
Geneeskunst

Sjamanisme in het werk van
de moderne en hedendaagse
kunstenaars Kandinsky,
Pollock, Beuys, Coates en de
vries

P.M. (Paula) Stokman
3341690

Kunstgeschiedenis
Moderne en hedendaagse kunst

Universiteit Utrecht
Faculteit der
Geesteswetenschappen

Masterthesis

15 juni 2012

Scriptiebegeleider:
dr. P. Van Rossem

Tweede lezer:
dr. S. Kisters

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1	8
<i>Sjamanisme en het verband met kunst en genezing</i>	
1.1 Wat is sjamanisme?	8
1.2 Wat is het verband met kunst en genezing?	9
1.3 Tussentijdse conclusie.	10
Hoofdstuk 2	11
<i>Sjamanisme in het werk van de moderne kunstenaars Kandinsky, Pollock en Beuys</i>	
2.1 Kandinsky, de kunstenaar als etnograaf en sjamaan.	11
2.2 Jackson Pollock. De kunstenaar als extatische action painter.	18
2.3 Joseph Beuys. De kunstenaar als mythevormer.	25
2.4 Tussentijdse conclusie.	31
Hoofdstuk 3	32
<i>Sjamanisme in het werk van de hedendaagse kunstenaars Coates en de vries</i>	
2.1 Marcus Coates. De kunstenaar als dierengids en probleemoplosser.	32
2.2 herman de vries, kunst zonder hoofdletter K.	37
2.3 Tussentijdse conclusie.	43
Hoofdstuk 4	44
<i>Overeenkomsten en invloeden</i>	
4.1 De moderne kunstenaars Kandinsky, Pollock en Beuys.	44
4.2 De hedendaagse kunstenaars Coates en de vries.	47
4.3 De moderne vs. de hedendaagse kunstenaars.	48
4.4 Tussentijdse conclusie.	52
Conclusie	53
Literatuur	56
Verantwoording afbeeldingen	58

Voorwoord

In het kader van de Master Moderne en Hedendaagse Kunst aan de Universiteit Utrecht werd verwacht om een thesis te schrijven aangaande een onderwerp in de moderne en hedendaagse kunst. Het onderwerp voor deze masterthesis is tot stand gekomen naar aanleiding van de Museumwerkgroep. In deze cursus in de masterfase was de opdracht om een tentoonstellingsconcept te bedenken met een zelf gekozen thema of concept. Mijn concept ging over genezing in de moderne en hedendaagse kunst, waarbij het zwaartepunt op sjamanisme lag. Op deze manier is mijn fascinatie voor het onderwerp ontstaan en heb ik in overleg met mijn scriptiebegeleider dr. Patrick Van Rossem besloten mijn masterthesis aan dit thema te wijden. Bij deze wil ik Patrick Van Rossem bedanken voor het enthousiasme waarmee hij deze thesis heeft begeleid en gaat tevens mijn dank uit naar de tweede lezer, namelijk dr. Sandra Kisters. Ook wil ik de medewerkers van de Universiteitsbibliotheek Binnenstad bedanken, omdat zij altijd bereid zijn geweest om mij te helpen met het verkrijgen van de benodigde literatuur.

Inleiding

Er bestaat een lange traditie van het thema genezing in de kunst en men kan dit thema uit verschillende invalshoeken benaderen. In de medische wereld worden dikwijls patiënten in aanraking gebracht met kunst om het helingproces te bevorderen. Het Van Abbemuseum gaat op dit moment een samenwerking aan met het Máxima Medisch Centrum, waarbij een kunstenaar is uitgenodigd om een werk in het ziekenhuis te maken, om een betere en meer inspirerende herstelomgeving te creëren voor de patiënten.¹ Vele studies hebben uitgewezen dat de therapeutische werking van ofwel kunst maken, ofwel kunst consumeren van grote waarde is voor het herstelproces van patiënten. Zo vond er op een aantal plaatsen in Nederland de afgelopen jaren de tentoonstelling 'Kanker in beeld' plaats, waar werken van kankerpatiënten tentoongesteld werden waarbij zij hun leed konden '*verklanken, verwoorden, verbeelden en verwerken*'.² De helende en therapeutische werking van zelf kunst maken bij patiënten is bij dit voorbeeld van grote waarde gebleken. Ook de architectuur kan bijdragen aan het herstelproces van patiënten. In de architectuur wordt dikwijls een *healing environment* in verschillende ziekenhuizen en klinieken geschapen om patiënten een zo prettig mogelijke omgeving te laten beleven, bedoeld om het herstelproces te bevorderen.

Er wordt en is over bovenstaande manieren waarop kunst een helende werking op de mens kan hebben al vrij veel onderzoek gedaan, zowel vanuit de kunst als vanuit de psychologie. Daarom wordt in deze scriptie een andere invalshoek van het thema genezing in de moderne en hedendaagse kunst uitgelicht, namelijk de manier waarop de kunstenaar als genezer van zichzelf, een individu of de samenleving kan optreden, of dit genezingsproces duidelijk naar voren laat komen in zijn werk. Niet alleen de kunstwerken en omgeving kunnen namelijk een genezende werking hebben, maar ook de kunstenaar zelf kan zich voordoen als 'genezer'. Een bekend, verwant, voorbeeld uit vroeger tijden hiervan is Titiaan (1487-1576), hij werd gezien als een chirurg die zijn schilderijen genas. Hij noemde deze schilderijen dan ook 'zijn patiënten'.³

De invalshoek waarvoor is gekozen binnen het thema 'de kunstenaar als genezer' is het sjamanisme in de moderne en hedendaagse kunst. Er is voor dit aspect van genezing gekozen, omdat er nog geen uitgebreid aanbod aan literatuur over gepubliceerd is. Over het thema sjamanisme zelf zijn weliswaar vele werken verschenen, maar het sjamanisme als specifiek thema binnen de moderne en hedendaagse kunst is mijns inziens tot nu toe onderbelicht gebleven. Een uitzondering vormt *Dreaming with open Eyes. The Shamanic Spirit in twentieth Century Art and Culture* geschreven door Michael Tucker.⁴ Hij geeft in deze publicatie een overzicht van het sjamanisme in de kunst en cultuur van de 20^{ste} eeuw. Waar Tucker een globaal overzicht van sjamanisme in de cultuur en kunst van de twintigste eeuw geeft, is in deze thesis specifiek op vijf kunstenaars uit niet alleen de moderne, maar ook de hedendaagse kunst ingegaan. Ook in deze tijd zijn er namelijk voorbeelden te vinden van de kunstenaar als genezer. Een aantal moderne en hedendaagse kunstenaars doet zich voor als sjamaan of heeft een duidelijke fascinatie voor het sjamanisme. In deze scriptie komen de 'sjamanistische' moderne kunstenaars Wassily Kandinsky (1866-1944), Jackson

¹ Van Abbemuseum < http://www.vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2011/Persbericht_convenant_MMC-VanAbbemuseum_241111.pdf> (geraadpleegd op 4 december 2011).

² *Kanker in Beeld* < <http://www.kankerinbeeld.nl>> (geraadpleegd op 4 december 2011).

³ Ferino-Pagden, S., *Late Titian and the Sensuality of Painting*, Venetië 2007, pp. 21-22.

⁴ Tucker, Michael, *Dreaming with open eyes. The shamanic spirit in twentieth century art and culture*, San Francisco 1992.

Pollock (1912-1956) en Joseph Beuys (1921-1986) aan bod. Er is gekozen voor deze kunstenaars omdat ze mijns inziens de boegbeelden zijn van beoefenaars van het sjamanisme in de moderne kunst en omdat er wellicht interessante dwarsverbanden tussen deze kunstenaars te ontdekken zijn. Vervolgens worden de hedendaagse kunstenaars herman de vries (1931) en Marcus Coates (1968) besproken, die tevens het thema sjamanisme in hun werk hebben. Er is gekozen voor herman de vries omdat hij vele verwijzingen naar het sjamanisme in zijn werk heeft, veelal in verband staand met zijn interesse in de natuur. Marcus Coates is in deze thesis opgenomen omdat het sjamanisme en genezing hoofdthema's zijn in zijn werk. Van de twee hedendaagse kunstenaars worden de verbanden met de drie bovengenoemde kunstenaars onderzocht. Uiteraard zijn er in de moderne en hedendaagse kunst talrijke voorbeelden van kunstenaars die sjamanisme als thema in hun werk hebben, maar gezien de beschikbare tijd en de omvang van de thesis zijn de gekozen kunstenaars beperkt tot de vijf bovengenoemden. Een voorbeeld van een hedendaagse kunstenaar die duidelijke verbanden met het sjamanisme heeft is Mariko Mori, met haar videowerk *Miko No Inori (The Shaman Girl's Prayer)* uit 1996, waarin zij gekleed gaat in een wit en glimmend lycrapak, dat haar het uiterlijk van een engel uit de toekomst geeft.⁵ Haar kleding en lichtgevende ogen onderstrepen haar buitenaardse uitstraling. Ze beeldt een sjamanenmeisje uit de toekomst uit, dat een ritueel uitvoert met een talisman, gesymboliseerd door de kristallen bal die zij ronddraait met haar handen.⁶ Andere kunstenaars uit de twintigste en eenentwintigste eeuw die invloeden van sjamanisme in hun werk hebben zijn bijvoorbeeld Max Ernst, Joan Miró, T.S. Eliot, Meret Oppenheim, Frans Widerberg, Mary Beth Edelson en Michael Tucker geeft zelfs verbanden met Dadaïsten zoals Hugo Ball en Tristan Tzara aan.⁷

Het doel van deze masterscriptie is om een beeld te geven van het thema genezing in relatie tot het sjamanisme in de moderne en hedendaagse kunst. Het zwaartepunt ligt op sjamanisme in het oeuvre van de bovengenoemde Pollock, Kandinsky en Beuys en het thema genezing en sjamanisme in het werk van de twee hedendaagse kunstenaars herman de vries en Marcus Coates. Hebben de 'sjamanen' overeenkomsten in aanpak of zijn deze verschillend? Zijn er overeenkomsten in het levenspatroon van deze kunstenaars te ontdekken om te verklaren waarom zij zich als sjamaan gedragen ofwel het sjamanisme als thema in hun werk hebben? Hebben de hedendaagse kunstenaars herman de vries en Marcus Coates een aantoonbare aanleiding om zich bezig te houden met het thema sjamanisme? Bedoelen de vijf kunstenaars hun werk ironisch of zijn zij serieus met betrekking tot het thema?

In dit onderzoek is getracht om te achterhalen wat de rol van de moderne en hedendaagse kunstenaars als 'genezer' of sjamaan is en wat hen motiveert en hoe dit vervolgens tot uiting komt in hun kunst. Tevens zal er onderzocht worden of er eventuele onderlinge verbanden en invloeden te ontdekken zijn bij de vijf kunstenaars. Voordat deze verbanden onderzocht kunnen worden, is het belangrijk om vast te stellen wat het begrip sjamanisme inhoudt. Hoofdstuk één is daarom geheel gewijd aan het begrip sjamanisme. Dit begrip wordt gedefinieerd en in verband gebracht met moderne en hedendaagse kunst. Het is voor het onderzoek naar het sjamanisme in het werk van de vijf te bespreken kunstenaars van belang om te kijken wat het verband met sjamanisme, kunst en genezing is, om de keuzes van de

⁵ Groninger Museum <http://www.educatie-groningermuseum.nl/archief/mariko_mori/data/docs/Kijkwijzer%20havo-VWO%20Mariko%20Mori.pdf> (geraadpleegd op 13 januari 2012).

⁶ Groninger Museum <http://www.educatie-groningermuseum.nl/archief/mariko_mori/data/docs/Kijkwijzer%20havo-VWO%20Mariko%20Mori.pdf> (geraadpleegd op 13 januari 2012).

⁷ Tucker 1992, pp. 188, 284, 309.

vijf kunstenaars wellicht beter te kunnen begrijpen. Het is tevens belangrijk om een algemeen geldende definitie te formuleren van het sjamanisme, welke gedurende het gehele onderzoek gehanteerd wordt. Voor het definiëren van het begrip sjamanisme is een uitgave van het Koninklijk Museum voor de Tropen in Amsterdam geraadpleegd, getiteld *Wat bezielt de sjamaan? Genezing, Extase, Kunst*.⁸ Er is gekozen voor deze publicatie omdat het een duidelijk overzicht van het sjamanisme geeft. Het eerder genoemde *Dreaming with Open Eyes* is voor het eerste hoofdstuk tevens van groot belang geweest, omdat het verband met sjamanisme en beeldende kunst in deze publicatie naar voren komt. Vervolgens worden in hoofdstuk twee de drie moderne kunstenaars Kandinsky, Pollock en Beuys besproken. Voor alle drie de moderne kunstenaars is de eerder genoemde publicatie *Dreaming with open eyes* een belangrijke bron, omdat er specifieke informatie gegeven wordt over het sjamanistische aspect in het werk van de drie kunstenaars. Bij de analyse van Kandinsky was *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman* zeer waardevol. Peg Weiss geeft in deze publicatie een overzicht van hoe Kandinsky's achtergrond als etnograaf doorwerkt in zijn kunst en hoe het sjamanisme in zijn werk terugkomt. Het overzichtswerk *Wassily Kandinsky 1866-1944. De weg naar abstractie*, geschreven door Ulrike Becks-Malorny was goed bruikbaar voor algemene informatie over Kandinsky en zijn werk. Voor meer informatie over de theorieën van Kandinsky is gebruik gemaakt van *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928* geschreven door Christopher Short.

Bij de volgende paragraaf over Pollock is net als in hoofdstuk een gebruik gemaakt van *Wat bezielt de sjamaan*. In het laatste hoofdstuk van deze publicatie over sjamanisme wordt uitgebreid ingegaan op sjamanistische invloeden in het werk van Pollock. Tevens is gebruik gemaakt van het artikel *Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism*, geschreven door Jackson W. Rushing. In dit artikel beschrijft hij het verband van Pollock met Amerikaanse Indianen en hoe dit verband terugkomt in zijn werk. Ook is er een overzichtswerk van Pollock geraadpleegd, getiteld *Jackson Pollock 1912-1956. Op de grens van de schilderkunst* waarin nuttige informatie over zijn werk en leven te vinden zijn. *Jackson Pollock: interviews, articles and reviews* is ten slotte geraadpleegd om inzicht te krijgen in Pollocks ideeën.

In de derde paragraaf van hoofdstuk twee waarin het verband van Beuys met sjamanisme wordt geanalyseerd is *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys* een belangrijke bron. Tevens zijn *Joseph Beuys. Diverging critiques* en *Joseph Beuys: Parallel Processes* geraadpleegd om informatie te verkrijgen over het werk en leven van Beuys en de kritieken die over zijn werk zijn verschenen.

Een aantal werken van deze kunstenaars wordt uitgelicht, waarin het sjamanisme duidelijk naar voren komt. Hetzelfde geldt voor de hedendaagse kunstenaars Herman de Vries en Marcus Coates, waarvan de sjamanistische invloeden in hoofdstuk drie behandeld worden. Bij Marcus Coates zijn voornamelijk internetbronnen gebruikt, omdat zijn werk recent is en er, afgezien van publicaties van de kunstenaar over een kunstwerk, nog weinig over gepubliceerd is in gedrukte vorm. Gebruikte internetbronnen zijn bijvoorbeeld recensies van *Metropolis M*, een artikel van *Milton Keynes Gallery*, waar Coates geëxposeerd heeft en een interview met Coates bij de Londense culturele website *Run Riot*. Wel is er een publicatie verschenen van een aantal werken van Coates, zoals bij zijn werk *The Trip* (2010) en is er een artikel verschenen in *Art in America*.

⁸ Rosenbohm, A. (red.), *Wat bezielt de sjamaan? Genezing, extase, kunst*, Amsterdam 1997.

Van herman de vries zijn daarentegen wel vele gedrukte bronnen beschikbaar, zoals een overzichtspublicatie waarin een beeld wordt gegeven van zijn vroege werk, getiteld *herman de vries. Werken 1954-1980*. Daarnaast is een recensie uit *NRC Handelsblad*, een artikel uit *De Witte Raaf* en een artikel uit het tijdschrift van het Rijksmuseum Twente, genaamd *MUSE* geraadpleegd. Tevens zijn twee publicaties van de vries zelf waardevol geweest voor dit onderzoek, namelijk *to be. texte-textarbeite-textbilder* waarin hij zijn eigen ideeën heeft gebundeld en het kunstenaarsboekje *mesa 1996-2007*, uitgebracht naar aanleiding van het gelijknamige werk. Hieruit is veel informatie verkregen over het werk van herman de vries en zijn plaats in de kunst. In hoofdstuk vier zullen ten slotte de onderlinge verbanden tussen de vijf kunstenaars onderzocht worden. In de eerste paragraaf worden Kandinsky, Pollock en Beuys vergeleken. In de tweede paragraaf wordt een vergelijking gemaakt tussen herman de vries en Marcus Coates en in de laatste paragraaf wordt gekeken of er onderlinge verbanden te ontdekken zijn tussen de moderne kunstenaars enerzijds en de hedendaagse kunstenaars anderzijds.

In deze thesis zijn verschillende onderzoeksmethodes toegepast. De voornaamste methode is literatuuronderzoek, er zijn namelijk publicaties over sjamanisme bestudeerd en verwerkt die in verband staan met de vijf besproken kunstenaars. Door middel van beeld- en conceptanalyse van de kunstwerken en artistieke concepten is vervolgens geanalyseerd wat het verband van de kunstenaars is met sjamanisme en hoe dit terugkomt in hun werk. Uiteindelijk is uit deze methoden een vergelijkend onderzoek naar de vijf kunstenaars voortgekomen, waarin de onderlinge verbanden en invloeden besproken worden.

Hoofdstuk 1

Sjamanisme en het verband met kunst en genezing

1.1 Wat is sjamanisme?

Het is niet gemakkelijk om een uniforme definitie van het begrip sjamanisme te formuleren, omdat er over het begrip zelf al een grote hoeveelheid literatuur bestaat. Voor deze thesis is uitgegaan van de omschrijving uit het door het Koninklijk Museum voor de Tropen uitgegeven *Wat bezielt de sjamaan? Genezing, extase, kunst*.⁹ Tevens is *Dreaming with open eyes. Shamanic spirit in twentieth Century Art and Culture*, geschreven door Michael Tucker geraadpleegd, om het verband met kunst en genezing uiteen te zetten.

Het begrip 'sjamaan' is een wetenschappelijke term, die uit onze cultuur afkomstig is en wereldwijd wordt gebruikt om een extatische genezer aan te duiden.¹⁰ Het is een eeuwenoud gegeven en is oorspronkelijk afkomstig van het woord *šaman*, dat door het Siberische volk, de Evenken, in het leven is geroepen en al vanaf de zeventiende eeuw via het Russisch in Europese talen opgenomen werd.

Iemand wordt als een sjamaan gezien als hij of zij in staat is om contact te maken met een onzichtbare kracht of macht, waar hij of zij bezeten van kan zijn.¹¹ De sjamaan is in contact met de spirituele kanten van het leven. Sjamanen kwamen en komen nog steeds voor in samenlevingen die in feite alles als gepersonifieerd en bezielde zien. Zo worden planten, dieren, natuurkrachten en zelfs stenen als bezielde objecten gezien met een eigen identiteit. Dit wordt ook wel een animistische levensopvatting genoemd. Om met deze bovennatuurlijke krachten en objecten in contact te komen brengt de sjamaan zichzelf in een toestand van extase, met als doel om de gemeenschap te dienen, door bijvoorbeeld een zieke te genezen. Manieren om deze extatische toestand te bewerkstelligen zijn vasten, het gebruik van geestverruimende middelen, ademhalingstechnieken en ritmische stimulering. De ervaringen die de sjamaan in de toestand van extase opdoet deelt hij met de gemeenschap. De sjamaan ziet dit zichtbaar maken van de onzichtbare krachten als zijn plicht, omdat hij de enige is die in contact kan komen met deze bovennatuurlijke krachten. Hij maakt deze ervaringen zichtbaar aan de gemeenschap door te zingen, dansen en schreeuwen en gebruikt hierbij een aantal materiële uitdrukkingsvormen, zoals trommels, kostuums, maskers en ratels. Deze voorwerpen verwijzen naar de bovennatuurlijke krachten die de sjamaan tijdens zijn extatische 'reis' gezien heeft. De aard en omvang van de voorwerpen verschillen per volk en traditie. Sjamanen komen in vele gebieden, landen en culturen voor. Er bestaat nog geen consensus over de oorsprong van het sjamanisme. Sjamanen komen van oudsher voor in Siberië, Zuid-Amerika, Noord-Amerika, Indonesië en Oost-Afrika.

Wat de sjamaan onderscheidt van andere religieuze figuren, zoals priesters, is dat de sjamaan rechtstreeks contact maakt met het bovennatuurlijke.¹² Dit gebeurt van oudsher vooral in tijden van ziekte, voedseltekort of slechte weersomstandigheden. De sjamaan wordt door de gemeenschap gezien als magiër, arts, mytholoog, dichter, danser en mysticus.

⁹ Rosenbohm (red.) 1997.

¹⁰ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, pp. 6-7.

¹¹ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, pp. 6-7.

¹² Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, pp. 6-7.

