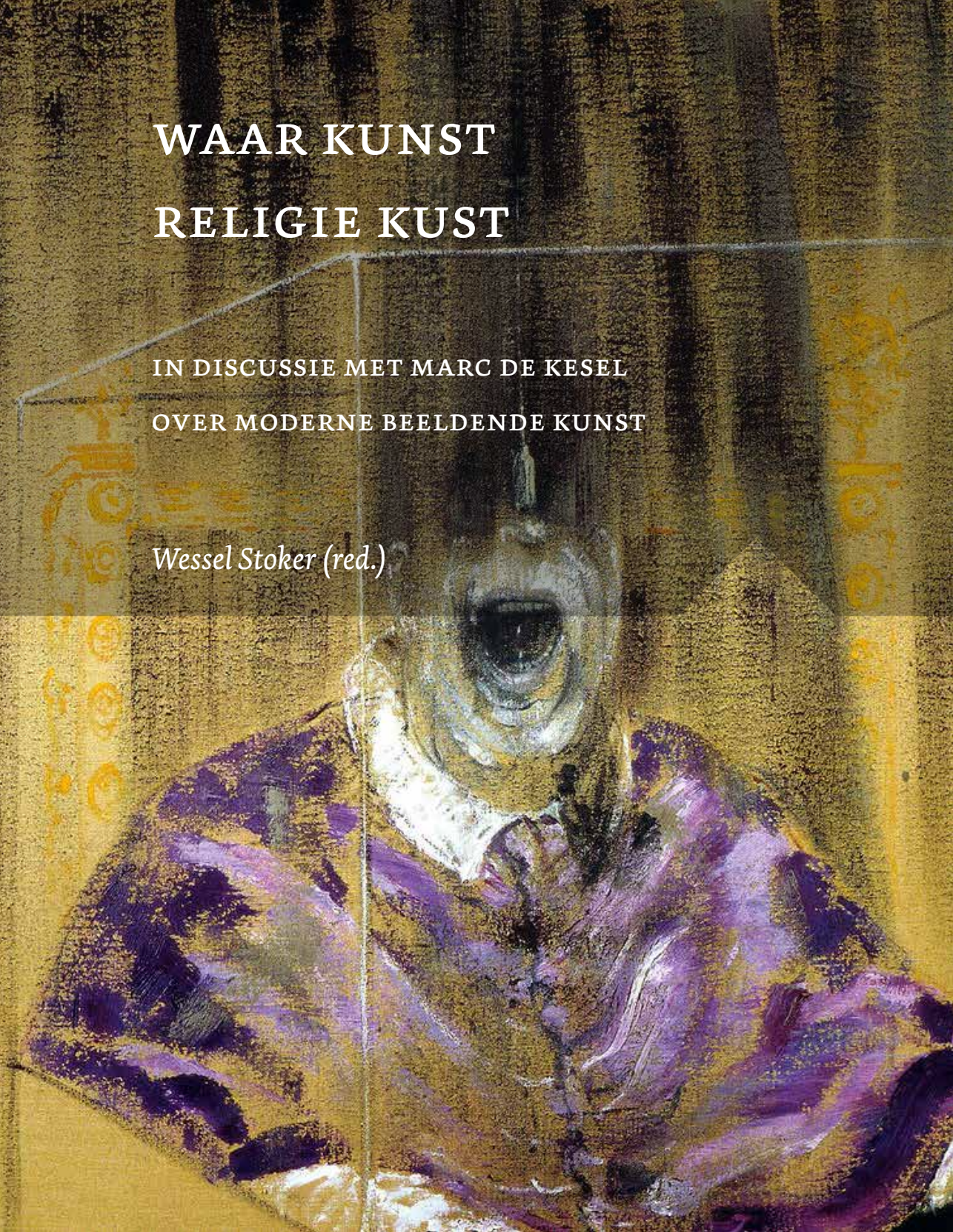


# WAAR KUNST RELIGIE KUST

IN DISCUSSIE MET MARC DE KESEL  
OVER MODERNE BEELDEND E KUNST

*Wessel Stoker (red.)*





# WAAR KUNST RELIGIE KUST

IN DISCUSSIE MET MARC DE KESEL  
OVER MODERNE BEELDENE KUNST

---

*Wessel Stoker (red.)*

# INHOUD

---

<b>Introductie</b>	
<i>Wessel Stoker</i>	8
<b>Discussietekst</b>	
<i>Marc De Kesel</i>	
Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele	26
<b>Het Lam Gods van Jan &amp; Hubert van Eyck</b>	
<i>Barbara Baert</i>	
De iconische blik. Het nieuwe lam van het Lam Gods	58
<b>De Heilige Crisis gepeild</b>	
<i>Ruud Welten</i>	
Baudelaire, schandalig modern	74
<i>Lieven De Maeyer</i>	
Dromen van een grond: surrealisme, realisme en mystiek	86
<i>Frank Bosman</i>	
De kunst heeft haar gezicht verloren: de crisis in de kunst als identiteitscrisis	102
<i>Patrick Chatelion Counet</i>	
Ceci n'est pas Dieu : Ons is de toegang tot het Paradijs ontzegd	114

<b>Alternatieven voor de Heilige Crisis</b>	
<i>Johan Goud</i>	
Teken en spel: alternatieven voor de crisis	130
<i>Kees Vuyk</i>	
Nieuwe werkelijkheden ontdekken: alternatieve missies van de moderne kunst	140
<i>Wessel Stoker</i>	
Hermeneutische fenomenologie als paradigma voor moderne kunst	152
<b>Dupliek</b>	
<i>Marc de Kesel</i>	
Een respons op de replieken	172
<b>Personalia</b>	210
<b>Colofon</b>	214



# INTRODUCTIE

---

*Wessel Stoker*



‘Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele’. Dat klinkt prikkelend en uitdagend. En dat is ook het essay met deze titel dat Marc de Kesel in deze bundel voorlegt. Wetenschappers vanuit verschillende disciplines geven hun commentaar erop. Soms gaat het om een verhelderende aanvulling of toelichting, soms om een bevestiging of tegenspraak of om alternatieven voor de heilige crisis in de moderne beeldende kunst zoals door De Kesel geponereerd.

Ik geef in verband met de heilige crisis in de moderne kunst een toelichting bij enkele sleuteltermen die in deze bundel gebruikt worden, zoals ‘moderne kunst’ en ‘realisme’.

Wat te verstaan onder moderne kunst? ‘Moderne kunst’ staat in samenhang met *moderniteit*. In de westerse geschiedenis van de filosofie en van het christendom beschouwt men moderniteit als nieuwe tijd doorgaans de tijd na de Middeleeuwen. Met de term moderniteit wijst men ook wel meer specifiek op

de periode van de 19de en 20ste eeuw. De term duidt dan op de sociale omstandigheden en ervaringen als gevolg van de *modernisatie*, de Industriële Revolutie, de technologische, economische en politieke processen zoals fabrieksarbeid, sterke groei van de steden, nieuwe vormen van transport enzovoort. Zo was de kunstbeschouwing van Charles Baudelaire's *Le peintre de la vie moderne* (1859) geworteld in het toenmalige moderne stadsleven van Parijs. In samenhang met moderne kunst spreekt men in de kunsttheorie ook van avant-garde kunst en modernisme. Dan gaat het om een bepaalde kunst *binnen* de moderne kunst: experimentele kunst van kunstenaars die vaak kritisch staan tegenover de moderne westerse cultuur zoals de dadaïst Hugo Ball en de surrealist André Breton.<sup>1</sup>

In deze bundel wordt moderne kunst en moderniteit in ruime zin opgevat. De Kesel acht de heilige crisis nog niet aanwezig bij het drieluik *Het Lam Gods* (1430-1432) van de gebroeders Van Eyck. Hij ziet de crisis in de moderne kunst gaandeweg groeien tot ze in haar diepte is aan te wijzen bij Gustave Courbet (1819-1877) met zijn oproep tot 'realisme,' en nadien in de moderne kunst van de 20ste eeuw.

De Kesel verbindt de heilige crisis in de moderne kunst met de opvatting van de 'dood van God'. Zo schrijft hij: 'De "dood van God" geldt voor velen als definitie van de moderniteit ...' In verband hiermee vult hij de term *realisme* zoals deze in de kunsttheorie wordt gebruikt, aan vanuit zijn wijsgerig-theologische kunstbeschouwing. Het pictorale realisme betreft in de kunsttheorie de discussie over de vraag hoe een schilderij dat uit verf en kleur bestaat, gelijkenis kan vertonen met de werkelijkheid van natuur en mens.<sup>2</sup>

De Kesel vult dit aan door te wijzen op het realisme dat bij Van Eyck en bij Renaissance-schilders is te vinden, realisme als aanduiding voor de werkelijkheid als gegrond in God.

1 De geschiedenis van de avant-garde kunst is vol met spanningen en tegenstrijdigheden. In de jaren '60 van de 20e eeuw verbinden sommige avant-garde kunstenaars hun pop-art kunst met economie en consumptie (D. Cottington, *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2013). Zie voor de term modernisme ook P. Gay, *Modernism: The Lure of Heresy*, W.W. Norton & Company, Inc.: New York 2008).

2 Zie de artikelen *Realism* in: *Encyclopedia of Aesthetics* (M. Kelly ed.), VI, 106-110).

Kortom: De Kesels essay, 'Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele', betreft een wijsgerig-theologische analyse van moderne kunst, waarop in deze bundel vanuit de filosofie (Welten en Chatelion Counet), de cultuurtheologie (Bosman en Goud), de esthetiek (Vuyk en Stoker) commentaar wordt gegeven. Voorafgaat een kunsthistorische analyse van Barbara Baert van *Het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck.

Ik introduceer de commentaren op de stelling van De Kesel dat moderne kunst in een heilige crisis verkeert. Eerst De Kesels essay.

## **Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele**

De moderne kunst heeft haar ontstaan te danken aan een crisis. De dadaïst Hugo Ball toonde in 1916 met zijn verzen zonder woorden, zijn klankgedichten, de onmogelijkheid om kunst te maken. Dit als gevolg van de Eerste Wereldoorlog met zijn vernietigende invloed op de cultuur. Al eerder had de Franse kunstschilder Gustave Courbet de crisis in de moderne kunst blootgelegd met zijn oproep tot realisme. Daartoe had hij met het schilderij *L'atelier du peintre* (1855) opgeroepen. De term 'realisme' reserveert De Kesel voor een schilderkunst die haar beelden gefundeerd weet in de grond van de werkelijkheid. Dit 'realisme' treffen we nog aan in *Het Lam Gods* van Jan & Hubert van Eyck uit 1430-1432 en in latere kunst van de Renaissance. Van Eycks drieluik toont de realiteit van alledag zoals die is verankerd in de grond van de werkelijkheid, een 'grond' die goddelijk is. Dit realisme was met andere woorden te danken aan de christelijke incarnatie-idee, aan de opvatting dat God mens geworden was en daarom rechtstreeks uit onze dagelijkse werkelijkheid sprak. Waar een eeuw vóór Van Eyck het beeld nog wegkeek van de dagelijkse werkelijkheid omdat het naar God wilde verwijzen (het beeld was een 'icoon', neoplatoons opgevat als een visuele 'stairway to heaven'), werd een beeld in Van Eycks tijd als 'representatie' gedacht, als 'voorstelling' van de dagelijkse werkelijkheid die, omdat God erin was geïncarneerd, meteen ook de reële (lees: goddelijke) grond van beeld en realiteit toonde.

Deze religieuze gronding begon de kunst echter al vanaf de zestiende eeuw kwijt te raken, terwijl ‘representatie’ niettemin het paradigma voor de beeldende kunst bleef. Impressionisten, Cézanne, Malevich worstelden, allen op eigen wijze, met representatie, met het weergeven van de werkelijkheid, omdat deze bij hen niet meer op een reële presentie stoelde. De moderne kunst verkeert in een crisis doordat ze de voeling met de grond van de realiteit heeft verloren. ‘De “dood van God” geldt voor velen als definitie van de moderniteit, en een lange traditie verlichtingskritiek verklaart religie verbeurd.’

De moderne kunst handhaaft het beeldparadigma van representatie en is niet in staat een alternatief ervoor te realiseren. ‘Haar moderniteit valt samen, niet met een alternatief, maar enkel met een experimentele ruimte waarin het oude, nog steeds heersende paradigma van de representatie steeds weer opnieuw in vraag wordt gesteld.’ De moderne mens – en met hem ook de representatie – heeft zich vrij gemaakt van de grond van de werkelijkheid. Ziet de moderne kunst haar crisis van representatie onder ogen, dan blijft ze zoeken naar de grond van de representatie. Daarin ligt de basis voor de fascinatie die zij heeft voor het religieuze en spirituele.

Een nostalgisch verlangen om het beeld in de kunst zijn reële basis terug te geven door het religieus te duiden en te beleven, is geen optie, aldus De Kesel. Dan verliest de kunst haar moderniteit, stelt hij. Moderne kunst moet haar fascinatie voor het religieuze wel serieus nemen maar kan dit enkel door haar eigen grondingscrisis ‘als crisis op de agenda van de moderniteit te houden’, aldus De Kesel.

## **Het Lam Gods**

*Het Lam Gods* (1430-1432) van Jan & Hubert van Eyck is voor De Kesel een voorbeeld van kunst die nog niet in een heilige crisis verkeert. BARBARA BAERT onderzoekt dit werk.

Zij verhaalt in haar kunsthistorische bijdrage over *Het Lam Gods* hoe na de verwijdering van de 16<sup>de</sup>-eeuwse overschildering bij de restauratie een ander lam

tevoorschijn kwam. Een lam met een gelaat waarvan de ogen vooraan zijn geplaatst in plaats van opzij. Het is een theologisch lam in plaats van een 'natuurlijke lam'.

Baert belicht de spiritualiteit die ermee verbonden is. De frontale blik is een belangrijk kenmerk van het gelaat van het Lam Gods. Zij laat zien dat het werk van de Van Eycks in de traditie staat van het Ware Gelaat (van Jezus). Het had daarmee ook een functie in de spiritualiteit van de *beata visio*, het zien van God na de dood.

De auteur betreft ook ons als toeschouwer van het Lam Gods in haar bespreking. 'Zijn wij stapsgewijs over het lam heen gegaan, voorbij de engelen – de tussenwezens – tot bij God, en vervolgens getranscendeerd in het zuiverste spirituele zien?' De ogen van het lam blijken zo geschilderd te zijn dat het lam ook ons aankijkt.

## **De Heilige Crisis gepeild**

De commentaren zijn deels peilingen van wat De Kesel beweert over een heilige crisis van de moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele en religieuze. Welten, De Maeyer en Bosman peilen stromingen binnen de moderne kunst op het (on)gelijk van zo'n heilige crisis. Welten bespreek de kunst van Baudelaire, Bosman die van Dada (Hugo Ball) en van Lucebert en De Maeyer het surrealisme van André Breton.

RUUD WELTEN bevestigt De Kesels spreken over een crisis in de moderne kunst. Hij wijst op de crisis in de moderne kunst in het 19de eeuwse Frankrijk, waarbij kunst en religie op gespannen, zelfs tegenstrijdige wijze met elkaar verbonden zijn. De dichtbundel *De bloemen van het kwaad* (1857) van Charles Baudelaire is een voorbeeld van de innerlijke tegenstrijdigheid die eigen is aan 'moderne kunst'. Enerzijds ligt een revolte tegen God aan de moderne kunst ten grondslag; anderzijds is er tegelijk de schatplichtigheid van deze revolte aan diezelfde God. Moderne kunst wordt én gekenmerkt door een afscheid van het religieuze én blijft van religie vergeven. Baudelaire laat dat zien in zijn *De bloe-*

*men van het kwaad*, dat leest als een lofzang op het kwaad, op verleiding, zonde en prostitutie. De burgerij bedreef al dat kwaad maar verstopte het. Baudelaire maakte het zichtbaar en spiegelde de katholieke moraal van het goede en nastrevenswaardige aan haar tegendeel: spleen versus ideaal, God versus Satan, liefde versus haat, slachtoffer versus beul.

Welten wijst op de tegenstrijdigheid van de moderne kunst, die tussen de burgerlijke moraal en het beroep op de goede God, die ook speelt in het werk van Baudelaire's tijdgenoten zoals Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1856) en Edouard Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1863). Ook bij hen betreft het 'een revolutie die doeltreffend is, precies omdat dezelfde vormen gebruikt worden als de kunst waar ze zich tegen afzet.'

LIEVEN DE MAEYER toetst De Kesels visie dat de moderne kunst haar gron- ding in de werkelijkheid kwijt is aan het surrealisme. Kan het aan de eis van realisme voldoen?

André Breton, de stichter van het surrealisme zoekt naar realisme. Hij wil de kunst laten aansluiten bij de werkelijkheid, maar dan wel bij de *volledige* wer- kelijkheid en dat is voor hem bijvoorbeeld ook de niet-materiële werkelijkheid en de niet objectief waarneembare droom.

De surrealisten zoeken, na de dood van God, een nieuwe grond voor de ver- houding van de mens tot de realiteit – een nieuwe grond voor 'realisme'. Maar anders dan Descartes, die enkel twijfelde aan de zintuiglijke werkelijkheid om haar in haar zekerheid te herstellen, betwisten de surrealisten het alleen- recht van de rede en de zintuigen om te bepalen wat echt is. Descartes hield de droom voor louter illusoire werkelijkheid. Voor de surrealisten echter maakt de droom evenveel aanspraak op werkelijkheid als de wereld van de zintuigen. Vandaar ook hun voorliefde voor automatisme (*écriture automatique*, maar ook *dessin automatique*). In hun ogen is dit het uitgelezen middel om tegemoet te komen aan de realisme-eis van de moderne kunst. Rede, moraal en esthetiek verminken de werkelijkheid door het irrationele, het kwade en het lelijke eruit weg te zuiveren.

Hoe voldoet het surrealisme aan de realisme-eis? De referentie aan een objectieve buitenwereld wordt ondergeschikt gemaakt aan een verkenning van de creatieve werking van het denken in beeld en taal zoals die autonoom functioneren, dit wil zeggen nog vóór een 'ik' die als zijn instrument aanwendt. Breton beschrijft het automatisch schrijven als volgt: 'Plaats uzelf in een zo passieve, of receptieve, toestand als u kan...'. In het automatisch schrijven, schrijft het *schrijven* en niet de *schrijver*.

Het automatisme is het antwoord van het surrealisme op de realisme-eis van de moderne kunst. De surrealisten zoeken de grond van de werkelijkheid in zichzelf, maar die blijkt nu buiten het eigen bewustzijn te liggen. De Maeyer acht dit antwoord op de realisme-eis van de moderne kunst niet overtuigend. De heilige crisis van de moderniteit krijgt zo geen oplossing en blijft, zoals De Kesel had gesteld, bij het vroege surrealisme op de agenda van de moderniteit staan.

Is er ook een religieus aspect te ontwaren in het surrealisme? De Maeyer wijst op een *formele* gelijkenis van het surrealisme met religie als mystiek. Dat is echter te weinig om te spreken van een *religieuze fascinatie* van deze moderne kunstenaars waarover De Kesel in zijn essay schreef.

FRANK BOSMAN constateert een crisis in de moderne kunst maar duidt haar als een langlopende identiteitscrisis. Na eerst in het algemeen de identiteitscrisis in de moderne kunst te hebben aangewezen, gaat hij dieper in op de crisis bij Hugo Ball (1886-1927) en Lucebert (1924-1994).

De vernietiging veroorzaakt door de Eerste Wereldoorlog was zo radicaal dat dadaïsten van het eerste uur zoals Ball niet langer konden 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'. Deze performatief-destructieve capaciteit van de menselijk-conventionele taal was de reden dat Ball zijn klankgedichten begon: zelfs de taal moest vernietigd worden. Maar wat is voor de kunst het alternatief? Die was er niet aldus Bosman. Het betreft 'kunst die zichzelf alleen in voortdurende crisis begrijpt, maar geen alternatief heeft'. Ball keerde daarom terug naar de religie.

Hij werd rooms-katholiek, maar als kunstenaar bleef hij in crisis en bleef hij klankmagie gebruiken zonder inhoud.

Ook Lucebert, de Nederlandse Ball, liet zich twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog dopen en werd rooms-katholiek. De titel van Bosmans artikel 'de kunst heeft haar gezicht verloren' verwijst naar een bekende strofe uit Luceberts gedicht, *ik tracht op poëtische wijze*:

in deze tijd heeft wat men altijd noemde schoonheid  
schoonheid haar gezicht verbrand.

Lucebert worstelde ermee wat na Auschwitz de rol van kunst kan zijn. De menselijke beschaving had definitief zijn barbaarse gezicht laten zien 'waardoor alle schoonheid, waarheid en goedheid voorgoed verloren raakten'.

Ball en Lucebert bieden volgens de auteur '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 van de beide wereldoorlogen is *beyond redemption* en kan alleen nog maar het object van voortdurende kritiek door de kunsten zijn.

Bosman meent dat kunst niet zonder religie kan, zij het anders dan De Kesel stelt. De in voortdurende crisis verkerende kunst heeft een referentiekader nodig waartoe zij zich kan verhouden en waartegen zij zich kan afzetten. 'Zoals de rebel de dictator nodig heeft om de opstand te kunnen prediken ... zo heeft de kunst de religie nodig'. Maar religie heeft nog een andere functie voor kunstenaars. Religie biedt ook 'een mogelijkheid om uit te blazen na de ervaring van de *horror vacui*, het eindpunt van elke artistieke zelfontleding' zoals Ball en Lucebert laten zien. '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'. Dat houden kunstenaars niet vol en zoeken in de religie 'een moment van overgave aan het eigen onvermogen die crisis op te lossen', aldus de auteur.

De heilige crisis van de moderne kunst betreft het niet kunnen voldoen aan de



eis van realisme en daarmee van representatie. Anders dan de vorige peilingen gaat PATRICK CHATELION COUNET niet in op stromingen binnen de moderne kunst maar stelt representatie als zodanig ter discussie. Hij acht in het voetspoor van Derrida representatie onmogelijk.

