Het is wel van belang dat de lezer Kandinsky's spiritualiteit niet opvat als een dergelijk escapisme uit de fysieke wereld. De spirituele wereld is voor Kandinsky geen buitenaardse wereld, maar een diepere werkelijkheid in onze fysieke wereld, die de kunstenaar middels zijn kunst voor ons kan openbaren.

Uit de beschrijving die dit hoofdstuk van Kandinsky's kijk op het materialisme in de kunst geeft, blijkt dat deze overeenkomt met de vier ontwikkelingen die Horkheimer en Adorno in de cultuursector constateren. De laatstgenoemde auteurs gaven hiervoor de Verlichting en haar instrumentele rationaliteit als verklaring. *Spiritualiteit en Abstractie* is niet verklarend maar oplossingsgericht te duiden, waarin Kandinsky spiritualiteit als dialectische tegenstelling van het materialisme opvat en de toekomst van de kunst optimistische voor zich ziet als men haar spirituele talent weet te hervinden en de kunstenaar zich aan zijn plicht van de innerlijke noodzaak zal houden.

## Conclusie

In dit werkstuk zijn *Dialectiek van de Verlichting* van Horkheimer en Adorno en Kandinsky's *Spiritualiteit en Abstractie* naast elkaar gelegd aan de hand van de wetenschappelijke hermeneutiek. Op het oog lijken deze twee werken niet verwant te zijn aan elkaar. Toch blijken de drie auteurs een overeenkomstige beschrijving van de invloeden van materialisme op de kunst te geven. Al in 1911 merkt Kandinsky dit "probleem" op. Niettemin staat hij optimistisch tegenover de toekomst, aangezien hij enkele voorbode van een spirituele revolutie bemerkt. Met zijn boek tracht hij deze spirituele omslag bij te staan en hoopt hij anderen ertoe aan te zetten de band tussen spiritualiteit en kunst te herstellen. Spiritualiteit is namelijk volgens Kandinsky de dialectische tegenstelling van materialisme. Het antidotum daartegen is de spirituele kunst waarmee de kunstenaar – mits hij zich aan het "beginsel van de innerlijke noodzaak" houdt – de geest van de toeschouwer kan helpen ontwikkelen. Een nieuwe verlichting zal er dus volgens Kandinsky komen, maar niet een naar rationaliteit, maar naar een gezonde spirituele geest.

Twee wereldoorlogen later zien Horkheimer en Adorno echter nog steeds hetzelfde probleem. Het materialisme heeft de kunst overgenomen, waardoor er een cultuurindustrie is ontstaan. In hun boek zoeken ze niet zo zeer naar een oplossing voor het probleem, maar komen ze met een verklaring: het zou de schuld van de Verlichting zijn. Zij trachtte namelijk door middel van rationaliteit de mens te bevrijden van de mythe. Intussen had de Verlichting er geen rekening mee gehouden dat zij zelf ook een mythe is. Een mythe is namelijk een instrument van de mens om de werkelijkheid te begrijpen en er grip op te krijgen. In wezen is de Verlichting zo bezig met haar eigen zelfvernietiging. Dit ziet zij echter nog niet in, waardoor ze steeds verder in haar eigen mythologie verstrikt raakt. De Verlichting is op die manier totalitair geworden, waarin alles wordt onderworpen aan rationaliteit, nut, waarde en meetbaarheid. Zo ook de kunst.