1.2 Wat is het verband met kunst en genezing?

De sjamaan wordt niet alleen gezien als een combinatie van de bovenstaande zes figuren, er is namelijk tevens een rol als 'kunstenaar' weggelegd voor de sjamaan, omdat hij het ongewone en bovennatuurlijke vertaalt naar een voor de gemeenschap begrijpelijke, traditionele symboliek en voorstellingswereld. Tucker stelt zelfs dat er al tekenen van een prehistorische vorm van de sjamanistische kunstenaar terug te zien zijn op de muurschilderingen in de grotten van Lascaux, waarop half vogel en half mens figuren te zien zijn.¹³ Deze figuren noemt Tucker archetypes van alle kunstenaars. In *Dreaming with open eyes* onderzoekt Tucker de ervaring van het oude sjamanistische idee van de kunstenaar als visionaire heler in het moderne Westerse denken. Tucker merkt terecht op dat het op het eerste gezicht niet logisch lijkt om de moderne kunst en sjamanisme met elkaar te verenigen.¹⁴ Het lijkt onlogisch om de sjamaan, die handelt vanuit het idee om de gemeenschap te dienen, te vergelijken met een moderne meester, die in gunstige gevallen miljoenen verdient met het maken van kunstwerken. Tevens is er in de twintigste eeuwse kunst veel meer nadruk op verbale communicatie en verbale verantwoording van ideeën tijdens het creatieve proces dan bij de prehistorische sjamaan.¹⁵ In de twintigste eeuw moet de kunstenaar het creatieve proces steeds meer verantwoorden via taal, terwijl dit in vroeger tijden bij de sjamanistische kunstenaar vrijwel niet aan de orde was. Deze factoren maken het niet gemakkelijk om de invloed van het sjamanisme in de moderne kunst te verantwoorden. Ook de maatschappij uit de twintigste eeuw, gekenmerkt door een steeds verdergaande rationalisering, lijkt namelijk geen raakvlakken met het sjamanisme te hebben. De industriële revolutie was in volle gang en massaproductie en commercialisering waren toen al aan de orde van de dag. Toch was er volgens Tucker een ervaring van het sjamanisme aan het begin van de twintigste eeuw.¹⁶ Er kwam een vernieuwde interesse in het primitivisme. Primitivisme is een overkoepelende term voor vele kwesties aangaande volkeren en culturen. Tucker ziet het primitivisme als een verlangen om terug te keren naar de oorsprong van dingen, om een maximaal creatief perspectief van het heden te verkrijgen. Deze terugkeer naar de oorsprong heeft vaak te maken met onvrede over de stand van zaken in de huidige maatschappij. Kandinsky is een goed voorbeeld van een kunstenaar die ontevreden was over de maatschappij waarin hij leefde, hij noemde zijn tijd 'de nachtmerrie van het materialisme'.¹⁷ De interesse die aan het begin van de twintigste eeuw opnieuw in het primitivisme ontstond is deels een reactie op de industriële ontwikkelingen. Volgens Tucker hebben drie redenen de ervaring van het sjamanisme veroorzaakt, namelijk de ontdekking van de muurschilderingen in de grotten van onder meer Lascaux, de verandering in de doelen en het uiterlijk van Westerse kunst in de 20^{ste} eeuw, zoals zojuist besproken en de ontwikkelingen die door Freud en Jung gemaakt zijn in de psychologie.¹⁸ Deze drie punten hebben een verschuiving veroorzaakt in bewustzijn en creativiteit, oftewel richting sjamanistische ideeën van de relatie met kunst en leven.

Opvallend is dat de rol van kunstenaar als sjamaan vooral door blanke, mannelijke kunstenaars wordt aangenomen.¹⁹ Hier is niet altijd even positief tegenaan gekeken vanuit sjamanistisch indiaans oogpunt. De van de Cherokee afstammende kunstenaar en politiek activist Jimmie Durham stond bijvoorbeeld niet positief tegenover de blanke man als

¹³ Tucker 1992, p. xxii.

¹⁴ Tucker 1992, p. 1.

¹⁵ Tucker 1992, p. 27.

¹⁶ Tucker 1992, p. 3.

¹⁷ Tucker 1992, p. 16.

¹⁸ Tucker 1992, p. xxii.

¹⁹ Rosenbohm (red.) 1997, p. 197.

kunstsjamaan. Enkele indianen noemden het beoefenen van het sjamanisme bij kunstenaars zelfs ' imperialistische lucratieve aanstellerij'.²⁰

1.3 Tussentijdse conclusie

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat de sjamaan een rituele genezer is, die alles als gepersonifieerd en bezielt ziet en rituelen uitvoert, vaak in een toestand van extase met behulp van uitdrukkingsmiddelen, met als doel om de gemeenschap te dienen. De sjamaan heeft verschillende functies in de gemeenschap, waar de rol als kunstenaar er een van is. Nu er een definitie is geformuleerd van de sjamaan en zijn rol in de gemeenschap, kan in het volgende hoofdstuk gekeken worden naar hoe het sjamanisme terugkomt in de werken en het leven van de vijf te bespreken kunstenaars, te beginnen bij respectievelijk Kandinsky, Pollock en Beuys.

²⁰ Rosenbohm (red.) 1997, p. 197.

Hoofdstuk 2

Sjamanisme in het werk van de moderne kunstenaars Kandinsky, Pollock en Beuys

2.1 Kandinsky, de kunstenaar als etnograaf en sjamaan.

De Russische kunstenaar Wassily Kandinsky wordt gezien als zowel etnograaf als kunstenaar.²¹ Hij was geïnteresseerd in volkeren en culturen en in het bijzonder het sjamanisme. Als kunstenaar kon hij de kunstigheid van het sjamanisme voelen en als etnograaf kon hij de functie en context van de sjamanistische cultuur begrijpen en nam hij zelfs de vormtaal van de sjamanen over. Hij maakte dan ook vele reizen om (voornamelijke Siberische) volkeren en culturen te bestuderen. Hij ondernam bijvoorbeeld een studiereis naar Vologna dat in het noorden van Rusland ligt. Hij werd daar geïnspireerd door de lokale plattelandskunst. Hij bestudeerde hier Russische volksgebruiken in gebieden waar het sjamanisme nog werd beoefend. Hij werd tevens geïnspireerd door de sjamanistische afbeeldingen die in zijn tijd door etnografen werden gepubliceerd. Naast zijn interesse in etnografie hebben andere aspecten uit zijn leven bijgedragen aan zijn interesse in het sjamanisme. Deze aspecten zijn de Russische achtergrond van Kandinsky, de familie van zijn vader woonde namelijk in het westen van Siberië, en de theosofische reflecties van auteurs als Helena P. Blavatsky, Annie Besant en Charles W. Leadbeather, die onderzoek deden naar de grote westerse en oosterse mystieke tradities.



Afb. 1. Wassily Kandinsky, *Composition V*, 1911, olieverf op doek, 190 x 275 cm, Privécollectie Zwitserland.

Kandinsky's oeuvre is ingedeeld in drie van elkaar gescheiden stilistische periodes.²² De eerste is de *München periode* van 1896-1914, waarin hij werkte als ambachtsschilder in de Jugendstilbeweging in München. Deze periode wordt ook wel gezien als zijn 'doorbraak naar abstractie', omdat hij zich losmaakte van de traditie en 'abstracte' werken maakte, zoals *Composition V* (1911, afb. 1). De tweede wordt gedefinieerd als de *Russische en Bauhaus periode*, omdat Kandinsky in 1914 van Duitsland naar Rusland ging, waar hij zich van 1914

²¹ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 124.

²² Deze alinea is ontleend aan: Weiss, Peg, *Kandinsky and Old Russia. The artist as ethnographer and shaman*, New Haven 1995, p. xiv.

tot 1922 bij de Russische avant-garde aansloot. Tevens valt zijn terugkeer naar Duitsland onder deze periode, waar hij zich aansloot bij het Bauhaus. Zijn stijl in deze periode is geometrisch en koel, met het werk *Yellow-Red-Blue* (1925) als voorbeeld. De derde en laatste periode is de *Parijs periode* tot in de jaren '40, die ook wel de 'Oriëntaalse' of 'Byzantijnse' periode wordt genoemd, door de exotisch gekleurde schilderijen, beïnvloed door het surrealisme.

Dit bovenstaande onderscheid in drie periodes is een nogal formalistische manier van kijken naar het oeuvre van Kandinsky, waarbij de inhoud en bedoeling van het werk veelal buiten beschouwing worden gelaten. Volgens Weiss is de context in het geval van Kandinsky net zo belangrijk.²³ Zowel zijn Russische afkomst als zijn etnische en folkloristische invloeden en opleiding als etnograaf hebben bijgedragen aan zijn stijl.²⁴ Via deze invloeden ontwikkelde hij dan ook essentiële kennis over het Siberische sjamanisme, het aspect van Kandinsky's werk wat van belang is voor dit onderzoek.

Zijn oeuvre laat een zowel stilistisch als psychologisch proces zien. Weiss trekt een parallel tussen Kandinsky's werk en leven.²⁵ In zijn vroege werk waren tekenen te zien van de worsteling met onzekerheid, die in zijn werk tot uiting komt in composities met chaotische en gefragmenteerde gekleurde stippen. In zijn latere periode werkte hij veel ritmischer en was de compositie weliswaar complex, maar tegelijkertijd meer een verenigd geheel met grote kleurvlakken en lineaire ritmes.²⁶ Niet alleen in zijn werk kwam het thema sjamanisme voor, in zijn leven zijn ook tekenen van het sjamanisme terug te vinden. Al in zijn jonge jaren aan het einde van de negentiende eeuw raakte Kandinsky naar eigen zeggen in extase door de natuur.²⁷ Weiss vergelijkt de ontwikkeling die Kandinsky in zijn werk en leven heeft doorgemaakt met sjamanistische inwijding.²⁸ Zijn vroege periode wordt gekarakteriseerd door chaos, onzekerheid, instabiliteit en onrust in zowel zijn leven als werk, terwijl zijn latere periode stabiel en zekerder is.²⁹ Kandinsky ontpopt zich in deze periode als leider van een radicaal nieuwe beweging in de kunst. Deze ontwikkeling legt Weiss in sjamanistische termen uit.³⁰ Ze stelt dat om uit een periode van kwelling te komen, er een radicale breuk met het verleden gemaakt moet worden.³¹ Deze breuk resulteerde in een nieuw soort zekerheid bij Kandinsky. Pas toen hij uit die fase van twijfel, eenzaamheid en nervositeit was, kon hij zijn rol als sjamaan vervullen.³² In deze tijd begon in een bontgekleurd werk zoals *Saint George I* (1911, afb. 2) de interesse van Kandinsky in het Siberische sjamanisme zichtbaar te worden in zijn iconografie.³³ Het tafereel dat afgebeeld wordt in *Saint George I* is die van de ruiter Sint Joris, die een draak met een lans doorboort.³⁴ Het blauw van de ruiter symboliseert het goede en het hemelse, waar het rode bloed van de draak sterk mee contrasteert.³⁵ De dynamiek van de compositie wordt versterkt door de diagonale opbouw van de lijnen. De draak symboliseert het kwaad van het materialisme en de ruiter de verlosser en held.³⁶ Kandinsky zag in de ruiter Sint Joris (Saint

²³ Weiss 1995, p. xiv.

²⁴ Weiss 1995, p. xiv.

²⁵ Weiss 1995, pp. 74.

²⁶ Weiss 1995, p. 75.

²⁷ Becks-Malorny, Ulrike, *Wassily Kandinsky. 1866-1944. De weg naar abstractie*, Keulen 1994, p. 14.

²⁸ Weiss 1995, p. 75.

²⁹ Weiss 1995, p. 75.

³⁰ Weiss 1995, p. 75.

³¹ Weiss 1995, p. 75.

³² Weiss 1995, p. 76.

³³ Weiss 1995, p. 72.

³⁴ Becks-Malorny 1994, p. 89.

³⁵ Becks-Malorny 1994, p. 89.

³⁶ Becks-Malorny 1994, p. 89.

George) veel overeenkomsten met de sjamaan, de Siberische sjamaan was immers ook een ruiter, die als taak had om te helen.³⁷ Sint Joris was, net als een sjamaan, een symbool voor goedheid en een bemiddelaar tussen het aardse en het goddelijke, met als doel om te genezen. Kandinsky identificeerde zich daarom ook met zowel Sint Joris als de sjamaan en nam de missie om te genezen op zich. Het proces van inwijding tot sjamaan maakte van Kandinsky een genezer van zichzelf, doordat hij zijn eigen ziektes en zwaktes wist te overwinnen.



Afb. 2. Wassily Kandinsky, *Saint George I*, 1911, olieverf op doek, 19 x 19.7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Naast zijn rol als etnograaf en sjamaan was Kandinsky leider van de radicale kunstenaarsgroep *Der Blaue Reiter*, die een gelijknamige almanak uitgaf met een sjamanistisch thema en tentoonstellingen organiseerde.³⁸ Het sjamanistische thema symboliseerde het geloof van de schrijvers in de kunst van hun tijd als een therapeutische metafoor voor culturele genezing en verlossing.³⁹ Hij probeerde met deze almanak volks- en etnische kunst met moderne kunst te verenigen, zoals hij met zijn eigen werk ook probeerde.⁴⁰ Hij zag de publicaties in *Der Blaue Reiter* als symbolische middelen om te genezen en om zelfs verlossing te bewerkstelligen:

*'We have hopes for so much [that is] healing and inspirational from it.'*⁴¹

Het is geen toeval dat de omslag van de almanak en de naam van de beweging een blauwe ruiter is. Deze ruiter verwijst namelijk weer naar Sint Joris, de ruiter die in zijn werk vaak

³⁷ De rest van de alinea is ontleend aan: Weiss 1995, p. 72.

³⁸ Weiss 1995, p. xiv.

³⁹ Weiss 1995, p. 94.

⁴⁰ Weiss 1995, p. 93.

⁴¹ Weiss 1995, p. 94.

terugkwam en waar hij zich mee identificeerde.⁴² Kandinsky was van mening dat het materiële denken enkel overwonnen kon worden door kunst.⁴³ De rol van de ruiter hierin is dat het de bestrijder van het materiële en niet-spirituele is en komt daarom als symbool vaak terug in Kandinsky's werken.⁴⁴

Tevens schreef hij het boek *Über das Geistige in der Kunst* in 1911. De publicatie bestaat uit twee delen, namelijk een deel waarin hij een filosofische beschouwing over kunst geeft, waar hij schrijft dat kunst niet onderworpen mag zijn aan materialisme en een tweede deel waarin hij kleuren beschrijft, die volgens hem geheime krachten bezitten.⁴⁵ In deze publicatie vergeleek hij de mate van spiritualiteit van de creatieve mens met een denkbeeldige driehoek.⁴⁶ Hoe dichter bij de bovenste punt van de driehoek, hoe spiritueler de desbetreffende persoon was. Er was volgens Kandinsky een aantal 'leiders' die de bedoeling van het leven beter begrepen dan anderen. Deze zo gestelde leiders moesten de mensheid vooruit brengen door ze van een lagere, meer verdeelde en vage manier van leven naar een algemenere en heldere manier van leven te leiden. In overvloedigere tijden verloren mensen contact met het spirituele omdat ze alleen maar op materieel gewin uit waren en daalden ze figuurlijk gezien naar de bodem van de driehoek.



Afb. 3. Wassily Kandinsky, *Study for Composition II*, 1909-1910. olieverf op doek, 97.5 x 131.2 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Composition II (1910, afb. 3), zijn tot dan toe grootste werk, uit zijn latere periode kwam tot stand in een hallucinerende staat, voorgebracht door een ziekte die hij jaren daarvoor had gehad.⁴⁷ Die periode van ziekte vertoont veel overeenkomsten met een sjamanistisch ziektebeeld, zoals herhaaldelijk naar voren kwam in zijn reisverslagen. Hij schreef hierin over hoofdpijn, depressies, twijfels, draaierigheid, vergeetachtigheid, nervositeit en verstrooidheid. Hij had nachtmerries en begaf zich vaak op het randje van histerie en wanhoop. Bij *Composition II* lukte het Kandinsky voor het eerst om het perspectief los te

⁴²Weiss 1995, p. 94.

⁴³Becks-Malorny 1994, p. 20.

⁴⁴Becks-Malorny 1994, p. 20.

⁴⁵Becks-Malorny 1994, p. 57.

⁴⁶De rest van deze alinea is ontleend aan: Short, Christopher, *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928*, Bern 2010, p. 14.

⁴⁷Deze alinea is ontleend aan: Weiss 1995, p. 74.

laten.⁴⁸ Vorm, kleur en lijn zijn belangrijk in *Composition II*, wat zorgde voor ritme en Franz Marc vergeleek het schilderij zelfs met een oosters tapijt, door de onderverdeling in kleurvlakken.⁴⁹ Het belangrijkste onderdeel zijn de twee ruiters in dit schilderij, omringd door kleinere begeleidendende kleurvlakken.⁵⁰ Met dit schilderij brak een nieuwe periode aan, waarin Kandinsky een steeds abstractere stijl ontwikkelde en volwassener werd. Deze ontwikkeling, van een periode van ziekte naar een periode van genezing en volwassenheid, vergelijkt Weiss met sjamanistische inwijding.⁵¹ Deze vorm van inwijding gaat namelijk ook vaak gepaard met een periode van ziekte die overwonnen moet worden, om de inwijding te kunnen voltooien. Kandinsky trad dus op als een genezer van zichzelf, door zijn eigen ziektes te overwinnen.



Afb. 4. Wassily Kandinsky, *Oval No. 2*, 1925, olieverf op paneel, 34.5 x 28.7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Naast mentale en fysieke overeenkomsten met het sjamanisme komen er vele attributen van het Siberisch sjamanisme voor in Kandinsky's werk.⁵² De gestileerde figuren die op sjamanistische trommels te vinden zijn komen terug in Kandinsky's werk. In het werk *Oval No. 2* (1925, afb. 4) bijvoorbeeld, het schilderij is ovaal van vorm, net als de trommels die sjamanen uit Lapland gebruiken bij hun sjamanistische rituelen.⁵³ De ondergrond van het schilderij is weliswaar wit, maar is zo beschilderd dat het lijkt alsof het van hertenhuid is gemaakt.⁵⁴ De compositie van *Oval No. 2* is opgebouwd uit lijnen en figuren. De verticale lijn symboliseert de 'Wereldboom', met de horizontale en diagonale lijnen als takken van deze boom.⁵⁵ Op de takken bevonden zich de nesten waar de eerste sjamanen werden opgevoed. Op de rechter bovenste tak van de 'Wereldboom' is een rechthoekig nest afgebeeld, met een figuur, die de ziel van de sjamanistische vogel illustreert volgens de legendes van de

⁴⁸ Becks-Malorny 1994, p. 43.

⁴⁹ Becks-Malorny 1994, p. 43.

⁵⁰ Becks-Malorny 1994, p. 43.

⁵¹ Weiss 1995, p. 74.

⁵² Weiss 1995, p. 87.

⁵³ Weiss 1995, p. 157.

⁵⁴ Weiss 1995, p. 157.

⁵⁵ Weiss 1995, pp. 157-158.

sjamanen uit Lapland.⁵⁶ Kandinsky ontwikkelde schema's en een eigen iconografie in zijn schilderijen voor zijn afgebeelde figuren.⁵⁷ Een paard bouwde hij op met hoekige lijnen, de zon maakte hij met cirkels en stralende strepen, bergen beeldde hij af met driehoeken, enzovoort.⁵⁸

In een werk als *All Saints Day* (1911) lijkt het alsof Kandinsky mensen wil herinneren aan de spirituele waarheden van het christendom, welke in zijn tijd omvergehaald probeerde te worden door Marxisme en Darwinisme.⁵⁹ Toch verwijderde Kandinsky zich al snel van Christelijke iconografie om zich te richten op voorchristelijk, sjamanistisch symbolisme. Zijn interesse in sjamanisme groeide door een onvrede over de moderne, rationalistische, 'niet-magische' wereld.

Van Kandinsky is bekend dat hij zijn schilderijen relateerde aan muziek.⁶⁰ Zo noemde hij meerdere van zijn schilderijen composities, wat verwijst naar muzikale composities. Hij was tevens voorstander van vermenging van verschillende kunstvormen. Daarom is de opmerking van Kandinsky dat kleur, klank en woord moeten samenwerken zonder eerst gefilterd te worden door het verstand, om zo de geest naar een hoger niveau van waarneming te leiden niet geheel verrassend.⁶¹ Volgens Kandinsky moest alle kunst groeien uit een innerlijke noodzaak en niet zwichten voor de wensen en gebruiken van een bepaalde tijd.⁶² Het ging Kandinsky om de ervaring van een kunstwerk, niet om de uitleg die erbij hoorde.⁶³

Volgens Tucker zitten de composities van Kandinsky vol met sjamanistische verwijzingen, een verlangen naar een soort wedergeboorte van geest en ziel, wat mensen ver moest verwijderen van de 'nachtmerrie van het materialisme'.⁶⁴ Kandinsky probeerde, enigszins teatraal, door het gebruik van kleur de 'littetekens' van eeuwen van materialisme te genezen. Hij was er van overtuigd dat door middel van zijn werk de mensen 'genezen' konden worden van hun materialistische kijk op het leven. Kleur was dan ook het belangrijkste beeldende middel van Kandinsky.⁶⁵ De kleuren blauw en rood komen bijvoorbeeld veel voor in zijn werk.⁶⁶ In *Über das Geistige in der Kunst* spreekt Kandinsky over het bonte combinaties van rood en blauw bij de artefacten van de Amerikaanse Indianen uit het noordwesten.⁶⁷ Kandinsky verzamelde en bestudeerde veel artefacten van sjamanistische volkeren, zoals een dansmasker in de vorm van een Thor-vogel van de Tlingit sjamanen, die hij vervolgens als inspiratie gebruikte voor de reeds besproken *Oval No. 2*.⁶⁸ In het schilderij is linksonder een soortgelijke Thor-vogel afgebeeld, in de geabstraheerde stijl van Kandinsky. Naast conventionele opvattingen van de werking van complementaire kleuren en andere effecten die kleur kunnen hebben op de compositie, hebben kleuren volgens Kandinsky tevens spirituele kwaliteiten.⁶⁹ Geel noemt hij bijvoorbeeld een opdringerige en aardse kleur en blauw juist een hemelse en spirituele kleur. Groen is volgens

⁵⁶ Weiss 1995, p. 195.