De filosoof Derrida wijst erop dat er een gat is tussen het uitdrukken (het kunstwerk of de *signifiant*) en het uitgedrukte (wat ermee gezegd wil worden of de *signifié*). Veelbetekenend wordt eraan toegevoegd: 'En dan zwijgen we nog over het gat tussen het teken en de werkelijkheid'. Daarmee geeft Chatelion Counet de kern aan van wat hij wil beweren over de representatiecrisis. Die crisis bestaat al bij Adam 'die door God gemachtigd wordt te *representeren*: namen te geven aan het voorhandene' (Gen. 2:20).

Wijzend op een gedicht van Bertus Aafjes over Adam die de schepping ervaart wanneer niets nog is benoemd, zegt Chatelion Counet dat de oerzonde is dat de mens begint te benoemen: 'de verboden vrucht is het woord, het poëtische woord, dat de dingen met elkaar vergelijkt en verbindt. De dingen verliezen in het woord en door het woord hun singulariteit en verdwijnen in de veralgemenisering.' Maar, aldus de auteur, 'door te verbinden en te communiceren ontzeggen we onszelf de toegang tot het paradijselijke *Ding-an-sich*. Het vlammen-de zwaard dat ons de terugkeer naar de Presentie in het Paradijs verhindert, is de taal, de metaforiek, de kunst.'

Realiteit als onpresenteerbaarheid was al vanaf Adam het geval. Derrida stelde dat we nooit een *laatste* betekenisinhoud vinden. Dat De Kesel de crisis van het representatie-paradigma op de agenda van de moderniteit wil houden, acht Chatelion Counet daarom niet zinvol.

De auteur verheldert de representatie-crisis verder aan de hand van vooral René Magritte die een (taal-)filosofisch probleem schildert met zijn schilderij *La Trahison des images* [*Het verraad van de beelden*] (1928/29) waarop onder de geschilderde pijp de letters staan: *Ceci n'est pas une pipe*. Het gaat Magritte er niet om dat een *geschilderde* pijp geen pijp is, maar dat een *pijp* geen pijp is. 'Er is geen pijp. Nergens!' Anders gezegd, Magritte verwijst naar de *onwaarneembaarheid* van de werkelijkheid en toont daarmee de gesloten deur naar het paradijs. Het

is daarom onnodig dat De Kesel het probleem van de onpresenteerbaarheid op de agenda wil houden. Chatelion Counet wijst tenslotte ook nog op het onvermogen van de leerlingen om Jezus te verstaan (Joh. 16:18) en legt het uit als het falen van het instrument taal als zodanig.

De conclusie is: 'ons is de toegang tot presentie (in kunst, in taal) ontzegd. Die crisis agenderen is overbodig, omdat ze niet te negeren noch te overwinnen valt.'

## **Alternatieven voor de Heilige Crisis**

Goud geeft alternatieven voor de crisis van moderniteit vanuit de theologie en de filosofie. Vuyk focust op de moderne kunst zelf en geeft voor de heilige crisis vanuit de wijsgerig esthetica een alternatieve visie op moderne kunst. Stoker stelt de vraag of het spreken van de heilige crisis van de moderne kunst niet botst met het maken van kunst met christelijke thema's door moderne kunstenaars en geeft een alternatief om het verschijnsel moderne religieuze kunst als een legitieme mogelijkheid en werkelijkheid te zien.

JOHAN GOUD wijst op het centrale begrip crisis bij De Kesel. Ook elders stelt laatstgenoemde dat moderniteit 'het antwoord [is] op de alles met zich meesleurende crisis die de verdwijning van het scholastieke realisme teweegbracht'. Het idioom van de crisis vindt Goud ook in de theologie bij Kierkegaard en Karl Barth maar wel anders.

Bij Barth heeft crisis de 'betekenis van *oordeel*: het goddelijke Neen over al wat we tot stand brengen – inclusief onze vroomheid en spiritualiteit' Er is bij hem ook een tweede betekenis van 'crisis': 'keuze'. Staande in de crisis, heeft een mens altijd de mogelijkheid om te kiezen voor een vooralsnog ongeziene mogelijkheid.

Goud verbaast zich erover dat De Kesel de crisis onder een tragisch voorteken plaatst. Crisis verwijst bij De Kesel naar 'de verdwijning van het funderende paradigma van de christelijke Middeleeuwen, die het drama van reformatie,

godsdiensoorlogen en moderniteit teweeg heeft gebracht'. De auteur wijst op alternatieven die juist de moderniteit biedt, gekenmerkt als ze is door pluralisering. Het moderne pluralisme kent meerdere paradigma's waarvan Goud er twee noemt: de protestantse theologie van het verwijzende *teken* en het *spel* in de filosofie van Nietzsche en Duintjer.

Wat het eerste betreft (het teken) heeft de Reformatie een alternatief voor het middeleeuwse realisme en voor de 'reële presentie' van God. Protestantse theologen gaven alternatieven ervoor met 'het typisch moderne begrip teken' zoals Calvijn deed met zijn spreken over bezegelende *tekens*. Voor de uitleg van de betekeniswaarde zijn woorden nodig. Goud spreekt hier van een hermeneutische ontologie, van 'het Zijn dat in de taal zijn huis vindt en in het Woord en de woorden tot uitdrukking komt. De afstand tussen God en mens, is daarmee veel groter geworden. Maar de zelfstandige waarde van de *seculariteit* is tegelijkertijd alleen maar versterkt, mét de creatieve mogelijkheden die daardoor werden opengelegd.' En dat laatste geldt ook voor de kunst.

Het filosofische alternatief *spel* beroept zich evenals het teken niet langer op een funderend of transcenderend Zijn. Goud wijst daarbij op Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* die van het kind als metamorfose van de geest zegt: 'Onschuld is het kind en vergeten, een opnieuw beginnen, een spel, een uit zichzelf rollend rad, een eerste beweging, een heilig Ja-zeggen.' Hierbij geeft Goud als commentaar: 'het ja-zeggen tot het leven en de waarden van het leven. Dat is het waar de vraag naar het fundament in dit geval bij uitkomt.'

Ook de Amsterdamse filosoof Otto Duintjer geeft een alternatief voor het middeleeuwse realisme en haar gronding in God. Duintjer analyseert de regels die het menselijk gedrag reguleren. Die regels kunnen geen maatstaf van de eigen legitimiteit zijn. 'Ze zijn de voorwaarden voor elke onderscheiding van gegrond of ongegrond, maar zijn zelf geen van beide', 'ze staan noch vallen, kortom ze zweven.' Het betreft hier een dimensie van het onuitputtelijke. 'Vragend naar het fundament, komen we zo in aanraking met de dimensie van het onuitputtelijke, rondom de regels.' Deze dimensie is meditatief te ervaren en wordt zichtbaar in het spel, in de nog onbegrensde openheid van kinderen.

In reactie op De Kesels bewering over de inherent *tragische* constitutie van de moderne vrijheid, stelt Goud de vraag of de grondeloosheid van het moderne denken niet juist vruchtbaar is gebleken als mogelijkheidsvoorwaarde van nieuwe paradigma's zoals het teken en het spel.

KEES VUYK confronteert De Kesels benadering van de moderne kunst met enkele alternatieve paradigma's. Het paradigma van de representatie is niet overheersend in de moderne kunst. De Franse filosoof Jacques Rancière stelt dat het paradigma van de representatie heeft plaats gemaakt voor een nieuw paradigma, 'het esthetisch regime'. Kunsten in de moderne tijd vormen een relatief autonoom gebied binnen de samenleving. Zij hoeven zich niet langer zoals in het regime van de representatie, te voegen in de algemene indeling van de samenleving in standen, rangen, beroepen en dergelijke. Wat houdt het esthetisch regime in voor de schilderkunst? Het gaat niet alleen om nieuwe manieren van (re)presenteren van de werkelijkheid, zij tonen ook *nieuwe aspecten van die werkelijkheid*. Bijvoorbeeld boeren op het land schilderen en dan niet als onderdeel van een arcadisch landschap, maar als verbeelding van een leefwijze. De kunsten hebben een nieuwe vrije maatschappelijke positie ten opzichte van de samenleving, vandaar dat nu ook bijvoorbeeld protestkunst mogelijk is. Vanuit dit paradigma van het esthetisch regime, geeft Vuyk ook een andere uitleg van Courbets, *L'atelier du peintre* dan De Kesel.

Vuyk wijst verder op zijn eigen alternatief als paradigma van de moderne kunst. De mens staat in de moderne tijd als subject centraal. Het subject ontdekt zijn vrijheid. Het gaat erom hoe ik, deze persoon, als subject, de wereld beleef, niet hoe die wereld is. Er is in de moderne tijd een proces van subjectivering aan de gang. Toegespitst op de moderne kunst: moderne kunstvoorstellingen verwijzen niet meer *terug* naar een (substantiële, goddelijke) werkelijkheid, maar wijzen *vooruit* naar het subject als de drager van de voorstelling. Vuyk is wel kritisch over de mens als subject en wijst hedonisme af. Het subject-zijn roept mensen op tot een ethisch bestaan. Daarbij is kunst van belang: zien we, zo vraagt hij, in de hedendaagse kunst niet steeds vaker een ethische wending optreden, als uitdrukking van een besef van verantwoordelijkheid in een wereld die op allerlei manieren in crisis is?

En wat religie betreft: Vuyk sluit zich bij de conclusie van De Kesel aan dat de kunsten in de moderne tijd worstelen met de crisis van het heilige, maar hij meent dat zij daarmee het spoor van het christendom volgen. Dat spoor leidt de kunsten niet per se naar een impasse, het biedt volgens Vuyk ook uitzichten op nieuwe beelden en verhalen, die gaan over mensen, hun vrijheid en hun verantwoordelijkheid.

WESSEL STOKER noemt Marc De Kesels essay over de *Heilige Crisis* een prachtig huis dat onder architectuur is gebouwd. Hij vraagt zich wel af of moderne kunstenaars die *religieuze kunst*, kunst met christelijke thema's, maken zoals Rouault, Sutherland, Beuys, Dumas zich kunnen herkennen in De Kesels schets van de moderne kunst. Hij meent dat De Kesels spreken van een heilige crisis in de moderne kunst onvoldoende spoort met moderne religieuze kunst waarin christelijke thema's aan bod komen en doet het voorstel om vanuit de hermeneutische fenomenologie zulke kunst te beschouwen.

Na een toelichting op De Kesels monotheïstisch-Lacaniaans geïnspireerd paradigma waarvoor Stoker ook verwijst naar andere geschriften van De Kesel, gaat hij in op de vraag hoe het moderne menselijk subject vanuit de hermeneutische fenomenologie is op te vatten. Anders dan het cartesiaanse moderne subject dat de fundering in zichzelf zoekt (zie ook de bijdrage van De Maeyer), vat Stoker de mens zo op dat die pas tot bewustzijn van zichzelf kan komen via de omweg van de tekens in de cultuur, de symbolen die ons vooral aangereikt worden in kunst en in religie. Het moderne subject is de *mogelijkheid* gegeven om open te zijn voor religieuze transcendentie. Maar wordt dat niet tegengesproken als De Kesel stelt dat 'de "dood van God" ... voor velen [geldt] als de definitie van de moderniteit'? De auteur gaat in verband hiermee in op het spreken over God na de theologie van de dood van God. Hij wijst als voorbeeld op Richard Kearney's *The God Who May Be*. Dat verheldert zijns inziens de mogelijkheid voor de mens in de moderniteit om over God te spreken en om open te staan voor religieuze transcendentie.

Met de fenomenologische waarnemingsleer van Merleau-Ponty licht hij nader toe dat kunstenaars ook in de moderne tijd religieuze kunst kunnen maken. Daarmee geeft hij zijn antwoord op het realisme-probleem dat in moderne

kunst wel ervaren maar volgens De Kesel niet opgelost wordt. Representatie en realisme (zij het met de nodige kwalificatie) kunnen ook in moderne religieuze kunst verbonden zijn met God zoals bijvoorbeeld de schilders Van Gogh en Carr laten zien. Stoker verheldert verder hoe kunst vindplaats van God kan zijn in onze moderne tijd. Dat doet hij aan de hand van zijn theorie van hints en *disclosure*.

Op deze replieken op Marc De Kesels visie op moderne beeldende kunst als heilige crisis volgt De Kesels dupliek. Hij geeft zijn respons waarmee hij zijn visie op moderne kunst zo nodig verheldert.



# DISCUSSIONSTEXT

.....





# HEILIGE CRISIS

OVER MODERNE KUNST EN HAAR  
FASCINATIE VOOR HET SPIRITUELE

---

*Marc De Kesel*

De kunst steekt de kop op  
waar de godsdiensten zwakker worden.  
*Friedrich Nietzsche*<sup>3</sup>

Een kunstenaar houdt het  
in geen enkele werkelijkheid uit.  
*Friedrich Nietzsche*<sup>4</sup>

‘Realist’, dat wil zeggen een ernstige  
minnaar van de eerlijke waarheid.  
*Gustave Courbet*<sup>5</sup>

3 F. Nietzsche, *Menselijk al te menselijk. Een boek voor vrije geesten*, vertaald door Thomas Grafdijk, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980, 112 (aforisme nr. 150).

4 Friedrich Nietzsche, *Nagelaten fragmenten [Deel 6] herfst 1885-herfst 1887*, Teksteditie en annotatie door Giorgio Colli en Mazzino Montinari, Vertaald door Mark Wildschut, Nijmegen: SUN, 2001, 197.

5 G. Courbet, *Letters of Gustave Courbet*, edited and translated by Petra ten-Doeschate Chu, Chicago & London: University of Chicago Press, 1992, 103; mijn vertaling MDK.

## Als een magische bisschop

In het voorjaar van 1916 organiseren Hugo Ball en zijn kompanen in de achterkamer van een kroeg in Zürich het *Cabaret Voltaire*. Het wordt het eerste forum van één van de invloedrijkste artistieke avant-gardes van de twintigste eeuw: Dada. Ball had het woord uit zijn hoed getoverd omwille van het hoge stopwoordgehalte dat het in tal van talen heeft. Zowel voor hem als voor de verzamelde initiatiefnemers<sup>6</sup> betekende het zoveel als 'larie', 'nonsens'. Want dit is wat volgens Dada kunst is, en ook hoort te zijn: dada, tralala, larie, niets, nonsens.

De wereld verdiende in 1916 trouwens geen andere kunst, zo schreeuwde Dada. Geen kunst dan deze sloot nauwer aan bij een cultuur die zich in de grootste uiting van collectieve waanzin ooit aan het storten was. Van de IJzer in België tot de grens met Zwitserland, en van de Baltische tot de Zwarte Zee, was een netwerk van loopgrachten en modderwoestenijen gecreëerd waarin de beschaafde wereld drukdoende was dag na dag zijn jonge generatie genadeloos de dood in te jagen. In het neutrale Zwitserland reageerden aldaar gestrande deserteurs, intellectuelen en kunstenaars elk op hun manier op deze collectieve razernij. Van de artistieke stemmen was die van Dada de meest radicale.<sup>7</sup> In zo'n wereld hebben schone kunsten – en kunst in het algemeen – geen zin meer.<sup>8</sup> Kunst kan er alleen nog in bestaan zichzelf af te schaffen. Er rest haar geen andere manier om iets zinnigs over de bestaande realiteit te kunnen zeggen. Alleen een zelfdestructieve geste neemt het macabere Niets waarin de cultuur aan het verzinken is ernstig. Iemand moet die cultuur dat Niets voorhouden, en

6 Het betreft Hugo Ball (1886-1927) en zijn vrouw Emmy Hennings (1885-1948), Marcel Janco (1895-1984), Tristan Tzara (1886-1963) en Richard Huelsenbeck (1892-1974); zie Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, with Contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, 366 ff.

7 Zie F. Drijkoningen, J. Fontijn, H. Würzner, 'Dada', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn, *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaanse futurisme, het Russische futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*, met medewerking van M. Grygar, P. de Meijer, H. Würzner, Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1991, 159.

8 Over de problematische relatie tussen moderne beeldende kunst en schoonheid, zie mijn essay 'Schoonheid als eis. Over het moderne schoonheidsbegrip', in: Marc Verminck (red.), *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*. Gent/Brussel: A&Sbooks/de Buren, 2008, 47-73 (zie ook: [http://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/schoonheid\\_als\\_eis.pdf](http://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/schoonheid_als_eis.pdf)).

desnoods moet de kunst zich maar van die taak kwijten.<sup>9</sup> Dada staat voor de radicale nulgraad van artistieke. Geen woord klopt nog, geen beeld toont wat het toont. Het enige woord of beeld dat 'realistisch' is, is er een dat *dit* toont of zegt – dat met andere woorden onomwonden *niets* meer toont of zegt.

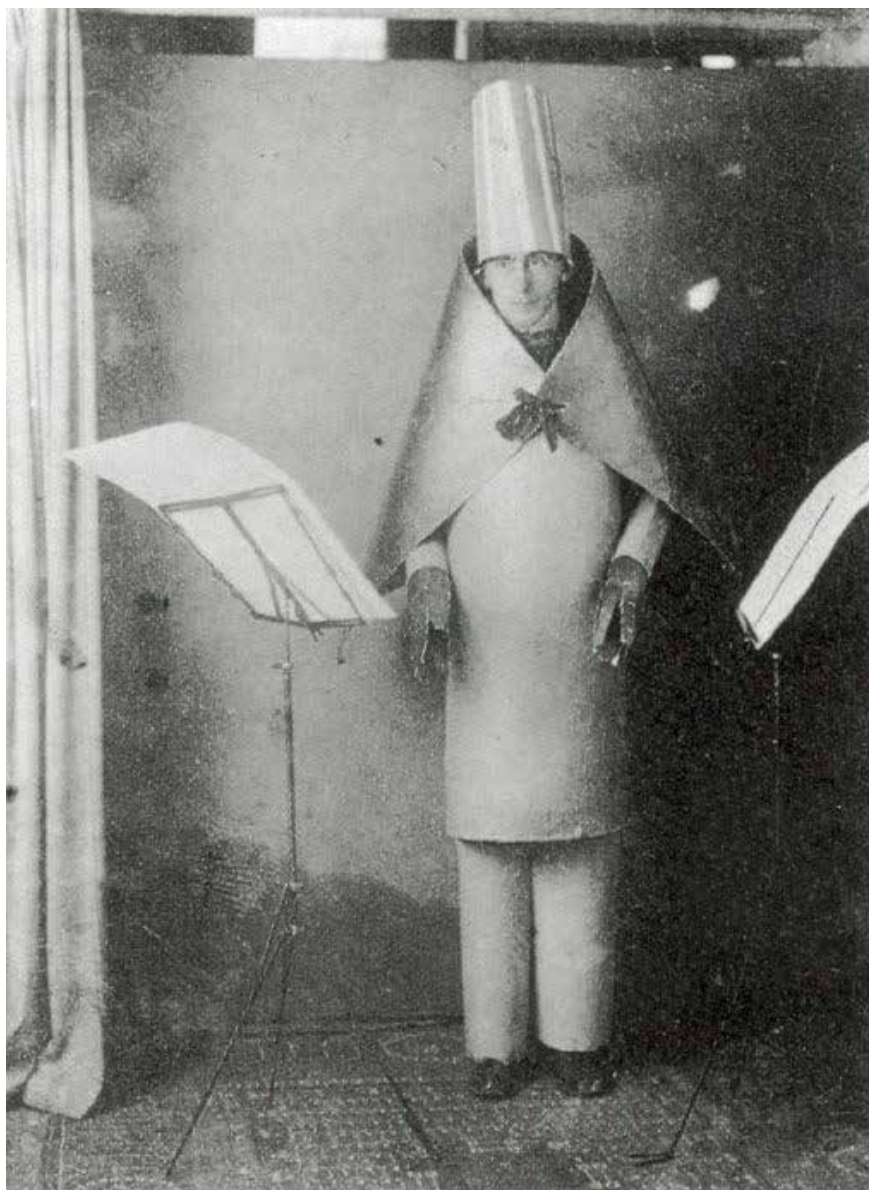
Hugo Ball had dit goed begrepen toen hij in datzelfde jaar 1916 een nieuw soort poëzie bedacht, 'verzen zonder woorden of klankgedichten', gedichten die in de meest letterlijke zin van het woord niets meer betekenen.<sup>10</sup> Op de avond van 23 juni 1916 presenteert hij in het *Cabaret Voltaire* voor het eerst dit soort verzen aan het publiek. Op een bepaald moment raakt hij bij het voorlezen dermate in vervoering dat hij plots alle controle dreigt te verliezen en in elk geval niet meer weet hoe hij moet eindigen. In een dagboeknotitie van die datum, lezen we:

Maar hoe moest ik er een eind aan breien? Ineens merkte ik dat mijn stem – er bleef haar niets anders over – de oeroude cadans van de priesterlijke lamentatie aannam, de stijl van de kerkzang, zoals die door de katholieke kerk in het Morgen- en het Avondland weeklaagt. Ik weet niet hoe ik op die muziek kwam, maar ik begon mijn klinkerreeksen als een soort recitatieven in een kerkstijl te zingen, en ik probeerde niet alleen ernstig te blijven, maar me ook die ernst af te dwingen ... een moment lang kwam het me voor alsof in mijn kubistisch masker een bleek, verstoord jongensgezicht opdook; dat deels geschrokken, deels nieuwsgierige gezicht van een tienjarige knul, die in de rouwmissen en hoogmissen van de parochie van zijn geboortestad bevend en gretig aan de lippen van de priester hangt. Toen ging, zoals ik had opgedragen, het elektrische licht uit, en werd ik met zweet overdekt van het podium gedragen, als een magische bisschop de diepte in.<sup>11</sup>

9 Zo schrijft Hugo Ball in een dagboeknotitie van 14 april 1916: 'Ons cabaret is een gebaar. Elk woord dat hier wordt gesproken en gezongen, zegt op zijn minst één ding, namelijk dat deze vernederende tijd er niet is in geslaagd ons respect af te dwingen. Wat zou er ook respectabel en imponerend aan zijn? Zijn kanonnen? Onze grote trom overstemt ze. Zijn idealisme? Het wordt allang uitgelachen, zowel in zijn populaire als academische verschijningsvorm. De grandioze slachtfesten en kannibalistische heldendaden? Onze vrijwillige dwaasheid, ons enthousiasme voor de illusie zal haar te schande maken.' (H. Ball, *De vlucht uit de tijd*, vertaling Hans Driessen, Nijmegen: Vantilt, 2016, 90.)

