

Tilburg University

De kunst heeft haar gezicht verloren

Bosman, Frank; Stoker, Wessel; de Kesel, Marc; Baert, Barbara; Welten, Ruud; de Maeyer, Lieven; Chatelion Counet, Patrick; Goud, Johan; Vuyk, Kees

Published in:

Waar kunst religie kust

DOI:

<https://doi.org/10.26116/tqjj-5q63>

Publication date:

2023

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):

Bosman, F., Stoker, W. (Ed.), de Kesel, M., Baert, B., Welten, R., de Maeyer, L., Chatelion Counet, P., Goud, J., & Vuyk, K. (2023). De kunst heeft haar gezicht verloren: De crisis in de kunst als identiteitscrisis. In W. Stoker (Ed.), *Waar kunst religie kust: In discussie met Marc de Kesel over modern beeldende kunst* (pp. 103-113). (Figura Divina). Open Press TiU. <https://doi.org/10.26116/tqjj-5q63>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

DE KUNST HEEFT HAAR GEZICHT VERLOREN

DE CRISIS IN DE KUNST ALS
IDENTITEITSCRISIS

Frank G. Bosman

Volgens Marc de Kesel, als ik zijn artikel goed begrijp, is de kern van de crisis van de moderne kunst te vinden in haar eigen onvermogen uit haar eigen crisis te geraken. De Kesel verheft dit adagium zelfs tot een eigen definitie van ‘moderne kunst’:

...kunst die het beseft dat ze de onmisbare band met de realiteit heeft verloren [en dat] als haar artistieke uitgangspunt neemt en zichzelf daarvoor helemaal op het spel zet. Met andere woorden: “modern” is de kunst die haar vanzelfsprekendheid in vraag stelt, erkent dat ze fundamenteel in crisis is en aan kunst doet precies vanuit die crisis. (47)

De Kesel laat ook precies zien waartoe deze blijvende crisis van de moderne kunst leidt. ‘In de moderniteit,’ zo argumenteert hij, ‘is de kunst samen[ge]valen met het op de agenda houden van die crisis’. De moderne kunstenaar weet niet hoe hij/zij zich moet verhouden tot het eigen werk in relatie tot hetgeen in dat werk wordt afgebeeld. Gaat het (nog) om een zo groot mogelijke bena-

dering van de empirische werkelijkheid (impressionisme), om wat voorbij het empirische ligt (expressionisme en surrealisme), of om het kunstwerk zelf (abstractionisme)?

Ik zou deze crisis der moderne kunsten vooral willen duiden als een langlopende identiteitscrisis, een begrip dat De Kesel overigens zelf niet gebruikt, maar naar mijn inziens wel benadert. De kunstenaar weet niet meer wat kunst is en niet langer wat het betekent om kunstenaar te zijn, behalve dan dit ene probleem tot kern en hoogtepunt van het eigen artistieke ploeteren te verheffen.

Zo lees ik ook de (dadaïstische) kunst van Hugo Ball en zijn klankgedichten ('Gadji beri bimba' 1916), door De Kesel zo treffend onder woorden gebracht, maar ook het urinoir van Marcel Duchamp ('Fountain' 1917), nog steeds beschouwd als de artistieke lakmoesproef van de moderniteit.⁹⁹ Of denk aan de banaan-met-ducttape-aan-de-muur-geplakt ('Comedian' 2019) van Maurizio Cattelan, die in datzelfde jaar eigenhandig werd verorberd door collega-kunstenaar David Datuna.¹⁰⁰ 'Hungry artist' noemde hij zijn performance, die hij naar eigen zeggen 'uit diep respect' voor Cattelan uitvoerde.¹⁰¹ Noch de galeriehouder noch Cattelan hadden problemen met de performance en vervingen de banaan eenvoudig voor een ander exemplaar.

Identiteitscrisis

Als ik goed kijk naar deze afgekondigde crisis, zie ik een beroepsgroep (kunstenaars) en een bijbehorende studie- en fanclub (esthetici, kunstkenner en kunstminnaars), die grote moeite hebben te begrijpen waar ze zelf nu mee bezig zijn, ingehaald als ze zijn – zoals De Kesel dat zelf ook al noemt – door

99 Francis Smets, *Rozen in de knop. Over de kunst in het postmetafysische tijdperk*, Antwerpen-Apeldoorn: Garant (2005), 78.