⁵⁷ Weiss 1995, p. 87.

⁵⁸ Weiss 1995, p. 87.

⁵⁹ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 17.

⁶⁰ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 122.

⁶¹ Becks-Malorny 1994, p. 24.

⁶² Becks-Malorny 1994, p. 66.

⁶³ Becks-Malorny 1994, p. 98.

⁶⁴ Tucker 1992, p. 125.

⁶⁵ Becks-Malorny 1994, p. 14.

⁶⁶ Weiss 1995, p. 160.

⁶⁷ Weiss 1995, p. 160.

⁶⁸ Weiss 1995, p. 160.

⁶⁹ Becks-Malorny 1994, p. 66.

Kandinsky een rustige en passieve kleur, die goed kan doen aan vermoeide mensen en rood is een krachtige kleur.⁷⁰



Afb. 5. Wassily Kandinsky, *In Grey*, 1919, olieverf op doek, 129 x 176 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Tevens beeldt een aantal van zijn werken sjamanistische mythes uit.⁷¹ Het schilderij *In Grey* (1919, afb. 5) stelt een sjamanistische mythe voor van de 'Eerste Sjamaan', die alle ziektes kon genezen. Op een dag stelde de Hoogste God hem op de proef door de ziel weg te nemen van een mooie vrouw en haar ziek achter te laten. Het was de taak van de Eerste Sjamaan om de ziel terug te vinden van de vrouw, die de Hoogste God in een fles had gestopt, met zijn vinger fungerend als kurk. De Eerste Sjamaan veranderde zichzelf in een wesp en stak de Hoogste God, die van schrik zijn vinger van de fles haalde, waardoor de ziel kon ontsnappen. Het schilderij luidt een nieuwe beeldende periode in Kandinsky's oeuvre aan, namelijk van een expressieve en dramatische periode naar een abstract-geometrische beeldtaal.⁷²

Het werk van Kandinsky bevat dus ontelbare verwijzingen naar het sjamanisme en dit bewijst dat hij zich nauw betrokken voelde bij dit thema. Tucker merkt dan ook terecht op dat Kandinsky een van de meest sjamanistisch bezielde kunst van de twintigste eeuw heeft gemaakt.⁷³

⁷⁰ Becks-Malorny 1994, p. 66.

⁷¹ Deze alinea is ontleend aan: Weiss 1995, pp. 130-131.

⁷² Becks-Malorny 1994, p. 121.

⁷³ Tucker 1992, p. 124.

2.2 Jackson Pollock. De kunstenaar als extatische action painter.

De Amerikaanse abstract expressionistische kunstenaar Jackson Pollock is vooral bekend vanwege zijn karakteristieke *action paintings*.⁷⁴ Hij was geïnteresseerd in indiaanse cultuur, mythen en spiritualiteit. Al vroeg was Pollock op zoek naar '*zijn persoonlijke visioen als de kunstenaar als veranderaar der dingen*'.⁷⁵ Hij studeerde aan de Kunstacademie in Los Angeles en verhuisde vervolgens naar New York. Pollock heeft geen gemakkelijk leven gehad. Hij had psychische problemen zoals depressies, deels veroorzaakt door zijn haat-liefde verhouding met zijn dominante moeder en vaak afwezige vader.⁷⁶ Tevens was hij alcoholverslaafd waar hij in 1937 een alcoholontwenningsskuur voor onderging. Ook ging hij in de psychoanalyse bij twee Jungiaanse artsen. De ideeën van Jung zijn onder meer gebaseerd op de overtuiging dat het onderbewuste in feite naar het bewuste gehaald moet worden, om zo bij te dragen aan de behoefte van de moderne mens om de drang naar spirituele transformatie te voeden.⁷⁷ Bij deze Jungiaanse artsen kreeg Pollock:

*'de overtuiging dat het onbewuste en de universele taal van het mythische zijn kunst voor de komende vijf jaar zouden domineren.'*⁷⁸

Zijn eerste therapie onderging Pollock bij Joseph L. Henderson, bij deze arts was Pollock bijna niet in staat om zijn gevoelens te uiten, dus nam hij elke sessie 'psychoanalytische tekeningen' mee, die hij voorafgaand aan de sessies gemaakt had en die zijn gemoedstoestand beeldend lieten zien.⁷⁹ Pollock zocht, geheel in lijn met het idee van Jung dat men op zoek moest gaan naar een universele beeldtaal door het gebruik van archetypische symbolen, naar een kunst die voor iedereen begrijpelijk zou zijn en niet gebonden was aan cultuur en ras.⁸⁰ Hij vond de techniek hiervoor bij het automatisme van de surrealisten die veelal vanuit het onderbewuste werkten.⁸¹ Hij was geïnteresseerd in het idee van de surrealisten dat het onderbewuste de bron is van alle kunst.⁸² Hij vond de universele beeldtaal bij de oorspronkelijke inwoners van Amerika, de indianen. Volgens Pollock waren de Amerikaanse-indianen ware schilders, omdat zij precies de juiste dingen wisten te verbeelden en een universele artistieke visie hadden.⁸³ Dr. Violet Staub de Laszlo, de andere Jungiaanse arts die Pollock behandelde, vertelde in een interview dat Pollock gefascineerd was door de tentoonstelling *Indian Art of the United States* in MoMa in 1941.⁸⁴ De Laszlo besprak de daar geziene zandschilderingen met Pollock en tijdens het ondergaan van de psychoanalyse detecteerde de Jungiaanse arts een soort primitieve en sjamanistische houding tegenover de beeldtaal van de Navajo zandkunstenaars bij Pollock.⁸⁵ De stijl van Pollock werd in deze periode abstracter en hij werkte archaïserend.⁸⁶ Hij probeerde hiermee diep verborgen psychische processen naar boven te halen, om deze vervolgens artistiek tot

⁷⁴ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm 1997, pp. 191-197.

⁷⁵ Rosenbohm (red.) 1997, p. 191.

⁷⁶ Emmerling, Leonhard, *Jackson Pollock 1912-1956. Op de grens van de schilderkunst*, Keulen 2004, p. 10.

⁷⁷ Rushing, W. Jackson 'Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism', in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles 1986, p. 274.

⁷⁸ Rosenbohm (red.) 1997, p. 191.

⁷⁹ Emmerling 2004, p. 17.

⁸⁰ Emmerling 2004, p. 18.

⁸¹ Emmerling 2004, p. 18.

⁸² Emmerling 2004, pp. 30-31.

⁸³ Emmerling 2004, p. 18.

⁸⁴ Rushing 1986, p. 282.

⁸⁵ Rushing 1986, p. 282.

⁸⁶ Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

uiting te brengen.⁸⁷ Tijdens deze periode van abstract en archaïserend werken, probeerde Pollock zich in zijn persoonlijke angsten, obsessies, symbolisch geweld, dromen en trauma's te verdiepen.⁸⁸ De titels van zijn werk uit die tijd, zoals *Magic Lantern* (1947), *Lucifer* (1947), *Alchemy* (1947, afb. 6) en *Galaxy* (1947) geven zijn belangstelling voor magische en kosmische thema's weer. Zowel inhoudelijk als esthetisch heeft Pollock verbanden met het sjamanisme. Pollock wilde door middel van kunst het sjamanistische idee van transformatie van creatieve energie bewerkstelligen. Tevens hebben zijn interesse in de indiaanse zandschilderkunst bijgedragen aan zijn sjamanistische stijl. Niet alleen tijdens zijn kunstenaarschap hield hij zich bezig met sjamanistische thema's, in zijn jeugd zijn er namelijk ook al sporen terug te vinden van zijn interesse in sjamanisme. Hij kwam vaak in contact met indianen en hij woonde zelfs herhaaldelijk indiaanse rituelen bij. Zijn broer ontdekte in 1923 belangrijke overblijfselen van leefgebieden van de indianen in de buurt van Phoenix en dit heeft tevens bijgedragen aan de kennis van Pollock over indiaanse stammen. Op rommelmarkten zocht Pollock altijd naar etnografische literatuur en hij wist veel van de droomcultuur met sjamanistische invloeden van de Navajo, die zandschilderingen op de vloer vervaardigden waarin genezing een belangrijke rol speelde. In 1941 bezocht hij de reeds genoemde tentoonstelling *Indian Art in the United States* in New York, waar onder meer zandschilderingen van de Navajo tentoongesteld werden. Pollocks werk kent vele verwijzingen naar en invloeden van de schilderkunst van de Navajo en Pollock stak dit niet onder stoelen of banken. Hij hield lange gesprekken met zijn vrienden over sjamanistische thema's en gaf de invloed van de Navajo op zijn schilderkunst openlijk toe.



Afb. 6. Jackson Pollock, *Alchemy*, 1947, olieverf, aluminium en lak op doek, 114.6 x 221.3 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collectie, Venetië.

In zijn werk is een van de belangrijkste voorbeelden van een werk met duidelijke sjamanistische invloeden *Guardians of the Secret* (1943, afb. 7).⁸⁹ In dit werk komt zijn interesse in de indiaanse rots- en zandschilderkunst duidelijk naar voren.⁹⁰ Niet alleen qua uiterlijk heeft dit schilderij kenmerken van het sjamanisme, het schilderij heeft namelijk

⁸⁷ Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

⁸⁸ De rest van de alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

⁸⁹ Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

⁹⁰ De rest van de alinea is ontleend aan: Emmerling 2004, pp. 38-39.

tevens een mythisch thema. Het verwijst naar de theosofische opvatting van de 'drempelwachters'. Hij was bekend met deze opvatting door de lezingen van de spirituele Indiase leraar Krishnamurti. Er zijn op dit schilderij aan weerszijden soldaten geschilderd, die samen met de liggende hond onderaan het schilderij als wachters optreden. Wat het geheim is dat deze drie figuren bewaken, is niet duidelijk. Het witte vlak in het midden is bezaaid met figuurtjes en poppetjes, die ook in de schetsboeken van Pollock terugkomen. De cryptische en geheimzinnige ondertoon van dit schilderij gebruikte Pollock vaker als thema in zijn werk. Het feit dat het schilderij voor de buitenstaander moeilijk 'leesbaar' was fascineerde hem.



Afb. 7. Jackson Pollock, Guardians of the Secret, 1943, olieverf op doek, 122.89 cm x 191.47 cm, Collectie SFMOMA, San Francisco.

Pollock gebruikte vele elementen van de indianen, zoals hun mythes, maskers, symbolen en totems in zijn werk.⁹¹ Hij vervormde deze elementen of nam ze over van de indianen. Hij verwees in deze periode, de vroege jaren '40, naar vroege vormen van bewustzijn en de verschillende ontwikkelingsstadia in de kunst. Deze verwijzingen kwamen in zijn werk tot uiting in een primitieve, picturale schilderijstijl. In de kunst van de indianen zag Pollock al een vroege vorm van interesse in abstractie, hoewel hij deze referenties zelf deels ontkent:

*'It wasn't intentional; probably was the result of early enthusiasms and memories.'*⁹²

Volgens Rushing kan het niet anders dan de intentie van Pollock geweest zijn om elementen van de kunst van de indianen in zijn werk op te nemen, hoewel Pollock in dit citaat het tegendeel beweert. Dit citaat is tegenstrijdig, omdat Pollock in persoonlijke gesprekken met zijn vrienden wel openlijk bevestigde direct beïnvloed te zijn door de Navajo.

In zijn werk komt de niet te ontkennen intentie tevens terug in werken als *Mural* (1943, afb. 8), *Untitled (Dancing Shaman)* (1939-1940), *Naked Man* (1938-1941, afb. 9) en *Totem Lesson II* (1945, afb. 10).⁹³ Het immense werk *Mural* vervaardigt Pollock in een dag, in

⁹¹ Deze alinea is ontleend aan: Rushing 1986, p. 283.

⁹² Rushing 1986, p. 283.

⁹³ Emmerling 2004, p. 22.

opdracht van Peggy Guggenheim.⁹⁴ Het werk negeert de menselijke maat, maar is tevens bedoeld om van dichtbij bekeken te worden.⁹⁵ Het schilderij bestaat uit een werveling van lijnen en kleuren, die niet zozeer met elkaar versmelten als naast elkaar bestaan, wat een gevoel van grenzeloosheid opwekt.⁹⁶ Er lijken figuren onderscheden te kunnen worden in de ritmiek van lijnen, vormen en kleuren.⁹⁷ Wat dit werk van Pollock zo bijzonder maakt is het gebrek aan voorstudie of schetsen voorafgaand aan dit schilderij.⁹⁸ Het werk is intuïtief en vanuit het onderbewuste geschilderd.⁹⁹



Afb. 8. Jackson Pollock, *Mural*, 1943, olieverf op doek, 247 x 605 cm, gift van Peggy Guggenheim aan University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

Werken als de tekening *Untitled (Dancing Shaman)*, de schilderijen *Totem Lesson II* en *Naked Man* laten expliciete bewijzen van zijn invloed van de Navajo zien.¹⁰⁰ De titels van de eerste twee werken zeggen het al heel concreet: respectievelijk een dansende sjamaan en een voorstelling met een indiaanse totem zijn weergegeven in de werken. Het danselement komt later in zijn werk fysiek terug in zijn toestand van extase, waar hij vanuit zijn onderbewuste aan zijn *action paintings* werkt, die verderop in deze paragraaf besproken zullen worden. De tekening maakt deel uit van de psychoanalytische tekeningen die Pollock aan zijn Jungiaanse therapeut Henderson schonk. Pollock ruwde het oppervlak van zijn werken vaak op, waardoor ze meer het uiterlijk van de zandschilderingen van de Navajo's kregen.

Naked Man stelt Pollocks ideaalbeeld van hoe een sjamaan eruit hoort te zien in zijn ogen voor. De sjamaan draagt een masker en heeft een rond hoofd, wat de beeldtaal van de indianen van het noordwesten symboliseert. Pollock was naar eigen zeggen op zoek naar een krachtbron waaruit de sjamanen hun visioenen trachtten te putten. Hij probeerde deze krachtbronnen te vinden in zijn werkwijze, waar verderop in deze paragraaf verder op in zal worden gegaan. Bovengenoemde werken laten een duidelijk verband zien met de indianen in gebruik van kleur, lijn en vorm. Veel aardse kleuren afgewisseld met felle primaire en complementaire kleuren maken dat deze compositie veel weg heeft van de vormtaal en kleurgebruik van de indianen. De sterk aangezette contouren en hoekige vormen vertonen

⁹⁴ Emmerling 2004, p. 7.

⁹⁵ Emmerling 2004, p. 7.

⁹⁶ Emmerling 2004, p. 7.

⁹⁷ Emmerling 2004, p. 7.

⁹⁸ Emmerling 2004, p. 7.

⁹⁹ Emmerling 2004, p. 8.

¹⁰⁰ De rest van de alinea is ontleend aan: Emmerling 2004, pp. 22-25.

tevens overeenkomsten met de beeldtaal van de indianen. Primaire contrasten in kleur komen zowel in Pollocks werk als in het algemeen vaak terug in sjamanistische kunstuitingen en er zijn hiermee verbanden te leggen met de kleurenleer van Kandinsky. De verbanden tussen de besproken kunstenaars zullen echter in hoofdstuk vier uitvoerig behandeld worden.



Afb 9. Jackson Pollock, *Naked Man*, 1938-1941, olieverf op triplex, 127 x 61 cm, privébezit.



Afb. 10. Jackson Pollock, *Totem Lesson II*, 1945, olieverf op doek, 182.8 x 152.4 cm, collectie National Gallery of Australia, Canberra.

Pollock was vooral gefascineerd door sjamanistische extase en ervaringsmogelijkheden, waarmee de indianen innerlijke beelden konden oproepen.¹⁰¹ Rushing is van mening dat alle werken van Pollock, met een inslag van indiaanse kunst, een sjamanistisch doel in zich droegen. In de eerste periode van zijn kunst met een indiaanse invloed van 1938 tot 1947, speelde Pollock met de visuele taal en oude indiaanse principes met als doel om door te dringen in het onderbewuste. Er kan volgens Rushing een parallel getrokken worden naar manieren van sjamanistisch schilderen en zelfontdekking enerzijds en de Jungiaanse principes anderzijds. Deze principes, die in de jaren '40 grote bekendheid genoten, zijn gebaseerd op de overtuiging dat het bewuste en onderbewuste zich altijd met elkaar vermengen. Deze vermenging maakt het mogelijk voor het bewuste om zich te begeven in de gebieden van de symbolische beeldtaal. Hij wilde de toeschouwer van zijn werk dan ook wijzen op de therapeutische en genezende werking die kunst kan hebben op mensen. Hij trad dus niet letterlijk op als genezer van de toeschouwer, maar wilde mensen bewust maken van de genezende werking die kunst kan hebben.

Hoewel de sjamanistische fase vanaf 1938 al vorm begon te krijgen, was de fase waarin Pollock nog duidelijker sjamanistisch werkte voornamelijk tussen 1942 en 1950.¹⁰² In

¹⁰¹ Deze alinea is ontleend aan: Rushing 1986, p. 283.

¹⁰² Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

deze tijd speelde het motief van de sjamaan een grote rol, Pollock hoopte namelijk op vereniging van het menselijke en dierlijke gepaard met een harmonieus samenleven van mens en natuur.¹⁰³ Pollock was gefascineerd door de rol van de sjamaan als bemiddelaar tussen het dierlijke en menselijke.¹⁰⁴ Deze animistische verhoudingen tussen mens en dier gingen gepaard met de belangstelling in de dieptepsychologie van Jung en de kunst van de Amerikaanse indianen.¹⁰⁵ Pollock discussieerde dikwijls over Jungs theorie dat de sjamaan meerdere cycli van geboorte, dood en wedergeboorte doorliep, vaak gepaard met een ernstige ziekte die overwonnen moest worden en waar de sjamaan als verlicht mens uit naar voren treedt.¹⁰⁶ Deze sjamanistische gebeurtenissen stellen hem in staat om contact te leggen tussen dierlijke en menselijke sferen en om een bovenmenselijke wijsheid over te brengen.¹⁰⁷ Het is dan ook niet zo vreemd dat zijn citaat *'I am nature'* een van de bekendste citaten van Pollock is, omdat het in drie woorden zijn grote empathie voor en inleving in de niet-menselijke wereld liet zien.¹⁰⁸ Emmerling vat het idee van Pollock mooi samen als hij zegt:

*'Het schilderen is geen productie van 'kunst', maar een handeling waarin het onbewuste van de mens rechtstreeks tot uitdrukking wordt gebracht en waardoor de kunstenaar één wordt met zowel de dierlijke als de plantaardige natuur.'*¹⁰⁹

De uitspraak *'I am nature'* heeft betrekking op vele verschillende aspecten van zijn werk: zowel de dier-mensrelaties, het concept van totemisme, het teruggrijpen op prehistorische, primitieve kunstuiting, het zich ver willen verwijderen van de maatschappij die de Tweede Wereldoorlog mogelijk hebben gemaakt als de transformatie van schilder naar sjamaan die vanuit het onderbewuste werkt hebben bijgedragen aan zijn visie op en fascinatie voor het sjamanisme en zijn relatie met de natuur.¹¹⁰

Tussen 1947 en 1950 ontwikkelde hij een nieuwe techniek, een typisch abstract expressionistische techniek waarmee hij vanaf die tijd vooral mee geassocieerd zou worden, namelijk *action painting*, het bespatten en druipen van verf op een liggend doek, een term die in het leven geroepen was door kunstcriticus Harold Rosenberg, wat Pollock de bijnaam *Jack the Dripper* opleverde.¹¹¹ Hij huurde in 1947 een hut aan de Accabonac Creek, waarin hij ver verwijderd van de buitenwereld in een extatische toestand zijn schildertechniek kon uitoefenen. Pollock kon soms wel urenlang gehurkt bij een reusachtig, op de vloer liggend doek zitten, met als doel om psychische concentratie te bereiken. Deze stille manier van concentratie opwekken werd vervolgens abrupt afgebroken om via extatische stuiptrekkingen, sprongen, huppelen en kreten in een kunstroes te raken. Zelf zegt Pollock over zijn manier van werken:

'When I am in my painting, I am not aware of what I am doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.'

¹⁰³ Emmerling 2004, p. 22.

¹⁰⁴ Emmerling 2004, p. 23.

¹⁰⁵ Emmerling 2004, p. 23.

¹⁰⁶ Emmerling 2004, p. 23.