10 Voor een bespreking, zie H. van den Berg, *Dada, een geschiedenis*, Nijmegen: Vantilt, 2016, 130-131.

11 Ball, *De vlucht uit de tijd*, 105.



*Afbeelding 1. Hugo Ball in het Cabaret Voltaire op 23 juni 1916A*

Of we hier Ball op zijn woord moeten geloven, is verre van zeker. Hij geeft zijn dagboek pas in 1927 uit, na het eerst grondig te hebben bewerkt. En het is niet ondenkbaar dat hij dit inderdaad *behoorlijk* grondig heeft gedaan. Reeds in 1916 neemt hij immers, hoewel initiatiefnemer van het *Cabaret Voltaire* en bedenker van de naam *Dada*, afstand van beide en gaat zich steeds meer interesseren voor religie, meer bepaald voor het christendom waarvan hij zich al in zijn vroege jeugd had gedistantieerd. Reeds in de herfst van 1921 begint hij met een boek dat hij later als *Byzantinisches Christentum: Drei Heiligenleben* zal publiceren.<sup>12</sup> De weg richting christendom zal uitmonden in een heuse bekering, ondersteund door die van medeoprichter en kompaan kunstenaar van het eerste Dada-uur, zijn vrouw Emmy Hennings. Wie zijn dagboek *Die Flucht auf der Zeit* leest, kan zich niet van de indruk ontdoen dat hele passages herschreven zijn vanuit het perspectief van zijn latere bekering. Zelfs de titel is onversneden christelijk: hij vertaalt woordelijk een beroemde tekst van een van de kerkvaders, Ambrosius: *De fuga saeculi*.<sup>13</sup>

Dit alles neemt niet weg dat de ervaring van 23 juni 1916 toch wel eens heel dicht tegen de reële feiten aan zou kunnen leunen. Ball beschrijft dit topmoment in zijn dadaperiode in liturgische en religieuze termen, en hij moet het op de een of andere manier ook zo beleefd hebben. Niet in inhoudelijke, maar in puur vormelijke zin. Hij had de taal tot haar zinloze materialiteit gereduceerd, hij celebreeerde haar als apotheose van nonsens, en onwillekeurig associeerde hij dit met reminiscenties aan religie, met ‘kerkstijl’ zoals hij het noemt, met het onbegrijpelijke dat hij als kind in de liturgische diensten had geadoreerd en hem aan de lippen van de priester had doen hangen. De nulgraad van taal declamerend, had hij zich een ‘magische bisschop’ gevoeld – misschien niet tijdens de performance zelf, maar in elk geval aan het eind, toen hij ‘van het podium werd gedragen [...] de diepte in’. Alsof het ‘nee’ tegen de religie zich had doorgezet in het dadaïstische ‘nee’ tegen de hele cultuur, maar nu plots omsloeg in een onverwacht ‘ja’. In de affirmatie van een radicale en totale zinledigheid leek hij nu de religie terug te vinden die hij ooit helemaal de rug had toegekeerd.

12 Hugo Ball, *Byzantinische Christentum: Drei Heiligenleben*, Hg. und kommentiert von Bernd Wacker, Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.

13 Ambroise de Milan, *La fuite du siècle*, Introduction, texte critique, traduction et notes par Camille Gerzaguët, Paris, Cerf, 2015.

Wat er ook van zij, en zonder hiermee het laatste woord te willen beweren over Balls eigengereide reactie, is het niet gek te stellen dat deze scène iets iconisch heeft voor de moderne kunst als zodanig. Keer op keer verovert die kunst haar moderniteit door met verleden en traditie te breken – de artistieke evengoed als de culture en al zeker de religieuze traditie. En tegelijk zijn de voorbeelden legio waarin de kunst die tradities, op het moment dat ze die verwerpt, op de een of andere manier opnieuw binnenhaalt.

Dat geldt in het bijzonder voor de religieuze tradities. Niet dat de moderne kunst zo snel geneigd is echt religieus te worden of zich ten dienste te stellen van bestaande religieuze instituties en hun praktijken. Maar dat laatste gebeurde wel, en het zijn niet de minste kunstenaars die dat illustreren. Frequenter nog zijn de reacties waarin de kunst, ondanks – en vaak zelfs *in* – haar antireligieuze claim, naar religieuze en spirituele termen grijpt om te beschrijven wat er met haar gebeurt. En even frequent zijn de reacties waarin die kunst pas naderhand die richting uitgaat en ten slotte uitmondt in een ode aan het onvoorstelbare. Zo'n ode is, zeker in formeel opzicht, vaak nog moeilijk te onderscheiden van een doorsnee negatief-theologisch discours, dit wil zeggen een discours dat God enkel nog definieert als 'niet-dit-en-niet-dat', als wat ontsnapt aan welke definitie ook.

Balls dadaïstische performance van 23 juni 1916 kan hier als emblematisch gelden. Wat betekent het dat kunst, in de antireligieuze schreeuw die haar modern maakt, tegelijk naar het religieuze grijpt? Als het zo is dat kunst, op het moment dat zij modern wordt en zich dus van een religieus gedomineerde traditie afkeert, tegelijk ook vaak weer naar het religieuze neigt, wat betekent dit dan niet alleen voor de kunst, maar ook voor de religie? Wat is religie nog? En wat is kunst? Weet de moderniteit – weten wij, moderneren – wat kunst is? En wat religie is?

Minder dramatisch uitgedrukt: we kunnen er best van uitgaan dat 'kunst' en 'religie' voor ons, moderneren, hun vanzelfsprekendheid hebben verloren. Beide termen staan voor fenomenen waartoe de moderniteit zich op zijn zachts uitgedrukt problematisch verhoudt. Hun bestaansrecht is verre van onbetwist. De 'dood van God' geldt voor velen als definitie van de moderniteit, en een lange traditie verlichtingskritiek verklaart religie verbeurd. Maar ook de 'dood van





Afbeelding 2. Eerste internationale Dada manifestatie, Otto Burchard Gallery, Berlin 1920

de kunst' is een typisch modern *dictum*. Kunst is een 'Vergangenes', luidt het in 1819 wanneer Hegel het in zijn beroemde esthetica-colleges over de artistieke producties van zijn tijd heeft.<sup>14</sup> En wanneer Georg Grosz en John Heartfield in 1920, geheel in de lijn van Dada, publiekelijk demonstreren tegen de kunst, dan staat op hun pancarte in niet mis te verstane termen te lezen: 'Die Kunst ist tot'.<sup>15</sup>

Om te begrijpen wat er in de religieuze reflex van de in oorsprong antireligieuze moderne kunst op het spel staat, is eerst een inzicht vereist in wat in de moderne kunst zelf op het spel staat. In wat volgt leg ik de stelling voor dat moderne kunst haar ontstaan aan een crisis te danken heeft. Het 'heilige' waardoor ze zo gefascineerd is en de 'heiligheid' waartoe ze in bepaalde gevallen zelf geneigd is, heeft alles met die crisis te maken. Maar vormt die heiligheid dan het antwoord op die crisis? Veeleer, zo luidt mijn these, is zij een affirmatie van die crisis zelf. Als kunst dan al iets 'heiligs' zou hebben, is het niet het antwoord waarnaar zij de mens doet uitzien, maar haar crisis zelf. Of die 'heiligheid' dan nog religieus te duiden valt, is maar de vraag.

### **Moderne kunst & crisis**

Het furieuze pathos waarmee Dada tussen 1916 en de vroege jaren twintig inbeukt op de bestaande cultuur- en kunsttraditie is eenmalig noch oorspronkelijk. De moderne kunst zal de hele verdere eeuw op gezette tijden hetzelfde pathos hernemen. De '-ismen' zullen elkaar vaak in razendsnel tempo opvolgen, en dit terwijl Dada op zich reeds de herhaling was van zovele breukmomenten die voorafgingen. Het is moeilijk het 'eerste' breukmoment van deze repetitieve reeks aan te geven, ook al omdat elk van hen steeds weer die titel voor zichzelf claimt.

Maar een van de vroegste en mijns inziens meest beslissende momenten in het modern worden van de beeldende kunst kan worden verbonden met het werk van

14 G.W.F. Hegel, *Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, 25; G.W.F. Hegel, *Over de esthetiek*, vertaling & aantekeningen Sybrandt van Keulen, Kleine klassieken, Amsterdam: Boom, 2012, 23.

15 Drijkoningen & Fontijn, *Historische avantgarde*, 165; Van den Berg, *Dada, een geschiedenis*, 120.

de Franse schilder Gustave Courbet. De oproep tot 'realisme' waarmee hij in het midden van de negentiende eeuw de Parijse kunstscène verrast, legt op een voor die tijd ongezien heldere wijze de crisis bloot waaruit de moderne kunst is voortgekomen.<sup>16</sup> Die oproep velt een vonnis over alles wat zich tot dan voor 'kunst' hield. Dit soort 'kunst' werd voor de harde keuze gesteld: ofwel 'realisme' ofwel sterven. Van de bestaande kunst werd geëist het valse comfort te verlaten dat het label 'Schone Kunsten' haar had gegeven. Aan haar om voortaan compromisloos 'realistisch' te zijn en zich enkel nog naar dit criterium te laten beoordelen.

Courbets *L'atelier du peintre* (1855) is in deze programmatisch. Het is zo je wil een zelfportret én van de schilder én van de schilderkunst (lees: van de schilderkunst in crisis). Het toont Courbet actief bezig in zijn atelier, met daarin de klassieke attributen, inclusief het naaktmodel. Alleen staat die laatste er werkloos bij. De kunstenaar schildert immers niet wat hij in het atelier vóór zich ziet, maar de natuur die zich daarbuiten bevindt. Het statement is duidelijk: kunst moet het atelier *uit* en de natuur *in*. In zijn atelier zet hij de klassieke attributen werkloos aan de kant, en maakt zo plaats voor de sociaal culturele buitenwereld die er alle ruimte krijgt.

Rechts op het gigantische doek herkennen we enkele avant-garde activisten en intellectuelen als Baudelaire, Proudhon en Courbets mecenas, Bruyas: publieke figuren die stuk voor stuk mee timmeren aan de nieuwe tijd. Links zien we, prozaïscher, mensen uit het volk die massaal slachtoffer van deze nieuwe tijd zijn geworden en de redenen vormen waarom men zich actief voor een verbetering en verdere vernieuwing van de tijd moet inzetten. En dit is ook wat de kunst moet doen, zo geeft Courbets *L'atelier* te kennen. Dat heeft in elk geval het sjofel geklede arbeidersknaapje vooraan op het schilderij begrepen met wie de toeschouwer subtiel wordt uitgenodigd zich te identificeren. Anders dan Courbets critici en de hele verzamelde bourgeois society, kijkt die knaap goedkeurend en vol bewondering op naar de schilder en zijn nieuwe kunst.<sup>17</sup>

16 Zie onder meer zijn zogeheten 'Manifest' uit 1855, in: Gustave Courbet, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, présentés et annotés par Reger Bruyeron, Parijs: Hermann, 2011, 51-52.

17 Courbet geeft zelf een uitvoerige beschrijving van *L'atelier du peintre* in een brief aan Champfleury van november of december 1854; Courbet, *Letters of Gustave Courbet*, 131-133. Zie ook Noël Barbe, *L'Atelier de Courbet. Une énonciation du travail du peintre*, in: Patrice Marcilloux (red.), *Le travail en représentations*, Paris: Éditions du Comité des Travaux Historique et Scientifiques, 2005, 495-514.



Afbeelding 3. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre – Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, Parijs: Musée d'Orsay

Kunst is realistisch of is niet: die boodschap schreeuwt uit alle details van Courbets magistrale doek. Het vat zijn hele artistieke missie samen. De volledige titel van het doek luidt trouwens: *L'atelier du peintre – Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (Het atelier van de schilder – Reële allegorie die een fase van zeven jaar van mijn artistieke leven definieert).

Wanneer Courbets 'realisme' helder de crisis verwoordt waaruit de moderne kunst is voortgekomen, komt dit vooral omdat *L'atelier* en zijn hele kunstproductie een niet mis te verstane oproep zijn, *maar ook niet meer dan dat*. De langere titel van *L'atelier* verradt het al: het is een 'allegorie'. Dat die van zichzelf beweert dat ze 'reëel' is, doet niets af van het feit dat ze dat zelf vooral niet is. Een allegorie heeft het nu eenmaal per definitie over iets anders, in dit geval over wat *nog* niet is. Het schilderij is met andere woorden niet meer dan een *pamflet*: het roept wel op tot realisme, maar is *zelf* geen realisme. Het maakt in elk geval de eis waartoe het oproept zelf niet waar.

Courbets realisme-eis vertolkt enkel de *crisis* van de kunst, niet de oplossing ervoor. Zijn schilderkunst is *als zodanig* – als schilderkunst – niet realistisch. Als kunst en kunde heeft zij in elk geval niet gebroken met de format die de beeldende kunsttraditie al sinds de Renaissance huldigt. Courbets werken sluiten weliswaar thematisch dicht aan bij de concrete realiteit van zijn tijd, maar in schilderkunstig opzicht is er nauwelijks een verschil met wat ook toen als gangbaar klassiek gold. Compositie, opbouw, lineair perspectief, ideaal van de gulden snede, kleurbehandeling: alles blijft bij Courbet behoorlijk klassiek. De traditionele manier van het schilderen blijft op zijn doeken ongewijzigd.

Dat alles verandert pas met het impressionisme. Daar verlaat de schilderkunst de methodiek van voorbedachte opbouw, compositie, perspectief en boodschap, en beperkt zich in plaats daarvan louter tot registratie. Net zoals de nieuwe natuurwetenschappen het bij strikte empirie houden, geeft de impressionistische schilder weer wat hij empirisch waarneemt, niets meer en niets minder. Zijn werken zijn experimenten in fysische observatie. *L'oeil, une main ...*, 'het oog, een hand ...' heet het bij Edouard Manet.<sup>18</sup> Kunst moet registreren wat op het netvlies valt. Alles wat ze meer doet (tekening, compositie, dieptewerking, et cetera) is een verraad aan haar wezenlijke opdracht: 'realisme', hier opgevat als weergave van een nauwgezette, realistische observatie.

Tot de schilderkunst ontdekt dat ze zich niet in de limieten van dit passieve registreren kan opsluiten, hoe 'realistisch' ze daarbij ook te werk gaat. Moet haar artistieke geste niet tot *voorbij* het oppervlak – en dus het oppervlakkige – reiken van wat op het netvlies valt? Waarom zou ze niet, vanuit het constructieve en creatieve dat haar hoe dan ook eigen is, op zoek gaan naar de elementaire creatieve constructie die aan de basis van de geobserveerde werkelijkheid ligt? Ligt het realisme van de kunst niet precies daarin? Zoiets moet Paul Cézanne hebben gedacht toen hij keer op keer weer appels, stillevens, baadsters, of het Montagne Sainte-Victoire schilderde en zodoende later Picasso en Braque op het idee van het kubisme bracht.

18 Zo noteerde Stéphane Mallarmé deze uitspraak uit de mond van Edouard Manet. Zie zijn essay over Manet in: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, 532.

Maar waarom dan van de schilderkunst een zoektocht naar de elementaire constructie-format van de realiteit maken? Waarom haar ook op die manier alsnog in het keurslijf van de representatie vast te houden? Is een schilderij dan niet op zich al iets reëls, iets ‘realistisch’, een brok constructieve, creatieve werkelijkheid? Bestaat haar realisme er niet in om, uitgaande van de meest elementaire vormen zoals een zwart vierkant of een monochroom wit vlak een eigen werkelijkheid te construeren. Malevich en de diverse stromingen die onder het constructivisme ressorteren, zijn die weg ingeslagen. Malevich omschreef zijn abstracte, ‘suprematistische’ werken niet toevallig als ‘het nieuwe realisme’.<sup>19</sup>

Of moet de kunst toch aan het paradigma van de representatie vasthouden? Dit niet zozeer om de concrete realiteit van alledag zichtbaar te maken, maar om te laten zien dat die realiteit een sluier is, dat die in feite niet uit reële werkelijkheid, maar uit beelden – representaties – bestaat? Komt het er niet op aan om, in onze alles overwoekerende beeldcultuur, eerst en vooral te laten zien dát alles beeld is, en dat het reële zich daar ergens *onder*, *achter* of *voorbij* bevindt? In die zin houdt kunst het bij representaties, maar is zij tegelijk het mes dat onophoudelijk in de representaties snijdt en de resultaten van die culturele ‘dissectie’ aan het publiek voorlegt.

Dit is de weg die het surrealisme is gegaan. Dit -isme wil niet weg van de realiteit, zoals men vaak beweert. Integendeel, het wil niets dan ‘realiteit’ tonen, alleen ligt die niet in wat we dagelijks observeren. Wat we dag in dag uit observeren is een burgerlijk web van beelden dat het reële of surreële (de ‘versterkende’ trap van het reële) om hoogst burgerlijke redenen verborgen houdt.

Dada staat voor een soort ‘nulgraad van kunst’ van waaruit heel wat van die verschillende antwoorden op de realismecrisis hun weg zijn gegaan, en wel omdat Dada scherper dan welke beweging ook de grondeis opnieuw naar voren schuift die aan de basis van de moderne beeldende kunst ligt. Dada herhaalt de

19 Zo typeert Malevich het ‘suprematisme’ aan het begin van het essay met die titel uit 1919; Kazimir Malévitch, *Écrits*, Tome 1, Traduit du russe et de l’ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris: Allia, 2015, 192. In het traktaat dat zijn deelname begeleidt aan de beroemde tentoonstelling ‘0,10. *Laatste futuristische tentoonstelling* (Sint-Petersburg, 1915) spreekt hij van ‘nieuw schilderkunstig realisme’. Dat blijkt al uit de titel: ‘Van kubisme en futurisme naar suprematie: het nieuwe schilderkunstig realisme’, geciteerd in: G. Imanse & F. van Lamoën, *De Khardzhiev-collectie, Russische avantgarde*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam & naioio uitgevers, 2013, 311.

eis van Courbet, maar dan in een tijd vol gruwel en oorlog waarmee de kunst, die naam waardig, juist geen enkel aanknopingspunt meer wil hebben. Op die manier plooit Dada de kunst terug op het naakte van de eigen kritische geste, en derhalve op de crisis die zij inzake kunst ontwaart. Kunst moet realistisch zijn, daar gaat ze vanuit, maar wáár is op dat moment het realisme überhaupt nog te vinden tenzij in de geste die de reële vernietiging op het slagveld herhaalt in de vernietiging van de kunst door zichzelf? En wat is het reële dat in die zelfvernietiging nog te ontwaren valt? Ziehier de harde vraag die Dada in 1916 de westerse cultuur even frivol als trefzeker in het gezicht slingerde.

Dat geen enkele van de -ismen die in Courbets en Dada's kielzog zijn ontstaan afdoende aan de realisme-eis tegemoet wist te komen, wijst wellicht op de ernst en misschien wel het afgrondelijke van de eis zelf. Wat kan het überhaupt betekenen dat een kunst niet meer aansluit bij de realiteit? Deed de vroegere kunst dat dan wel? Dit is in elk geval wat de vraag die aan de basis van Courbets realisme-eis ligt, veronderstelt. En wás die vroegere kunst wel realistisch? En zo ja, hoe dan?

Het is dus van belang te begrijpen of en hoe de premoderne kunst, waar Courbet zich tegen afzet, realistisch genoemd kan worden. De kunst die Courbet niet meer vindt aansluiten bij het reële van zijn tijd is die van de zeventiende en achttiende eeuw. En die gold in zijn eeuw nog steeds als norm en ideaal. En om te begrijpen waar in de 'klassieke' kunst uit die eeuwen het realisme ligt, moeten we teruggrijpen naar de tijd waarin de formele basis voor dit soort kunst is gelegd. En daarvoor moeten we terug naar de kunst van de Renaissance.

## Van ‘icoon’ naar ‘representatie’

In welke zin is de kunst uit de Renaissance realistisch? En is zij dat überhaupt? Het wemelt er toch van antieke goden, saters, nimfen en ander moois, alsook van christelijke heiligen, martelaren, hel en hemel en ander vrooms. Is wat we te zien krijgen niet eerder een verbeelde dan een reële wereld? Zo kijken wij er in elk geval naar. Maar het is niet wat een contemporaine blik ziet. Kijkend naar de afgebeelde taferelen heeft hij weet van de ‘grond’ van de realiteit, en die is voor hem de christelijke God. Maar dat die blik God in verband brengt met wat hij op een paneel of een canvas gerepresenteerd ziet, is voor het christendom niet zomaar vanzelfsprekend. Exacter: het is pas laat in de christelijke geschiedenis dat die blik vanzelfsprekend is geworden. Dat is hij voordien, vóór de Renaissance, hoegenaamd niet geweest. De christelijke Bijbel verbood immers beelden, niet alleen van God, maar ook beelden van het ‘beeld van God’, beelden van de mens dus (die naar Gods beeld was geschapen); en het verbood zelfs afbeeldingen van levende wezens zonder meer.<sup>20</sup>

In tegenstelling tot de islam, die dat beeldverbod nochtans niet in zijn heilige tekst heeft staan, heeft het christendom zich nooit aan dit verbod gehouden. Desondanks echter heeft het, rechtstreeks of onrechtstreeks, wel grondig de christelijke, en dus ook westerse beeldcultuur beïnvloed. In het eerste millennium is zeker in het oosterse christendom hard over beeld en beeldverbod gediscussieerd.<sup>21</sup> De consensus die zich min of meer settelde, stipuleerde dat afbeeldingen van God en mens toegestaan werden mits ze ‘realistisch’ waren. En dat betekende dat ze de toeschouwer weg deden kijken van de werkelijkheid van alledag (met name die van het aardse, van zonde en dood), en zijn blik in de richting van het goddelijke keerde, waar de ware grond van mens en werkelijkheid te situeren was.