100 Jason Farago, 'A (grudging) defense of the \$120,000 banana,' in *The New York Times*, 8 december 2019, <https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/a-critics-defense-of-cattelan-banana-.html> [13 april 2022].

101 Jordan Hoffman, 'It is something deeper. David Datuna on why he ate the \$120,000 banana,' in *The Guardian*, 11 december 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/11/david-datuna-120000-banana-interview-art-basel-miami> [13 april 2022].

nieuwere media (vooral de film en de fotografie) die veel beter in staat zijn tot het representeren van de werkelijkheid dan de traditionele 'schone kunsten' en door de massale wijze waarop werken gekopieerd en verspreid kunnen worden (*simulacra*)¹⁰². Graag wil ik enkele gedachten delen die zouden kunnen bijdragen aan het nadenken over deze crisis in de moderne kunsten en de daarmee samenhangende "dodelijke" spiraal van de eigen identiteitscrisis.

In de eerste plaats is het woord 'kunst' nogal complex, De Kesel beschrijft dat zelf in zijn essay: kunnen we nog wel spreken over 'kunst' überhaupt? Een deel van deze conceptuele verlegenheid is wellicht gelegen in de drievoudige functie van taal: descriptie (descriptief), normatie (normatief) en performatie (performatief). Taal *beschrijft* de aan de taal voorafgaande werkelijkheid (dit is een bloem); taal formuleert een oordeel (dit is een *mooie* bloem); en taal roept tot het bestaan, dat wil zeggen verandert de werkelijkheid daadwerkelijke (dit beschouwen we voortaan ook als een bloem).¹⁰³

Om bij het descriptieve te beginnen, gewoonlijk is de 'kunstscène' (kunstenaars, -critici en -wetenschappers, maar ook museumconservatoren en -bezoekers) geneigd om het begrip 'kunst' te beschouwen als een beschrijving (of een identificatie) van een aan onze perceptie voorafgaande realiteit te zien. Courbet's schilderij *L'atelier du peintre* (1855), Balls klankgedichten, Cattelans banaan: het is in en uit zichzelf reeds kunst, dat in onverschillige afwachting is van onze erkenning als zodanig. De discussie is dan vervolgens hoe we het beste deze kunst als zodanig kunnen herkennen, bijvoorbeeld door artistieke cultivering.

Echter, het begrip 'kunst' fungeert in de kunstscène ook als een normatief begrip, in de zin dat het woord positieve connotaties met zich meebrengt en -draagt. Kunst is niet simpel, zij krijgt allerlei essentialia toegeedeeld, waaronder het ware (*verum*), het goede (*bonum*) en het schone (*pulchrum*), niet voor niets de drie traditionele transcendentia voor God zelf binnen de christelijke

102 Peter Smith en Carolyn Lefley, *Rethinking photography. Histories, theories and education*, London: Routledge (2016), [chapter 3]

103 Matthias Fritsch, 'The performative and the normative', in Mauro Senatore (red.), *Performatives after deconstruction*, London: Bloomsbury (2013), 86-108.

traditie.¹⁰⁴ Kunst betekent ook dat er niet-kunst is, gewoonlijk ‘kitsch’ genoemd en beroemd van het gelijknamige televisieprogramma van de AVROTROS. Kunst maakt onderscheid tussen het slechtere (nep, namaak, kopie, lage kwaliteit) en het betere (origineel, hoge kwaliteit) tussen origineel en *simulacrum*.¹⁰⁵ Hier gaat het ook om herkennen, maar meer nog om oordelen: kennelijk is het ene kunstwerk het andere niet. Hier vindt ook de discussie plaats over de verhouding tussen ‘Fountain’, ‘Comedian’ en ‘L’atelier du peintre’. Bestaat er een rangorde in deze kunst? En op basis waarvan dan?