¹⁰⁷ Emmerling 2004, p. 23.

¹⁰⁸ Emmerling 2004, p. 48.

¹⁰⁹ Emmerling 2004, p. 48.

¹¹⁰ Emmerling 2004, p. 48.

¹¹¹ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

*I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.*¹¹²

Deze extatische toestand kwam artistiek tot uiting in het bespatten van het doek met verfemmers, penselen, kwasten en tubes verf.¹¹³ Zijn doeken worden ook wel *drippings* genoemd. Waar de sjamaan de trommel en trommelstok als belangrijkste attributen heeft, geeft Pollock de voorkeur aan de bovengenoemde schilder attributen aangevuld met extatische hoofd- en handbewegingen om zijn sjamanistische fase van extase tot uitdrukking te brengen. Hij zag het doek niet als een passief vlak, maar als een actieve tegenpartij. Het doel van Pollock was om zijn innerlijke toestand op het doek zichtbaar te maken en dit zou gezien kunnen worden als een sjamanistische 'zielenreis' vanuit het onderbewuste door zijn eigen beeldenwereld. Door middel van spontaniteit en experiment probeerde Pollock verschillende stadia van bewustzijn op het doek aan te brengen om zo in stapjes zelfinitiatie en verwezenlijking van zijn kunstenaarschap te bereiken. Tegelijkertijd waren dit pogingen om zichzelf te genezen. Hij probeerde tijdens zijn extatische toestand zijn negatieve psychische energieën om te zetten in beelden en de figuren die als resultaat op het doek zichtbaar waren als persoonlijke krachtvelden te zien. Het expressieve karakter van de extatische toestand trok Pollock erg aan en hij vatte dit op als een methode van transformatie en euforiserend lijden en tegelijkertijd als psychische kunstvaardigheid.

Er is veel kritiek geweest op de *action paintings* van Pollock.¹¹⁴ Het meest geuite kritiekpunt is dat de schilderijen gekenmerkt werden door chaos en toeval. Pollock reageerde woedend op deze kritieken, hij zei dat hij juist totale controle, orde, organische intensiteit en energie en beweging probeerde te bewerkstelligen en het toeval en chaos hierin geen rol speelden. Hij vatte de schilderijen op als een soort van vergrendelingen van opgeslagen herinneringen uit het lichaamsgeheugen en kunnen op die manier nooit uit toevalligheden bestaan.

Vanaf 1950 werkte Pollock rustiger, minder productief en figuratiever.¹¹⁵ Hij schilderde wel nog sjamanistische uitdrukkingsvormen, waaronder maskers, dieren en demonen. Hij werd in de periode na 1950 somberder en gebruikte steeds frequenter verdovende middelen. In 1956 werd zijn verslaving hem dan ook fataal, hij overleed door een auto-ongeluk, die hij in dronken toestand veroorzaakte tegen een telefooncel. Deze gewelddadige manier van overlijden kan in symbolische termen uitgelegd worden en geeft wellicht een zeldzaam geval van toeval weer. Bij de Navajo, waar Pollock zo gefascineerd door was, betekent een plotselinge of gewelddadige (zelf)moord namelijk dat de inwijding mislukt is.

¹¹² Karmel, Pepe (red.), *Jackson Pollock: interviews, articles and reviews*, New York 1998, p. 127.

¹¹³ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, p. 192.

¹¹⁴ Deze alinea is ontleend aan: Emmerling 2004, p. 69.

¹¹⁵ Deze alinea is ontleend aan: Rosenbohm (red.) 1997, pp. 193-194.

2.3 Joseph Beuys. De kunstenaar als mythevormer.

Voor de Duitse kunstenaar Joseph Beuys was het essentieel dat de mensheid terugging naar een kosmisch gevoel van bestaan.¹¹⁶ Beuys geloofde dus in de sjamanistische opvatting dat alle levende en levenloze dingen bezielde zijn. Volgens Beuys waren kunst, spiritualiteit, mythevorming en politiek onlosmakelijk met elkaar verbonden. Hij vond het belangrijk dat de mensheid meer in contact kwam met het spirituele, om hele andere energieën te ontwikkelen. Volgens Beuys is kunst de essentie van de menselijke capaciteiten. Alleen door diep te reflecteren op de natuur en het doel van artistieke activiteit kan er essentiële sociale verandering ontstaan. Als aan Beuys gevraagd werd of hij met deze 'social sculpture' bedoelde dat er een Marxistische 'politicisation' van de kunst gaande was gaf hij als antwoord dat precies het tegenovergestelde gaande was, namelijk dat de steeds betekenislozere politieke ideologieën juist plaats moeten maken voor de kracht van artistieke activiteit. Voor Beuys was zijn rol als leraar zijn beste en grootste kunstwerk. Hij sprak herhaaldelijk over zijn geloof in de kunst als therapeutisch proces, op zowel een individueel als collectief niveau. Dit was een therapie van zowel ratio als gevoel, die voortvloeit uit een unitair bewustzijn en openstaat voor de ideeën van transformatie en ontwikkeling. Beuys gebruikte onconventionele materialen, zoals vet, vilt, koper, bloed, een dode haas en een Volkswagen bus in zijn werk, waarmee Beuys volgens Tucker een gelaagde kunst ontwikkelde van zowel provocerende lichamelijke aanwezigheid als animistische nuance. Door het gebruik van onconventionele materialen zoals vet en vilt, hoopte hij bij de toeschouwer een soort 'anti-image' op te roepen. Het was, zoals hij zei:

*'a matter of evoking a lucid World, a clear, a lucid, perhaps even a transdescental, a spiritual World through something which looks quite different, always in an anti-image process.'*¹¹⁷

Beuys vermeed conventionele ideeën van schoonheid.¹¹⁸ Hij schoof vaak tussen extremen, van chaos en orde, hitte en kou en simpelheid en complexiteit. Dit uit het geloof dat de filosofische taak van de mensheid is om de tegengestelde Dionysische en de Appolonische ideeën te verenigen tot een animistische, metamorfotische ontwikkeling van leven. Beuys wilde dus dat ratio en gevoel verenigd werden en zouden leiden tot een meer spirituele manier van leven. Hij vond namelijk dat in de samenleving van zijn tijd het rationele te veel de overhand nam.

In zijn werk combineerde Beuys wetenschap met het poëtische.¹¹⁹ Zijn tekeningen uit de late jaren veertig en de jaren vijftig laten bijvoorbeeld een 'mediumistische' kwaliteit zien, door het afbeelden van vloeiend getekende, etherische paarden en herten, zwanen en hazen. Deze dieren laten Keltische en Romantische ideeën en een groeiende sjamanistische fascinatie zien die zich in zijn hoofd ontwikkelden, terwijl de schoolborden in zijn performances waarmee hij zijn ideeën wilde verduidelijken juist vol stonden met concrete schema's en vergelijkingen. Hij vertelde dat door tussenkomst van een soort sjamanistische figuur bij universiteiten verandering in hun te rationalistische denkwijzen teweeg gebracht moest worden. Prioriteiten moesten volgens Beuys verschoven worden, weg van de industriële maatschappij. Deze combinatie van wetenschap en poëzie komt in Beuys zijn levensverloop tevens terug. Voordat hij zich actief bezig ging houden met kunst, een aantal jaar na de Tweede Wereldoorlog, studeerde hij namelijk natuurwetenschappen. Hoewel

¹¹⁶ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 287.

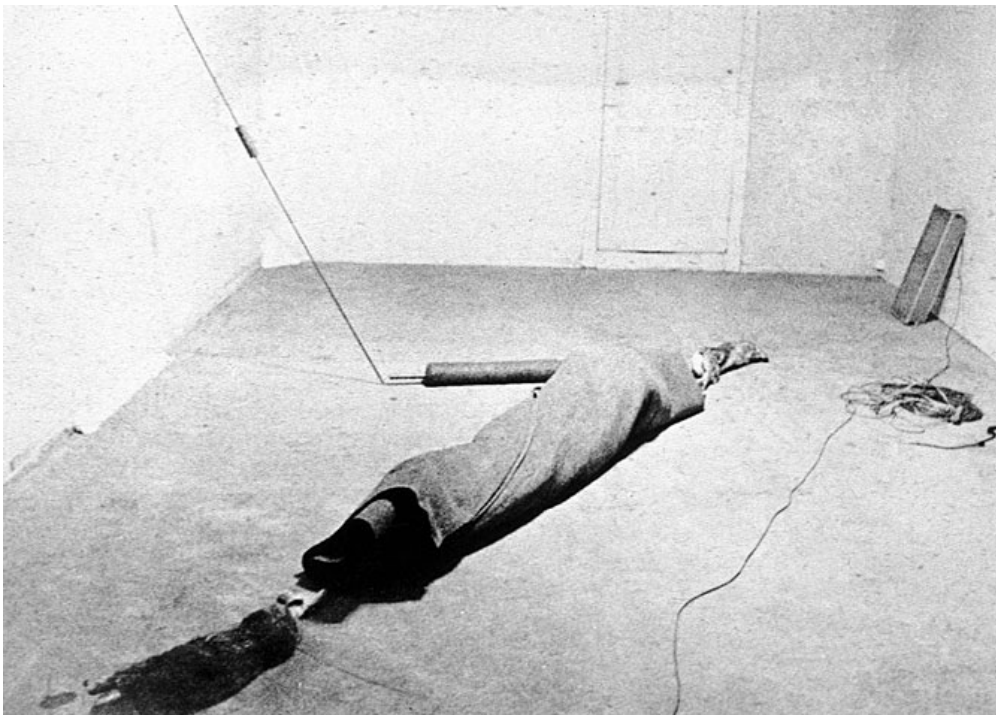
¹¹⁷ Tucker 1992, pp. 287, 288.

¹¹⁸ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 287.

¹¹⁹ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 288.

Beuys zich al sinds midden jaren veertig actief bezig hield met kunst, had hij pas in het midden van de jaren '60 zijn eerste grote expositie.

Beuys ontwikkelde de alom bekende mythe omtrent zijn persoon, namelijk dat hij gered was door nomadische Tartaren nadat hij in 1943, tijdens de Tweede Wereldoorlog, neer was gestort met het Ju-87 gevechtsvliegtuig.¹²⁰ Beuys werd bewusteloos gevonden door de Tartaren, die hem in vet en vilt wikkelden en hem verzorgden tot hij weer genezen was van zijn verwondingen. Veel van Beuys' werken verwijzen dan ook naar deze traumatische gebeurtenis en naar de gruwelen van de oorlog in het algemeen. In de performance *The Chief* (1964, afb. 11) werd Beuys in vilt gewikkeld en bleef gedurende negen uur in dit vilt gewikkeld liggen, met twee dode hazen aan zijn zijde. Af en toe gaf hij een kreet op een dierlijke manier, wat deed denken aan het geluid van een hert.



Afb. 11. Joseph Beuys, *The Chief*, 1964, touw, vilt, hout, ijzeren platen met olieverf, karton, draad, houten frame, variabele grootten, uitgevoerd in galerie René Block, Berlijn, collectie Hans en Franz Joseph van der Grinten, Kranenburg.

Als deel van de mythe die Beuys schiep droeg hij vaak een hoed, die volgens Beuys de littekens verborg die hij tijdens de traumatische gebeurtenis in 1943 had gekregen.¹²¹ De hoed was dus enerzijds een noodzakelijk kwaad, maar anderzijds maakte Beuys van de hoed een artistiek handelsmerk en de hoed werd onderdeel van de persoonlijke mythe. Deze mythe was onderdeel van Beuys' streven om van zichzelf een kunstwerk te maken om zo te proberen om zichzelf te genezen. De hoed was daarbij een van de instrumenten die Beuys inzette om transformatie naar een Tartaren-achtige genezer-sjamaan te suggereren. Het belangrijkste wat Beuys dus met de hoed duidelijk wilde maken, was dat de hoed demonstreerde dat hij de kracht had om zichzelf te genezen, de moeilijkste manier van genezing. Dit gaf hem het recht om vervolgens een poging te wagen om anderen ook te

¹²⁰ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 288.

¹²¹ Deze alinea is ontleend aan: Thistlewood, David (red.), *Joseph Beuys. Diverging critiques*, Liverpool 1995., p. 31.

genezen. Beuys zijn creatieve aanpassingen aan en uitdrukkingen van het opgelopen trauma kwamen dus voort uit zijn wens om zowel zichzelf als anderen te genezen door zijn kunst, met de erkenning van Beuys dat hij zichzelf niet kon helpen als hij met zijn artistieke uitdrukkingen niet ook anderen kon helpen. De hoed had tevens andere sjamanistische implicaties. Bepaalde sjamanen zien hun hoed als belangrijkste onderdeel van hun kostuum en zien het als een van de grootste redenen van hun kracht.

Beuys keek naar het verleden om de benodigde inspiratie op te doen om een fundamentele verandering in het denken over de rol van de kunstenaar in het heden te bewerkstelligen.¹²² Er was daarom volgens Tucker dan ook geen sentimentele inslag in Beuys' benadering van het sjamanisme. Hij beschreef het sjamanisme als de 'diepste wortel' van het idee van het spirituele leven. Beuys benadrukte dat hij niet letterlijk terug wilde gaan naar oude culturen, maar de ideeën van die culturen te gebruiken om veranderingen teweeg te brengen in de moderne tijd:

*'Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen....Nun allerdings nicht um zurückzuweisen, in dem Sinn, daß wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hatte, weil das ein ganzer spiritueller Zusammenhang war. Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, daß der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.'*¹²³



Afb. 12. Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf, foto: Walter Vogel.

In de performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965, afb. 12) bracht Beuys drie uur door in een galerie, waarin hij zijn schilderijen uitlegde aan een dode haas.¹²⁴ Zijn gezicht was bedekt met honing en bladgoud en zijn ene voet had een ijzeren zool met

¹²² Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, p. 289.

¹²³ Müller, Martin, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, Alfter 1994, pp. 9-10.

¹²⁴ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, pp. 289-290.

magneet en zijn andere voet had een zool van vilt. Hij wilde met deze performance aandacht vestigen op de animistische kwesties omtrent taal, denken, menselijk bewustzijn, dierlijk bewustzijn en dierlijke vaardigheden. Beuys zag zichzelf als dierengids, wat tevens een onderdeel is van de rol van de sjamaan. De sjamaan treedt op als een bemiddelaar tussen mens en dier. Door te communiceren met dieren wilde Beuys laten zien dat er meer bestaat dan enkel een rationalistische wereldvisie:

*'Ich muß also den Menschen dadurch, daß ich mit einem Tier in einen Dialog komme, doch sagen, daß man das kann, mit einem Tier in ein Dialog zu kommen, daß man das kann, daß man das auch mit Pflanzen kann, das man das mit Böden und all diesen Verhältnissen kann.'*¹²⁵

Dit betekent niet dat hij het rationele denken overboord wilde gooien, maar Beuys wilde mensen meer bewust maken van het spirituele, om daarmee het menselijke bewustzijn uit te breiden. Het idee van iets uitleggen aan een dier roept een gevoel op van de geheime kanten van de wereld en van het bestaan dat tot de verbeelding spreekt. Op de vraag waarom Beuys geen levende haas heeft gekozen in zijn performance, antwoordt hij dat sommige dode hazen nog meer intuïtieve kracht hebben dan sommige mensen, met hun koppige rationaliteit.



Afb. 13. Joseph Beuys, *Coyote, I like America and America likes me*, 1974, René Block Gallery, New York, foto: Caroline Tisdall.

De performance *Coyote, I like America and America likes me* (1974, afb. 13) vestigt tevens de aandacht op animistische kwesties, zoals hierboven beschreven.¹²⁶ Beuys bracht een week in een gesloten ruimte door met een coyote in New York, afgesloten van de dagelijkse wereld en compleet ingepakt in vilt. In deze week ontstond er een soort van stille dialoog tussen Beuys en de coyote in een mythische ruimte. Beuys bracht de coyote in contact met een

¹²⁵ Müller 1994, p. 23.

¹²⁶ Deze alinea is ontleend aan: Tucker 1992, pp. 290-291.

aantal aspecten van de menselijke wereld, zoals een wandelstok, handschoenen en een exemplaar van Wall Street Journal. De coyote plaste op alle voorwerpen, maar vooral op de krant. Beuys heeft gekozen voor een coyote om het psychologische trauma van de Amerikanen met de Indianen aan te kaarten. Voor de *Native Americans* was de coyote de machtigste, krachtige, sjamaan-gerelateerde energie:

*'Für die Indianer jedenfalls, für die verschiedenen Stämme war der Coyote ein Gott, er war ein Gott!'*¹²⁷

De coyote wordt zowel gezien als een onvoorspelbaar als invloedrijk dier. Beuys zegt over de performance dat het niet zijn bedoeling was om een dierkundige les te geven, maar om een gebied aan te geven dat zich onder het menselijke gebied bevindt, namelijk een autonoom dierenrijk. Door de coyote uit zijn natuurlijke habitat te halen en mensen in contact te brengen met dit dier, wilde hij mensen zich laten afvragen of er wellicht andere gebieden zijn die zich 'boven' het menselijke bevinden, waar we niet meer in het dagelijks leven mee in contact staan. Het feit dat de coyote urineerde op Wall Street Journal belichaamde de gang van zaken in de wereld volgens Beuys. Economisch kapitaal is het enige wat door de maatschappij wordt vereerd. Voor Beuys was een compleet andere vorm van kapitaal het belangrijkste, namelijk de sjamanistische perceptie van kunst (kapitaal) als een creatieve, animistische energie en verbeelding. Hij zag kunstkapitaal als de belangrijkste mogelijkheid naar een niet-totalitaire wereld van sociale en kosmische totaliteit.

Vooraf in de jaren '60 heeft Beuys als onderdeel van de Fluxusbeweging de niet altijd even serieuze rol van kunstsjamaan op zich genomen.¹²⁸ Dat Joseph Beuys' intenties niet altijd serieus waren wordt uitgebreid uiteengezet in het hoofdstuk *Between Showman and Shaman* in *Joseph Beuys: Diverging Critiques*.¹²⁹ De auteur Donald Kuspit stelt dat er door enkele schrijvers en critici niet bepaald positief tegen Beuys' rol als kunstsjamaan wordt aangegeken.¹³⁰ Kunstkritici zoals Benjamin Buchloh en Thomas Crow vonden de persoonlijke mythe die Beuys schiep rondom het neerstorten met een gevechtsvliegtuig in de Tweede Wereldoorlog een vorm van zelfverheerlijking en een pure fabricatie. Buchloh en Crow zijn van mening dat deze leugen moet zorgen voor een nietigverklaring van zijn kunst, omdat Beuys zich als een held voor zou doen, wat hij niet is. Wat de twee critici over het hoofd hebben gezien volgens Kuspit, is dat Beuys de persoonlijke mythe ironisch bedoelde en zichzelf juist presenteerde als kwetsbare, zwakke en hulpeloze figuur, die gered moest worden door de Tartaren om te kunnen overleven. Het kunstsjamaanschap van Beuys kent volgens Kuspit vele paradoxen. Aan de ene kant is hij een 'showman', door het spektakel en het extroverte rondom zijn persoon en aan de andere kant is hij volgens Kuspit een echte 'sjamaan', door het mystieke en introverte in zijn werk.

¹²⁷ Müller 1994, p. 10.

¹²⁸ Rosenbohm (red.) 1997, p. 197.

¹²⁹ Thistlewood 1995.

¹³⁰ De rest van de alinea is ontleend aan: Thistlewood 1995, pp. 27-28.



Afb. 14. Joseph Beuys, *Stripes from the house of the shaman* 1964-1972, 1980, vilt, hout, jassen, dierenhuid, rubber, koper, kwarts, mineralen, pigmenten, 340 x 665 x 1530 cm, collectie National Gallery of Australia, Canberra.

In zijn werk begeeft Beuys zich meerdere malen op het grensvlak tussen kunst en genezing.¹³¹ Een werk zoals *Stripes from the House of the Shaman* (1964-1972, afb. 14) laat dit grensvlak zien. In de installatie komt zijn verwantschap met het sjamanisme en het thema genezing duidelijk naar voren. Hij associeert de kunstenaar en sjamaan dan ook met een genezer:

*'I would say: What I practice can easily be carried over into the World of medicine.'*¹³²

Beuys trekt in deze installatie vele parallellen tussen genezing en kunst en naar de rol van de sjamaan en zijn attributen.¹³³ De lange stroken zijn gemaakt van vilt, een materiaal dat vaak terugkomt in zijn werk. De stroken roepen een beeld op van de yurt, een typische Siberische tent, die ook opgebouwd is uit stroken. De kwarts kristallen in de aan de muur opgehangen bontjas hebben als functie de sjamaan te steunen en beschermen en het materiaal zou genezende krachten hebben. De materialen moeten verpulverd worden om als medicijn te kunnen dienen en dat is weergegeven in de gekleurde hoopjes gerangschikt voor de stroken vilt op de grond. De kunstenaar en de genezer gebruiken dezelfde techniek van het verpulveren om hun doel te bereiken, de kunstenaar om pigment te maken om kleur aan te kunnen brengen op doek en de genezer om medicijnen van te maken. Er hangen twee jassen aan de muur: de jas van bont symboliseert de sjamaan 'oude stijl' en de Zwitserse paramedische jas de sjamaan 'nieuwe stijl'. Hij droeg in het dagelijks leven ook vaak de Zwitserse jas, waarmee hij de functie van 'de kunstenaar als genezer' wilde onderstrepen. Vaak werd beweerd dat Beuys met het dragen van de jas de rol van sjamaan aannam, maar volgens Ackermann is dat niet het geval, omdat Joseph Beuys niet in een staat van extase raakte en extase in sjamanistische termen een centrale rol speelt om genezende krachten te verkrijgen en de rol van sjamaan te kunnen vervullen. Maar misschien was dat aspect van

¹³¹ Deze alinea is ontleend aan: Ackermann, Marion ed., *Joseph Beuys: Parallel Processes*, München 2010, pp. 195, 196, 206.