Dit is het paradigma dat aan de basis ligt van de christelijke kunst in de eeuwen vóór de Renaissance. Dit paradigma definieert het beeld als ‘icoon’, dit wil zeg-

20 “Gij zult geen godenbeelden maken, geen afbeelding van enig wezen boven in de hemel, beneden op de aarde of in de wateren onder de aarde.” (Exodus 20, 4); zie ook Deuteronomium 5, 8.

21 Zie bijvoorbeeld A. Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, translated by Jane Marie Todd, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.





*Afbeelding 4. Jan en Hubert van Eyck, Lam Gods, 1432, Drieluik open, Gent, Sint-Baafs-katedraal*

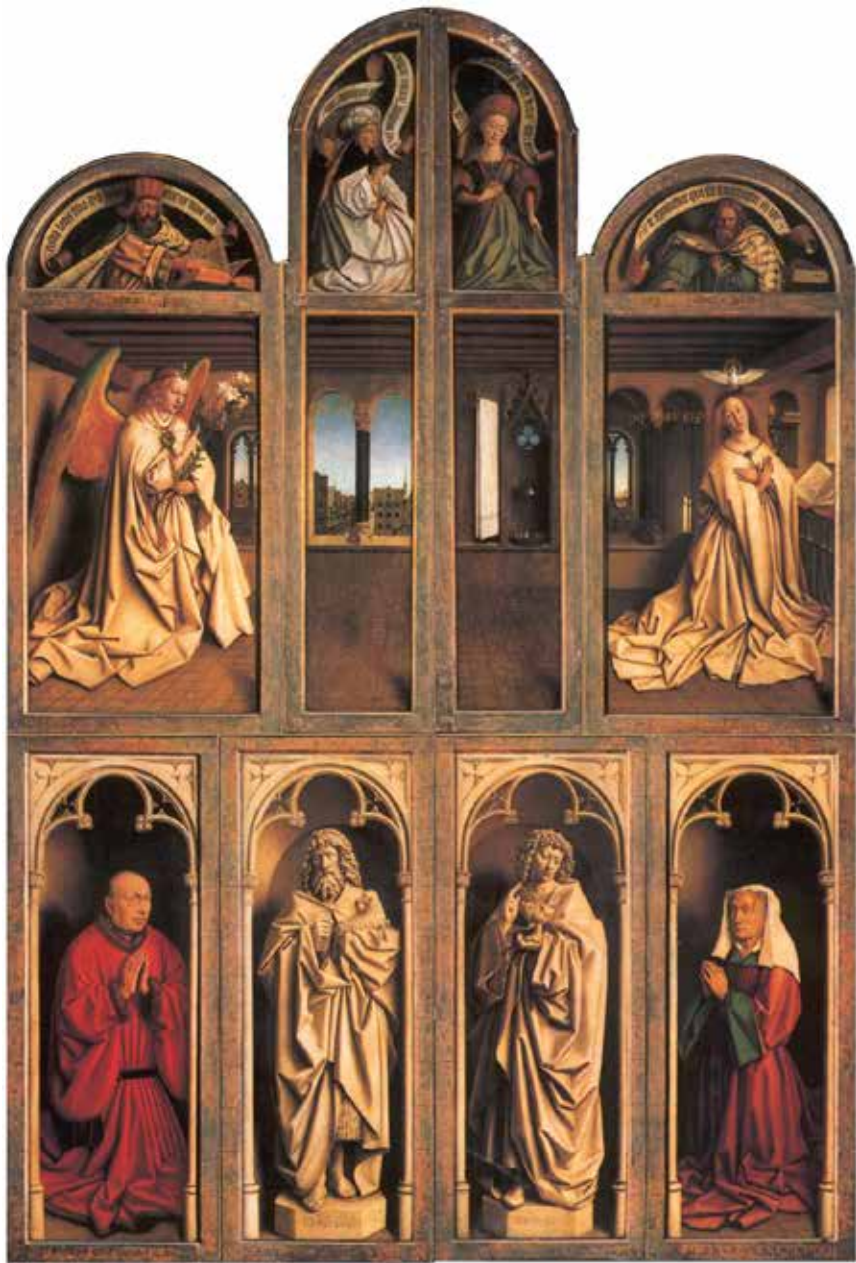
gen als een beeld dat als het ware een bres slaat in de vergankelijke alledaagsheid en op die manier een glimp gunt in het goddelijke dat zich in en door die bres heen openbaart. Of, juister (want meer neoplatoons geformuleerd): doorheen de wanorde van het vergankelijk ondermaanse geeft de harmonie en de schoonheid van de kunst ons een ‘beeld’ van de harmonie en de eenheid waarvan dit ondermaanse een ‘emanatie’ is. Vandaar de heiligheid dat een beeld kan worden toegeschreven, vandaar ook de liturgische manier waarop het wordt benaderd in, bijvoorbeeld, de orthodox-christelijke ritus. Het realisme van een icoon ligt in zijn verwijzing naar het transcendent domein van het goddelijke – een domein waarin onze alledaagse werkelijkheid haar ware grond vindt.

Het realisme waarvan een schilderij uit de Renaissance getuigt, is een heel ander. Het is de exponent van de ‘esthetische revolutie’ die zich aan het begin van de veertiende eeuw heeft voltrokken en die in het Westen heeft geleid tot

een heuse herdefiniëring van wat überhaupt een 'beeld' is. Men ging dit hoe langer hoe minder vanuit een neoplatoonse emanatie-logica opvatten, omdat men de incarnatie anders, in zekere zin radicaler, was gaan denken. Dat God zich heeft geïncarneerd in een mens, dat Hij zich heeft ontleedigd en tot de dood toe de weg van een sterveling is gegaan, betekent dat Hij ook in de verste, on-aanzienlijkste en 'sterfelijkste' plekken van de werkelijkheid te vinden is. Ook die kunnen dus gelden als verwijzingen naar de onsterfelijke God. In plaats van *icoon* (een visuele 'stairway to heaven'), werd het beeld *representatie*. Het stelde datgene wat present was *naast* het schilderij (dit wil zeggen: de realiteit zoals we die dagelijks observeren), opnieuw present *op* het schilderij.

Dit betekent evenwel niet dat men in en via een beeld minder met God bezig zou zijn. Het beeld, gedefinieerd als representatie, impliceerde niet dat men God niet langer zag als de grond van de realiteit en derhalve als het anker van een beeldend realisme. Ook in het beeld bleef men een ode aan God zien, dit wil zeggen aan Diegene waarin de realiteit haar grond had. Het minste wat men om zich heen opmerkte en het op doek of paneel weergaf of weergegeven zag, kon worden gelezen als een lofzang op de Schepper.

Het *Lam Gods*, een drieluik van Jan en Hubert van Eyck uit 1432, geeft ons een beeld van de werkelijkheid tot in het kleinste detail. De schittering van de robijnen op de mantels, de precieze weergave van de in het zonlicht badende plantenweelde, het realistische silhouet van de steden: *daarin* staan de heiligen, de rechtvaardige rechters, de profeten, de apostelen. En als het drieluik dichtgaat, verraaft het nog het best wat het schilderij in wezen is. Dan zie je dat het een 'venster op de realiteit' is. In elk van beide luiken wordt ook een concreet venster getoond: uit het ene kijk je naar de buitenwereld (een plein in Gent), het andere biedt zicht op een interieur. Maar daaromheen toont zich het venster *als zodanig*, daar toont zich het kader waarbinnen – en de gram-matica volgens dewelke – de schilder en zijn publiek deze kijk op de wereld opvatten. Dit is wat het annunciatie-tafereel op het gesloten paneel te kennen geeft: de aankondiging dat het Woord vlees is geworden, dat de godheid zich in het sterfelijke heeft geïncarneerd. *Dat* is wat je in alle glorie te zien krijgt als je het paneel/venster opent.



*Afbeelding 5. Jan en Hubert van Eyck, Lam Gods, 1432, Drieluik gesloten, Gent, Sint-Baafskatedraal*

Net zoals Courbets *L'atelier* het vier eeuwen later zal doen voor de kunst van zijn tijd, biedt Van Eycks *Lam Gods* een programmatisch zelfportret van de schilderkunst zoals die in deze Renaissance-eeuw werd opgevat. Die kunst is realistisch omdat daarin de werkelijkheid van alledag wordt getoond als verankerd in de *grond* van de werkelijkheid. De werkelijkheid heeft haar bestaan aan een goddelijke 'kunst' te danken en blijft erdoor getekend. Zij is gedragen door het oneindige creatieve 'kunnen' van haar Schepper. In zijn kunst heeft de kunstenaar deel aan dit goddelijke 'kunnen'. Zijn kunst is, zo je wil, de superlatief van menselijk kunnen. In dit hoogste kunnen, in de schoonheid die daarvan afstraalt, is de goddelijke hand te zien van de Schepper die aan de basis van de werkelijkheid ligt.

Het is in die context dat ook de ontdekking van het lineair perspectief kan worden geplaatst. Het kan gezien worden als de ontdekking, binnen het beeldvlak, van het punt in het oneindige van waaruit de schilder het hele tafereel als een volmaakte eenheid kan construeren. Dat punt is tegelijk ook het punt van waaruit de Oneindige maar Ene God het ogenschijnlijk onoverzichtelijk grillige veelvoud van de werkelijkheid, als uitdrukking van Zijn eigen goddelijke eenheid, heeft geschapen.

Het representatieparadigma heeft in de Renaissance voor een esthetische explosie gezorgd, die sindsdien alleen maar in intensiteit is toegenomen en haar apotheose kent in onze laatmoderne beeldcultuur. De 'reproduceerbaarheid van het kunstwerk' (Benjamin) dat sinds de twintigste eeuw een feit is, heeft het explosieve karakter van de representatiecultuur tot ongekende hoogten gevoerd. Meesurfend op het elan van de vijftiende- en zestiende-eeuwse kunst, behield de kunst van de vroege moderne tijd een gelijkaardig niveau. En toch kan men stellen dat zij meer en meer enkel nog op haar succes ging drijven. In elk geval, en in weerwil van wat ze zelf beweerde, verloor haar gronding – die alsnog religieus-theologisch gefundeerd was – steeds meer aan legitimiteit. Zodoende werd ook de gronding van haar realisme aangetast. Zelfs waar ze Bijbelse taferelen, Madonna's en heiligen bleef schilderen en kunstenaars als Rubens, Rembrandt, Velázquez of Caravaggio religieuze meesterwerken van topniveau bleven afleveren, werd in die kunst niet langer de realistische gram-matica gelezen zoals dat in de eeuw van Jan van Eyck nog het geval was.



Afbeelding 6. Jacques-Louis David, De eed van de Horatii, 1785

Onder de schittering van hun artistieke prestatie is ook in deze werken de crisis leesbaar die aan de basis van de moderniteit ligt en die erin bestaat dat men de werkelijkheid niet langer vanuit God percipieert, maar vanuit het menselijke subject. Een van God doordrongen kunst kan in de vijftiende eeuw nog realistisch zijn, omdat God staat voor het punt van waaruit de toenmalige mens zich tegenover de werkelijkheid (zichzelf inclusief) verhield. De zichzelf als representatie definiërende kunst vindt in Hem de garant dat haar representatie op een reële presentie stoelt. Het is deze garantie die in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw corrodeert en tenslotte verdwijnt in het langzame proces waarnaar het dictum van de 'dood van God' verwijst.

Dit proces vertaalt zich onder meer in een kunst die steeds weer opnieuw naar haar grond en legitimatie zoekt. Aan het eind van de achttiende eeuw, bijvoorbeeld, vond Jacques-Louis David die legitimatie in de representatie van his-



Afbeelding 7. Jacques-Louis David, Napoleon trekt over de Alpen door de Sint-Bernard-Pas, 1801

torische taferelen uit verleden en heden die tot voorbeeld konden strekken, ... totdat zijn kunst tot propaganda voor Napoleon en zijn *Empire* werd. Zich bewust van dit gevaar, bleef Eugène Delacroix' historiserende schilderkunst nochtans aan die gronding vasthouden. Maar wie er zijn uitvoerige dagboeken op naleest en onder meer zijn aversie voor de academische 'schoonheid' van Ingres<sup>22</sup> overdenkt, merkt dat de grondingscrisis van de kunst ook in zijn reflecties aan de orde was.<sup>23</sup>

## Moderniteit & realisme

Toch is het pas Courbet die deze crisis in niet mis te verstane termen op de agenda van de toenmalige kunst plaatst: de kunst heeft haar voeling met de realiteit verloren en een kunst die zich niet opnieuw vanuit dit besef herdefinieert, heeft haar bestaansrecht verloren. Dit verdict duwt de beeldende kunst definitief de moderniteit in. Mijns inziens ligt hier de definitie van *moderne* kunst: kunst die het besef dat ze de onmisbare band met de realiteit heeft verloren als haar artistieke uitgangspunt neemt en met dit doel zichzelf 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. Dat heeft, na Courbet, aanleiding gegeven tot de onoverzichtelijke variëteit aan -ismen die het moderne kunstlandschap uitmaken. Maar elk van hen dient te worden begrepen en getaxeerd naar de manier waarop het zich tegenover die crisis verhoudt.

Wat betekent het echter dat de kunst in crisis verkeert en haar voeling met de realiteit verloren heeft? Beeldt zij de realiteit dan niet adequaat genoeg af? Beantwoordt de representatie die ze biedt niet aan de criteria van de empirische ervaring die we van de werkelijkheid hebben? In feite doet zij dat wel degelijk. Met de Renaissance werd 'representatie' het paradigma op basis waarvan de

22 M.-C. Genet-Delacroix, "Delacroix et le 'néos': Pour le vrai contre le faux", in: *Sociétés et représentations*, 2005/2, n° 20, 231.

23 E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Préface de Hubert Damisch, Paris: Plon 1991; E. Delacroix, *Selected Letters 1813-1863*, selected and translated by Jean Stewart, with an introduction by John Russell, Boston: Museum of Fine Arts Publications, 1970.

kunst haar beelden maakte, en die vaardigheid heeft ze sindsdien alleen maar verrijnd. Het probleem is echter dat kunst, precies in de tijd van Courbet, haar vanouds geprivilegieerde positie van ‘leverancier’ van beelden aan het kwijtspelen was. De nood aan beelden – die in de massificatie en democratisering van het publieke leven steeds toenam – werd toen al in steeds mindere mate door de kunst gelenigd.

Kunst had zich reeds in die tijd moeten onderscheiden van de andere beeldleveranciers door zich als ‘Schone Kunsten’ te profileren. Maar de opkomst van wat wij vandaag ‘media’ noemen en, daarmee samengaand, de opkomst van de fotografie op de markt van de beeldproductie, hadden de kaarten van die beeldproductie grondig dooreengeschud, inclusief die van de Schone Kunsten. Als beeld representatie is, ligt het dan niet voor de hand dat de schilderkunst vervangen zou worden door de fotografie die in deze oneindig veel sneller en adequater te werk gaat dan het hemeltergend langzaam procedé met kwast, verf en canvas? De kunst weerde zich door zich op ‘schoonheid’ te beroepen. In haar representatie stond de schoonheid centraal, zo beweerde zij. En in de lijn van de klassieke band die vanouds gelegd is tussen het goede, het ware en het schone, promootte de kunst haar representatie als wat de banaliteit van alledag wist te overstijgen en de mens een oriëntatie kon geven op een hogere bestemming. Dit was de manier waarop Courbets directe voorgangers alsook zijn tijdgenoten hun ‘idealiserende’ en ‘historiserende’ kunst verdedigden. Kunst biedt representaties waaraan de mens zich kan optrekken en die hem een beeld voorhouden, niet zozeer van wie of wat hij nu is, als wel van wie of wat hij hoort te zijn, van zijn oorspronkelijke grootheid, zijn ware bestemming.

Formeel doen ook Courbets schilderijen zoets. Ook zij tonen vooral hoe de mens en zijn kunst *horen te zijn*. Maar bij hem betekent dit dat ze niet idealistisch, maar realistisch horen te zijn. Realisme: dit is wat de bestaande kunst niet laat zien terwijl het haar verdomde plicht is. Dit schreeuwt uit elk van Courbets doeken. Echter, zoals eerder vermeld, met die schreeuw was de crisis van de kunst niet opgelost. Er moest ook nog *effectief* realistisch geschilderd worden. Maar waarom zou je dat nog doen, nu schilderen vervangbaar is geworden door fotografie en andere procedés waarmee de moderne mens zichzelf en zijn wereld in beeld brengt? Vervullen die niet veel directer haar re-



alisme-eis? Moet kunst zichzelf niet simpelweg opheffen, afschaffen, ten grave dragen? Is kunst niet echt een ‘Vergangenes’, zoals Hegel enkele decennia voordien vanuit een heel andere hoek stelde?

Na Courbet stond de moderne schilderkunst voor de taak de schilderkunst *als zodanig* opnieuw uit te vinden. Al was dit misschien niet eens een voldoende, het was in elk geval een noodzakelijke voorwaarde. De impressionisten deden een eerste poging, ze herdefinieerden de act van wat schilderen is en zetten daarmee een trend die tot vandaag voortduurt. De kunst vindt sindsdien telkens weer opnieuw haar picturale of anderszins artistieke daad als iets nieuws uit. Toch blijft de realisme-eis zijn opwachting maken. Waar schuilt het realisme in die heruitgevonden kunstdaad? En waar in het resultaat – in het kunstwerk, het gefabriceerde beeld – situeert zich het realisme?

De diverse antwoorden die ik hierboven heel even summier voor de geest haalde – een losse greep uit een hele waaier – maakt op zich al duidelijk dat de moderne kunst niet in staat is gebleken om op die vragen afdoende te antwoorden. Maar evenmin heeft ook maar een van haar uitingen die vragen kunnen loslaten. Kunst is binnen het crisisveld van die vragen blijven opereren. De kwestie van het realismegehalte bleef de kunst obsederen, zowel het realismegehalte van de eigen artistieke voorstellingen als dat van de overvloed aan voorstellingen die de dagdagelijkse beeldcultuur overspoelen. Wat stelt een voorstelling *als zodanig* voor? Wat is er *reëel* aan? Is wat ze voorstelt de realiteit? Wat dan als voorstellingen de realiteit gaan overheersen en in zekere zin vervangen, zoals vandaag in onze geavanceerde beeldcultuur het geval is, tot *deep fakes* aan toe? Waar ligt de realiteit van de representatie als de hele werkelijkheid slechts functioneert voor zover zij representatie is geworden? Is de representatie dan realiteit geworden? En wat is realiteit dan nog?

De vraag die aan de basis van de moderne kunst ligt en met Courbet het eerst voluit aan de orde wordt gesteld, is die naar de realiteit *van, in* of *achter* het beeld als representatie. De ‘klassieke’ kunst waarvan haar moderne opvolgster sinds Courbet afstand heeft moeten nemen, was verantwoordelijk voor een paradigma dat eeuwenlang ‘wat een beeld is’ definieerde: het paradigma van de representatie. Hoe vaak ze dat zelf ook heeft gepretendeerd, de moderne kunst

is niet de kunst gebleken die ons een nieuw beeldparadigma heeft geleverd. Haar moderniteit valt samen, niet met een alternatief, maar enkel met een experimentele ruimte waarin het oude, nog steeds heersende paradigma van de representatie aan kritiek wordt onderworpen.

Zij is ontstaan op het moment dat zij zag dat de representaties die ze produceerde niet meer aansloten bij de werkelijkheid. Maar toen zij die aansluiting wilde herstellen, merkte ze dat andere instanties (media) met andere middelen (fotografie, film) deze taak veel adequater en efficiënter hadden overgenomen, zonder evenwel die vragen *ten gronde* te hebben beantwoord. En dit terwijl de vraag naar het realiteitsgehalte van een representatie steeds pregnanter wordt, zeker nu de alom heersende beeldcultuur de realiteit dreigt te overwoekeren.

In plaats van de broedplaats voor een nieuw beeldparadigma, werd de moderne kunst een zich in allerlei gestalten herhalend experiment waarin het oude beeldparadigma van de representatie onder vuur werd genomen. Tot op vandaag de dag is de moderne kunst er niet in geslaagd de sfeer van kritische vraagstelling te overstijgen. Ontstaan uit de crisis waarin ze niet meer in staat was zich nog langer in het heersende beeldparadigma waar te maken, is haar moderniteit gaan samenvallen met het op de agenda houden van die crisis.

## **Realisme & spiritualiteit**

Moderne kunst is gefascineerd door het religieuze of, zoals ze het liever (want minder dogmatisch) noemt, het spirituele of het mystieke. Ze mag dan haar oorsprong vinden in een besef dat de traditionele, van oorsprong religieus ingebodde of onderbouwde kunst heeft afgedaan, vaak blijft ze niettemin gefascineerd door het religieuze en schrikt er niet voor terug het weer in haar werk toe te laten. Wat Hugo Ball naar eigen zeggen beleefde op 23 juni 1916 blijkt emblematisch te zijn. In het volle besef met zijn klankgedichten de hele religieuze traditie achter zich te laten, realiseerde hij zich plots dat hij bezig was haar helemaal te omhelzen.