Ten derde fungeert het begrip ‘kunst’ ook nog als een performatie: het schept wat het zegt te beschrijven. Als Goethe’s tovenaarsleerling (*Der Zauberlehrling*, 1797) is elke mens die een taal machtig is, een schepper van realiteiten. Wie Cattelans banaan in een museum hangt, maakt het object eigenhandig tot kunst. Wat kan er immers in een museum hangen dat geen kunst is? Wie Balls klankgedichten bespreekt als een kunstzinnige expressie van de weerzin tegen de Grote Oorlog maakt ‘Gadji beri bimba’ tot zulke kunst.

Niet voor niets vertelt Genesis 1 dat God ‘sprak’ en het ‘was’. Het Hebreeuwse *bara* staat zowel voor het scheiden tussen orde en chaos, als het scheppen wat voorheen niet was, het *ex nihilo* van de christelijke theologie.¹⁰⁶ Kunst is niet alleen een tegen-over-niet-kunst, maar tevens schept het zichzelf (en eventueel vernietigt het zichzelf tevens) in een arena die bevolkt wordt door kunstenaars, kunstkenners, kunstliefhebbers en de eigenaren van musea en galeries.

De moderne kunstenaars over wie De Kesel schrijft, menen zelf vooral met het descriptieve niveau te worstelen. Weliswaar zijn de kunsten en haar beoefenaars en minnaars in een voortdurende discussie met zichzelf over wat het betekent om kunst te zijn of te maken, het idee dat er zo iets bestaat als ‘echte kunst’ en dat deze in principe niet alleen bereikbaar zou zijn maar ook onze herkenning en erkenning zou voorafgaan, staat op zichzelf niet ter discussie.

104 Aidan Nichols, *The Word has been abroad. A guide through Bathasar’s aesthetics*, Washington: The Catholic University of America press (1998), 233.

105 Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press (2020).

106 Nathan Chambers, *Reconsidering creation ex nihilo in Genesis 1*, Pennsylvania: Eisenbrauns (2020), 211-236.

Dat kunst ook een voortdurende concurrentie-, kwalificatie- en diskwalificatiecyclus behelst, lijkt geen onderdeel van de zelfreflectie te midden van de crisis.

Daarnaast vergeten deze modernistische kunstcirkels dikwijls dat er een pragmatische grens aan het eigen performatieve spreken bestaat. Een object kunst noemen kan dat object tot die status verheffen, maar slechts tot een helaas niet van tevoren te bepalen hoogte. Moderne kunst loopt het risico te verworden tot de nieuwe kleren van de keizer. In het bekende, gelijknamige sprookje van Hans Christian Andersen uit 1837 verkopen twee oplichters de naïeve keizer een set nieuwe kleren met de magische karaktertrek dat alleen slimme mensen deze kleding zien kunnen. Natuurlijk ziet niemand de niet-bestaande kleren, maar niemand – de keizer ook niet – durft dat toe geven uit angst voor dom te worden versleten.

Wellicht dat Cattelans banaan ook naakt aan de muur hangt, maar aangezien de artistieke elites deze banaan tot ‘kunst’ hebben verheven, loopt iedereen die dat niet zo ziet, het risico voor burgerlijk, achterlijk of onvolwassen te worden versleten. Niemand – zelfs Cattelan zelf, die mogelijk de rollen van oplichter en keizer onbewust tegelijkertijd vertolkt – durft de nieuwe kunst te zeggen wat zij werkelijk is: een met zichzelf eeuwig in de clinch liggende draaikolk.

Hugo Ball

Een andere oplossing, of ‘richting’ is beter, waar de door De Kesel geconstateerde crisis in de moderne kunst kan worden gezocht, is de weg van de reeds genoemde Ball en de door hem beïnvloede Nederlandse Lucebert. Wellicht heeft de moderne kunst, zoals Lucebert het zo fraai verwoordt ‘haar gezicht verbrand’ in de vuurovens van de vernietigingskampen (‘ik tracht op poëtische wijze’, 1952) en – daarvoor reeds – in de loopgraven van België en Frankrijk.