¹³² Ackermann 2010, p. 196.

¹³³ Deze alinea is ontleend aan: Ackermann 2010, pp. 196-205.

sjamanisme niet wat Beuys wilde bereiken, maar wilde Beuys aandacht vestigen op andere aspecten van het sjamanisme, aldus Ackermann. Beuys wilde namelijk dat mensen meer aandacht kregen voor onderdrukte vormen van bewustzijn en dit mensen in contact zouden doen komen met het spirituele, om het bewustzijn uit te breiden.

Beuys nam wellicht met het dragen van de jas in het openbaar niet de rol van sjamaan aan, naar eigen zeggen deed hij dat in de eerder besproken performances wel, wat ook blijkt uit het eerdergenoemde citaat.¹³⁴ Met deze uitspraak wordt bedoeld op reeds besproken performances als *The Chief, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* en *Coyote*, waarin Beuys zijn fascinatie voor het sjamanisme, de relatie mens-dier en verschillende bewustzijnsstadia naar voren liet komen.

2.4 Tussentijdse conclusie.

Dat zowel Kandinsky, Pollock en Beuys sjamanistische invloeden in hun werk en leven hebben is duidelijk geworden uit dit hoofdstuk. Allen hadden de intentie om de mens met hun kunst te genezen van het overheersende materialisme en rationalisme. Kandinsky had een fascinatie voor de etnografische gegevens van de Siberische sjamanen en liet de uitdrukkingsvormen van deze sjamanen in zijn werk terugkomen. Pollock was juist geïnteresseerd in de *native Americans* met de sjamanistische rots- en zandschilderkunst. Beuys was gefascineerd door een specifiek sjamanistisch georiënteerd volk, namelijk de Tartaren in Siberië. Hij schiep een sjamanistische mythe rondom zijn persoon en liet deze mythe tot uitdrukking komen in zijn kunst. Op het eerste gezicht hebben de drie kunstenaars verschillende invalshoeken waaruit hun sjamanistische interesse is opgebouwd, maar toch zijn er duidelijke verbanden te ontdekken bij deze kunstenaars. De verbanden komen in hoofdstuk vier uitgebreid aan bod.

In het volgende hoofdstuk zullen de hedendaagse kunstenaars Herman de Vries en Marcus Coates besproken worden, die tevens duidelijke overeenkomsten en invloeden van het sjamanisme in hun werk hebben.

¹³⁴ Ackermann 2010, p. 206.

Hoofdstuk 3

Sjamanisme in het werk van de hedendaagse kunstenaars Coates en de vries

2.1 Marcus Coates. De kunstenaar als dierengids en probleemoplosser.

Een hedendaagse kunstenaar die veel verwijzingen naar sjamanisme in zijn werk heeft, is de Britse kunstenaar Marcus Coates.¹³⁵ Coates neemt dikwijls de rol als sjamaan aan in zijn werk en heeft de mogelijkheid tot het praten met dieren als onderdeel van zijn kunst gemaakt. In zijn performances en installaties zoekt Coates de grenzen op tussen cultuur en natuur en komt de intentie te genezen waar de menselijke rede tekort schiet als thema herhaaldelijk terug in zijn werk. Coates wil de moderne mens herinneren aan de vergeten, primitieve beginselen van het bestaan. Hij identificeert zich in zijn werk met dieren en probeert naar eigen zeggen zelfs te transformeren in een dier in zijn performances, hoewel dit uiteraard onmogelijk is. Volgens Ilse van Rijn in haar recensie in *Metropolis M* raakt Coates in een andere staat van bewustzijn en alleen in deze staat kan hij toegang krijgen tot een niveau van kennis waar het in het dagelijks leven van mensen volgens Coates vaak aan ontbreekt. De andere staat van bewustzijn bereikt hij door in contact te komen met zijn onderbewuste en op die manier in extase te geraken:

*'Becoming animal allows me to be immersed and led purely by my imagination. The idea of being another species frees me to abandon conscious thought. It gives me perspective and clarity and therefore a degree of insight beyond what I could normally imagine.'*¹³⁶

In een interview vertelde Coates dat zijn interesse in dieren ontstond in zijn kindertijd.¹³⁷ Zijn broer was gefascineerd door wilde dieren die in Engeland voorkwamen, vooral de zeldzame dieren en vogels die in de bergen, bossen en bij rivieren leefden. Door de interesse van zijn broer groeide Coates' fascinatie voor dieren en hij bouwde zelfs een soort mythologie op over deze dieren. Het wilde dierenrijk heeft volgens Coates iets magisch en bevat een soort verborgen geheim dat alleen beschikbaar was voor een paar mensen die speciale kennis hierover hadden.

Een voorbeeld van een werk waarin duidelijk Coates' interesse in dieren naar voren komt is *Dawn Chorus* (2007, afb. 15).¹³⁸ Dit werk bestaat uit een grote installatie met meerdere schermen, waar dierengeluiden door mensen nagebootst worden. Eerst heeft Coates samen met Geoff Sample, die gespecialiseerd is in het opnemen van dierengeluiden, in de ochtend het gekwetter van vinken en fazanten opgenomen. Vervolgens hebben ze de geluiden vertraagd en tot menselijke toonhoogte verlaagd en aan mensen in hun natuurlijke habitat, bijvoorbeeld thuis, gevraagd of ze deze geluiden zo precies mogelijk wilden nabootsen, waarna deze geluiden weer versneld en verhoogd worden, zodat het lijkt alsof

¹³⁵ Deze alinea is ontleend aan: *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

¹³⁶ *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

¹³⁷ Deze alinea is ontleend aan: *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

¹³⁸ Deze alinea is ontleend aan: *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp*

<<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

de mensen het geluid van de vogels precies nabootsten. Dit is een manier van Coates om de relatie tussen mens en dier weer te geven, iets wat bij het sjamanisme ook een belangrijk motief is.

Als aan Coates gevraagd wordt wat zijn ervaringen met sjamanisme zijn, antwoordt hij dat hij, los van een weekendcursus en het bestuderen van literatuur over het sjamanisme, geen directe ervaringen heeft met het traditionele sjamanisme.¹³⁹ Hij heeft naar eigen zeggen zelf rituelen geconstrueerd die losjes gebaseerd zijn op het traditionele sjamanisme, met een duidelijk doel voor ogen. Coates wilde namelijk bekijken of het sjamanistische proces ook begrijpelijk en toegankelijk was voor de hedendaagse mens in Westerse en Europese samenlevingen, omdat er volgens Coates weinig tot geen connectie is met het traditionele sjamanisme in de moderne maatschappij. Hij wilde hiermee tevens onderzoeken als dit sjamanistische proces effectief is in deze maatschappij, of het dan tevens betekent dat iedereen een sjamaan kan zijn.



Afb. 15. Marcus Coates, *Dawn Chorus*, 2007, filmstill, bezit kunstenaar.



Afb. 16. Marcus Coates, *Journey to the Lower World*, 2003, filmstill, bezit kunstenaar.

¹³⁹ Deze alinea is ontleend aan: *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates < <http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v> > (geraadpleegd op 27 mei 2012).

Journey to the Lower World (2003, afb. 16) was de eerste sjamanistische performance van Coates.¹⁴⁰ Hij filmt zichzelf terwijl hij een sjamanistisch ritueel uitvoert in een kamer van een woningblok in Liverpool, die in de planning staat om gesloopt te worden. Het publiek bestond uit verbijsterde bewoners, die onderdrukt giehelden om de gedragingen van Coates. Gekleed in een hertenvel spuugt hij op de vloer en begint hij te stofzuigen onder wild gefluit, geblaf en geknor. Ondanks dat het publiek duidelijk bedenkingen heeft bij zowel het sjamanisme als de moderne kunstwereld, vragen ze dingen over de onderwereld zoals of er een soort beschermer is voor deze wereld en wat het eigenlijk precies inhoudt. Coates heeft dus toch via zijn performance het vertrouwen gekregen van het publiek en is met hen in een vraggesprek geraakt. Het meest waardevolle wat volgens Coates uit dit soort performances komt is het gevoel van het publiek dat er naar hen geluisterd wordt en op die manier het publiek gestimuleerd wordt om objectief te praten over de kwesties en problemen die hen bezighouden. Coates daalt in deze performance naar de 'onderwereld', waar hij informatie probeert te verkrijgen via de vogels en andere dieren die hij daar tegenkomt. Coates is op zoek naar niet karakteristiek gedrag, wat hij vervolgens probeert te interpreteren voor zijn publiek. De dieren die hij naar eigen zeggen 'tegenkomt' in de onderwereld komen normaal gesproken uit gebieden in het Britse landschap die hij goed kent. Het frustreert Coates dat de moderne maatschappij zo vervreemd lijkt te zijn van deze gebieden. Een werk als *Goshawk* (1999) laat deze frustratie zien. Hij haalde in deze performance boswachters over om hem vast te maken boven in een boom zodat hij de omgeving door de ogen van een havik zag en zelf als het ware kon ervaren hoe een havik op de bovenste takken van een boom het gebied afzoekt naar een prooi. De humor van deze performance is opgebouwd uit het onwerkelijke verlangen van Coates om een havik te zijn. Maar dit werk is daarmee niet satirisch bedoeld, omdat Coates vasthoudt aan zijn geloof in persoonlijke transformatie.

Zijn performances worden gefilmd en op die manier tentoongesteld.¹⁴¹ In *Radio Shaman* (2006) is Coates uitgedost in dierenkledij en te gast bij een Noorse radiozender in Stavanger. Hij legt uit dat hij naar Stavanger is gekomen om de bewoners te helpen om de probleemwijken aan te pakken. Tussen deze serieuze gesprekken in wordt er een aantal fragmenten getoond waarin Coates een haas in zijn handen heeft, zich gedraagt als een dier en humoristische dierengeluiden maakt:

*'My intentions are always very serious, but my actions, costumes and methods are very playful. People seem to find this combination humorous, because it does appear absurd, but strangely not to me at the time.'*¹⁴²

Coates laat de onderdrukte, irrationele kant van de mens zien.¹⁴³ De dode haas die in dit werk voorkomt moet wel een verwijzing zijn naar de dode haas van Beuys in *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*.¹⁴⁴ Er zijn meerdere verwijzingen naar Beuys in het werk van

¹⁴⁰ Deze alinea is ontleend aan: *Frieze* <http://www.frieze.com/issue/article/focus_marcus_coates/> (geraadpleegd op 30 mei 2012).

¹⁴¹ Deze alinea is ontleend aan: *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich' <<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

¹⁴² *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

¹⁴³ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich' <<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

¹⁴⁴ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich' <<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

Coates. Hier zal echter in hoofdstuk vier uitgebreid aandacht aan besteed worden. Zelf omschrijft Coates zijn werk als volgt:

*'...my work is all about our relationship with animals and nature...There is humour in the work, but a serious side explores how we use our relationship with animals to define our humanness.'*¹⁴⁵

In zijn werk neemt hij vaak de gedaante van een dier aan door zich te verkleden en gedragen als het desbetreffende dier.¹⁴⁶ Voorbeelden van dieren waar Coates de gedaante van heeft aangenomen zijn vossen, haviken en zeehonden. Coates neemt de gedragingen van de dieren over en probeert zelfs hun taal te spreken. Voorbeelden van dergelijke werken zijn *Goshawk* (1999) en *Finfolk* (2003), waarin hij zich respectievelijk gedraagt als een vogel en een zeehond. Coates neemt in zijn verfilmde performances vaak de rol als sjamaan aan, hij voert rituelen uit in trance en komt in contact met het dierenrijk, met als doel om sociale kwesties aan te kaarten. Hij kaart kwesties aan zoals prostitutie, Mexicaanse griep en vernieuwingen in de maatschappij, doelend op gemeenschappen wereldwijd.

Coates maakt in zijn performances gebruik van vele verschillende talen en klanken en onderzoekt de spirituele en sociale mogelijkheden van kunst en roept zijn publiek op om de universele taal van de verbeelding te gebruiken.¹⁴⁷ Coates is geïnteresseerd in transformatie en uiterlijk. Dit wordt duidelijk in een sculptuur als *Peregrine* (1999), waarin Coates een normale spreek transformeert in een krachtig roofdier, enkel door grote veren toe te voegen. Hij 'transformeert' zichzelf ook dikwijls in zijn performances. Hij is uitgedost in de meest uiteenlopende kostuums en attributen, zoals een opgezet hoofd van een paard, een blonde pruik, een ketting gemaakt van geld enzovoort. In het werk *Questions & Answers* (2010) zijn de attributen en is de kleding tentoongesteld die hij gebruikt in zijn performances als een op zichzelf staand werk. Coates treedt niet zozeer op als genezer van zichzelf, maar van zijn omgeving. Hij probeert met zijn performances zijn publiek te 'genezen' van de vaak moeilijke situaties waarin ze zich bevinden. Coates ziet zichzelf dan ook als een 'probleemoplosser', iemand die een groot scala aan problemen en kwesties kan oplossen.¹⁴⁸ Hij ziet dit als zijn taak in de gemeenschap, zoals de sjamaan deze taak ook heeft. Hij stelt dan ook dat hij het volgende wil bereiken met zijn performances:

*'All the performances are on behalf of someone, a group of people or about a collective issue. I want there to be an outcome, a different way of understanding the problem or even an answer to a question.'*¹⁴⁹

Dat Coates de wens heeft om mensen te helpen blijkt duidelijk uit zijn werk *The Trip* (2010).¹⁵⁰ In 2009 en 2010 ontstond het werk als onderdeel van het project *Skills Exchange*:

¹⁴⁵ *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp* <<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

¹⁴⁶ Deze alinea is ontleend aan: *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp* <<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

¹⁴⁷ Deze alinea is ontleend aan: *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp* <<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

¹⁴⁸ *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

¹⁴⁹ *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v>> (geraadpleegd op 27 mei 2012).

Urban Transformation and the Politics of Care in de Serpentine Gallery in Londen. Coates bezocht terminaalpatiënten in Sint John's Hospice en vroeg aan hen: 'What can I do for you?'. Er volgden vele voorstellen van de patiënten van wat zij altijd al eens hadden willen doen, zoals een fotografie expositie organiseren, een vrije val met een parachute maken of een uitstapje naar het regenwoud in de Amazone maken. Een van de voorstellen zou Coates dan voor hen gaan verwezenlijken en daar uiteindelijk verslag van uitbrengen. Het laatste voorstel, gemaakt door Alex H., werd door Coates uiteindelijk gekozen om te worden uitgevoerd. Hij kreeg precieze instructies mee van Alex wat hij in de Amazone moest ondernemen. In dit werk nam Coates dus de rol van 'probleemoplosser' en raadsman weer eens aan, zoals hij ook in eerdere performances als *Radio Shaman* (2006) had gedaan. Hij koos er bewust voor om geen video opnames of foto's te maken van zijn reis, maar vanuit zijn herinnering te werken. De gesprekken met Alex zijn gebundeld in het boekje *The Trip*, dat uitgegeven werd naar aanleiding van het werk. Het eerste deel bestaat uit het bespreken van het voorstel van Alex, in het tweede deel werden vervolgens de ervaringen van Coates met Alex gedeeld, in de vorm van een vraag- en antwoordgesprek.

Zijn interesse in sjamanisme kwam ook in *The Trip* voor.¹⁵¹ Hij sprak tijdens zijn reis in het regenwoud met een sjamaan, Moi Enomenga. De gids van Coates vertelde dat ze geloofden in typisch sjamanistische aspecten van leven, zoals de werking van diverse planten die genezend kunnen werken en dat de sjamaan een vloeibare soort drugs, Ayahuasca, gebruikte voor initiatieceremonies. De gids vertelde dat er op dit moment geen sjamaan is in hun gemeenschap en dat er pas een volgende sjamaan kan komen als er iemand is die een bijna doodervaring heeft gehad door een ziekte en genezen is door de gangbare tradities. Vanuit die ervaring kan die persoon opgeleid worden als sjamaan. Op de vraag van Coates of de sjamaan een leider of een raadsman wordt, antwoordt de gids dat de sjamaan niet zozeer een leider wordt, maar een 'probleemoplosser' en genezer. Dit is significant, omdat Coates zich in zijn sjamanistische performances voordoet als probleemoplosser, omdat hij een antwoord probeert te vinden op een actueel vraagstuk of probleem.

¹⁵⁰ Deze alinea is ontleend aan: Coates, Marcus, *The Trip*, Londen 2010, p. 5.

¹⁵¹ Deze alinea is ontleend aan: Coates 2010, pp. 30-36.

2.2 herman de vries, kunst zonder hoofdletter K.

De Nederlandse kunstenaar herman de vries staat bekend om zijn passie voor de natuur. Hij is al 50 jaar actief als kunstenaar en heeft een bijzonder omvangrijk en divers oeuvre. Zijn vroege werk in de jaren '50 bestaat uit informele schilderijen en collages van materialen die hij aantroef in het dagelijks leven.¹⁵² Zo was hij in de jaren vijftig aangesloten bij de nul beweging en maakte hij veelal witte werken die zowel op toeval berusten als wetenschappelijke precisie nastreefden.¹⁵³ Hij bant het persoonlijke steeds meer uit zijn werk en maakt reliëfs waar het toeval tevens een grote rol speelt, hij maakt bijvoorbeeld toevalsreeksen van getallen.¹⁵⁴ Hij combineert wetenschap met kunst en de natuur, tot 1968 was hij werkzaam als wetenschappelijk medewerker in een instituut voor toegepast biologisch onderzoek in de natuur in Arnhem.¹⁵⁵ In dit instituut werden de wetmatigheden van het toeval gebruikt bij veldwerk.¹⁵⁶ Pas in 1968 besluit hij zich definitief en permanent te richten op het kunstenaarschap.¹⁵⁷

Wat opvallend is aan de publicaties van de vries is het ontbreken van hoofdletters. herman de vries schrijft zowel zijn naam als zijn teksten zonder hoofdletters, omdat hij een afkeer tegen hiërarchieën heeft en gelijkwaardigheid wil benadrukken.¹⁵⁸ Tevens schrijft hij veel in het Duits, omdat hij al sinds 1970 woonachtig is in het Duitse plaatsje Eschenau. Ook schrijft hij in het Engels en Nederlands.



Afb. 17. herman de vries, *eschenau collection* (detail), 1989, mixed media (planten), variabele grootten, Collectie Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen.

¹⁵² Rhijn, Lynne van, 'De mogelijke ordeningen van herman de vries', *MUSE Rijksmuseum Twenthe* 5 (2011) nr. 10 (September), p. 21.

¹⁵³ Haks, Frans et al, *herman de vries. Werken 1954-1980*, Groningen 1980, p. 8.

¹⁵⁴ Van Rhijn 2011, p. 21.

¹⁵⁵ Haks et al 1980, p. 22.

¹⁵⁶ Haks et al 1980, p. 22.

¹⁵⁷ Van Rhijn 2011, p. 21.

¹⁵⁸ Stigter, Bianca, 'Een lijst om de natuur; overzichtstentoonstelling van herman de vries in museum Kröller-Müller', *NRC Handelsblad* 10 april 2009.

Vanaf de jaren '70 komt zijn fascinatie voor de natuur naar voren in zijn werk.¹⁵⁹ Hij wil het onderscheid tussen cultuur en natuur proberen teniet te doen, door de natuur zo veel mogelijk weer te geven zoals deze is.¹⁶⁰ Hij probeert dan ook zo weinig mogelijk ingrepen te doen in de stukjes natuur, zoals planten en aarde, die hij laat zien.¹⁶¹ De relatie van de mens met de natuur is het belangrijkste thema in zijn werk.¹⁶² Hij constateert vanaf de jaren '80 dat de relatie van mens en natuur verstoord is en dat hij bang is dat belangrijke kennis over de natuur verloren gaat.¹⁶³ Wel zijn er nog publicaties van bijvoorbeeld de helende werking van planten te vinden, maar dit is volgens de vries nooit genoeg om duizenden jaren van verzamelde kennis over planten terug te halen. De kennis van plantsoorten is namelijk:

*'..weitgehend gedankenlos verloren gegangen. die natürlichen beziehungen sind grösstenteils verschwunden. wenn die von mir gesammelten materialen auch umfangreich erscheinen, sind sie doch eher fragmente.'*¹⁶⁴



Afb. 18. herman de vries, *from earth: stiftsland*, 1997, aarde op papier, 73 x 102 cm, Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede.

Ondanks dat hij maar voor een klein deel zal bijdragen aan de verloren gegane kennis van de natuur, waagt hij een poging en documenteert hij gewassen, kruiden en pigmenten, maar ook grassen en planten met een hallucinerende werking, om bij te dragen aan het behoud van kennis over de natuur.¹⁶⁵ Een voorbeeld van een dergelijk werk is *eschenau collection* (1989, afb. 17) waar hij verschillende plantsoorten gearrangeerd in hoopjes op de vloer

¹⁵⁹ Van Rhijn 2011, p. 21.