Uiteraard zal er bij elke individuele kunstenaar een eigen particuliere reden en



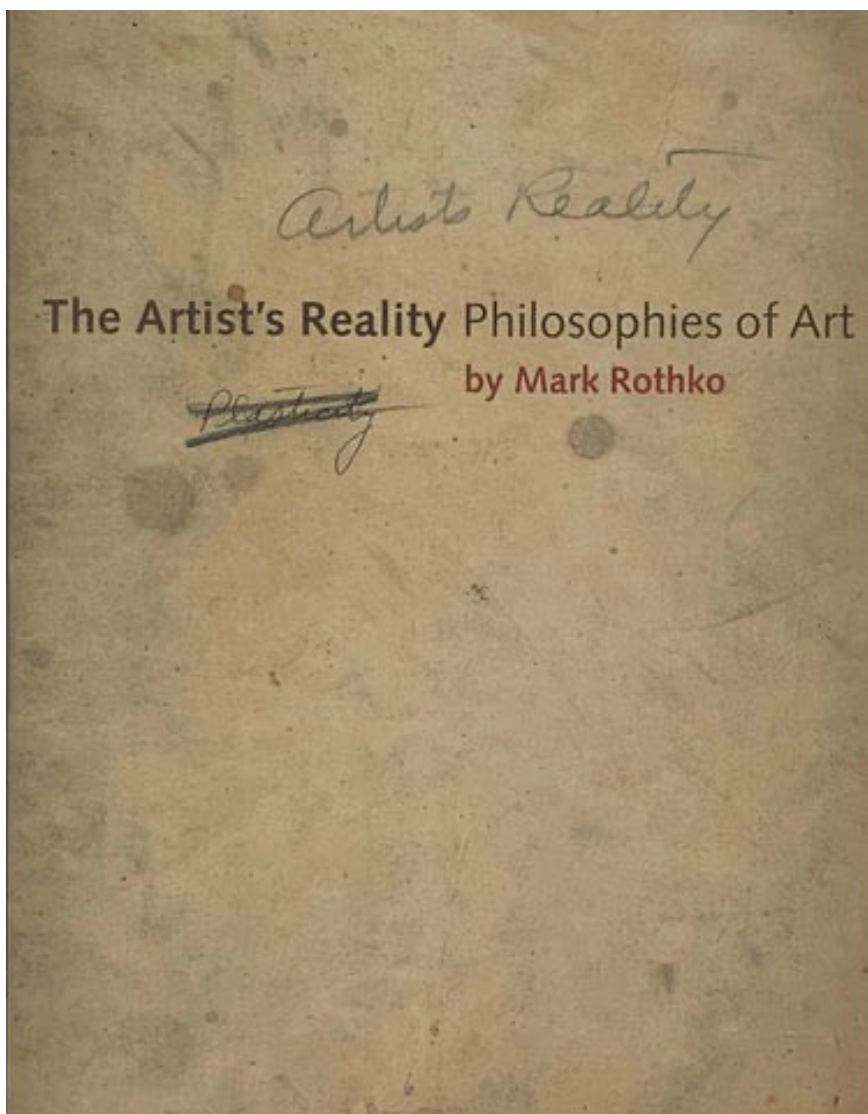
*Afbeelding 8. Mark Rothko, No 10, 1950, New York: MoMA*

context aan te wijzen zijn. Maar als wijdverspreid fenomeen in het landschap van de moderne kunst, kun je die fascinatie voor het spirituele best begrijpen vanuit de kern van de moderne kunst zelf. En die kern is, zoals gezegd, de eigen crisis waar zij tegen wil en dank in blijft steken. Op de meest diverse manier zet zij, in het centrum van haar artistieke activiteit, telkens weer de crisis van de representatie neer. Stelt een beeld de realiteit voor? En zo ja, waarom vrezen we dan dat de beelden de realiteit dreigen te vervangen? En wanneer beelden de realiteit niet – of slecht – voorstellen, moet dit dan niet ook een beeld, een voorstelling worden? En hoe dan precies?

In deze actieve problematisering van de voorstelling kan de realiteit *als zodanig* al snel gedacht worden als wat juist aan de voorstelling ontsnapt, als het ‘onvoorstelbare’. De weg die de abstracte kunst gaat – de voorstelling uitzuiveren tot ze alleen nog elementaire vormen weergeeft – kan uitmonden bij een voorstelling die ook zichzelf radicaal van elke vorm zuivert om op die manier aan de realisme-eis te voldoen. Vertaald als voorstelling van het onvoorstelbare, neigt een dergelijk kunstwerk als vanzelf naar het religieuze, zeker in monotheïstische zin. Geldt ‘onvoorstelbaar zijn’ niet bij uitstek als het ‘esthetische’ waarmerk voor de Ene God? Die ‘onvoorstelbare voorstelling’ laat zich bijzonder goed op het goddelijke betrekken, precies omdat zij God niet afbeeldt – maar in plaats daarvan diens niet-af-te-beelden karakter (niet-) afbeeldt. De abstracte weg die het oeuvre van Mark Rothko in de late jaren veertig is ingeslagen, werd in ieder geval in die zin geïnterpreteerd en kent zijn ‘eindpunt’ niet toevallig in de beroemde niet-confessionele Mark Rothko-kapel in Houston, Texas.

Waar het in het oeuvre van Rothko – om het bij deze ene vertegenwoordiger van de abstracte kunst te houden – om gaat, is evenwel niet zozeer de voorstelling van het onvoorstelbare dat op die manier voorwerp van spirituele devotie wordt. De titel van het manuscript dat men recentelijk van hem heeft ontdekt en dat hij de titel ‘*Artist’s Reality*’ meegaf, formuleert het raak: het gaat om ‘realiteit’.<sup>24</sup> En ‘realiteit’ dient hier in de context van de paradigmacrisis van de moderniteit te worden verstaan. Beeldmatig betekent dit dat de realiteit haaks is komen te staan op het paradigma van de representatie. Daarom kan de realiteit

24 Mark Rothko, *The Artist’s Reality: Philosophies of Art*, edited and with an Introduction by Christopher Rothko, New Haven & London: Yale University Press, 2004.



Afbeelding 9. Cover van Marc Rothko's schrift waarin hij *The Artist's Reality* schreef.

als zodanig slechts in een zich tegen zichzelf kerend beeld, of exacter, in een ‘geplooid voorstelling’ aan de orde worden gesteld.<sup>25</sup>In het atelier van de moderne kunst zoekt de alom heersende representatie naar haar grond – naar wat haar verwijzing naar de realiteit een solide, ‘ware’ basis geeft. En omdat die grond zich niet blijkt aan te dienen, blijft die representatie in zichzelf steken. Vandaar het idee van ‘plooi’. Moderne kunst laat de voorstelling steeds weer opnieuw op zichzelf terugplooiën. Maar niet opdat die voorstelling vredig in die plooi zou rusten. De moderne kunst houdt de voorstelling ‘in de plooi’ omdat ze steeds weer faalt in haar poging een uitweg uit die plooi te vinden. Ze slaagt er niet voor de voorstelling grond en fundament te vinden.

Vanuit dit drama moet de fascinatie worden begrepen die zoveel moderne kunst voor het religieuze en spirituele koestert. Die fascinatie verraadt een nostalgie naar de funderende grond die een *premoderne* representatie zich nog kon toemeten. Dat een kunstenaar als van Eyck de werkelijkheid kon/mocht/moest afbeelden zoals hij die waarnam, had zijn grond in de band waarmee hij zich als mens met de werkelijkheid verbonden wist, een band waarvoor God, die zowel hemzelf als de werkelijkheid had geschapen, garant stond. Met de moderniteit brak die band. Het moderne representatieparadigma veronderstelde die band wel, maar zonder eigen fundament. Het veronderstellen van die band was een zaak van de vrije mens – van een mens die vrij was om al dan niet in die band te ‘geloven’. Niet een vooraf gegeven band, maar een vrijheid tegenover die band ‘bindt’ ons aan de realiteit.

Begrijpelijk dus dat de moderne kunst de verleiding kent om die grondende band opnieuw te willen herstellen – om, conform de realisme-eis die ze van Courbet heeft meegekregen, het beeld opnieuw zijn reële basis te willen geven. Dan wil ze het beeld opnieuw verankerd weten in de realiteit door er de hand in te zien van de Schepper, van de Oneindige die zich in de eindige realiteit incarneert en op die manier het beeld van een andere, stevigere grond voorziet dan onze eindige, wispelturige en beeldverslindende vrijheid.

Het komt erop aan te beseffen – zo luidt mijn stelling – dat, wanneer de moder-

25 Voor het beeld van de ‘geplooid voorstelling’, zie: Frank Vande Veire, *De geplooid voorstelling*, Brussel: Yves Gevaert, 1997 ([http://www.dbnl.org/tekst/veiro01geplo1\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/veiro01geplo1_01/)).

ne kunst aan dit nostalgisch verlangen toegeeft, zij haar moderniteit verliest. Wil zij de *core mission* van haar moderniteit indachtig blijven, kan zij haar fascinatie voor het spirituele enkel vasthouden als een manier om het probleemveld waarin ze opereert ook effectief problematisch te houden. Zij dient het probleem waarrond haar kunst gecentreerd is *als probleem* op de agenda van de moderniteit te houden.

Het moderne zelfverstaan rust in een vrijheid die in de meest sterke zin van het woord radicaal is: het is een vrijheid die zich zelfs tegenover haar ontologische radix, haar zijnsgrond, vrij weet. Deze vrijheid verstaat zichzelf als wat in laatste instantie niet eens aan haar *wezen* – of aan welk *wezen of zijn* dan ook – gebonden is. Aan de grondeloosheid van die vrijheid moet de moderniteit voortdurend worden herinnerd als aan datgene waartegen zij niet anders kan dan in conflict verkeren.

Vandaar dat moderniteit nooit zonder ‘conflict met zichzelf’ is. De vrijheid waarin ze gefundeerd is, is dan ook in formeel opzicht inherent tragisch. Ook die vrijheid kent de verleiding om zich van een stevige grond voorzien te weten en te vergeten dat ze ook tegenover die grond vrij is. Wil die vrijheid haar eigen ‘realiteit’ onder ogen blijven ziet, zal ze die verleiding moeten weerstaan. En dit kan ze slechts door op duizend en een manieren het conflict dat ze structureel met zichzelf heeft *als conflict* in cultuur te brengen.

Anders dan we misschien geneigd zijn te denken, is het van belang dat de moderniteit bewust zoiets *als traditie* in acht neemt: zowel de traditie waaraan ze zich ontworsteld heeft als de traditie van de manieren waarop die ontworsteling heeft plaatsgevonden, alsook – en niet in het minst – de traditie van het onophoudelijk gevecht met zichzelf, met haar eigen vrijheid. Die vrijheid is het aan zichzelf verplicht zich te herinneren waaruit zij voortkomt, niet om daarin een alternatief of een oplossing voor haar probleem te vinden, maar om in referentie aan haar traditie haar probleem open te houden. De moderne kunst – die lange traditie waarin het beeldparadigma van de representatie zichzelf onder vraagt en ondergraaft zonder in staat te zijn een alternatief te genereren – vindt daarin haar kernopdracht, zo je wil haar ‘heilige’ missie.

# HET LAM GODS

VAN JAN & HUBERT VAN EYCK

---





# DE ICONISCHE BLIK

## HET NIEUWE LAM VAN HET LAM GODS<sup>26</sup>

---

*Barbara Baert*

<sup>26</sup> Beeldmateriaal met dank aan KIK\_IRPA. Met dank aan Inigo Bocken, Till-Holger Borchert, Marc De Kesel, Luc Dequeker, Hélène Dubois, Maximiliaan Martens en Wessel Stoker. Julia van Rosmalen (KU Leuven) dank ik voor het redactiewerk; Bruno Vandermeulen (KU Leuven) voor de beeldopnamen. Deze tekst werkt verder op mijn eerste bevindingen in: *The New Lamb and the Iconic Gaze*, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, (2021), 102-114; “The New Lamb or the Iconic Gaze”, in *Revivals of Survival? The Presence of the Icon in the West from the 15th Century to Nowadays*, ed. Ralph Dekoninck & Ingrid Falque, (Milaan: Silvana editorial) (at press).

Toen de 16de-eeuwse overschildering van het lam op het Lam Gods (1430-1432) verwijderd werd, kwam een ander dier tevoorschijn. Het lam bleek geen snuit te hebben, maar veeleer een gelaat met ogen vooraan geplaatst in plaats van opzij. De oorspronkelijke schildering van het lam werd later gelaakt als een *démarche*, een middeleeuwse naïveteit die met 16de-eeuwse expertise moest worden overschilderd en gecorrigeerd.<sup>27</sup> Niettemin bezaten Jan van Eyck (ca. 1390 - 1441) & Hubert van Eyck (ca. 1370 - 1426) met hun buitengewoon observatievermogen een onberispelijke kennis van de fauna en flora. De Meesters schilderden in plaats van het ‘natuurlijke’ lam, immers het ‘theologische’ lam:

27 Het nog lopende conservatie-restauratie project van het Lam Gods wordt door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK/IRPA, Brussel) uitgevoerd; De recentste onderzoekresultaten naar aanleiding van het conservatie-restauratie project zijn: H. Dubois, “The conservation history of the Ghent Altarpiece,” *The Burlington Magazine*, 160, (2018), 754-765; D. Praet & M.J. Martens (eds.), *Het Lam Gods. Van Eyck. Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*, (Veurne: Hannibal, 2019); B. Franssen & C. Stroo (eds.), *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Exterior, (Contribution to the Study of Flemish Primitives, 14)*, (Turnhout: Brepols Publishers, 2020); M.J. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn, J. De Smet & F. Van Dam (eds.), *Van Eyck. Een optische revolutie*, (Veurne: Hannibal, 2020).



Afbeelding 10. Jan & Hubert van Eyck, Lam Gods, 1430-32, detail: kop van het lam vóór restauratie

Afbeelding 11. Jan & Hubert van Eyck, Lam Gods, 1430-32, detail: kop van het lam na restauratie. Gent, Sint-Baafskathedraal

het lam Gods van de Openbaring met gouden stralenbundel.<sup>28</sup> Bij de van Eycks wordt het apocalyptische lam een unieke, indringende gedaante, begiftigd met een haast menselijke blik als van de Mensenzoon zelf. Eén detail van de lamsogen ontlenen de schilders echter aan de dierlijke soort zelf: de overdwarse pupil die de geiten, de schapen en de herten gegeven is. Als kwetsbare prooidieren biedt de horizontale pupil hen een groter breedte-zicht. Waar het waakzame lam van de gebroeders van Eyck allicht breder kan gadeslaan dan de menselijke soort, daar spiegelt het lam Gods Zijn frontale blik met de eigentijdse toeschouwer, en ja, na al die eeuwen ook met u en ik.

Marc De Kesel schrijft het volgende over de van Eycks in zijn uitdagende essay *Heilige crisis*: “Maar daaromheen toont zich het venster *als zodanig*, daar toont zich het kader waarbinnen – en de grammatica volgens dewelke – de schilder en zijn publiek deze kijk op de wereld opvatten. (42) De werkelijkheid heeft haar bestaan aan een ‘kunnen’ te danken en blijft erdoor getekend. Zij is gedragen door het oneindige creatieve ‘kunnen’ van haar Schepper. In zijn kunst

<sup>28</sup> L. Dequeker, “Ecce Agnus Dei. Jan Van Eyck’s Hidden Diamond. The Ghent Altarpiece Restored,” (ongepubliceerd open access, 2019, 1-17, 6-7); Zie: [https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIR-IAS2905281&context=L&vid=Lirias&search\\_scope=Lirias&tab=default](https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIR-IAS2905281&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default).”

heeft de kunstenaar deel aan dit goddelijke ‘kunnen’. Zijn kunst is, zo je wil, de superlatief van menselijk kunnen. In dit hoogste kunnen, in de schoonheid die daarvan afstraalt, is de goddelijke hand te zien van de Schepper die aan de basis van de werkelijkheid ligt.”

Deze bijdrage wil het rijke essay *Heilige crisis* van Marc De Kesel becommentariëren met een nieuwe lectuur van het Lam Gods. Vrank en vrij meandert de tekst tussen Courbet en Van Eyck, tussen reflecties over de drang naar realisme en de De Kesel’s vertrouwdheid met hoe plastische middelen kunnen opklimmen naar wat de mystiek in de kunsten vermag. En ook hier komt onze vertrouwde interesse aan de oppervlakte, ja, de slagader van elke artistieke expressie: de angst voor het beeld dat zich periodiek omwisselt in de liefde voor het beeld. Mijn bijdrage *De iconische blik*, over het beeld dat een bres slaat, zal zich ontfermen over de ruimte die ontstaat wanneer de filosoof zwijgt en de kunsthistorica haar *Denkraum* op een kier zet. Als de psycho-analyticus zich terug trekt, en de iconologe haar eigen taal – historisch belast met methodische begrenzing, en ja disputeren! - aan het beeld toevertrouwt.

### **Vera icon / Vera effigies**

De blik van het lam priemt uit het middenpaneel. Oogcontact tussen de mens en het gelaat van God is ook ten tijde van de van Eycks een vertrouwd iconografisch, theologisch en optisch principe. Iconografisch is de frontale blik een belangrijk kenmerk van de *vera icon* of de *acheiropoietos* die haar ontstaan vond in de iconenkunst.<sup>29</sup> *Acheiropoietoi* zijn beelden waarvan geloofd wordt dat zij zonder tussenkomst van de mens zijn ontstaan.<sup>30</sup> Vaak houden ze verband met zogenaamde ‘iconogenetische’ legenden, die een verklaringsmodel willen bieden voor het ontstaan van het (figuratieve) beeld als zodanig. Ook de blik uit-

29 E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legenden*, 1, (Leipzig: Hinrichs, 1899), 41; G. Dragon, “Holy Images and Likeness,” *Dumbarton Oaks Papers*, 45, (1991), 23-33, 24; J. Trilling, “The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing,” in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, eds. H.L. Kessler & G. Wolf, (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1998), 110-127; G. Morelli & G. Wolf, *Il volto di Cristo*, tent. cat., (Milaan: Electa, 2000); B. Baert, “The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon,” *Annual of the Antwerp Royal Museum*, (2000), 10-43.

30 E. Kris & O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, (New Haven-Londen: Yale University Press, 1979), 61-90.

waarts behoort in deze Byzantijnse traditie tot de iconografische kenmerken van de *acheiropoietos*.

Ik ga dieper in op het voorbeeld van het *mandylion* en de Abgar-legende. In de 6<sup>de</sup> eeuw ontstaat de legende van koning Abgar van Edessa.<sup>31</sup> De Syrische vorst was een tijdgenoot van Christus en had van de Messias gehoord. Op een dag wordt de koning ziek en zendt een kunstenaar, Ananias, naar Jeruzalem om daar een portret van Christus te vervaardigen. De koning gelooft dat dit portret hem zal genezen, maar de kunstenaar wordt verblind door het aanschijn van Christus. Daarop drukt Christus zelf Zijn gelaat op een doekje: het *mandylion*. Aanvankelijk is op het doekje niets te zien, maar op de terugweg naar Edessa ontstaan eerst vlekkerige schaduwen, vervolgens contouren en tot slot ook kleur. Thuis geneest de merkwaardige beeldrelik de koning van zijn lepra. In 944 zou het *mandylion* uit Edessa naar het keizerlijk paleis te Byzantium overgebracht zijn, waar het vermoedelijk verdween tijdens de 4<sup>de</sup> kruistocht in 1204.<sup>32</sup> Ooggetuigen in Byzantium spreken over een ‘verblinding’ die uitgaat van het *mandylion*.<sup>33</sup> Het Ware Gelaat heet dan ook onbeschrijfbaar te zijn, zoals ook het mysterie van de dubbele natuur van Christus onbeschrijfbaar is.

Tot de 11<sup>de</sup>-12<sup>de</sup> eeuw zijn we in het Westen niet gedocumenteerd over beeldcultussen die duiden op het bestaan van een inheemse ‘waar gelaat’ van Christus.<sup>34</sup> Maar in 1216 vindt een wonder plaats op het Sint-Pietersplein van Rome. Mattheus van Parijs (ca. 1200-1259) vertelt in zijn *Chronica Major* (na 1245) dat een beeltenis op doek van Christus aan de pelgrims was getoond dat plotseling op

31 A. Desreumaux, *Histoire du roi Abgar et de Jésus. Présentation et traduction du texte syriaque intégral de la doctrine, (Apocryphes, 1)*, (Turnhout: Brepols Publishers, 1993), 138-145; H.J.W. Drijvers, “The Image of Edessa in the Syriac Tradition,” in *The Holy Face and the Paradox of Representation, a.w.*, 13-33, 29; A. Nicolotti, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, (Leiden: Brill, 2014).

32 K. Weitzman, “The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos,” *Cahiers archéologiques*, 11, (1960), 163-184; H.L. Kessler, “Il mandylion,” in *Il volto di Cristo, a.w.*, 67-99.

33 G. Wolf, “From Mandylion to Veronica. Picturing the “disembodied” Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West,” in *The Holy Face and the Paradox of Representation, a.w.*, 153-197, 165.

34 G. Wolf, “From Mandylion to Veronica,” o.c., 153-179; A. Murphy, H.L. Kessler, e.a. (eds.), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages, (Convivium. Supplementum)*, (Turnhout: Brepols Publishers, 2017).



Afbeelding 12. Abgar en het mandylion, Byzantium, paneel, na 944. Sinai, Katharinaklooster

zijn kop ging staan.<sup>35</sup> De omkering van het gelaat is volgens Paus Innocentius (1198-1216) een heilige profetie, en hij componeert een gebed dat een aflat van tien dagen oplevert.

Het beeld dat zich in Rome had omgedraaid ging de traditie in als het *sudarium* (de zweetdoek) van de heilige Veronica.<sup>36</sup> Het doekje was naar verluidt 40 op 37 cm groot en werd bewaard in een ciborium.<sup>37</sup> De relik zou verloren gegaan zijn in 1527 tijdens de *sacco di Roma*. Vast staat dat de apocriefe overlevering van Veronica die het gezicht van Christus troostend verzorgde zoals verteld in de *Legenda Aurea* van Jacobus de Voragine (1229-1298)<sup>38</sup>, breed verspreid werd in tekst en beeld, en een indringend Westers antwoord bracht op het *mandylion* van Abgar.<sup>39</sup>

Ten tijde van de van Eycks kende de *vera icon*-iconografie talloze varianten op paneel, in de miniatuurkunst en in kleinood objecten zoals zegels en pelgrimsinsignes. Het gelaat van Christus zelf laveert in deze typologie tussen een smetteloos *mandylionfähig* gelaat en het lijdende gezicht dat volgens de *Legenda Aurea* picturaal aan het doek was verkleefd. De van Eycks waren vertrouwd met de verstrekkende traditie van het Ware Gelaat.<sup>40</sup> Op het Lam Gods is een *vera icon* souvenir met het typische Romeinse/Genovese sjabloon opgemerkt op de linkerschouder van één van de pelgrims. Mogelijk is dit Judocus, de beschermheilige van de schenker van het retabel, Judocus Vyd, die zich zo niet alleen

35 H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, (Berlijn: Mann, 1981), 35 en 200-203, beschouwt dit wonder als een metafoor voor een 'omkering' in de Westerse beeldtraditie die thans iconografisch, technisch en theologisch onder invloed van Byzantium komt te staan.