Hugo Ball en zijn mededadaïsten – Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, Emmy Hennings en Sophie Tauber – kwamen bijeen in *Die Holländische Meierei* in het neutrale Zwitserland tezamen met een meute

gestrande deserteurs, intellectuelen en andere kunstenaars die – elk op hun eigen wijze – een uitweg dan wel een antwoord op de collectieve razernij van *La Grande Guerre* zochten. Vijftien miljoen mensen kwamen om in de eerste van Alle Grote Oorlogen, de meesten om het verdedigen of aanvallen van enkele luttele meters modderig land of klam bos.

In 1915 dichtte Ball als zijn *Totentanz*, geschreven op de melodie van een geliefde Duits soldatenlied, de *Dessauer Marsch*.¹⁰⁷ Voor Nederlandse oren klinkt het een beetje als Boudewijn de Groot's anti-oorlogslied 'Meneer de president' (1966). Ik citeer hier enkele regels van Balls 'Dodendans'. Ik doe geen poging dit Duits te vertalen naar het Nederlands; elke vertaling, zeker van poëzie, is natuurlijk een gevaarlijke en vaak vergeefse poging.

So sterben wir, so sterben wir.
Wir sterben alle Tage,
Weil es so gemütlich sich sterben läßt.
Morgens noch in Schlaf und Traum
Mittags schon dahin.
Abends schon zuunterst im Grabe drin.

Ball beschrijft deze oorlog als een machine, die bestuurd door ver en veilig weggezette leiders miljoenen mensen in zijn kaken verslindt. De dadaïsten van het eerste uur konden niet langer geloven in een werkelijkheid die deze slachting toelaat en hieven beschuldigend de vinger naar de menselijke taal die van elke uiteengereten soldatenlijf een vinkje op een lijst maakt en van elke met de grond gelijk gemaakt dorp een vingerwijzing op een kaart. Het gaat dan om 'vaderlandsliefde', *collateral damage*, om 'noodzakelijk offer', om 'overzienbare schade'. Dat was de reden – deze performatief-destructieve capaciteit van de menselijk-conventionele taal – dat Ball zijn klankgedichten begon: zelfs de taal moest vernietigd worden.

¹⁰⁷ Bosman en Salemink, *Ball*, 71-74

Helaas voor Ball en zijn medekunstenaars botsten zij na deze linguïstische vernietiging op het beruchte *dead end dada*: na de vernietiging volgde geen alternatief. Het is als de kunst die zichzelf alleen in voortdurende crisis begrijpt, maar geen alternatief heeft: zo ook zag Ball geen andere mogelijkheid om in het luchtledige van de dadaïstische kaalslag terug te verlangen naar, een zeer eigenwijze interpretatie van het christelijke verlossingsnarratief. Hij werd rooms-katholiek, een stap die niemand begreep. Deze terugkeer is voor moderne kunstenaars bijna onmogelijk geworden door de druk van de secularisatie, maar verklaart tegelijkertijd haar voortdurende hang naar het oude narratief, zij het onder de sluier van de nieuwe taal van 'zingeving', 'spiritualiteit' en 'mystiek'.

Dat betekende overigens niet dat Ball na zijn *reconversio* tot het geloof van zijn jeugd, dat hij tijdens zijn studie filosofie aan de universiteiten van München en Heidelberg had verloren, geen dadaïstische neigen meer had. Ja, hij had Dada en zijn Dada-vrienden vaarwelgezegd, maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. In 1916 beschrijft Ball hoe hij, tijdens de eucharistieviering, getroffen werd door het Gregoriaans, zoals hij dat eerder werd tijdens het uitspreken van zijn klankgedichten in Cabaret Voltaire. Maar niet de glorie van de samengebalde, christelijke theologie met zijn filosofische nuances en impliciete verwerping van allerhande heterodoxiën; nee, het gaat Ball om de *klanken*:

Wat is het toch voor een wonderlijk gezang! Alle klinkers geven elkaar hier, in de kerk, een schitterend, eeuwig rendez-vous.¹⁰⁸

Later beleeft Ball in zijn *Byzantinisches Christentum*, ook door De Kesel aangehaald, nog een 'per ongeluk' dadaïstisch momentje. Wederom koppelt hij de klankmagie van Cabaret Voltaire op een volstrekte eigenwijze manier aan zijn rooms-katholicisme. Hij citeert een apocrief evangelie, de *Pistis Sophia*, waarin de verrezen Christus met zijn leerlingen om een altaar staat, als ware het een anachronistische eucharistievieringen met Christus als priester en offerlam