¹⁶⁰ Van Rhijn 2011, p. 21.

¹⁶¹ Vries, herman de, *to be. texte-textarbeite-textbilder*, Stuttgart 1995, p. 116.

¹⁶² Van Rhijn 2011, p. 21.

¹⁶³ De vries 1995, p. 160.

¹⁶⁴ De vries 1995, p. 116.

¹⁶⁵ De vries 1995, p. 116.

tentoonstelde. Alle planten zijn afkomstig uit het gebied rond zijn woonplaats Eschenau. De vries verzamelt tijdens reizen allerlei soorten aarde, die hij in zijn werk gebruikt.¹⁶⁶ Hij gebruikt de aarde als pigment voor deze werken, die hij 'aarduitwrijvingen' noemt. Een voorbeeld is *from earth: stiftsland* (1997, afb. 18). Een aantal van deze aarduitwrijvingen fungeert als een portret van de plek waar het vandaan komt. In deze werken vallen niet alle kleuren onder de noemer aardtinten, ze variëren namelijk van zuurstokroze tot citroengeel, zoals ook op de aarduitwrijving uit 1997 te zien is. Ook herman de vries geeft betekenissen aan kleur, zo vindt hij blauw de kleur van het bewustzijn en wit de kleur van de creatieve existentiële nul-situatie of de volledige entropie.¹⁶⁷



Afb. 19. herman de vries, *Sanctuarium in Münster*, 1997, baksteen, Münster.

Het lijkt alsof de vries mensen wil wijzen op het verrassende effect wat de natuur kan hebben en mensen dus bewuster wil maken van het mooie van de natuur.¹⁶⁸ Volgens de vries kan iedereen een kunstenaar zijn, als maar op de juiste manier naar de natuur wordt gekeken, want 'natuur is kunst'.¹⁶⁹ Bianca Stigter stelt het volgende in NRC Handelsblad:

*'Misschien streeft de vries wel naar een wereld waarin kunstenaars overbodig zijn, waarin er geen lijsten meer om de natuur hoeven te worden gezet omdat iedereen ze in die natuur zelf met een esthetische blik weet te bekijken. Dan is ook de vries niet meer nodig. Dan is iedereen herman de vries.'*¹⁷⁰

Stigter doelt hier op werken onder de noemer *sanctuarium*. In deze werken maakt de vries een kader dat een bepaald stukje natuur omsluit, een plek dat de mensen na het plaatsen van het kader niet meer kunnen betreden en waar de natuur dan haar gang kan gaan.¹⁷¹ Een voorbeeld is *Sanctuarium in Münster* (1997, afb. 19).¹⁷² Hier bouwde hij een ronde,

¹⁶⁶ De rest van de alinea is ontleend aan: Stigter 2009.

¹⁶⁷ Haks et al 1980, p. 14.

¹⁶⁸ Stigter 2009.

¹⁶⁹ De vries 1995, p. 179.

¹⁷⁰ Stigter 2009.

¹⁷¹ De vries 1995, p. 174.

¹⁷² *Herman de vries* < http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php > (geraadpleegd op 04 juni 2012).

afgesloten bakstenen muur met kijkgaten.¹⁷³ De mens mocht er dus wel inkijken, maar mocht het niet betreden, om zo de natuur de kans te geven zonder menselijk ingrijpen haar gang te gaan.¹⁷⁴ Met dit werk wil de vries dus aangeven dat hij de natuur weergeeft en niet verandert.¹⁷⁵ Door het kader te plaatsen wil hij mensen bewuster maken van de natuur en wijzen op het feit dat ze zelf ook de natuur in kunnen gaan om het mooie van de natuur te ervaren.¹⁷⁶ Hij geeft zelf openlijk toe dat hij niets kunstigs aan zijn werk ziet en in feite iedereen kan doen wat hij doet:

*'... wenn wieder mal irgend jemand fragt, was denn wohl das künstlerische an meiner arbeit sei, dan werde ich antworten: nichts – und darum nenne ich mich selber künstler!'*¹⁷⁷

De vries vraagt van zijn toeschouwer niet zozeer een beschouwende houding, waarin de toeschouwer zich tegenover het kunstwerk of de natuur plaatst, maar een meditatieve of contemplatieve houding.¹⁷⁸ Deze houding vertoont overeenkomsten met een sjamanistische levenshouding, waar ook waarde wordt gehecht aan het creëren van andere vormen van bewustzijn, door dingen op een andere manier te aanschouwen. Zo zegt hij dat hij als kind al een diep mystiek gevoel voor de natuur had.¹⁷⁹ Hij raakte zo nu en dan in een lichte trance als hij naar de zee keek en de eindeloze aanvoer van golven bekeek.¹⁸⁰ Zijn connectie met de natuur is nooit meer zo sterk geworden als in zijn kindertijd.¹⁸¹ Wel heeft het gebruik van geestverruimende middelen hem geleerd meer in contact te komen met de natuur en heeft het gebruik ervan zelfs gezorgd voor de genezing van de chronische ziekte astma:

*'i learned all this after the intake of psychedelics –it cleansed my senses of concepts and ideas and programs, made me healthy after many years of illness- and allowed me to see.'*¹⁸²

Weer zijn er overeenkomsten met het sjamanisme te ontdekken bij de vries. De vries heeft door het gebruik van geestverruimende middelen, door zijn eigen handelen, een ziekte overwonnen, iets wat bij het sjamanisme een belangrijk onderdeel van de inwijding is. Ook zegt de vries dat de natuur in zijn kindertijd hem in trance kon brengen. Trance is tevens een belangrijk onderdeel van sjamanistische rituelen. Of de vries het ook op een sjamanistische manier heeft ervaren is niet bekend, maar zijn interesse in en overeenkomsten met het sjamanisme kunnen niet ontkend worden, wat ook zal blijken uit het werk *mesa* (1996-2007) dat in latere alinea's uitgebreid aan bod zal komen.

Zijn interesse in andere vormen van bewustzijn blijkt uit zijn reeds genoemde gebruik en experimenten met geestverruimende middelen.¹⁸³ In zijn werk *i am what i am* (1988) documenteerde hij alle planten die hij tot zich genomen heeft in zijn leven.¹⁸⁴ Hij noemt het boek een document van de eenheid met zijn levensruimte.¹⁸⁵ In zijn levensruimte gebeurt alles wat hem in leven houdt, daarom vindt hij dat levensruimte tevens zijn identiteit

¹⁷³ Herman de vries < http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php> (geraadpleegd op 04 juni 2012).

¹⁷⁴ Herman de vries < http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php> (geraadpleegd op 04 juni 2012).

¹⁷⁵ Herman de vries < http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php> (geraadpleegd op 04 juni 2012).

¹⁷⁶ Herman de vries < http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php> (geraadpleegd op 04 juni 2012).

¹⁷⁷ Haks et al 1980, p. 10.

¹⁷⁸ Boer, Cees de, *herman de vries. Over de vergankelijkheid van de tekens*, Diepenheim 1998, p. 21.

¹⁷⁹ De vries 1995, p. 159.

¹⁸⁰ De vries 1995, p. 160.

¹⁸¹ De vries 1995, p. 160.

¹⁸² De vries 1995, p. 160.

¹⁸³ Haks et al 1980, p. 36.

¹⁸⁴ De vries 1995, p. 142.

¹⁸⁵ De vries 1995, p. 142.

bepaalt.¹⁸⁶ Hij noemt een aantal voorbeelden van planten die een bewustzijnsverruimende werking op hem hebben gehad, zoals *cannabis indica* en *papaver somniferum* en hij noemt deze kruiden en planten heilige kruiden van volkeren en civilisaties die meer spiritueel verbonden zijn met hun leven dan onze '*bourgeois-industrialised barbarity*' ooit zou kunnen zijn.¹⁸⁷ De spirituele volkeren kunnen de 'boodschap' van de geestverruimende planten nog wel ontvangen, terwijl de moderne mens deze ontvangende kwaliteiten steeds minder heeft en dit leidt volgens de vries tot een verlies van eenheid in de wereld.¹⁸⁸ Hij wilde door zijn kunst mensen bewust laten worden van de natuur en hen genezen van de '*bourgeois-industrialised barbarity*', die heeft geleid tot een verstoorde verhouding tussen mens en natuur.



Afb. 20. herman de vries, mesa, 1996-2007, mixed media, afmetingen onbekend, collectie Kröller Müller Museum, Otterlo.

- Kookpot, beukentak, eetschaal, trommellijst.
- Harsachtige substantie: wierook, nest van een merel, nest, waterkan, steen, bundel van touw, bergkristal.
- Drakenbloed, asstok, bot, schedelkop, bundel van twijgen, boomstronk, mala.
- Rudraksha, boek, gescheurde wortel, verkoold hout, wig, kalksteen, zwavel, schoffel.
- Sikkel, afgebroken meetlat, messen uit het stenen tijdperk, ayahuasca, peyote, bilzekruid, balk van goud, maïskolf, vijzel met stamper, paddenstoel met elektrisch artefact.
- Basaltrots, glas, artefact, groene serpentine, Sankha, gecorrodeerd hangslot, boorkern en cimbaal.

Fig. 1 Voorwerpen in mesa gerangschikt van links naar rechts, beginnend achteraan

Naast het gebruik van geestverruimende middelen heeft zijn teruggetrokken leven in het landelijke, afgelegen dorpje Eschenau vanaf 1970 grote invloed gehad op zijn wereldbeeld en denken.¹⁸⁹ Ook hebben zijn vele reizen hem gevormd tot de kunstenaar die hij nu is, dit blijkt vooral uit zijn recentelijke werk *mesa* (1996-2007), bestaande uit 43 uiteenlopende

¹⁸⁶ De vries 1995, p. 142.

¹⁸⁷ De vries 1995, p. 142.

¹⁸⁸ De vries 1995, p. 143.

¹⁸⁹ Haks et al 1980, p. 36.

voorwerpen op een mat, die hij heeft verzameld tijdens zijn vele reizen.¹⁹⁰ Het werk is afgeleid van de mesa's van Zuid-Amerikaanse sjamanen. In het noorden van Peru worden mensen met genezende krachten *curanderos* genoemd en zijn de voorwerpen op de mesa, wat in het Spaans letterlijk 'tafel' betekent, de kern van alle genezing ceremonies in dat gebied. Mesa's bestaan uit krachtvoorwerpen, zoals beeldjes en muziekinstrumenten, die de sjamanen onder speciale omstandigheden hebben verzameld en gebruikt worden bij magische rituelen. Elk voorwerp heeft een bijzondere kracht en samen worden de voorwerpen volgens de vries een soort microkosmos, omdat het de persoonlijke, meest betekenisvolle en belangrijkste voorwerpen van de *curanderos* bevat. Ook de voorwerpen op de mesa van herman de vries hebben elk hun geschiedenis en betekenis. Ze zijn verbonden met een volk, een gebruik of persoonlijke beleving van de kunstenaar. Hoewel ieder voorwerp op de mesa uniek is, staat er niet een op zichzelf:

*'diese mesa ist zum betrachten. setz' dich: schau die dinge an. es sind keine symbole! sie sind sich selber und teilen uns beim betrachten ihr sein in der welt mit. jedes hat seine eigene geschichte, eigene herkunft, ist träger seines eigenen inhalts.'*¹⁹¹

In de publicatie worden alle voorwerpen op de mat beschreven door de vries.¹⁹² In figuur 1 is de complete lijst van voorwerpen weergegeven. Zo zijn er kwarts kristallen te vinden op de mat, die bekend staan als de beschermers van de sjamaan. Ook is er *ayahuasca* te zien op de mesa. Het effect dat deze wijnstok heeft als het gebrouwen wordt is het opwekken van visioenen. *Ayahuasca* werkt telepathisch, mensen zouden onder invloed kunnen communiceren van grote afstanden.

De vries benadrukt dat de voorwerpen geen symbolen zijn, maar ruimte geven voor eigen interpretaties.¹⁹³ Ondanks dat het werk geheel gericht is op de helende werking van de voorwerpen, ziet hij de toeschouwer niet als patiënt, omdat de toeschouwer volgens de vries zelf mag bepalen welke betekenis de voorwerpen hebben en daar vervolgens zelf verantwoordelijk voor is.¹⁹⁴ Hij treedt dus niet zelf op als genezer van de toeschouwer, het is volgens de vries de taak van de toeschouwer zelf om inzicht te krijgen in een mogelijk genezingsproces. Volgens de vries zijn analogische conclusies van de voorwerpen mogelijk voor de toeschouwer van zijn werk, kunst is namelijk een bijdrage aan het bewustzijn of de bewustwording, wat leidt tot mogelijke kennis.¹⁹⁵ De mesa van de *curanderos* biedt een beproefd pad naar erkenning van de waarheid en naar inzicht. Dit pad kan het genezingsproces bevorderen en leiden tot nieuwe kansen.¹⁹⁶

¹⁹⁰ De rest van de alinea is ontleend aan: vries, herman de, *mesa 1996-2007*, Otterlo 2009, ongepagineerd.

¹⁹¹ de vries 2009, ongepagineerd.

¹⁹² Deze alinea is ontleend aan: de vries 2009, ongepagineerd.

¹⁹³ de vries 2009, ongepagineerd.

¹⁹⁴ Ottevanger, Alied, 'herman de vries. Unity', *De Witte Raaf* 25 (2009) nr. 139(mei-juni).

¹⁹⁵ de vries 2009, ongepagineerd.

¹⁹⁶ de vries 2009, ongepagineerd.

3.3 Tussentijdse conclusie.

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat het sjamanisme zelfs in de hedendaagse kunst nog altijd leeft en dat de kunstenaars Marcus Coates en herman de vries het onderwerp beide zeer verschillend benaderen. Zo doet Coates zich door middel van performances voor als een sjamaan met als doel en gebruikt de vries juist attributen van de sjamaan in zijn werk. Of de twee kunstenaars, ondanks dat zij op het eerste gezicht veel verschillen vertonen, toch overeenkomsten in hun werk en aanpak hebben, zal uit het volgende hoofdstuk blijken.

Hoofdstuk 4

Overeenkomsten en invloeden

4.1 De moderne kunstenaars Kandinsky, Pollock en Beuys.

Nu van alle kunstenaars de verbanden met en invloed van het sjamanisme zijn geanalyseerd, kan in dit hoofdstuk gekeken worden naar de onderlinge verbanden en invloeden van de kunstenaars. Er is een onderscheid tussen verbanden en invloeden. Het is duidelijk dat Kandinsky bijvoorbeeld niet beïnvloed kan zijn door de jongere Pollock en Beuys, maar dit andersom uiteraard wel mogelijk is. Wel kunnen alle kunstenaars onderlinge verbanden vertonen, die door het bestuderen van hun werk en leven naar voren zijn gekomen.

Wat de drie kunstenaars allereerst gemeen hebben, is het feit dat ze ziektes en trauma's hebben overwonnen. Zoals eerder genoemd kan een persoon pas een sjamaan worden als hij of zij een ernstige ziekte heeft overwonnen. Wellicht in andere vorm, maar alle drie hebben ze iets dergelijks meegemaakt in hun leven. Kandinsky ging door een periode van worsteling met zichzelf, hij had last van onzekerheid, instabiliteit en onrust en zag geen orde in de chaotische aard van zijn bestaan.¹⁹⁷ Hij is door het kunstenaarschap van deze kwalen en problemen verlost. Pollock kreeg te maken met een zware alcoholverslaving, waarvoor hij in de psychoanalyse ging bij Jungiaanse artsen en op die manier achter vele onderliggende problemen in zijn leven kwam en via het maken van psychoanalytische tekeningen tot nieuwe inzichten kwam, die zijn verslaving positief beïnvloedden.¹⁹⁸ Beuys ten slotte heeft een ongeluk met een gevechtsvliegtuig overleefd in de Tweede Wereldoorlog door de hulp van de nomadische Tartaren, die hem in vet en vilt wikkelden.¹⁹⁹ Hij gebruikte veel materialen die de Tartaren gebruikten om hem te genezen in zijn werk. Of de mythe die Beuys omtrent de verzorging van de Tartaren in zijn werk liet zien nu waar is of niet, de manieren waarop het ongeluk van Beuys en de ziektes van Kandinsky en Pollock in hun werk en leven terugkomen hebben duidelijke verbanden met het sjamanistische proces van ziekte en het overwinnen van de ziekte, wat de drie 'sjamanen' het recht en de taak geeft om andere mensen te genezen en helpen. Deze taak probeerden zij dan ook alle drie in zekere zin op zich te nemen via hun werk. Het belangrijkste dat zij de mensen wilden meegeven was om meer in contact te komen met de natuur, het spirituele en het onderbewuste.

De drie kunstenaars hebben namelijk een grote fascinatie voor het onderbewuste en spirituele, twee belangrijke elementen van het sjamanisme. Ze wilden mensen erop attenderen dat er nog een spirituele en onderbewuste kant is in het leven, buiten het rationele denken. Volgens Pollock werkt de kunstenaar aan een 'innerlijke wereld'.²⁰⁰ Dit betekent dat de kunstenaar niet zozeer zijn gevoelens verbeeldt, maar er inzicht in wil geven. Eenzelfde opvatting heeft Kandinsky, als hij zegt dat alle kunst moet groeien vanuit een innerlijke noodzaak, die niet tijd of plaats gebonden is.²⁰¹ Beuys wil mensen voornamelijk stimuleren om minder rationeel te denken en meer in contact te komen met het onderbewuste.²⁰²

De fascinatie voor de natuur loopt bij alle drie de kunstenaars tevens als leidraad door hun leven en werk. Vooral Pollock en Beuys hebben een gedeelde fascinatie voor het

¹⁹⁷ Weiss 1995, p. 75.

¹⁹⁸ Rushing 1986, p. 274.

¹⁹⁹ Tucker 1992, p. 288.

²⁰⁰ Emmerling 2004, p. 23.

²⁰¹ Becks-Malorny 1994, p. 66.

²⁰² Ackermann 2010, pp. 195, 196, 206.

animisme, de opvatting dat alle levende en levensloze dingen bezielde zijn. De animistische verhouding tussen mens en dier was volgens Emmerling een overeenkomst tussen Pollock en Beuys.²⁰³ Ze waren dus beide geïnteresseerd in de rol van sjamaan als bemiddelaar tussen het menselijke en dierlijke.

Een belangrijke gemoedstoestand bij het sjamanisme is extase. Pollock raakte in een toestand van extase tijdens het maken van zijn *drippings* en Kandinsky vertelde dat verschillende schilderijen, zoals *Composition II* (1910) in hem op kwamen in een hallucinerende toestand en dat de natuur hem in zijn kindertijd in een staat van extase kon laten komen. Waar bij Pollock en Kandinsky wel tekenen van extase zijn terug te vinden, is dit bij Beuys niet het geval. Beuys vertoonde tijdens zijn performances vele kenmerken van het sjamanisme, maar extase was daar geen onderdeel van. Ackermann zegt dat extase essentieel is voor de sjamaan om genezende krachten te ontwikkelen, maar dat dit aspect bij Beuys geen prioriteit had, omdat hij het als zijn taak zag om mensen bewuster te maken van het spirituele in een overwegend rationalistische maatschappij.²⁰⁴

De drie kunstenaars keken naar het verleden om inspiratie te krijgen voor het kunstenaarschap in het heden. Volgens Pollock ontdekken kunstenaars in elke eeuw nieuwe technieken om hun tijd weer te geven.²⁰⁵ Ze keken daarbij wel naar het verleden, maar vertaalden dit naar een vorm die begrijpelijk is voor de huidige samenleving. Sjamanen vertalen tevens hun ervaringen naar een voor de gemeenschap begrijpelijke taal door middel van bijvoorbeeld beschrijvingen op trommels en lichamelijke uitdrukkingen.²⁰⁶ Kandinsky zei weliswaar dat een kunstenaar niet moet zwichten voor de behoeftes van een tijd, maar wel naar het verleden kon kijken om inspiratie voor het heden op te doen. Hij richtte zich namelijk op het voorchristelijk, sjamanistisch symbolisme.²⁰⁷ Beuys keek tevens naar het verleden om een fundamentele verandering in het begrijpen van de rol van de kunstenaar in het heden te realiseren.²⁰⁸ Hij wilde dus net als Kandinsky en Pollock niet letterlijk teruggaan naar oude sjamanistische culturen, maar het universele en tijdloze karakter van het sjamanisme in zijn kunst laten zien in het heden, in een voor de tijd begrijpelijke vorm. Beuys' idee van een universele kunstopvatting geldt ook voor Pollock en Kandinsky. Pollock zag in de kunst van de Navajo een universaliteit en hij was op zoek naar een vergelijkbare universele beeldtaal die bij zijn tijd paste en voor iedereen begrijpelijk zou zijn.²⁰⁹ Kandinsky was tevens op zoek naar een universeel symbolisme, zoals hij dat vond op sjamanistische trommels, die vaak symbool stonden voor het universum.²¹⁰

Zowel voor Kandinsky, Pollock als Beuys werd de industriële, materialistische en rationele samenleving als een negatieve ontwikkeling gezien. Mensen moesten volgens hen teruggaan naar een spirituele wereld, waar mensen meer in contact zijn met de natuur, aspecten die ook als leidraad door een sjamanistische levensopvatting lopen. Kandinsky schrijft in *Über das Geistige in der Kunst* dat het materiële denken opgeheven kan worden door kunst om zo dicht bij de, in de paragraaf over Kandinsky in hoofdstuk twee genoemde, denkbeeldige punt van de spirituele driehoek te komen.²¹¹ In overvloedigere tijden verloren mensen volgens Kandinsky contact met het spirituele omdat ze enkel op

²⁰³ Emmerling 2004, p. 23.