36 E. Kuryluk, *Veronica and her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a "True" Image*, (Cambridge: Blackwell, 1991); J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, (New York: Zone Books, 1998).

37 Naar Benedictus van Monte Soracte (11de eeuw) die zulk object beschreef in de relikencollectie van Sint-Pieter; J.L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, (Chicago-Londen: University of Chicago Press, 1993), 81.

38 W.G. Ryan (ed. en vert.), *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Reading on the Saints*, deel 1, (Princeton: Princeton University Press, 1995), 202.

39 G. Wolf, "La vedova di Re Abgar. Uno Sguardo comparatistico al Mandilion e alla Veronica," in *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, (*Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 69), (Turnhout: Brepols Publishers, 1999), 215-244.

40 Zie daartoe met talloze voorbeelden geïllustreerd: N. Turel, "Living Pictures. Rereading "au vif," 1350-1550," *Gesta*, 50, 2, (2011), 163-182.





*Afbeelding 13. Vera icon pelgrimssouvenir uit Rome, detail op één van de pelgrims, mogelijk Judocus, Lam Gods, Jan & Hubert van Eyck, 1430-1432. Gent, Sint-Baafskathedraal*

met Rome associeert, maar ook met het *sudarium* als zodanig.<sup>41</sup> Zulke kleinere perkamenten donkere 'sjablonen' van de *vera icon* werden ook in nonnenkloosters teruggevonden als losse bladen of als *Kussbilder* in handschriften.<sup>42</sup> Kortom, *vera icon*-tekens en -insignes moeten in die tijd overal aanwezig geweest zijn in huizen en ateliers.

Enkele jaren na het Lam Gods, in 1438, voegt Jan van Eyck eigenhandig een vierde type toe aan de iconografische stamboom. Het paneel dat enkel bekend is uit kopies toont een portret van Christus dat het kantelmoment betekent naar een humanistische interpretatie van het *mandylion* en de *vera icon* oermodellen.<sup>43</sup> Van Eyck duwt het gelaat van Christus nét over de rand van het portretgenre. Door Christus een hals en een buste te geven, en Hem te onttrekken van zijn archaische drager – het (zweet)doek – wordt Hij een individu.<sup>44</sup> De individuele trekken van Christus werden ten tijde van van Eyck verspreid in de zogenaamde Lentulusbrief: een 13<sup>de</sup>-eeuwse apocrief uit Byzantium die zou teruggaan op een brief van Pilatus aan de Romeinse stadhouder Publius Lentulus (27 v. Chr.-14), waarin het gelaat van Christus wordt beschreven. In de bron wordt geëxpliciteerd dat Christus het hazelkleurige haar in een middenscheiding droeg en een tweepuntige baard bezat. Dat laatste onderscheidt, net zoals in het portret van Jan van Eyck, het Lentulustype van het *mandylion*-sjabloon.<sup>45</sup> Iconografisch werd het Lentulustype meestal in profiel voorgesteld, zoals het exemplaar in het

- 41 Voorbeelden van zulke insignes zijn te vinden in: J. Koldewij, "Lijfelijke en geestelijke pelgrimage. Materieële "souvenirs" van spirituele pelgrimage," in *Geen povere schoonheid. Bijdragen over laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, ed. C. Veelenturf, (Nijmegen: Universitaire Pers, 2000); J. Koldewij, *Geloof en geluk. Sieraad en devotie in middeleeuws Vlaanderen*, (Arnhem: Terra Lannoo, 2006).
- 42 J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, (New York: Zone Books, 1998), 328; Zie ook gelijkaardige *vera icons* als 'kusbeelden' in het artikel van K.M. Rudy, "Eating the Face of Christ. Philip the Good and his Physical Relationship with Veronicas," in *The European Fortune*, a.w., 168-179.
- 43 G. Wolf, "The Origins of Painting," *RES. Anthropology and Aesthetics*, 36, (1999), 60-78; Voor de kopie in het Groeningemuseum te Brugge; Zie: T.-H. Borchert, A. Beyer & M. van der Glas, *De eeuw van Van Eyck. 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*, (Gent: Ludion, 2002), fig. 100, 239.
- 44 In het handschrift van Mattheus van Parijs wordt Christus eveneens als busteportret geïllustreerd; Mattheus van Parijs, *Chronica Major*, 1245-1253, Cambridge, Corpus Christi, Ms. 26, fol. VIII; N. Morgan, "'Veronica': Images and the Office of the Holy Face in Thirteenth-Century England," in *The European Fortune*, a.w., 85-99, fig. 2.
- 45 E. von Dobschütz, *Christusbilder*, a.w., supplement, 308-329; J.-N. Pèrès, "Untersuchungen im Zusammenhang mit der sogenannten Epistula Lentuli," *Apocrypha II*, (2000), 59-75; H. Preuss, *Das Bild Christi im Wandel der Zeiten*, (Leipzig: A. Deichertsche Verlagsbuch-handlung, 1932).



Afbeelding 14. Vera effigies, kopie naar Jan van Eyck (ca. 1390 - 1441), 1438. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Afbeelding 15. *Lentulusdiptiek*, onbekende meester uit Zuid-Nederland, 1490 – 1499. Utrecht, Museum Catharijneconvent

Museum Catharijneconvent te Utrecht. Ook deze conventie durfde van Eyck te muteren in een andere vertakking. Hij bewaart alsnog het frontale gelaat, zo diep verworteld in de *vera icon*, en creëert zo het tussentype van een *vera effigies* ('waar portret'). Deze moderne *vera effigies*, levensecht uit de 15<sup>de</sup>-eeuwse mime-sis van het Noorden opgestaan, dient zich nu aan als een schilderkunst van het venster, bevrijd van de eeuwenoude paradigma's van textiel en imprint. (Een venster is bovendien ook weerspiegeld in de pupil van de Heiland).

Aangezien de iconografie van dit cruciale paneel zich in de hybride ruimte tussen mens en Mensenzoon bevindt, tussen portret en *acheiropoietos*, bevraagt Jan van Eyck op zijn beurt het medium van de schilderkunst en wat het in zijn tijdsgewricht vermag.<sup>46</sup> Schaduw en potentie worden de mogelijkheden van

46 G. Wolf, "The Origins of Painting," a.w., 64: "Accessible only by means of copies, the "true image" was a symptomatic phenomenon in a period of transition, when veristic modes of representing or constructing reality appeared in Western paintings." Zie ook: A. Powell, "A Point "Ceaselessly Pushed Back." The Origin of Early Netherlandish Painting," *The Art Bulletin*, 88, 4, (2006), 707-728.

de verf zelf: de incarnatie van de Mensenzoon omhuld in olie en een kunstenaar-schepper bij machte deze incarnatie artistiek te activeren. De schilderkunst is nu onovertroffen in de reflectie op haar eigen essentie. In dit werk zijn de wortels van het figuratieve beeld die in Byzantium lagen - iconogenetisch belast met de magie van het *acheiropoietos* – uitiem op de proef gesteld voor wat één hand en het fijnste penseel aankan. Daar gebeurt het, aan het einde van een iconofiele reis die zich uitstrekt tussen alpha en omega (de letters bevestigd aan het aureool), tussen het *initium* (begin) en de *finis* (einde) van het epigram uit Openbaring 22:13.<sup>47</sup> En welk thema is beter geschikt dan de *vera icon* zelf - de *capax* van het beeld door Christus zelf in de wereld geplaatst met zijn eigen DNA - om de lofzang voor de schilderkunst te dienen? Wat een *paragone* avant la lettre!<sup>48</sup> En dit alles vond plaats in een kleine bloeiende stad ten noorden van de Alpen.

## God woont in een pupil

Ten tijde van de van Eycks houden zowel de iconografie van het Ware Gelaat van Christus, als de exegese omtrent het spirituele zien, verband met een derde pijler: de opticeer. Dankzij de recentste diepgaande studies van Marc De Mey en Maximiliaan Martens begrijpen we hoe de van Eycks het principe van bijvoorbeeld de *beata visio* met de toenmalige wetenschappelijke inzichten over licht en ogen verbinden.<sup>49</sup>

Sinds het standaardwerk van Christian Trottman weten we dat het verlangen God te zien na de dood zeer diepgaand was bij de middeleeuwse en vroegmoderne mens.<sup>50</sup> De *vera icon* was zo populair als *Andachtsbild*, omdat het een voorafname vormde met plastische middelen van het Grote Visuele Gebeuren. Er

47 G. Wolf, "The Origins of Painting," a.w., 64: "On 28 January 1438, the day when Jan van Eyck perfected his first version of the "true image." He renounced the veil and put the bust of Christ within a frame as if we or he were looking through a window. And, indeed, a window is mirrored in the Savior's eyes."

48 C. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, (München: Fink, 2003).

49 M. De Mey, "De visione Dei. Optica, theologie en filosofie in het *Lam Gods*," in *Het Lam Gods*, a.w., 202-215; M.J. Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," in *Van Eyck. Een optische revolutie*, a.w., 141-203.

50 C. Trottman, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 289), (Roma: École française de Rome, 1995), *passim*.

werd ten tijde van de van Eycks ook theologisch gespeculeerd of de *beata visio* meteen na de dood zou plaatsvinden, dan wel enkel bij het Laatste Oordeel, of dat het moment mogelijk ook gefaseerd kon plaatsvinden. In het laatste geval ziet men na de dood de Mensenzoon en pas bij het Laatste Oordeel de verpletterende blik van God zelf, misschien badend in ultiem scheppingslicht, zoals Dante Alighieri (ca. 1265-1321) het zich voorstelde.<sup>51</sup>

De *beata visio* sluit aan bij de opmerkelijke frase in het boek dat Maria in de scène van de Annunciatie op haar schoot houdt: *De visione Dei*. Marc De Mey heeft de betekenis van dit detail briljant geanalyseerd.<sup>52</sup> Hij stelt dat de zinsnede betrekking heeft op het *beata visio*-verlangen en dat de optica van de van Eycks erop gericht is deze voorafname ook in het Lam Gods te installeren door middel van de verworven optische kennis en de picturale uitwerking van het licht op de schepping, zoals reflectie en weerglans. De Mey merkt op dat de lichtbron in de Annunciatie die de bewuste frase in het boek oplicht, bovendien geen natuurlijke lichtbron is, en dus het licht van God zelf betekent.<sup>53</sup> De wereld van de schepping baadt in het wonder van God als lichtbron, en als deze ook artistiek kan gerealiseerd worden, dan biedt de schilderkunst de prefiguratieve toegang tot God zelf. Het picturale licht staat als het ware voor de ongrijpbare, vormeloze iconogenese van de *acheiropoietos*, en in haar aanraking met de wereld maakt dat licht ook de plastische wereld mogelijk: de schaduw, de lijn, de kleur, het volume, de glans, ...

Het tractaat dat Nicolas Cusanus (1401-1464) decennia later schreef, eveneens onder de titel *De visione Dei* (1453), verbindt de iconografische en theologische obsessies met het zien van God met de geschilderde pupil van een icoon.<sup>54</sup>

51 A. Parronchi, "La prospettiva Dantesca," in A. Parronchi (ed.), *Studi su la dolce prospettiva*, (Milaan: Aldo Martello, 1964), 3-90.

52 M. De Mey, "De visione Dei," *a.w.*, 202-215, 203-205.

53 M. De Mey (*Ibidem*, 213-214) herkent in de drie toeschouwers die in het steegje op de achtergrond van de Annunciatie verwonderd naar een onnatuurlijke lichtbron aan de hemel kijken, een rechtstreekse verwijzing door de van Eycks naar dit goddelijke standpunt.

54 I. Bocken & H. Schwaetzer (eds.), *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, (Maastricht/Aken: Shaker, 2005); L. Dupré, "The Mystical Theology of Cusanus's De Visione Dei," in van Tongeren, Sars, C. Bremmers & K. Boey (eds), *Eros and Eris, (Phaenomenologica, 127)*, (Dordrecht: Springer, 1992); A. Conty, "Absolute Art: Nicolas of Cusa's De Visione Dei," in *Religion and the Arts*, 16, 15, (2012), 461-487; M. de Certeau, "The Gaze: Nicholas of Cusa," transl. C. Porter, in *Diacritics* 17/3, (1987), 2-38.

Cusanus vraagt de monniken van het klooster aan de Tegernsee om bij het aanschijn van een *vera icon* heen en weer te wandelen. En kijk: de icoon lost het oogcontact niet. In feite betreft het een eenvoudige schilderstruc door de pupillen volmaakt in het midden te plaatsen, zoals dit destijds bij het *mandylion* werd toegepast met hetzelfde wonderlijke effect. Bij Cusanus wordt de truc echter een empirisch bewijs dat het zien van God één enkel perspectief overstijgt en dus absoluut en oneindig is. Wij zien God van alle zijden, net zoals de van Eycks het breedte-zicht aan het lam gaven, met ogen frontaal, en de pupil perfect in het midden.

Met welke soort blikuitwisseling komt de toeschouwer van het Lam Gods in contact? Wordt de toeschouwer optisch-fysiek aangeraakt door het lam, reist hij/zij vervolgens naar boven en ontmoet daar de aandachtige blikken van de engelen, om te eindigen in de ultieme extase: God zelf zien? Zijn wij stapsgewijs over het lam heen gegaan, voorbij de engelen - de tussenwezens - tot bij God, en vervolgens getranscendeerd in het zuiverste spirituele zien? Bereiken wij door de van Eycks' grenzeloze mimesis in het detail en het licht de *beata visio* al in deze materiële wereld? Het oogcontact van God in olie aanschouwelijk gemaakt? En is een kleine zwarte dwarsbalk als pupil niet het *pars pro toto* voor misschien 's werelds moedigste en indrukwekkendste restauratie in de wereld van de schilderkunst?

Kunnen wij dan nu eindelijk benoemen wat niemand heeft durven uitspreken: de bizarre positie van de oortjes van het lam. Neen, zij zijn géén product van naïeve schilderkunst. Zij staan perfect tussen oog en mond, precies daar waar ook de oren van u en ik, van de mensensoort zich bevinden.

Het lam kijkt ons niet alleen aan.

Het lam, de Mensenzoon, luistert naar ons.

Spits en monter en voor altijd.

Mag dan mijn polemische noot zijn, hier, bij "de schittering van de robijnen op een kleed", dat precies dat laatste zintuig – het gehoor, het luisteren - in het essay van Mark De Kesel volstrekt ontbreekt.

# HEILIGE CRISIS GEPEILD

---





BAUDELAIRE,  
SCHANDALIG MODERN



*Ruud Welten*

Wat is kunst? Prostitutie.

*Charles Baudelaire*<sup>55</sup>

In zijn bijdrage laat Marc de Kesel zien hoe de 'heilige crisis' van de moderne kunst in feite teruggaat op wat filosofen vaak 'de dood van God' noemen. Wanneer God niet langer de drager is van alle betekenis, dan impliceert dat een crisis van elke vorm van representatie. Is deze 'crisis', zoals de bijdrage van De Kesel doet vermoeden, vooral een crisis van het beeld? Welke rol speelt het woord hier, of preciezer, de kunst van het woord? In wat volgt wil ik, vertrekkend vanuit de poëzie van Charles Baudelaire (1821-1867) een korte schets geven van de opmerkelijke innerlijke tegenstrijdigheid die eigen is aan 'moderne kunst': enerzijds de actieve revolte tegen God die aan de moderne kunst ten grondslag

55 'Qu'est-ce que l'art? Prostitution.' Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* Deel 1, Parijs: Gallimard 1975, 694.

ligt en die in Baudelaire's poëzie tot uiting komt; anderzijds de schatplichtigheid van deze revolte aan diezelfde God. Daar blijkt (en historisch eerder dan in het surrealisme van de twintigste eeuw) dat 'moderne kunst', ondanks het feit dat modernisme zich lijkt te kenmerken door een afscheid van het religieuze, van religie vergeven te zijn. Uiteindelijk bevestigt dit de basisintuïtie die aan het artikel van De Kesel ten grondslag ligt, namelijk dat moderne kunst zich niet laat begrijpen als een afscheid van religie, maar veeleer als de voltrekking van de crisis van religie zelf.

Nergens wordt dit zo duidelijk als in de meest schandalige dichtbundel ooit, *Les fleurs du mal* (*De bloemen van het kwaad*) waarmee Baudelaire als de onbetwistbare aanstichter van de moderne poëzie de geschiedenis is ingegaan. De bundel is tegelijkertijd geweven met een onmiskenbaar christelijk garen. Neem bijvoorbeeld het gedicht 'Harmonie du soir', waar de wierookwalm uit opstijgt. De geur van de bloemen die steeds terugkeert in *Les fleurs du mal* is als die van het wierrookvat:

*Als wierookvaten walmend dampt de kelkenschap.  
De hemel herinnert weemoedig aan het rustaltaar:  
Fraai, triestig is de lucht, als een hoog rustaltaar.  
En de herinnering schijnt als de monstrans:  
Jouw beeld keert in mij weer, als een monstrans zo klaar!*<sup>56</sup>

Kerkelijke symboliek tiert welig in de poëziebundel die de naam van het Kwaad draagt. Herbergt *Les fleurs du mal* een theologie? Betreft het hier 'religieuze kunst'? Of wilde Baudelaire choqueren? De antwoorden op de eerste twee vragen zijn nog niet zo vanzelfsprekend, maar wat de laatste betreft is het een feit is dat *Les fleurs du mal* een schokgolf veroorzaakte. De eerste editie van *Les fleurs du mal* werd op 21 augustus 1857 rechterlijk veroordeeld op grond van een 'aanval op de religieuze moraal' hetgeen gezien de inhoud volstrekt begrijpelijk is. De dichtbundel leest als een lofzang op het kwaad, op verleiding, zon-

<sup>56</sup> 'Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir.  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !'  
Alle vertalingen van *Les fleurs du mal* Petrus Hoosemans, *De bloemen van het kwaad*, Historische Uitgeverij Groningen, 2004, tenzij anders aangeven. Deze: 68.

de en prostitutie, kortom, op alles waar de burgerij alles van wist maar niet over wilde spreken, laat staan eraan herinnerd te worden door een dichter. Het moderne van *Les fleurs du mal* houdt zich vooral schuil achter het opentrekken van de tot dan toe onaangesproken registers van de menselijke beleving. Baudelaire verwezenlijkt dit door een haast manicheïstisch universum te dichten waarin steeds het idee van het goede en nastrevenswaardige wordt gespiegeld aan haar tegendeel: spleen-ideaal, God-Satan, liefde-haat, slachtoffer-beul et cetera.

## Voorbij de Romantiek

In zijn schatplichtigheid aan de christelijke religie verschilt *Les fleurs du mal* van zijn Franse voorgangers, maar ook van de werken van veel van Baudelaire's tijdgenoten, die vooral de nadruk leggen op het romantische idee van de tragedie van het verlies van God. Veel Franse romantische poëzie van de negentiende eeuw is een litanie op de godverlatenheid, die de dood van God verwoordt. Het is waar dat deze heimwee naar God ook bij Baudelaire een rol speelt. 'Tevergeefs volg ik de God die zich terugtrekt' noteert hij in *Les épaves*.<sup>57</sup> Maar bij Baudelaire weet je maar nooit. Deze God zou zomaar een duivel kunnen zijn of een prostituée. Hoe anders is dit dan bijvoorbeeld bij de grote romantische dichters zoals Victor Hugo of Alphonse de Lamartine, voor wie Gods afwezigheid Hem alleen maar nog meer God maakt. In Lamartines 'Le désespoir' ('De wanhoop') uit de *Méditations poétiques* (1820) bijvoorbeeld is de Schepper degene die mens en wereld heeft geschapen om ze aan hun lot over te laten. 'Ga heen, zegt hij, ik laat je over aan je eigen ellende'. Tegenover deze God is de mens niets anders dan een brok ellende. Wie troost zoekt in God komt bedrogen uit: 'OngeLUkkigen! De goedheid van zijn werk is afwezig. Jullie zoeken steun? Het universum presenteert uw aanklager.'<sup>58</sup> De afwezigheid van God, zelfs Zijn dood, staat nog niet garant voor moderne kunst. Zo is het werk van Lamartine bijna

57 'De brokstukken' die in latere versies aan *Les fleurs du mal* werden toegevoegd. 'Je poursuis en vain le Dieu qui se retire' (Mijn vertaling). Baudelaire, *Oeuvres complètes* Deel 1, 149.

58 'Va, dit-il, je te livre à ta propre misère...' en: 'Malheureux! sa bonté de son oeuvre est absente. Vous cherchez votre appui? l'univers vous présente votre persécuteur.' Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*. Parijs: Gallimard, 1981, 44 (Mijn vertaling).

symbolisch voor het religieuze pessimisme dat de negentiende eeuw kenmerkt en dat afstevent op de dood van God. Zoals zovelen na hem had hij de grootste moeite met het te strenge katholicisme, zonder daarbij zijn geloof in God geheel te verlaten. Hij zette zich politiek in om slavernij en de doodstraf af te straffen. Na de Februarirevolutie van 1848 werd hij staatshoofd, totdat Napoleon III vier jaar daarna zijn staatsgreep pleegde. Diens ijzingwekkende conservatief katholieke regime zou bepalen wat kunst was en wat niet. Kunst moest voorbeeldig en vormend zijn. En precies in dit politieke klimaat ontsprong de moderne Franse kunst. Zo wordt 1863 vaak genoemd als het geboortjaar van de moderne schilderkunst.<sup>59</sup> In een poging de macht over de schilderkunst te behouden stond Napoleon III met de ‘salon des réfugiés’ de organisatie van de eerste alternatieve salon toe waar Edouard Manet zijn ‘schandalige’ *Le déjeuner sur l’herbe* tentoonstelde. Napoleon besefte te laat dat subversiviteit de drijfveer zou worden van de moderne kunst. Kunst zou niet langer ‘traditioneel’ zijn, het zou niet langer spreken namens de moraal maar ertegen. De moderne kunst verzette zich tegen de kerk, tegen de katholieke moraal en tegen de staat. Baudelaire, die in deze cultuur leefde, voelde zich door de samenleving terecht of onterecht verlaten en veroordeeld. Deze amorele revolte zou bepalend worden voor moderne kunst, die Baudelaire in de poëzie zou voltrekken. Maar goed, dat verklaart nog niet waarom en hoe het religieuze in moderne kunst zo’n belangrijke rol speelt.