¹⁰⁸ Hugo Ball, *De vlucht uit de tijd*, vertaald door Hans Driessen, Nijmegen: Van Tilt (2016), 264. Bosman en Salemink, *Hugo Ball*, 91-93.

tegelijk. In een voetnoot mijmert Ball nog even door over de *Pistis*.¹⁰⁹ In de *Pistis* spreekt Christus tot zijn hemelse vader, ‘Verhoor mij, mijn Vader, jij Vader van alle vaders, jij oneindig Licht’ om vervolgens in *nomina barbara* uit te breken:

Aeä iuo iao aoi oia psinoter ternops nopsiter zagura pagura netmoma-
oth nepsiomaoth marachachta tobarabbau tarnaschachau zorokotora
ieoü sabaoth.

Door woorden te gebruiken als *Auberformeln* (‘toverformules’) en ‘geheime namen’ schuift hij het Christusgebed uit de *Pistis* en zijn eigen rol van ‘bisschop van Dada’ in elkaar. Het gaat hem om de klanken, niet om de inhoud.

Lucebert

Ook de Nederlandse Ball – Lucebert – zocht naar dat narratief, maar op een hele andere plek in zijn biografie. Lucebert (1924-1994) kwam in 1945 terug van de *Arbeitseinsatz* waar hij de Nazi’s had geholpen met het produceren van explosieven. Of hij dat nu vrijwillig deed of niet, blijft ook na de onthullingen van Luceberts biografie Hazeu uit 2018 niet geheel duidelijk.¹¹⁰ Wel is duidelijk dat Lucebert zich twee jaar na het einde van de tweede der Grote Oorlogen liet doppen in de rooms-katholieke Krijtbergkerk te Amsterdam.

Lucebert sprak nooit over zijn doopsel, maar in zijn gedichten zijn veelvuldig verwijzingen naar het christelijke verlossingsnarratief te vinden. Zo ook in het gedicht ‘ik tracht op poëtische wijze’ uit 1952 waarin het lyrische ik zichzelf vergelijkt met ‘de stenen of vloeibare engel’, dan immers hadden ‘geboorte en ontbinding’ hem niet aangeraakt. In het gedicht staat de beroemde strofe:

in deze tijd heeft wat men altijd noemde
schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand
zij troost niet meer de mensen

¹⁰⁹ Bosman en Salemink, *Hugo Ball*, 142-146.

¹¹⁰ Wim Hazeu, *Lucebert. Biografie*, Amsterdam: Bezige Bij (2018).

zij troost de larven de reptielen de ratten
maar de mens verschrikt zij
en treft hem met het besef
een broodkruimel te zijn op de rok van het universum¹¹¹

‘Schoonheid heeft haar gezicht verbrand’ is slechts één van de vele verwijzingen in Luceberts oeuvre naar de verschrikkingen van de Duitse vernietigingskampen. In ‘vaalt’ (1952) spreekt het lyrische ik over zichzelf als iemand die rotte lijken moet opruimen. Eén daarvan is een kind:

een vlagje van papier stak int gebit
van een bij wenken steen geworden kind
ik ritste met nationale vingers
de natie uit de lippen van dit kind¹¹²

Lucebert heeft zijn gehele leven – niet ongelijk zijn voorbeeld Ball – geworsteld met wat na Auschwitz de rol van de kunsten nog zou kunnen zijn. De menselijke beschaving – en de kunst als de hoogste uitingsvorm ervan – had definitief zijn barbaarse gezicht laten zien, waardoor alle schoonheid, waarheid en goedheid voorgoed verloren raakten. Ook Lucebert probeert de taal te ontledigen, maar stuit – net als Ball voor hem – op *horror vacui*, de angst voor het vacuüm dat ligt na de totale deconstructie. Lucebert trok zich niet terug op zijn geloof, maar stopte voor lange tijd met dichten.