En op dit punt komen de drie auteurs samen. Zij bespreken in hun boeken dezelfde gevolgen van materialisme op de kunst. Ten eerste schrijven ze dat de kunst eentonig wordt. Men kan de “producten” slechts van elkaar onderscheiden met wat Horkheimer en Adorno “conspicuous production” noemen en Kandinsky het “hoe” noemt. Ten tweede ziet men kunst niet meer als autonoom object, maar in de eerste plaats als een (koop)waar. Waardoor men vooral de nadruk legt op het nut en de waarde van kunst. Ten derde schrijven de auteurs over de passieve houding van de kunsttoeschouwer. Horkheimer en Adorno schrijven dat dit komt doordat de cultuurindustrie het denken van de toeschouwer lam legt en hem niet de mogelijkheid geeft tot inspraak. Kandinsky denkt niet zo zeer dat het intellect van de toeschouwer wordt tegengewerkt, maar dat de toeschouwer het “talent” voor de spirituele kunstervaring heeft verloren. Zowel Horkheimer en Adorno als Kandinsky willen dat de toeschouwer een actieve houding inneemt en met een kunstwerk als het ware in gesprek gaat. Tot slot hebben de drie auteurs het over het gebrek aan voldoening in de kunst. De cultuurindustrie verkoopt alleen maar loze beloftes, zo schrijven Horkheimer en Adorno. Evenzo schrijft Kandinsky dat de kunstenaar niks doet met de innerlijke noodzaak, waardoor de hongerige kunsttoeschouwer weer met honger weggaat.

Als Kandinsky vandaag de dag nog zou leven, zuchtte hij bij het zien van de spirituele hongersnood in de kunst, want men kan wel stellen dat de spirituele verlichting is uitgebleven. Slechts een select aantal kunstenaars heeft zich toegelegd op het maken van expliciet spirituele kunst. Uitzonderingen zijn bijvoorbeeld Mark Rothko, Barnett Newman en Anselm Kiefer. Donald Kuspit stelt dat de hedendaagse kunst zichzelf niet meer serieus neemt, omdat zij de ironie tot haar voornaamste doel heeft bestempeld, wat de kunst de moeite bespaart om te veranderen. Daarnaast heeft het grotendeels wegvallen van de religieuze traditie in de hedendaagse maatschappij ook niet bijgedragen aan het erkennen van een spirituele kunstervaring. Wie tegenwoordig het boek van Kandinsky oppakt, zou waarschijnlijk vallen

over de grootse religieuze thematiek erin. Overigens verbindt dit religieuze en mythische thema, naast het materialisme, het boek van Kandinsky met *Dialectiek van de Verlichting*.

Bovendien is het ironisch te noemen dat Kandinsky een “modernist” genoemd wordt. Een naam die na het lezen van zijn boek, hem niet echt past. Ten eerste houdt modern ofwel het “hedendaagse” ofwel iets “nieuwerwets” in. Kandinsky verzet zich eigenlijk tegen zijn “hedendaagse” tijd en wil dat de toeschouwer en kunstenaar veranderen. Niettemin moeten zij geen “nieuwe” houding aannemen, maar juist hun oude “talent” opsporen dat ze door het materialisme zijn verloren. Een andere betekenis die het woord modern oproept, is de connotatie met de moderne tijd. De tijd van het hedendaagse denk- en wereldbeeld, die gekenmerkt wordt door rationalisme, materialisme en de drang naar beheersing van de natuur en samenleving door wetenschap en techniek. Allemaal zaken waarvan Kandinsky vindt dat ze de kunst verzieken. In die zin kan men Kandinsky beter een anti-modernist noemen.

Zowel Kandinsky als Horkheimer en Adorno zijn er over uit dat er weer een verlichting moet komen. Geen nieuwe verlichting of een nieuwe mythe, maar het herstellen van de oude idealen en talenten, die men is verloren. De drie auteurs zien daarin een kans voor de kunst, mits deze zich los weet te maken van de cultuurindustrie. Zij schrijven kunst dus feitelijk een nut en waarde toe, terwijl ze dat juist van de tegenwoordige kunsttoeschouwer bekritisieren. Nou zijn Kandinsky, Horkheimer en Adorno daarmee geen hypocriet te noemen. De toeschouwer dient namelijk het nut en de waarde van kunst niet mee te nemen in de kunstervaring en zijn beoordeling van het werk. Iets wat de huidige kunsttoeschouwer volgens hen wel doet.