²⁰⁴ Ackermann 2010, pp. 195, 196, 206.

²⁰⁵ Emmerling 2004, p. 23.

²⁰⁶ Rosenbohm (red.) 1997, pp. 6-7.

²⁰⁷ Tucker 1992, p. 17.

²⁰⁸ Tucker 1992, p. 289.

²⁰⁹ Emmerling 2004, p. 18.

²¹⁰ Weiss 1995, p. 87.

²¹¹ Becks-Malorny 1994, p. 20.

materieel gewin uit waren en figuurlijk gezien daalden naar de bodem van de driehoek. Volgens de kunstenaars kon de Eerste en Tweede Wereldoorlog alleen maar ontstaan door een samenleving die is opgebouwd uit materialisme en industrialisatie. Kandinsky geloofde, net als Beuys, in de therapeutische krachten die sjamanisme en kunst hebben en kunnen zorgen voor culturele genezing en verlossing.²¹² Volgens Emmerling zocht Pollock in het spirituele en in het sjamanisme een manier om zich los te maken van de beschaving die de gruwelen van de Eerste en Tweede Wereldoorlog heeft veroorzaakt.²¹³ Beuys liet zich ook niet positief uit over de Tweede Wereldoorlog, vele werken van Beuys verwijzen dan ook naar de gruwelen van de oorlog, waarin hij het trauma heeft opgelopen. De kunstenaars zien een heropleving van het spirituele en contact met de natuur dan ook als een van de weinige oplossingen om de samenleving te verwijderen van, zoals Kandinsky het stelt, de nachtmerrie van het materialisme.

Kandinsky en Beuys hebben een gedeelte interesse in de combinatie wetenschap en kunst, wat wellicht vreemd lijkt, omdat ze juist voorstander zijn van de spirituele en onderbewuste kanten van kunst en leven. Beide gingen ze in een aantal werken zowel schematisch en wetenschappelijk te werk als poëtisch en symbolisch. Kandinsky ontwikkelde symbolische schema's voor zijn werken, waarbij een berg bijvoorbeeld werd gekarakteriseerd door een driehoek.²¹⁴ Dit is een enigszins wetenschappelijke en rationele manier van het opbouwen van een compositie, wat opmerkelijk is, gezien de interesse in het onderbewuste. Hij voerde de reductie van vormen steeds verder door, totdat de figuur van Sint Joris enkel nog bestond uit een cirkel met een rechte lijn erdoor. De cirkel symboliseerde de ruiter en het paard en de rechte lijn de lans die hij vasthield. Toch is deze schematische manier van werken in verband met zijn spirituele interesse niet zo vreemd, Kandinsky was namelijk op zoek naar een universele beeldtaal, die hij dacht gevonden te hebben in de gereduceerde vormen en lijnen, afgekeken van de Siberische sjamanen, die hij toepaste in zijn composities. Weiss noemt deze manier van werken 'schematische hiërogliefen'.²¹⁵ Beuys combineerde tevens wetenschap met poëzie. Niet alleen in zijn leven, voordat hij zich volledig op het kunstenaarschap ging richten, studeerde hij namelijk natuurwetenschappen, maar ook in zijn werk combineerde hij de twee. Aan de ene kant schreef hij in zijn performances schoolborden vol met concrete vergelijkingen en schema's waar hij zijn ideeën mee wilde verduidelijken en aan de andere kant maakte hij bijvoorbeeld verre van concrete tekeningen waarin hij de poëtische kant van kunst naar voren liet komen.²¹⁶ Beuys zegt dan ook niet dat hij het rationele verafschuwt, maar dat het rationele te veel overheerst in de maatschappij.

Aan het gebruik van kleur en vorm wordt door Kandinsky en Pollock een symbolische betekenis gegeven. Beiden namen de vormtaal over van de sjamanen en kenden aan kleur een symbolische waarde toe. Hoekige vormen, aardse kleuren afgewisseld met complementaire en primaire kleuren en dikke, zwarte contouren kwamen veel voor in het werk van Kandinsky en Pollock en zijn tevens veelvuldig in de sjamanistische beeldtaal te vinden. Vooral in Pollocks drippings worden primaire kleuren afgewisseld met aardse kleuren.

²¹² Weiss 1995, p. 94 en Tucker 1992, p. 289.

²¹³ Emmerling 2004, p. 23.

²¹⁴ Weiss 1995, p. 87.

²¹⁵ Weiss 1995, p. 87.

²¹⁶ Tucker 1992, p. 288.

4.2 De hedendaagse kunstenaars Coates en de vries.

De twee hedendaagse kunstenaars lijken op het eerste gezicht weinig overeenkomsten te vertonen. Ze hebben niet alleen een groot leeftijdsverschil, ook in aanpak zijn ze verschillend, terwijl hun recente werk overduidelijk beide sjamanisme als onderwerp hebben. Coates is een performancekunstenaar en gebruikt veelvuldig nieuwe media zoals film om zijn performances tentoonstelbaar te maken, terwijl de vries veelal aan traditionelere werkwijzen vasthoudt, zoals schilderen en het maken van collages. De aard en het uiterlijk van hun werk lijkt eerder te contrasteren dan overeen te komen, maar de insteek vertoont wellicht meer verbanden dan gedacht. Het feit dat ze beide een fascinatie voor het sjamanisme hebben, brengt hen met elkaar in verband. De insteek van hun sjamanistische werkwijze is grotendeels overeenkomstig, hoewel ze het beide anders beeldend naar buiten brengen. Een belangrijk verschil tussen Coates en de vries is het feit dat Coates vaak humoristisch te werk gaat, terwijl de vries een voornamelijk serieuze insteek heeft. Wel zegt Coates dat hij tevens een serieuze insteek heeft, hoewel de manier waarop hij zijn performances uitvoert wel humoristisch is.²¹⁷ Het frustreert Coates dat de moderne maatschappij zo vervreemd lijkt te zijn van de natuur.²¹⁸ Een dergelijke frustratie is ook te zien bij de vries. Hij constateert een verstoring in de relatie tussen mens en natuur.²¹⁹ Coates en de vries willen mensen herinneren aan de vergeten, primitieve beginselen van het bestaan. Volgens de vries moet het onderscheid tussen cultuur en natuur teniet worden gedaan.²²⁰ Mensen moeten oftewel veel meer in contact komen met de natuur, om zoveel mogelijk de relatie van de mens tot de natuur te herstellen. Coates zoekt in zijn performances tevens naar een evenwichtige relatie tussen natuur en cultuur.²²¹

Waar Coates een grote fascinatie voor het dierenrijk heeft, gaat bij de vries de interesse vooral uit naar planten. Deze fascinatie is er al van kinds af aan en is gegroeid door hun opleiding en werk. Coates is een vogelkundige en de vries is jaren werkzaam geweest als medewerker bij toegepast biologisch onderzoek. De vries is geïnteresseerd in de werking van planten op het bewustzijn van mensen. Hij heeft in zijn leven veel geëxperimenteerd met bewustzijnsverruimde planten. Beide noemen ze de werking van *Ayahuasca*, een plant die door sjamanen wordt gebruikt en een telepathische werking heeft. Coates noemt deze plant in *The Trip* (2010) en de vries heeft de plant opgenomen in zijn *mesa* (1996-2007).

De twee kunstenaars vragen een participerende houding van hun toeschouwer. Bij Coates is dit in principe logischer dan bij de vries. Bij een performance is het gebruikelijker om te participeren dan bij een schilderij in een museumzaal. De participatie van het publiek bij Coates is bijvoorbeeld belangrijk bij *Journey to the Lower World* (2003), waarin Coates de bewoners van het te slopen flatgebouw wil helpen bij een oplossing voor hun probleem. Om die oplossing te vinden is participatie van het publiek een vereiste. Bij de vries wordt tevens een eigen inbreng gevraagd aan de toeschouwer. Bij *mesa* (1996-2007) is het bijvoorbeeld de bedoeling dat de toeschouwer een persoonlijke interpretatie en betekenis geeft aan het werk, dus niet een beschouwende maar een meditatieve of completatieve houding aanneemt.²²²

²¹⁷ *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp* <<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

²¹⁸ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

²¹⁹ Van Rhijn 2011, p. 21.

²²⁰ Van Rhijn 2011, p. 21.

²²¹ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

²²² De Boer 1998, p. 21.

4.3 De moderne vs. de hedendaagse kunstenaars.

Een aantal elementen van het sjamanisme komt bij alle vijf de kunstenaars terug. De interesse in de spirituele kanten van het sjamanisme en de voorliefde voor de natuur hebben zij allen gemeen. Ook de intenties van de kunstenaars zijn hetzelfde. Ze zijn zich gaan richten op het sjamanisme uit een onvrede met de huidige maatschappij, die volgens de kunstenaars te veel gericht is op rationaliteit en materialisme. Hieruit zou opgemaakt kunnen worden dat een interesse in het sjamanisme voortkomt uit een onvrede over een rationalistische en materialistische manier van leven, die dus al minstens honderd jaar gaande is, beginnend bij Kandinsky aan het begin van de twintigste eeuw tot de dag van vandaag bij de vries en Coates. De kunstenaars probeerden via hun kunst de mensen naar een wereld te helpen waarin het rationalisme niet de overhand had, oftewel naar 'genezing' van de materialistische en rationele maatschappij. Alle kunstenaars, behalve Coates, treden op als genezer van zichzelf in hun leven en werk. Ze waren overtuigd van de therapeutische krachten die kunst op hun eigen gemoedstoestand kunnen hebben. Coates treedt dan wel niet op als genezer van zichzelf, maar hij is wel de enige die heel duidelijk naar voren brengt dat er een rol van genezer of probleemoplosser voor hem is weggelegd en dat hij dus kunst maakt om de mensen te helpen en te 'genezen'. Dit betekent niet dat de andere vier kunstenaars geen genezingsdoeleinden voor hun toeschouwer hadden, maar zij verpakten het meer in hun werk en ideeën, waren oftewel minder expliciet. Beuys heeft namelijk een vergelijkbare visie, hij nam naar eigen zeggen de rol van sjamaan aan in zijn performances om mensen te genezen, maar dit was tijdens de uitvoering van de performance minder expliciet dan bij Coates.²²³ Kandinsky en Pollock waren ervan overtuigd dat hun kunst therapeutische en genezende krachten had op de toeschouwer en Kandinsky zei zelfs dat hij door middel van klank, kleur en woord een genezende werking op de toeschouwer kon bewerkstelligen.²²⁴ De enige die geen grote rol als genezer voor zichzelf zag weggelegd was de vries, die naar eigen zeggen zijn toeschouwer niet als patiënt zag, omdat hij de al dan niet genezende werking die zijn kunst kon hebben overliet aan de eigen interpretatie en beleving van de toeschouwer.²²⁵

In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk is al uiteengezet dat Kandinsky, Pollock en Beuys op zoek waren naar een universaliteit in de kunst. Coates heeft eenzelfde visie, hij roept zijn publiek namelijk op om een poging te doen om de universele taal van de verbeelding te leren spreken.

In de tweede paragraaf van dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat Coates en de vries de tweedeling tussen natuur en cultuur willen opheffen, of in ieder geval harmonieuzer naast elkaar willen laten bestaan. Beuys deelt deze opvatting, zijn sjamanistische werkwijze had als doel om elementen van de cultuur te re-integreren in de natuur en andersom, zodat er een versmelting van natuur en cultuur zou ontstaan.²²⁶

De wens van Kandinsky, Pollock en Beuys, zoals besproken in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk, om een universele beeldtaal of een universeel symbolisme te creëren, is ook bij Coates op te merken. Hij onderzocht namelijk in zijn performances of het sjamanisme begrijpelijk en toegankelijk is voor de gehele huidige maatschappij, iets wat de drie moderne

²²³ Thistlewood 1995, p. 31.

²²⁴ Becks-Malorny 1994, p. 14 en Rushing 1986, p. 283.

²²⁵ De vries 2009, ongepagineerd.

²²⁶ Adriani, Gotz et al., *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, München 1988, p. 84.

kunstenaren ook wilden bereiken met hun pogingen tot een universele sjamanistische beeldentaal.²²⁷

Voor de twee hedendaagse kunstenaars is vooral Beuys van grote invloed geweest. Opvallend aan het werk van Coates en de vries zijn de vele verbanden met Beuys. Coates heeft zelfs directe verwijzingen naar Beuys in zijn werk. Beide hebben ze de sjamanistische mogelijkheid tot het praten met dieren onderdeel van hun kunst gemaakt. Ze treden beide op als dierengids in hun performances. In de performance *Radio Shaman* (2006) houdt Coates gedurende enkele fragmenten een dode haas in zijn armen, wat volgens Van Rijn wel moet verwijzen naar de dode haas in de performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) van Beuys.²²⁸ De haas stond in die tijd voor Beuys symbool voor verandering en transformatie, terwijl hij tien jaar later duidelijk minder positief en politiek getint werk maakte.²²⁹ Ook Coates was zowel geïnteresseerd in transformatie als de politiek. Hij probeerde zichzelf herhaaldelijk te transformeren in een dier en voerde zijn performances dikwijls uit om een bepaald politiek probleem aan te kaarten met als doel om het probleem uiteindelijk ook op te lossen.²³⁰ Zowel Beuys als Coates maakten dierengeluiden in hun performances. Een bekend voorbeeld van Beuys is *The Chief* (1964), waarin hij in vilt gewikkeld op de grond ligt en herhaaldelijk dierlijke kreten uitslaat. Voorbeelden van Coates waarin hij dierengeluiden nabootst zijn *Journey to the Lower World* (2003), *Goshawk* (1999) en *Finfolk* (2003).

De titel van een expositie van Coates in de Milton Keynes Gallery in 2010 is *Psychopomp*, wat zielenbegeleider betekent.²³¹ Deze begeleider brengt de ziel van een overleden persoon naar het hiernamaals. De rol van begeleider kan vervuld worden door allerlei wezens: van dieren, tot engelen, geesten en zelfs de sjamaan zelf treedt soms op als Psychopomp.²³² Ook kan hij of zij een bemiddelaar tussen het bewuste en onderbewuste zijn. Hoewel dit niet bewezen is, zou Coates hier beïnvloed kunnen zijn door Beuys, die ook verwijst naar de rol van de Psychopomp, hij ziet een dier namelijk als een:

*'Unterweltsbegleiter oder Psychopompos, Seelenbegleiter, oder daß er auftritt bei einer übergroßen Gefährdung.'*²³³

Het dier waar Beuys naar verwijst is een hert, die hij dus als Psychopomp ziet door zijn functie als zielen- en onderwereldbegeleider en beschermer.²³⁴ Coates begaf zich tijdens zijn performances in de onderwereld en vervulde hij in feite de rol als Psychopomp, omdat hij tevens bemiddelde tussen het bewuste en onderbewuste.

Een belangrijk verschil tussen de twee is dat Coates tijdens zijn performances in extase raakt, terwijl dat bij Beuys niet het geval was. Daarbij is Coates de enige van de vijf

²²⁷ *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates < <http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v> > (geraadpleegd op 27 mei 2012).

²²⁸ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

²²⁹ *Metropolis M*, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

²³⁰ *Run Riot*, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates < <http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v> > (geraadpleegd op 27 mei 2012).

²³¹ *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp*

<<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

²³² *Milton Keynes Gallery*, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp*

<<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

²³³ Müller 1993, p. 66.

²³⁴ Müller 1993, p. 65.

kunstenars die geen ernstige ziekte heeft overwonnen of een trauma heeft meegemaakt in zijn leven, terwijl hij wel degene is die de meest precieze gedragingen van een sjamaan in zijn performances laat zien. Een ander opvallend punt is dat Beuys en Coates wel een serieuze insteek hebben, maar dit vaak op humoristische wijze naar buiten brengen in hun performances. Ross Simonini bevestigt hier dat Coates een serieuze insteek heeft en vooral nieuwsgierig is naar het spirituele, net als Beuys:

*There's a hint of Borat but more of Beuys—Coates's main tools are earnestness and spiritual curiosity, not irony and satire.*²³⁵

De andere drie kunstenaars zijn zowel qua insteek als uitvoering serieus met betrekking tot het thema sjamanisme.

Wat de kunstenaars Kandinsky, Pollock en Coates gemeen hebben, is hun toestand van extase tijdens het maken van hun werk. Kandinsky heeft gezegd dat een aantal werken in hem op kwamen in hallucinerende staat. Pollock staat bekend om zijn extatische manier van schilderen, wat vooral tot uiting komt tijdens het maken van zijn *action paintings*. Coates verkeert tijdens zijn performances ook in een staat van extase, waarin hij zegt contact te maken met het dierenrijk. Ook in de levensloop van de vries en Kandinsky komt extase voor. Beiden vertellen dat de aanschouwing van de natuur hen in hun kindertijd in een lichte vorm van extase of trance kon brengen.²³⁶

De invloed van Beuys op Coates is al in meerdere bronnen aangehaald, maar de verbanden die Beuys met de vries vertoont moeten tevens niet onderschat worden. Een duidelijk bewijs dat de vries Beuys als belangrijke kunstenaar ziet wordt duidelijk uit de uitgave bij zijn mesa, waarin een stukje tekst met een foto is opgenomen waar de vries door middel van een performance de zeventigste verjaardag van Beuys viert, als hij nog geleefd had.²³⁷

Beuys en de vries hebben overeenkomsten in materiaalgebruik gerelateerd aan het sjamanisme. Dit is het duidelijkste te zien in *Stripes of the house of the shaman* van Beuys. Beuys heeft daar kwarts kristallen in de jas van de sjamaan 'oude stijl' gedaan, die bekend staan op hun genezende en beschermende werking. Ook herman de vries heeft kwarts kristallen verwerkt in zijn mesa.²³⁸ De kwarts kristallen moeten verpulverd worden om genezend te werken. De kunstenaar en de genezer gebruiken dezelfde techniek van het verpulveren om hun doel te bereiken, de kunstenaar om pigment te maken om kleur aan te kunnen brengen op doek en de genezer om medicijnen van te maken. De vries maakte tevens gebruik van pigmenten in de vorm van verpulverde aarde in zijn aarduitwrijvingen. Hij gebruikte, net als Beuys, een natuurlijk materiaal als beeldend middel.

Ze deelden eveneens de opvatting dat iedereen een kunstenaar kan zijn:

*'Ook bij gewenning aan moderne kunst blijft het de kop opsteken. De uitweg van Beuys, iedereen is een kunstenaar, loopt dood, want sommige kunstenaars zijn nu eenmaal beter dan andere. Maar dat idee biedt wel een sleutel tot mijn waardering voor het werk van de vries, mijn gevoel dat ik herman de vries ben.'*²³⁹

²³⁵ Simonini, Ross, 'Ars Libri', *Art in America* 100 (2012), nr. 2 (februari), p. 25.

²³⁶ De vries 1995, p. 159 en Becks-Malorny, p. 14.

²³⁷ De vries 2009, ongepagineerd.

²³⁸ De vries 2009, ongepagineerd.

²³⁹ Stigter 2009.

Het gevoel van Bianca Stigter is wellicht precies wat Beuys en de vries bedoelen. Het belangrijkste is dat de mens meer in contact komt met het onderbewuste en spirituele en dat men geen kunstenaar hoeft te zijn om het onderbewuste en spirituele te kunnen ervaren en als dat dan het belangrijkste aspect van kunst is en iedereen het onder de knie heeft, dat iedereen dan een kunstenaar kan zijn.

Beuys en de vries hebben beide naar eigen zeggen geen symbolische bedoeling met hun werk. Beuys zegt met het eerste onderstaande citaat heel stellig dat zijn kunst niet symbolisch is. De vries zegt in het tweede citaat vooral dat zijn mesa niet symbolisch bedoeld is, maar dat alle losse objecten door de toeschouwer zelf geïnterpreteerd dienen te worden:

*'Meine Arbeit ist nicht Symbolisch.'*²⁴⁰

*'diese mesa ist zum betrachten. setz' dich: schau die dinge an. es sind keine symbole!'*²⁴¹

Beide kunstenaars hebben een affectie voor de plantenwereld. Bij de vries is reeds in paragraaf 3.2 zijn voorliefde voor planten met een al dan niet geestverruimende werking ter sprake gekomen, die hij ook veelvuldig in zijn werk gebruikt. Bij Beuys wordt zijn rol als dierengids doorgaans benadrukt en wordt minder diep ingegaan op zijn plantenfascinatie, hoewel dit een belangrijk onderdeel van zijn sjamanistische werkwijze is. Al in zijn kindertijd, in de jaren '20 en '30 had hij een grote botanische interesse en maakte hij met leeftijdsgenoten excursies.²⁴² Op latere leeftijd gingen planten in zijn tekeningen een grotere rol spelen, die een bepaalde aanpak vroegen:

*'[...] etwas über eine bestimmte Pflanzenkonstellation herauszuspüren, der auch sehr oft ein therapeutischer Stellenwert ist.'*²⁴³

Hij zag dus tevens de therapeutische kracht van planten. Een opvallende overeenkomst van de vries met Beuys is het feit dat ze beide bladeren in hun naar Beuys' eigen zeggen *'kunstlosen Tatsachlichkeit'* lieten zien, precies zoals ze in de natuur voorkomen, oftewel met zo weinig mogelijk ingrepen de natuur te laten zien.²⁴⁴ Beuys documenteerde de planten door ze op papier of karton te plakken, net als de vries dit doet in zijn werk.²⁴⁵ Beide maakten series van bepaalde plant- en bladerensoorten. Beuys was zich, net als de vries, bewust van de helende werking die planten kunnen hebben.²⁴⁶ Volgens Müller heeft Beuys een botanische lijst gemaakt van verschillende planten met een helende werking.²⁴⁷ Hier kan tevens een parallel getrokken worden naar de vries, die in het werk *i am what i am* tevens een lijst maakte van planten die hij tot zich heeft genomen in zijn leven.²⁴⁸ Ook maakte

²⁴⁰ Müller 1993, p. 21.