Beide dichters – Ball en Lucebert – bieden een ander prisma dan De Kesel om de crisis van de moderne kunst en haar voortdurende worsteling met de afgezworen religie te begrijpen. De werkelijkheid – na 1945 en de breuk die de Holocaust in de collectieve menselijke geschiedenis heeft gebracht – is *beyond redemption*, kan alleen nog het object van voortdurende kritiek door de kunsten zijn. Maar achter deze collectieve, artistieke deconstructie ligt de leegheid die deze misdaden mogelijk maakte.

¹¹¹ Lucebert, *Apocrief / De analfabetische naam*, Amsterdam: Bezige Bij (1952), 52.

¹¹² Idem, 25.

Kunst & religie

Kunst kan niet zonder religie en wel op twee manieren niet. Enerzijds heeft de in voortdurende crisis verkerende kunst een referentiekader nodig waartoe zij zich kan verhouden en afzetten. Uiteraard is het spreken over 'religie' nooit onproblematisch: haar definiëren heeft vele experts perplex achter gelaten.¹¹³ Niettemin verplicht dit artikel mij een voorlopige definitie te geven. Zoals ik eerder heb verdedigd hebben historische religies enkele familiegelekenissen (in de Wittgensteinse zin), die helpen hen te vergelijken.¹¹⁴ (1) Mythos: een integraal narratief over de zin van het universum in het algemeen en van de mens daarin in het bijzonder. (2) Ethos: *mores et leges* aangaande goed en fout. (3) Pathos: een reservoir aan gedeelde riten. (4) Logos: een corpus van één of meerdere autoratieve 'teksten', al dan niet opgeschreven. (5) Laos: een proportionele aanhang, wiens exacte aantal moeilijk aan te wijzen is. (6) Hierarchia: een impliciete of expliciete verdeling in religieuze autoriteit binnen de Laos. (7) Hagios: dat wat als het ultiem heilige wordt beschouwd (niet per se in metafysische of transcendente zin overigens).

Zonder de religie met haar traditiebegrip – niet noodzakelijk verbonden aan een kerkelijke institutie, maar er toch nooit heel ver van verwijderd – is er geen grond om de kunstcrisis te kunnen wortelen. Zoals de rebel de dictator nodig heeft om de opstand te kunnen prediken, zoals de puber zijn ouders nodig heeft om zich tegen af te zetten, zo heeft de kunst de religie nodig.

Uiteraard is de religie niet de enige basis waarop het verzet der kunsten mogelijk is, maar de andere vaststaande ingrediënten van ons collectief zelfverstaan zijn met het arriveren van de postmoderniteit ook al van hun ankers geslagen: ras, natie, stand, hiërarchie, familie, gezin, alles is aan 't schuiven geslagen. Religie – in al haar veelkleurigheid – is een van de weinige ankers die zich nog vinden laat in deze maalstroom van over elkaar tuimelende waarden.

¹¹³ Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck (2004); T. Idiopulos en B. Wilson (red.), *What is religion? Origins, definitions and explanations*. Leiden: Brill (1998); H. de Vries (red.), *Religion. Beyond a concept*, New York: Fordham University Press (2008).

¹¹⁴ Frank Bosman, *Gaming and the Divine. A new systematic theology of video games*, Londen: Routledge (2011), 47.

Anderzijds biedt de religie een mogelijkheid om uit te blazen na de ervaring van de *horror vacui*, het eindpunt van elke artistieke zelfontleding. Als de crisis zichzelf als haar eigen doel verstaat, zoals De Kesel lijkt te suggereren, is zij tot niets anders in staat dan tot een eeuwig ronddraaien om haar eigen middelpunt heen. Concepten houden dit soort inspanningen vol, individuen niet, kunstenaars evenmin. Moegestreden door de eeuwige vraag naar het waarom van het eigen bestaan, vormt de religie een moment van aanhechting, aan zo iets als geschiedenis of traditie, en een moment van overgave aan het eigen onvermogen die crisis op te lossen of hem nog langer aan te gaan.

Religie heeft kunst nodig: hoe kan zij zich anders uitdrukken? Kunst heeft religie nodig: hoe kan zij anders overleven?