## Sympathy for the Devil

De lezer van *Les fleurs du mal* hoeft niet lang op het antwoord op deze vraag te wachten. Waar de romanticus Lamartine vooral de tragedie van het verlies van God trachtte te verwoorden en zich politiek engageerde uit humane overwegingen, daar verwelkomde Baudelaire Gods logische rivaal: Satan. Neem bijvoorbeeld ‘Les litanies de Satan’ (‘De Satanslitanien’, een van de gedichten uit *Les fleurs du mal*). Het gedicht is een klaagzang voor Satan, de ‘Prince de l’exil’ (‘De prins der bannelingen’) die ‘zoveel onrecht is aangedaan’. De dichter is, zoals die in ‘Le désespoir’ wanhopig, maar in tegenstelling tot de romanticus

59 Vgl. Gaëtan Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*. Parijs: Gallimard, 1988.

roept hij niet God maar Satan aan om medelijden met hem te hebben. De gehele vorm van het gedicht is in alle opzichten een litanie zoals we die sinds de psalmen tot aan de protestantse kerkelijke liturgie kennen. Baudelaire's techniek is duidelijk: inhoudelijk wordt alles omgedraaid, van God naar Satan, maar de vorm blijft traditioneel, ja zelfs religieus. Precies door het gebruik van een religieuze vorm heeft de poëzie de werking van een revolte tegen de religie en haar moraal. Het verbaast dan ook niet dat 'Les litanies de satan' deel uitmaakt van een 'religieus' drieluik met de veelzeggende titel 'Révolte'. De twee gedichten die eraan voorafgaan zijn 'Le reniement de saint Pierre' ('de verloochening van Petrus') en 'Abel et Caïn'. Het drieluik gaat in zijn geheel vooraf aan het laatste deel van *Les fleurs du mal*, genaamd 'La mort' ('De dood').

Het is cruciaal dat Satan als een personage slechts binnen een religieuze symboliek kan verschijnen. Satan heeft God immers nodig om Satan te zijn. Zoals de evangeliën vertellen, is Satan de verleider van Jezus in de woestijn. Satan is niets anders dan de personificatie van de verzoeking of verleiding, een door-en-door christelijk thema. Zeker, het kwaad voert bij Baudelaire de boventoon, maar met een perverse wraakzuchtigheid die vaak aan hem wordt toegeschreven heeft dat weinig te maken. In een eeuw waarin, zoals Victor Hugo schreef, de stem van de fluisterende God van de inspiratie langzaam maar zeker verstomt, worden de schrijvers en dichters geraakt door de stem van het satanische. Het satanische staat voor verleiding of de theologische variant ervan 'verzoeking', dat wil zeggen, een stem die de christelijke moraal uitdaagt om haar grenzen te overschrijden. Niet geloven in Satan of de duivel is ronduit hypocriet vindt Baudelaire, uit alles blijkt dat we hem innig liefhebben: 'Het is veel moeilijker voor de mensen van deze eeuw om in de Duivel te geloven dan om van hem te houden. Iedereen dient hem en niemand gelooft in hem.'<sup>60</sup> Of neem een citaat uit *Le spleen de Paris*: 'Geliefde broeders, wanneer jullie over de voortgang van de Verlichting horen pochen, vergeet dan nooit dat het de mooiste list van de duivel is u ervan te overtuigen dat hij niet bestaat!'<sup>61</sup>

60 'Il est plus difficile pour les gens de ce siècle de croire au Diable que de l'aimer. Tout le monde le sert et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable.' Baudelaire, *Oeuvres complètes* Deel 1, 182-3 (Mijn vertaling). Het fragment staat in een schets voor een voorwoord tot *Les fleurs du mal*.

61 Charles Baudelaire, uit 'Le joueur généreux' in *Le spleen de Paris*, in *Oeuvres complètes* Deel 1, Parijs: Gallimard 1975, 327 (mijn vertaling).

De blauwdruk voor de verzoeking door Satan wordt gegeven door de legende van de verleiding van de kluizenaar Sint-Antonius, ‘vader van alle monniken’, die we zo’n beetje doorheen de gehele westerse kunstgeschiedenis heen tegenkomen.<sup>62</sup> De verzoeking van de heilige Sint-Antonius is de spil in het verhaal *Het duivelselixer* van E.T.A. Hoffmann (1815), die met Edgar Allan Poe een van de grote inspiratoren van Baudelaire was, een invloedslijn die via Aloysius Bertrands *Gaspar de la nuit* (1842) verloopt en die op zijn beurt weer expliciet herinnert naar de prenten van Jacques Callot, die Sint-Antonius twee keer had getekend. Hoffmann’s krankzinnige monnik Medardus is een gespleten persoonlijkheid, zelfs in die mate, dat hij in het verhaal als een unheimliche dubbelganger ten tonele wordt gevoerd. De lezer wordt meegenomen in het spiegelkabinet van zijn paranoia. Medardus wordt heen en weer geslingerd tussen uiterste vroomheid en perverse woede- en lustaanvallen. Baudelaire’s andere grote voorbeeld was Charles Maturins gothic novel *Melmoth the Wanderer* (1820), waarin de hoofdpersoon niet toevallig een monnik is en waarvan de schrijver een protestantse geestelijke was. In *Melmoth* staat, zoals ook bij Hoffmann vaak het geval is, de krankzinnig satanische lach centraal die een geheel eigen leven leidt. Het is een obsessieve stem die het subject achtervolgt.

*Les fleurs du mal* wordt getekend door de innerlijke verzoeking waaraan de dichter zich echter volledig overgeeft. De satanische verleiding, de fascinatie voor het kwaad, plaatst Baudelaire onmiskenbaar in de traditie van de gothic literature, maar dat is niet vanwege de horror-effecten waar we het gothic genre mee associëren. Tegenover het verlichte beeld van het menselijk bewustzijn schetsen de Engelse gothic-auteurs en Hoffmann een innerlijke gespletenheid van het bewustzijn dat zich achtervolgd waant door een katholiek gecodeerde schuld. Wat Baudelaire bovendien van het gothic genre overneemt is het monastieke decor waarin de verhalen zich afspelen gepaard met de spirituele inkeer in de ziel die het kloosterleven eigen is. Maar deze inkeer leidt niet tot God maar tot Satan. Immers, als spirituele inkeer mij tot God kan brengen, dan ook tot Satan. ‘Van Satan, God, wat zou het?’ lezen we in ‘Hymne à la beauté’.<sup>63</sup>

62 Baudelaire’s tijdgenoot Gustave Flaubert wijdde zijn tamelijk psychotische tekst *La tentation de Saint Antoine* aan Sint-Antonius.

63 ‘De Satan ou de Dieu, qu’importe?’ Hoozemans, 35.



Maar nogmaals, Satan, het ‘delicate monster’, komt nooit van buiten maar vanbinnen. Al in het openingsgedicht ‘Au lecteur’ (‘Aan de lezer’) roept Baudelaire de lezer op het verdringsmechanisme van de moraal van zich af te werpen:

*Jij, lezer kent dat uitgelezen monster óók,  
Jij, – huichelende lezer – broeder – mijn gelijke!*<sup>64</sup>

Het betreft een oproep aan de lezer, dat is zeker, maar vooral wordt het bewuste ‘Ik’ aangesproken door dat deel van het bewustzijn dat door de katholieke zeden verdrongen moet worden en dat hem precies om deze reden achtervolgt. Wat op deze slotregels van het openingsgedicht volgt, is allesbehalve een idiosyncratisch geschrift, maar een kijk in de ziel op de plaatsen waar we liever niet willen kijken. Wie meer dan een vrome monnik met zijn spirituele ambities is gevoelig voor de verleiding van het kwaad? De dichter van *Les fleurs du mal* ziet zichzelf graag als een monnik van het kwaad, zoals duidelijk wordt in het gelijknamige gedicht ‘Le mauvais moine’ (‘De slechte monnik’).

*— Een tombe is mijn ziel, die mij, slecht kloosterling,  
Strekt sedert eeuwigheid tot woon en wandeling;  
Maar niets in dit gehate klooster siert de wand.*<sup>65</sup>

Het betreft een jeugdgedicht dat in *Les fleurs du mal* werd opgenomen, geïnspireerd door het fresco ‘Il Trionfo della Morte’ (‘De triomf van de dood’) in Pisa van Buonamico Buffalmacco (1262-1340). Buffalmacco’s fresco’s zijn bevolkt met anachoreten, dat wil zeggen monniken die in hun eenzame zielenleven tot waanzin vervallen en ten ondergaan, ver van de gewone meute, een rol die Baudelaire graag op zich nam. Er is veel geschreven over Baudelaire als de dandy en flaneur (Walter Benjamin) maar het is belangrijk om te zien dat deze dandy een dwaze eenling is die oplost in de woestijn van het stadsleven.

64 *Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*  
Hoosemans, 8.

65 *— Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;  
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.*  
Hoosemans, 22.

De ‘gespletenheid’ of ‘dialectiek’ van Baudelaire moet eerder in deze literaire invloedsferen gezocht worden dan in psychische afwijking of een frustrerend leven. Al bij Hoffmann gaat religieuze verering gepaard met perverse lichamelijke lusten. Dat deze twee werelden op elkaar zijn aangewezen, weten we al van de leer van de *delectatio morosa* van de kerkvaders: het verbod wijst het ultieme genot aan.<sup>66</sup> Wie spreekt in termen van perverse lusten, lichamelijke genoegens et cetera spreekt dus reeds in een christelijke taal, precies omdat de vroomheid zich tegen deze zonden afzet. Een vrome monnik is een monnik die de verzoeken weet te weerstaan, maar dat impliceert dus dat hij verzoeken nodig heeft om een goede monnik te zijn. Een goede monnik verhoudt zich onvermijdelijk tot Satan. Baudelaire’s revolte impliceert deze ommekeer die alleen maar ommekeer is in een al bestaand geheel waarin God en Satan elkaars tegenpolen zijn. Wat het christendom zonde noemt, is dus ook voor Baudelaire zonde, het enige verschil is dat de dichter het begerenswaardige ervan bezingt.<sup>67</sup>

## Schandalig modern: Baudelaire, Flaubert, Manet

In de revolte tegen de religie en haat tegen de moraal wordt het zaad voor de moderne kunst gelegd. Dat maakt Baudelaire in tegenstelling tot romantici als Lamartine modern. Moderne kunst koestert de tegenstrijdigheden van de burgerlijke moraal en het beroep op de goede God. Dat zien we ook bij Baudelaire’s tijdgenoten Gustave Flaubert en Edouard Manet. Steeds betreft het een revolte die doeltreffend is, precies omdat dezelfde vormen gebruikt worden als de kunst waar ze zich tegenafzet. De revolte van de moderne kunst laat zich niet aflezen van het kunstwerk alleen, het kunstwerk moet in een maatschappelijk en historisch verband worden begrepen.<sup>68</sup> Zo toont Manets *Le déjeuner sur l’herbe* (1863, tijdens de ‘Salon des réfugiés’) een naakte vrouw waarvan het wemelt in de klassieke kunst. Op zich niets bijzonders, maar in tegenstelling

66 De term komt onder meer voor in Thomas van Aquinas’ *Summa Theologiae*. Het staat voor de zondige gedachte, zelfs als men deze niet wenst.

67 In ‘Assommons les pauvres!’ (Sla de armen neer!) uit *Le spleen de Paris* onderscheidt de verteller van het verhaal de verbiedende stem van de goede engel van Socrates van die van affirmatieve die tot de verteller die een bedelaar in elkaar slaat spreekt.

68 Dat is de strekking van Pierre Bourdieu’s *Manet. Une révolution symbolique*. Parijs: Seuil 2013.

tot al die naakten in de schilderkunst betrof het niet langer een Grieks mythische vrouw of een vrouw uit de Bijbel, maar een hedendaagse vrouw. Precies daarin lag het schandaal dat het schilderij teweegbracht. Haar naaktheid was niets anders dan verleiding, zonder de sluier van vrome of klassieke symboliek. Hetzelfde geldt voor Manets *Olympia*, waarin de aan Giorgione's *Slapende Venus* ontleende vrouw een bekende vrouw van lichte zeden was en die voor menig katholiek man van adel in Parijs een goede bekende was. Kunst, aldus Baudelaire, is prostitutie.<sup>69</sup> Manet schilderde wat verzwegen moest worden, namelijk een al te directe verleiding, een naakt dat zich niet langer verbergt achter een of andere symboliek, maar gewoon is *wat het is*: een naakte vrouw. Flaubert heeft deze verleiding die er is omwille van zichzelf beschreven in *Madame Bovary*, en ontsnapte daarmee ternauwernood aan een gerechtelijke veroordeling.

Verleiding is satanisch en niet voor niets vielen Flaubert, Baudelaire en Manet maatschappelijke veroordelingen te beurt. De werking van hun moderne kunst wordt ontleend aan alles wat in de burgerlijke samenleving *heilig* is. Baudelaire verafschuwt de voorbeeldige kunst die moreel moet zijn: 'Al die burgerlijke imbecielen die onophoudelijk woorden uitspreken als "immoreel, immoraliteit, moraliteit in de kunst" en andere stupiditeiten, doen me denken aan Louise Villedieu, een goedkoop hoertje, met wie ik een keer naar het Louvre ging waar ze nog nooit was geweest, ging blozen, haar gezicht bedekte en me heel de tijd aan de mouw trok en me voor de onsterfelijke beelden en schilderijen vroeg hoe men publiekelijk zulke onfatsoenlijkheden kon tentoonspreiden.'<sup>70</sup> Het is veelzeggend dat *Les fleurs du mal* tot op de dag van vandaag de choquerende werking heeft weten te behouden, iets wat van *Madame Bovary* of *Le déjeuner sur l'herbe* niet gezegd kan worden. In tegendeel, *Le déjeuner sur l'herbe* is vandaag een plaatje voor op de placemats op de ontbijttafel van een keurig gezin. En van *Madame Bovary*'s zonde ligt niemand meer wakker. De kracht van *Les fleurs du mal* ligt in het venijn en in het directe beroep dat op de lezer wordt gedaan ('au lecteur'). Het druist in tegen alles wat we van een modern autonoom individu verwachten, namelijk dat hij redelijk, sociaal en moreel is. Baudelaire verzet zich niet zozeer tegen de bourgeoisie, maar wijst haar onophoudelijk op haar

69 Zie het motto boven deze tekst.

70 Charles Baudelaire, 'Mon coeur mis à nu', in *Oeuvres complètes* Deel 1, Parijs: Gallimard 1975, 707. (Mijn vertaling.)

eigen onderdrukte verlangens. Hij choqueert omdat hij ons herinnert aan ons eigen obscene verlangen en aan verleiding. De burgerman heeft de christelijke moraal om dat te verdoezelen, de dichter bevrijdt zich daarentegen van de terreur door zich geheel aan over te geven. 'Ik heb met genot en afschuw mijn hysterie gecultiveerd.'<sup>71</sup>

Baudelaire bedient zich aldus van een averechts christelijk discours dat zijn oorsprong niet vindt in een 'geloof' in God: 'Zelfs als God niet bestaat, blijft de religie heilig. God is het enige wezen dat, om te heersen, het zelfs niet nodig heeft om te bestaan.'<sup>72</sup> Christendom is strikt genomen geen 'geloof' maar een hechte symbolische orde die aan elk geloof voorafgaat. Het 'geloof' heeft zijn discours en Baudelaire laat zich daarin onderdompelen om het satanische tegen te kunnen komen. Hij koesterde een grote bewondering voor het werk van de katholiek, aartsconservatief en antirevolutionair Joseph de Maistre (1753-1821).<sup>73</sup> Het was De Maistre geweest die de Franse Revolutie als het werk van Satan beschouwde en zo Satan weer in het discours bracht. Vervolgens werd deze krachtige metafoeriek geadopteerd door antiklerikale revolutionairen, zoals Baudelaire's tijdgenoot Jules Michelet (1798-1874), een van de eerste historici die de Franse Revolutie beschreef, maar naar de smaak van Napoleon III met iets te veel enthousiasme, waardoor ook hij onder censuur werd gesteld. In 1862 publiceerde Michelet een 'historische studie' over de heksenvervolgingen in de middeleeuwen waarin heksen als moedige vrouwen tegen de christelijke terreur hadden gestreden, met veel sympathie voor de duivel.<sup>74</sup> Hoewel er geen aanwijzingen zijn dat Baudelaire Michelet had gelezen is het duidelijk dat beiden een fascinatie delen voor het satanische en vervloekte vrouwen. Al vanaf

71 'J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur.' Charles Baudelaire, 'Fusées', in *Oeuvres complètes* Deel 1, 668. Het is niet vergezocht om dit psychoanalytisch te duiden. Men heeft Baudelaire wel met Freud in verband gebracht 'To make Baudelaire modern can't we just cross out the Devil and write Unconscious, or better Death Drive, or Repetitive Complusion?' (Jonathan Culler, Baudelaire's "Satanic Verses", in *Diacritics*, Autumn, 1998, Vol. 28, No. 3, 'Doing French Studies' (Autumn, 1998), 86-100. The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/1566466>, 98. Vgl. Leo Bersani, *Baudelaire and Freud*. California: University of California Press, 1977/2020.

72 Charles Baudelaire, 'Fusées', in *Oeuvres complètes* Deel 1, 649.

73 'De Maistre en Edgar Poe hebben mij leren denken.' Charles Baudelaire, 'Mon coeur mis à nu', in *Oeuvres complètes* Deel 1, 669.

74 Jules Michelet, *La Sorcière*. Parijs: Perrin 2020.

de zeventiende eeuw was Satan zelfs voor de meest katholieke auteurs achterhaald maar in het Frankrijk van Napoleon III keerde hij terug als datgene wat het christendom tot dan toe met succes had weten te verdringen. De felbegeerde 'houvast' van het heilige kwam niet langer uit de windstreken van het Goede maar uit die van het Kwaad. Het houvast werd een gespletenheid, de schoonheid werd horror en afschuw. Satan gaf het heilige in de kunst de doodsteek: *hij maakte haar modern*. Baudelaire, vader van alle modernen, was zijn profeet.

Met De Kesel beweer ik dat het heilige zich niet buiten de periferie van de moderne kunst begeeft maar juist in het hart ervan. Zodra de moderne kunst haar intrede doet wordt het zelfs onmogelijk om nog harde scheidslijnen te trekken tussen kunst die 'religieus' zou zijn of kunst die 'anti-religieus' zou zijn. In elk geval maakt het trekken van dergelijke scheidslijnen (al te vaak gebaseerd op wat een kunstenaar over zichzelf beweert, of hij of zij zich als 'gelovige' profileert of als 'atheïst', kortom een terugval naar psychologismen waar de kunst wordt gereduceerd tot 'uitdrukkingmiddel') een precieze analyse van het heilige in de kunst onmogelijk. Men zou zich kunnen afvragen waarom dan Baudelaire het startschot van de moderne kunst heeft gegeven. Is een dergelijke toeschrijving niet arbitrair? Zal niet elke kunstliefhebber zijn eigen held opvoeren als de grote kunstenaar die de doorbraak naar de moderniteit heeft geforceerd? Waarom Baudelaire? Of anders gezegd, waarom heb ik Baudelaire opgevoerd als een reactie op de tekst van Marc De Kesel (en bovendien de Baudelaire van *Les fleurs du mal*, eerder dan die van de esthetische geschriften zoals de *Salons*)? Omdat het de beeldtaal, die strikt genomen niet talig maar imaginair is, expliciteert in taal, precies zoals Pierre Bourdieu Manet's schilderkunst interpreteert: de talige, historische context is nodig om het schokeffect ervan te kunnen begrijpen. De voltrekking van de moderniteit speelt zich niet slechts af op het niveau van het imaginaire, maar van het imaginaire dat wordt garticuleerd door het talige. Het is juist om deze reden dat de religieuze taal en dus haar discursieve symboliek zich expliciet in het hart van de moderne kunst nestelt. In den beginne was het Woord.

# DROMEN VAN EEN GROND

SURREALISME, REALISME EN MYSTIEK

---

*Lieven De Maeyer*

Laten we niet vergeten dat voor ons,  
op dit moment, de werkelijkheid zelf  
op het spel staat.

*André Breton*<sup>75</sup>

Volgens Marc De Kesel wordt de moderne kunst voortgestuwd door een realisme-eis die tegelijk onvervulbaar en onontkoombaar lijkt. Kunst moet de werkelijkheid weergeven zoals die *echt* is en mag zich niet beperken tot de esthetisch aangename of moreel te verantwoorden aspecten ervan. Dat die eis de moderne kunst kenmerkt, heeft ermee te maken dat de verhouding tussen

<sup>75</sup> 'N'oublions pas que pour nous, à cette époque, c'est la réalité même qui est en jeu.' André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, in *Œuvres Complètes IV. Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, 2008, 352.



**NOTRE COLLABORATEUR BENJAMIN PÉRET  
INJURIANT UN PRÊTRE.**

Afbeelding 16. Fotograaf onbekend, Onze medewerker Benjamin Péret beledigt een priester. Uit *La Révolution surréaliste* 8 (December 1926), 13



de kunstenaar en diens wereld verandert in de moderniteit en vooral afstandelijker wordt. De realisme-eis van de moderne kunst is geënt op, of is een symptoom van, een voorafgaande breuk tussen kunst en werkelijkheid. Een afstemming van de kunst op de werkelijkheid is daardoor niet langer vanzelfsprekend en moet nu actief nagestreefd worden.