In dit werkstuk zijn twee overeenkomstige beschrijvingen van materialisme in de kunst aan bod gekomen. In het ene boek komen de auteurs met een verklaring hiervoor en in het andere boek staat juist een oplossing beschreven. Helaas heeft de kunst die raad nooit opgevolgd. Het doel van dit werkstuk is daarmee niet om een pessimistisch beeld van de

hedendaagse kunst te scheppen of om kunstenaars ertoe aan te zetten onmiddellijk Kandinsky's boek te lezen, zodat er alsnog een spirituele verlichting komt. Dit werkstuk had voornamelijk als doel te laten zien dat dit "probleem" van materialisme in de kunst al in 1911 is beschreven en de meeste gevolgen voor de kunst die Kandinsky, Horkheimer en Adorno benoemen nog steeds merkbaar zijn. De gehele kunstsector veranderen is een te groot doel voor dit werkstuk, maar het kan hopelijk wel de toeschouwer aanzetten tot een actievere kunsthouding. Sta stil en ga met een kunstwerk in gesprek. Het lezen van geschriften van de kunstenaar is daarvoor echt niet noodzakelijk. Een kunstwerk eist jouw individuele aandacht op. Geef het dat ook, want alles groeit wat je aandacht geeft, niet alleen een kamerplant.

## Noten

1. Origineel in het Duits uitgegeven onder de titel: *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*.

2. Hoewel *Spiritualiteit en Abstractie* in 1911 werd uitgebracht, werd als originele publicatiedatum 1912 aangehouden.

3. Kandinsky citeert hier Schumann.

## Bibliografie

- Baldick, Chris. "Hermeneutics." *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2008. *Oxford References*,  
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-532>. Geraadpleegd op 22 mei 2021.
- Baumeister, Thomas. *De filosofie en de kunsten: van Plato tot Beuys*. Damon, 1999.
- Berendzen, J.C., "Max Horkheimer." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herfst 2017 editie, Edward N. Zalta (ed.),  
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/horkheimer/>. Geraadpleegd op 10 april 2021.
- Berry, Kenneth. "The Paradox of Kandinsky's Abstract Representation." *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 39, nr. 1, 2005, pp. 99-104. *JSTOR*,  
<https://www.jstor.org/stable/3527353>
- Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney. *Het leven van teksten*. Amsterdam University Press, 2016.
- Buchanan, Ian. *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press, 2010. *Oxford References*,  
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919>. Geraadpleegd op 10 april 2021.
- Davidson, Scott en Frédéric Seyler. "Kandinsky and the Meaning of Art." *The Michel Henry Reader*, Northwestern University Press, 2019, pp. 181-192. *JSTOR*,  
<http://www.jstor.com/stable/j.ctvmx3hxp.15>
- Friedel, Helmut. *Kandinsky: Absolute Abstract*. Prestel, 2008.
- Horkheimer, Max en Theodor W. Adorno. *Dialectiek van de Verlichting: Filosofische fragmenten*. Vertaald door Michel J. van Nieuwstadt, SUN, 1987.

Horkheimer, Max. *Critical Theory: Selected Essays*. Seabury Press, 1972.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. University of California Press, 1973. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnwsg](http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnwsg)

Kandinsky, W. *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*. Vertaald door C. Wentinck, Christoffor, 2011.

Kleiner, Fred S. *Gardners Art through the Ages: The Western Perspective*. Fourteenth ed., Wadsworth/Cengage Learning, 2014.

Kuspit, Donald. "Reconsidering the Spiritual in Art." *Blackbird: an Online Journal of Literature and the Arts*, vol. 2, nr. 1, 2003, [https://blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit\\_d/reconsidering\\_text.htm](https://blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm)

Prosser, Howard. "Reading *Dialectic of Enlightenment*." *Dialectic of Enlightenment in the Anglosphere*. Springer, 2020. Springer, [https://doi.org/10.1007/978-981-15-3521-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-981-15-3521-5_3)

White, Richard J. "Kandinsky: Thinking about the Spiritual Art." *Religion in the Arts*, vol. 23, nr. 1-2, 2019, pp. 26-49. Brill, <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1163/15685292-02301002>

Zuidevaart, Lambert. "Theodor W. Adorno." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, winter 2015 editie, Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>. Geraadpleegd op 10 april 2021.