²⁴¹ De vries 2009, ongepagineerd.

²⁴² Müller 1993, p. 47.

²⁴³ Müller 1993, p. 47.

²⁴⁴ Müller 1993, p. 47 en de vries 1995, p. 116.

²⁴⁵ Müller 1993, p. 47 en de vries 1995, p. 116.

²⁴⁶ Müller 1993, p. 48.

²⁴⁷ Müller 1993, p. 48.

²⁴⁸ De vries 1995, p. 142.

Beuys in een vitrine uit 1965 verwijzingen naar hallucinerende kruiden.²⁴⁹ Van de vries is tevens al eerder besproken dat hij interesse had in kruiden met een hallucinerende werking.

De interesse van Beuys en de vries in de natuur komt tevens naar voren in twee vergelijkbare werken, namelijk *7000 Oaks* (1982-) van Beuys en het *bomenmuseum* (2008-) van de vries.²⁵⁰ Beide hebben meegedaan aan een project waarbij bomen geplant werden op een vooraf toegewezen plaats. Bij Beuys was het naar aanleiding van *Documenta 7* in Kassel. Hij plantte met behulp van vrijwilligers gedurende een aantal jaar bomen. Elke boom werd vergezeld door een steen van basalt. In opdracht van Ontwikkelingscombinatie Wateringse Veld en in samenwerking met Stroom Den Haag kreeg herman de vries de opdracht om een kunstwerk te maken voor een nieuwe buitenwijk in het Wateringse Veld. Hij besloot een *bomenmuseum* te maken, wat inhield dat hij bomen van zoveel mogelijk verschillende soorten liet planten in de straten van de wijk. Er zijn rond de 400 verschillende soorten bomen geplant. Het doel van deze werken was eveneens weer om het bewustwordingsproces van de moderne mens van de natuur te stimuleren. Een opvallende overeenkomst is dat er naast de geplante bomen natuurstenen naamplaatjes geplaatst zijn, net als bij *7000 Oaks* van Beuys, hij had namelijk ook stenen naast de bomen geplaatst.

Er kan ook een parallel getrokken worden tussen de vries en Pollock. In het vroege werk van de vries, toen hij onderdeel van de nulbeweging was, had hij eenzelfde gelijk verdeelde compositie, zonder dominerend centrum, dit volgens Frans Haks om de werkelijkheid zoveel mogelijk te laten zien zoals deze is, maar dan niet op een natuurgetrouwe manier, net als Pollock dat doet.²⁵¹

Pollock en Beuys waren allebei geïnteresseerd in zowel dieren als planten. Pollock wilde één worden met de plantaardige en dierlijke natuur en Beuys' fascinatie voor zowel dieren als planten is hierboven uitvoerig besproken. Kandinsky was niet specifiek geïnteresseerd in dieren of planten, hij had een fascinatie voor de natuur in het algemeen en Coates was vooral gefascineerd door dieren.

4.4 Tussentijdse conclusie.

In dit hoofdstuk zijn de verbanden en invloeden besproken. Hieruit is als belangrijkste punt voortgekomen dat alle vijf de kunstenaars, weliswaar op hun eigen manier, de moderne mens wil genezen van de rationele, industriële en materialistische maatschappij, of in ieder geval wil wijzen op de negatieve kanten ervan. Eveneens willen zij de moderne mens herinneren aan overwegend vergeten, primitieve en spirituele beginselen van het bestaan, die uiteraard contrasteren met de negatieve tendensen zoals de kunstenaars die in hun tijd zien. Ze hebben alle vijf een grote fascinatie voor de natuur, die bij Kandinsky tot uiting komt in zijn fascinatie voor in de natuur en specifiek bij Beuys, Coates en Pollock in dieren en voor zowel Beuys, Pollock als de vries komt hun fascinatie voor de natuur naar voren in hun interesse in planten.

In de volgende pagina's is de conclusie van het onderzoek naar sjamanisme in de moderne en hedendaagse kunst geformuleerd, waarin uiteen gezet wordt hoe de in de inleiding geformuleerde vragen zijn beantwoord gedurende de vier voorgaande hoofdstukken.

²⁴⁹ Müller 1993, p. 48.

²⁵⁰ Deze alinea is ontleend aan: Adriani, Gotz et al., *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, München 1988, p. 84. en *Herman de vries, 'Wateringse Veld, The Hague'* <http://www.hermandevries.org/project_wateringseveld.php> (geraadpleegd op 24 mei 2012).

²⁵¹ Haks et al 1980, p. 22.

Conclusie

In de inleiding van deze thesis is een aantal vragen geformuleerd, waar gedurende de vier hoofdstukken een antwoord op gezocht is. De antwoorden op de onderzoeksvragen zijn dus gedurende de tekst vorderde beantwoord. Toch zullen in de volgende alinea's de onderzoeksvragen nog eens herhaald worden, om een overzicht te krijgen van de antwoorden op de geformuleerde vragen.

De inleidende vraag waar in het eerste hoofdstuk een antwoord op gegeven is, luidt: *wat is sjamanisme en wat is het verband met kunst en genezing?* In het eerste hoofdstuk is daarom een overzicht gegeven van sjamanisme in het algemeen en de relatie ervan met kunst en genezing. Er is een definitie geformuleerd van sjamanisme, namelijk dat in een sjamanistische gemeenschap de sjamaan een rituele genezer is, die alles als gepersonifieerd en bezielt ziet en rituelen uitvoert, vaak in een toestand van extase met behulp van uitdrukkingsmiddelen, met als doel om de gemeenschap te dienen. De definitie, zoals geformuleerd in het eerste hoofdstuk, is bedoeld om de verschillende invalshoeken die de vijf kunstenaars met betrekking tot het sjamanisme in hun werk hebben te begrijpen.

Vervolgens is in hoofdstuk twee en drie literatuuronderzoek gedaan naar de vijf kunstenaars, zijn er werken van deze vijf sjamanistische kunstenaars geanalyseerd en zijn de artistieke concepten uiteengezet. De vraag die in deze twee hoofdstukken beantwoord is, luidt: *wat is de rol van de moderne en hedendaagse kunstenaar als 'genezer' of sjamaan, wat motiveert hem en hoe komt dit vervolgens tot uitdrukking in zijn kunst?* Bij Kandinsky is een fascinatie voor de etnografische gegevens van de Siberische sjamanen te ontdekken, mede voortgekomen uit zijn interesse in etnografie en Russische achtergrond. Hij liet de verschillende uitdrukkingsvormen van de Siberische sjamanen in zijn werk terugkomen. Pollock was juist van kinds af aan al geïnteresseerd in de Amerikaanse indianen, de *Navajo*, met hun sjamanistische rots- en zandschilderkunst. Hij gebruikte de techniek van de Navajo op eigen wijze in zijn werk. Hij legde tijdens het maken van zijn *action paintings* het doek op de grond, een techniek die de Navajo ook toepasten. Beuys was gefascineerd door een specifiek sjamanistisch georiënteerd volk, namelijk de nomadische Tartaren in Siberië, die hem te hulp waren geschoten nadat hij neer was gestort met een gevechtsvliegtuig in de Tweede Wereldoorlog. Hij schiep een sjamanistische mythe rondom deze gebeurtenis en zijn persoon en liet deze mythe door het gebruik van onder andere vet, vilt en ander materiaal in verband staand met zijn opgelopen trauma tot uitdrukking komen in zijn kunst.

In hoofdstuk drie zijn vervolgens de hedendaagse kunstenaars Coates en de vries onderzocht. Coates heeft al vanaf zijn kindertijd een grote fascinatie voor wilde dieren en de natuur en doet zich door middel van performances voor als een sjamaan. Hij raakt in extase tijdens deze performances, probeert te praten met dieren en doet naar eigen zeggen zelfs pogingen om in een dier te transformeren. Bij de vries is een andere invalshoek van het sjamanisme gekozen, gegroeid uit zijn interesse in plantensoorten met al dan niet bewustzijnsverruimende krachten. Hij neemt niet de rol van sjamaan aan, maar gebruikt attributen van de sjamaan in zijn werk, waar altijd zijn fascinatie voor de natuur in terugkomt. Wel heeft het gebruik van bewustzijnsverruimende planten een genezende werking op de vries gehad, omdat het hem van zijn astma afgeholpen heeft. Wat dat betreft vertoont zijn levensverloop wel kenmerken van de sjamaan en van sjamanistische inwijding.

In het laatste hoofdstuk is de vraag getracht te beantwoorden of *er eventuele onderlinge verbanden en invloeden te ontdekken zijn bij de vijf kunstenaars*. Het antwoord hierop is een volmondig 'ja', omdat alle vijf de kunstenaars onderlinge verbanden vertonen

die verder gaan dan enkel de conclusie dat ze alle vijf het sjamanisme tot onderwerp van hun kunst hebben gemaakt. Het complete overzicht is in hoofdstuk vier te vinden, hieronder volgen slechts een aantal belangrijke uitkomsten uit het onderzoek naar de verbanden en invloeden.

De vijf kunstenaars hebben een aantal aspecten van het sjamanisme gemeen, namelijk hun fascinatie voor de natuur en de spirituele kanten van het leven enerzijds en een afkeer tegen het materialisme en rationalisme anderzijds. Zij zien het meer in contact komen met de natuur en het spirituele als oplossing voor het overheersende materialisme en rationalisme in de maatschappij. Niet alle verbanden en invloeden zijn te betrekken op alle vijf de kunstenaars. De kunstenaars onderling vertonen interessante en soms onverwachte dwarsverbanden. Hoewel dikwijls het uiterlijk en de aard van de werken totaal verschillend zijn, is de sjamanistische insteek van het werk vaak overeenkomstig. Op het eerste gezicht lijken de werken van bijvoorbeeld de vries en Beuys weinig overeen te komen, toch zijn er verschillende overeenkomsten aan te merken in hun werk. Ze hebben beide een vergaande interesse in planten en zetten zich in voor het behoud van de natuur, zoals bij Beuys bleek uit het werk *7000 Oaks* (1982) en bij de vries uit het project getiteld *het bomenmuseum* in het Wateringse Veld. De meest directe invloeden zijn te vinden bij Coates, die meerdere verwijzingen naar Beuys in zijn werk heeft, zoals de dode haas en het nabootsen van dierengeluiden in zijn performances. Beuys en Coates hebben beide in hun werk meerdere malen de rol van dierengids vervuld. Afgezien van Beuys hebben alle kunstenaars extase als onderdeel van hun leven en werk en afgezien van Coates hebben ze allemaal te maken gekregen met een trauma of een overwonnen ziekte in hun leven, waar zij als genezer van zichzelf hebben opgetreden, wat kan leiden tot sjamanistische inwijding.

De kunstenaars, met uitzondering van Coates, hebben niet alleen de taak op zich genomen om zichzelf te genezen, ze hebben namelijk tevens in meer of mindere mate het streven om de toeschouwer of participant van hun werk te genezen. Bij Coates komt dit het duidelijkste naar voren, hij ziet zichzelf als genezer en probleemoplosser van maatschappelijke, sociale of politieke kwestie die hij in zijn performances aankaart. Beuys nam, net als Coates, in zijn performances de rol van sjamaan aan, hij had dan ook genezing van de toeschouwer als doeleinde. Hij was zelfs van mening dat wat hij uitvoerde in zijn werk, gemakkelijk in de medische wereld toegepast kan worden. Kandinsky wilde door gebruik van kleur, klank en woord de littekens van eeuwen materialisme te genezen. Hij hoopte dat zijn kunst kon zorgen voor een soort wedergeboorte van geest en ziel. Kandinsky ziet zijn kunst als therapeutisch of genezend voor de toeschouwer, alsook Pollock, die de toeschouwer op de therapeutische en genezende mogelijkheden van kunst wilde wijzen. De vries daarentegen zag in zichzelf geen duidelijke rol als genezer, hij ziet zijn toeschouwer naar eigen zeggen niet als een patiënt, omdat hij ervan overtuigd is dat de toeschouwer de werken zelf moet interpreteren en erin moet participeren. Ook moet de toeschouwer zelf een betekenis aan het werk geven, al dan niet op een genezende manier. De interpretatie van de mesa kan volgens de vries leiden naar erkenning en inzicht en het genezingsproces bevorderen, maar het volgen van dit pad richting genezing is voor de vries een pad dat de toeschouwer zelf moet bewandelen.

Door de tijd- en omvanggebondenheid van deze Masterthesis bestaat er een grote kans dat het sjamanisme in het werk van de vijf besproken kunstenaars volledig uitgediept had kunnen worden en dat de verbanden en invloeden, die in hoofdstuk vier besproken zijn, nog enkele aanvullingen verdienen. Tevens zouden er meer moderne en hedendaagse kunstenaars, die sjamanisme als onderwerp van hun kunst hebben, onderzocht kunnen

worden om een completer overzicht van sjamanisme in de moderne en hedendaagse kunst te verkrijgen. Deze punten zijn wellicht interessant voor een vervolgonderzoek naar sjamanisme in de moderne en hedendaagse kunst. Desalniettemin is getracht zo compleet mogelijke antwoorden op de onderzoeksvragen te formuleren.

Uit dit onderzoek is dus gebleken dat het sjamanisme in de moderne en zelfs de hedendaagse kunst nog altijd leeft en dat de vijf kunstenaars hun fascinatie hiervoor laten zien uit onvrede over de volgens hen overwegend rationele, materialistische, niet-spiritueel georiënteerde samenleving. Via hun werk trachten zij dan ook de samenleving te 'genezen' van deze problematiek. Meer contact met de natuur en het spirituele, luidt het devies van deze vijf kunstenaars, om de samenleving te 'redden' van de 'nachtmerrie van het rationalisme', zoals Kandinsky het zo treffend verwoordt.

Literatuur

Ackermann, Marion ed., *Joseph Beuys: Parallel Processes*, München 2010.

Adriani, Gotz et al, *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, München 1988.

Becks-Malorny, Ulrike, *Wassily Kandinsky. 1866-1944. De weg naar abstractie*, Keulen 1994.

Boer, Cees de, *herman de vries. Over de vergankelijkheid van de tekens*, Diepenheim 1998.

Coates, Marcus, *The Trip*, Londen 2010.

Emmerling, Leonhard, *Jackson Pollock 1912-1956. Op de grens van de schilderkunst*, Keulen 2004.

Ferino-Pagden, S., *Late Titian and the Sensuality of Painting*, Venetië 2007.

Frieze <http://www.frieze.com/issue/article/focus_marcus_coates/> (geraadpleegd op 30 mei 2012).

Groninger Museum

<http://www.educatiegroningermuseum.nl/archief/mariko_mori/data/docs/Kijkwijzer%20havo-VWO%20Mariko%20Mori.pdf> (geraadpleegd op 13 januari 2012).

Haks, Frans et al, *herman de vries. Werken 1954-1980*, Groningen 1980.

herman de vries 'Sanctuaries' <http://www.hermandevries.org/project_sanctuaries.php> (geraadpleegd op 04 juni 2012).

Herman de vries, 'Wateringse Veld, The Hague'

<http://www.hermandevries.org/project_wateringseveld.php> (geraadpleegd op 24 mei 2012).

Kanker in Beeld <<http://www.kankerinbeeld.nl>> (geraadpleegd op 4 december 2011).

Karmel, Pepe (red.), *Jackson Pollock: interviews, articles and reviews*, New York 1998.

Metropolis M, Ilse van Rijn, 'Marcus Coates, Kunsthalle Zürich'

<<http://metropolism.com/magazine/2009-no6/marcus-coates/>> (geraadpleegd op: 19 januari 2012).

Milton Keynes Gallery, Persbericht naar aanleiding van de tentoonstelling *Psychopomp*

<<http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/125/marcuscoatesatmiltonkeynesgallerydec09tnr.pdf>> (geraadpleegd op 27-05-2012).

Müller, Martin, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, Alfter 1994.

Rhijn, Lynne van, 'De mogelijke ordeningen van herman de vries', *MUSE Rijksmuseum Twenthe* 5 (2011) nr. 10 (September).

Rosenbohm, A. (red.), *Wat bezielt de sjamaan? Genezing, extase, kunst*, Amsterdam 1997.

Run Riot, interview van Samantha Sweeting met Marcus Coates < <http://www.run-riot.com/articles/blogs/artist-marcus-coates-talks-samantha-sweeting-about-his-feature-length-art-docu-film-v> > (geraadpleegd op 27 mei 2012).

Rushing, W. Jackson 'Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism', in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles 1986.

Short, Christopher, *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928*, Bern 2010.

Simonini, R., 'Ars Libri', *Art in America* 100 (2012) nr. 2 (februari).

Stigter, Bianca, 'Een lijst om de natuur; overzichtstentoonstelling van herman de vries in museum Kröller-Müller', *NRC Handelsblad* 10 april 2009.

Thistlewood, David (red.), *Joseph Beuys. Diverging critiques*, Liverpool 1995.

Tucker, Michael, *Dreaming with open eyes. The shamanic spirit in twentieth Century Art and Culture*, San Francisco 1992.

Van Abbemuseum < http://www.vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2011/Persbericht_convenant_MC-VanAbbemuseum_241111.pdf > (geraadpleegd op 4 december 2011).

vries, herman de, *to be. texte-textarbeite-textbilder*, Stuttgart 1995.

vries, herman de, *mesa 1996-2007*, Otterlo 2009.

Weiss, Peg, *Kandinsky and Old Russia. The artist as ethnographer and shaman*, New Haven 1995.

Verantwoording afbeeldingen

Afb. 1. Wassily Kandinsky, *Composition V*, 1911, olieverf op doek, 190 x 275 cm, Privécollectie Zwitserland.

Afb. 2. Wassily Kandinsky, *Saint George I*, 1911, olieverf op doek, 19 x 19.7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Afb. 3. Wassily Kandinsky, *Study for Composition II*, 1909-1910, olieverf op doek, 97.5 x 131.2 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Afb. 4. Wassily Kandinsky, *Oval No. 2*, 1925, olieverf op paneel, 34.5 x 28.7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Afb. 5. Wassily Kandinsky, *In Grey*, 1919, olieverf op doek, 129 x 176 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Afb. 6. Jackson Pollock, *Alchemy*, 1947, olieverf, aluminium en lak op doek, 114.6 x 221.3 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collectie, Venetië.

Afb. 7. Jackson Pollock, *Guardians of the Secret*, 1943, olieverf op doek, 122.89 cm x 191.47 cm, Collectie SFMOMA, San Francisco.

Afb. 8. Jackson Pollock, *Mural*, 1943, olieverf op doek, 247 x 605 cm, gift van Peggy Guggenheim aan University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

Afb. 9. Jackson Pollock, *Naked Man*, 1938-1941, olieverf op triplex, 127 x 61 cm, privébezit.

Afb. 10. Jackson Pollock, *Totem Lesson II*, 1945, olieverf op doek, 182.8 x 152.4 cm, collectie National Gallery of Australia, Canberra.

Afb. 11. Joseph Beuys, *The Chief*, 1964, touw, vilt, hout, ijzeren platen met olieverf, karton, draad, houten frame, variabele grootten, uitgevoerd in galerie René Block, Berlijn, collectie Hans en Franz Joseph van der Grinten, Kranenburg.

Afb. 12. Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf, foto: Walter Vogel.

Afb. 13. Joseph Beuys, *Coyote, I like America and America likes me*, 1974, René Block Gallery, New York, foto: Caroline Tisdall.

Afb. 14. Joseph Beuys, *Stripes from the house of the shaman 1964-1972*, 1980, vilt, hout, jassen, dierenhuid, rubber, koper, kwarts, mineralen, pigmenten, 340 x 665 x 1530 cm, collectie National Gallery of Australia, Canberra.

Afb. 15. Marcus Coates, *Dawn Chorus*, 2007, filmstill, bezit kunstenaar.

Afb. 16. Marcus Coates, *Journey to the Lower World*, 2003, filmstill, bezit kunstenaar.

Afb. 17. herman de vries, *eschenau collection* (detail), 1989, mixed media (planten), variabele grootte, Collectie Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen.

Afb. 18. herman de vries, *from earth: stiftsland*, 1997, aarde op papier, 73 x 102 cm, Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede.

Afb. 19. herman de vries, *Sanctuarium in Münster*, 1997, baksteen, Münster.

Afb. 20. herman de vries, *mesa*, 1996-2007, mixed media, afmetingen onbekend, collectie Kröller Müller Museum, Otterlo.