Als nu de moderne kunst, die zich gebruikelijk afzet tegen kerk en geloof, zich toch nog verrassend vaak laat verleiden door het religieuze en het spirituele, dan kunnen we dat wellicht vanuit die breuk met de werkelijkheid begrijpen: het religieuze (het goddelijke, het mysterie...) laat namelijk toe de kloof te dichten door kunst en werkelijkheid van een gemeenschappelijke grond te voorzien. Zo kan de menselijke creativiteit bijvoorbeeld begrepen worden als deelhebbend in een goddelijke creativiteit die de werkelijkheid draagt. Wanneer de kunstenaar echter bezwijkt voor die religieuze aantrekkingskracht, en aldus aan de realisme-eis voldoet, geeft hij daarmee het karakteristiek 'moderne' van zijn kunst op.

In wat volgt, wil ik De Kesels theorie toetsen aan het surrealisme, een moderne beweging die resoluut anti-realistisch heet te zijn. Ik doe dit aan de hand van volgende vragen: (1) Is het surrealisme ook onderhevig aan een realisme-eis? (2) Is er een religieus aspect te ontwaren in het surrealisme, ondanks het uitgesproken atheïsme en antiklerikalisme van de surrealisten? En zo ja, (3) is die religieuze affiniteit dan ook meteen een ontkenning van de moderniteit van het surrealisme? Omdat het surrealisme een intussen bijna honderdjarige beweging is, met vertakkingen over de hele wereld, kan een antwoord op die vragen eigenlijk nooit gelden voor het surrealisme in zijn geheel. Ik beperk me daarom hier tot de eerste jaren (1919-1929) van de Franse tak van het surrealisme.

## **Surrealisme versus realisme**

Het surrealisme als een realisme zien: het ligt niet voor de hand. Wie er een handboek kunst- of literatuurgeschiedenis op naslaat, vindt meteen dat het surrealisme haaks staat op het realisme van zijn voorgangers. De wereld van



Afbeelding 17. Joan Miró, *Terre labourée*, (1923-24)

Dalí's *Le jeu lugubre* (1929) of Miró's *La terre labourée* (1923-4) is ook bezwaarlijk een realistische weergave van de onze te noemen. In de geboorteakte van het surrealisme, André Bretons *Manifeste du surréalisme* (1924), vinden we trouwens op de eerste pagina's al een stevige uitval tegen het realisme. Volgens Breton staat 'l'attitude réaliste [...] elke intellectuele en morele ontwikkeling in de weg.' Meer nog, ze heeft de literatuur herleid tot een resem romans vol 'pietluttige observatietjes' die zo eindeloos gedetailleerd zijn dat de lezer de indruk krijgt dat de auteur 'hem voor het lapje houdt'.<sup>76</sup> Zelfs in 1955 nog verzet Breton zich tegen het *pièce de résistance* van het literaire modernisme, de Joyciaanse *stream of consciousness*, omdat die in tegenstelling tot de surrealistische *écriture automatique* nog een waarheidsgetrouwe 'imitatie' van de (psychische) werkelijkheid beoogt.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes I*, Paris: Gallimard, 1988, 313-4. Elders beschrijft Breton de realistische poëtica als 'de dupe van de uiterlijke verschijningen.' ('Picasso dans son élément', in *Œuvres Complètes II*, Paris: Gallimard, 362)

<sup>77</sup> Breton, 'Du surréalisme en ses œuvres vives' in *Œuvres Complètes IV*, 20.

Mimesis, imitatie, realisme: termen die allemaal voor de bijl gaan in de surrealistische manifesten en traktaten. Maar waarom? Voor Breton is realisme problematisch op twee niveaus. Ten eerste veronderstelt het realisme, zoals dat door de generaties vóór het surrealisme beoefend werd, een foutieve stellingname over wat de werkelijkheid is. Traditioneel gaan realisme en materialisme hand in hand<sup>78</sup>: brekend met het idealisme van de Romantiek legden de realisten (en hun naturalistische opvolgers) de nadruk vooral op de bikkelharde materialiteit van het leven. Ten tweede steunt het realisme in de praktijk op de vooronderstelling dat nauwgezette observatie en logische analyse ons toegang kunnen geven tot de werkelijkheid zoals die écht is. Naast het materialisme, impliceert het aldus opgevatte realisme dus ook empirisme en positivisme.

Breton weigert het realisme te volgen in beide veronderstellingen. Hij bekritiseert daarmee ook, zij het in bedekte termen, de vicieuze cirkel die het realisme kenmerkt: door enerzijds de werkelijkheid te reduceren tot materiële en *objectief waarneembare* feiten en processen, én door anderzijds enkel de *objectieve waarneming* te erkennen als manier om toegang te krijgen tot de werkelijkheid, bevestigt het realisme steeds zijn eigen kijk op de werkelijkheid. Het objectief waarneembare is écht – omdat we het objectief kunnen waarnemen. Op die manier verhindert het realisme ware intellectuele vooruitgang: het heeft een blinde vlek voor alles dat het zou dwingen een bredere opvatting van wat werkelijk is aan te nemen.

Kritisch als het is voor het ‘historische’ realisme van Courbet, geeft het surrealisme toch allermindst de ‘realisme-eis’ op die met Courbet in de moderne kunst binnenkomt.<sup>79</sup> In feite heeft Breton kritiek op het realisme omdat het *niet realistisch genoeg* is: hij wil evenzeer de kunst doen aansluiten bij de werkelijkheid, maar dan wel de *volledige* werkelijkheid, die voor hem bijvoorbeeld ook de niet-materiële en niet objectief waarneembare droom omvat. In de scheiding

<sup>78</sup> In zijn manifest maakt Breton een ietwat vaag onderscheid tussen realisme en materialisme, waarbij vooral de eerste houding bekritiseerd wordt; het materialisme is voor hem nog te verantwoorden als een gepaste reactie op de excessen van het spiritualisme. Daarbij is het niet ondenkbaar dat Breton ook in het eerste *Manifest* al een deur wou openlaten naar het dialectisch materialisme dat hij vanaf de late jaren twintig zal gaan aanhangen, wanneer het surrealisme toenadering zoekt tot de *Parti Communiste Français*. Niettemin is de jonge Breton nog bijzonder kritisch voor het materialisme en is zijn positie nog duidelijk schatplichtig aan het idealisme van de Romantiek en Symbolisme.

<sup>79</sup> Marc De Kesel, ‘Heilige Crisis,’ 37.

tussen de ‘schone kunsten’ en moderne kunst, staat het surrealisme dus wel degelijk resoluut aan de kant van de tweede.

## **Surrealisme als realisme**

Toch is het surrealisme een getroebleerd realisme. Het herkent zichzelf niet in het observerende, beschrijvende realisme, maar worstelt tegelijkertijd ook met een alternatief. Misschien getuigt het vroege surrealisme nog vooral van een diepgaand ongemak met de werkelijkheid. In de eerste plaats met de historische werkelijkheid – het misplaatste triomfalisme van de Franse bourgeoisie na Wereldoorlog I – maar ook in meer fundamentele zin. Reeds de eerste regel van het *Manifeste du surréalisme* evoceert hoeveel moeite het de surrealisten kost om de werkelijkheid als iets vanzelfsprekends te beschouwen: ‘Zo sterk is het geloof in het leven, in het minst standvastige van het leven, het *echte* leven dus, dat uiteindelijk dat geloof verloren gaat.’<sup>80</sup> De surrealist weet niet meer wat echt is en wat niet; hij is het geloof in de werkelijkheid verloren.

Met De Kesel kunnen we stellen dat de wortels van die ‘geloofscrisis’ die van de moderniteit zelf zijn. Met de dood van God verdwijnt het fundament dat de verhouding tussen mens en wereld van een vanzelfsprekendheid voorzag; beide werden gedragen door een goddelijke grond die garandeerde dat de wereld en het denken met elkaar in harmonie waren. Ook het menselijk zelf verstaan overleefde de dood van God niet ongehavend. In de woorden van De Kesel:

De ‘moderne’ mens definieert zich niet langer vanuit de ‘gegevenheid’ aan – en van – de werkelijkheid, geschapen als beide zijn door dezelfde ‘gevende’ zijnsgrond. Voortaan definieert hij zich als *vrij*, vrij in de zin van onafhankelijk van de werkelijkheid, vrij om eraan te twijfelen. En hij vindt zijn grond en uitgangspunt precies in die twijfel, in de zekerheid van het *cogito* dat zich in en door die twijfel juist bewijst.<sup>81</sup>

80 ‘*Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd.*’ (*Manifeste du surréalisme*, 311.)

81 De Kesel, *Zelfloos. De mystieke afgrond van het moderne ik*, Utrecht: Kok, 2017, 71.

Waar de middeleeuwer nog een goddelijke waarheid kon lezen in het *liber naturae*, moet de moderne mens zich er eerst van vergewissen dat de natuur wel écht bestaat, of op z'n minst bestaat zoals ze lijkt te bestaan. Nu er niet langer vanzelfsprekend een goede God is om dat te garanderen (denk aan Descartes' hypothese van een *malin génie*) wordt de mens gedwongen op zichzelf terug te plooiën om daar een nieuwe zekerheid te vinden. Dat vroegmoderne project, waarbij de mens in zichzelf een nieuwe grond poogt te ontwaren, leeft onverminderd voort in het surrealisme. Maar anders dan Descartes, die enkel twijfelde aan de zintuigelijke werkelijkheid om haar in haar zekerheid te herstellen, betwisten de surrealisten het alleenrecht van de rede en de zintuigen om te bepalen wat echt is. Wanneer Descartes het bestaan van de zintuigelijke wereld in twijfel trekt omdat die misschien het resultaat is van een droom, spreekt daaruit een vooroordeel met betrekking tot de droom, die Descartes *a priori* als minder werkelijk beschouwt. Als de werkelijkheid maar een droom is, dan bestaat die niet echt. De surrealisten daarentegen stellen zich de vraag of de droom niet evenveel aanspraak op werkelijkheid mag maken als de wereld van de zintuigen. Een gedroomde werkelijkheid, al zou die dan enkel in mijn eigen denken bestaan, hoeft met andere woorden niet minder *echt* te zijn. Breton schrijft: 'Waarom zou ik aan de droom niet toekennen wat ik soms aan de werkelijkheid ontzeg, namelijk een waarde van zelfzekerheid, die [...] gevrijwaard blijft van mijn kritiek?'<sup>82</sup>

De interesse voor de droom is waarschijnlijk het meest bekende symptoom van het surrealistisch terugplooiën op het eigen denken, maar zeker niet het enige. Zo was de jonge Breton tijdens zijn legerdienst in een militaire psychiatrische instelling al overtuigd geraakt van de verreichende kracht van de menselijke geest om een eigen werkelijkheid te scheppen.<sup>83</sup> Ook de hallucinatie is een vaak herhaald thema in de surrealistische literatuur.<sup>84</sup> Door zulke ervaringen

82 'Pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en soi-même, qui (...) n'est point exposée à mon désaveu?' (*Manifeste du surréalisme*, 318.) Voor Bretons vroege hypothesen over de realiteit van de droom, zie id., 317-9.

83 In zijn werk verwijst Breton herhaaldelijk naar een patiënt die ervan overtuigd was dat de slagvelden van Wereldoorlog I in scène gezet waren. De man liep daardoor enorme risico's aan het front (hij 'dirigeerde' de overvliegende granaten), maar bleef als bij wonder (fysiek) ongedeerd. Zie Breton, 'Sujet' in *Œuvres Complètes I*, p. 24-25; 'Exposition X..., Y...' in *Œuvres Complètes II*, 299-301; *Entretiens*, Paris: Gallimard, 1952, 29-30.

84 Bekend is Bretons uitspraak dat automatisch schrijven 'recht naar de hallucinatie leidt.' ('Le Message automatique,' *Œuvres Complètes II*, 390.) Van zijn kant publiceerde Robert Desnos met zijn *Journal d'une apparition* een verslag van een reeks 'echte' hallucinaties.

en een misschien wat haastige lectuur van enkele post-Kantianen, komen Breton en Louis Aragon nu en dan in de verleiding om het bestaan van het *Ding an sich* te verwerpen en de realiteit te zien als een product van het denken of de verbeelding.<sup>85</sup>

De werkelijkheid heeft dus voor het surrealisme haar grond in de geestelijke activiteit van de mens. Wanneer we nu Bretons definitie van het surrealisme uit het manifest erbij nemen, wordt duidelijk wat dat betekent voor de realistische ambities van de beweging:

SURREALISME (*het; o*) Zuiver psychisch automatisme waarmee men poogt het werkelijk functioneren van het denken uit te drukken, zij het verbaal, in geschreven vorm, of op totaal andere wijze. Dictée van het denken, in de volledige afwezigheid van controle uitgeoefend door de rede, buiten elke esthetische of morele bekommernis om.<sup>86</sup>

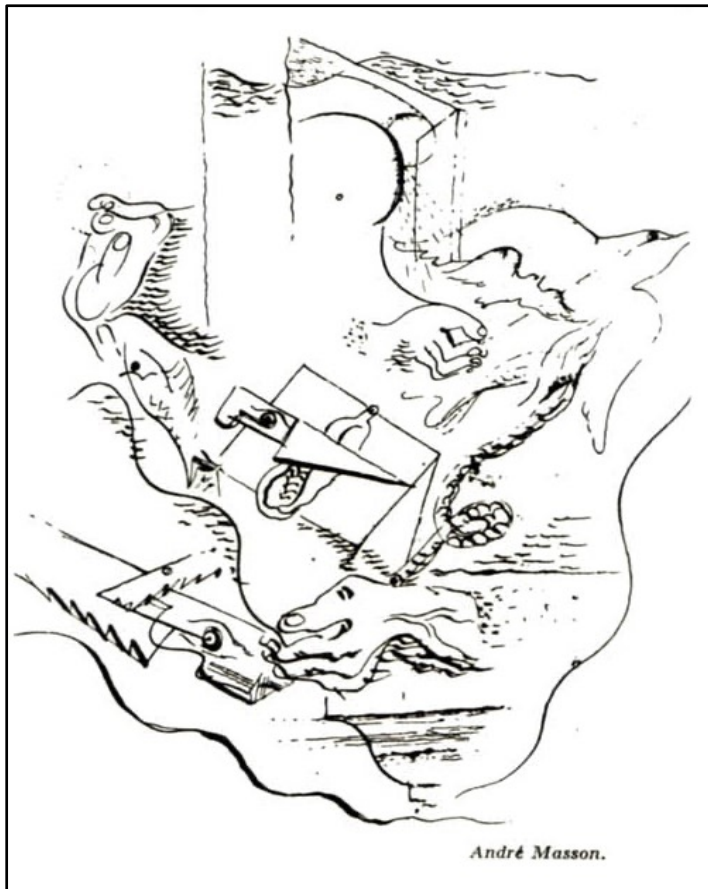
Door middel van het automatisme (*écriture automatique*, maar ook *dessin automatique*) willen de surrealisten tegemoetkomen aan de realisme-eis van de moderne kunst en het 'reële functioneren van het denken' tot uitdrukking brengen. Rede, moraal en esthetiek zijn criteria die de werkelijkheid verminderen door haar te zuiveren van bepaalde elementen (het irrationele, het kwade en het lelijke), en horen dus geen plaats te krijgen in een kunst die zichzelf realistisch noemt. Voor het surrealisme moet de kunst zich ontwikkelen in de richting van '*une véritable photographie de la pensée*'.<sup>87</sup>

---

85 In *Une Vague de rêves* (1924) heeft Louis Aragon het over het noumenon als een 'armzalig, ontmaskerd plaasteren beeldje' en in *Le Paysan de Paris* (1926) is 'de buitenwereld (...) een constructie van mijn geest, als limiet van die geest'. (*Œuvres poétiques complètes I*, Paris: Gallimard, 2007, 85 en 234.)

86 'SURREALISME, n.m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.' (*Manifeste du surréalisme*, 328.)

87 Breton, 'Max Ernst' in *Œuvres Complètes I*, 245.



Afbeelding 18. André Masson, Zonder titel (Dessin automatique), *Uit La Révolution surréaliste 1* (December 1924), 14

## Het 'echte denken' en het automatisme

Dat is echter niet zo eenvoudig. Het denken herkent zichzelf namelijk niet als ware grond van de werkelijkheid. Dat de realisme-eis van de moderne kunst meteen beantwoord werd met een objectiverende observatiekunst wijst daar al op. Het materialisme en het positivisme zijn in feite één grote zelfmiskening van het denken. Waar het voor Breton en de zijnen om draait is *'le fonctionnement réel de la pensée.'* Enkel het 'werkelijke functioneren' van het denken kan

tegemoetkomen aan de realisme-eis die het surrealisme zich stelt. En om dat tot uitdrukking te brengen, moet het denken eerst weer in contact komen met zijn ware aard.<sup>88</sup>

Daarvoor voeren de surrealisten strijd op drie fronten, waarvan vooral de eerste twee veel aandacht krijgen in het gangbare discours binnen en over de surrealistische beweging. Het eerste front valt samen met de scheidingslijn tussen object en subject, het tweede met de daaraan nauw verbonden zelf-disciplineren van het denken. Op beide zal ik hier slechts kort ingaan. Het derde front is dat van het moderne subject zelf. Hieraan zal ik wat meer aandacht besteden.

‘Deze wereld is slechts erg gebrekkig op het denken afgestemd,’<sup>89</sup> schrijft Breton aan het einde van zijn manifest. Die gebrekkige overeenstemming tussen de wereld en het denken ligt echter niet aan een tekort van het denken ten opzichte van een onuitputbare externe werkelijkheid, maar aan de gebruikelijke objectivering van die werkelijkheid. De surrealisten gaan ervan uit dat de subject/object-dichotomie niet absoluut is en dat het object eigenlijk gegrond is in de denkactiviteit van het subject (daarmee keren ze het schema van het materialisme om). Het is dus zaak om het objectieve statuut van de werkelijkheid te ‘deconstrueren’ en haar opnieuw te herkennen als een projectie of externalisering van het subject. De verhouding tussen mens en wereld moet in een pre-objectieve fase vastgehouden worden. Breton: ‘Het is enkel door het nauwe verband aan te tonen tussen het reële en het imaginatieve dat ik hoop een nieuwe slag toe te brengen aan het onderscheid – dat me steeds minder gefundeerd lijkt – tussen het subjectieve en het objectieve.’<sup>90</sup>

88 De surrealisten verzetten zich herhaaldelijk tegen het katholieke begrip van een zondeval, maar het is duidelijk dat hun verzet daarbij meer gericht is op de idee van de erfzonde dan op die van een ‘val’ op zich. Het gevoel dat er iets verloren gegaan is, zowel in de menselijke geschiedenis als in de overgang van kind naar volwassene, is zeer gangbaar in het surrealisme. Dat er zoiets als een goddelijke genade zou nodig zijn om die ‘gevallen’ toestand te verhelpen, aanvaardden de surrealisten niet; niettemin is het ongedaan maken van dat verlies een cruciaal onderdeel van het surrealistisch project. In het *Tweede manifest van het surrealisme* (1929) schrijft Breton bijvoorbeeld ‘l’idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique’ (*Œuvres Complètes I*, 791). Voor een vroege bespreking van deze thematiek, zie Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1950, 34-44.

89 ‘Ce monde n’est que très relativement à la mesure de la pensée.’ (Breton, *Manifeste du surréalisme*, 346.)

90 ‘C’est seulement par la mise en évidence du rapport étroit qui lie ces deux termes, le réel, l’imaginatif, que j’espère porter un coup nouveau à la distinction, qui me paraît de plus en plus mal fondée, du subjectif et de l’objectif.’ Breton, *L’amour fou*, in *Œuvres Complètes II*, Paris: Gallimard, 722.



Dat betekent ook dat het denken niet gedisciplineerd moet worden volgens de wetmatigheden van de objectieve werkelijkheid (cf. Francis Bacons aforisme dat ‘one does not have empire over nature except by obeying her’<sup>91</sup>), noch volgens eigen denkwetten die die werkelijkheid kenbaar moeten maken (à la Descartes’ *Verhandeling over de methode*). De surrealist probeert daarentegen zicht te krijgen op de scheppende kracht van het denken en op de sporen van subjectiviteit in de vermeend objectieve werkelijkheid. En eerder dan die scheppende kracht conceptueel te vatten, wil de surrealist die experimenteel beleven.

In de kunsten vertaalt dit zich in een beeldende praktijk naar ‘zuiver innerlijk model’<sup>92</sup>; in de letteren komt met het *écriture automatique* de nadruk op het *schrijven* te liggen eerder dan op het *beschrijven*. Bij beide wordt de referentie aan een objectieve buitenwereld ondergeschikt aan een verkenning van de creatieve werking van het denken in beeld en taal: Het automatisme is daarvoor de techniek bij uitstek. Dat Breton het automatisme opneemt in zijn definitie van het surrealisme, illustreert het belang ervan voor het vroege surrealisme. In de eerste surrealistische publicaties fungeerden ‘*surréaliste*’ en ‘*automatique*’ trouwens min of meer als synoniemen. In een veelgeciteerde passage uit het *Manifest* beschrijft Breton het automatisch schrijven als volgt:

Plaats uzelf in een zo passieve, of receptieve, toestand als u kan. Maak abstractie van uw genie, van uw talenten, en van die van alle anderen. [...] Schrijf snel zonder vooropgesteld onderwerp, snel genoeg om niet te onthouden wat u schrijft en om niet in de verleiding te komen te gaan herlezen. De eerste zin zal vanzelf komen, want het is zeker dat er op elk moment een zin is die vreemd is aan ons bewuste denken en die klaar zit om zich uit te drukken.<sup>93</sup>

91 Francis Bacon, *The New Organon*, Cambridge: Cambridge UP, 2000 [1620], 100.

92 Breton, *Le Surréalisme et la peinture* in *Œuvres Complètes IV*, 352. Toegepast op het automatisme, verwijst deze formule naar een model dat innerlijk is aan het schilderen zelf, eerder dan naar een fantastisch modelbeeld in de verbeelding.

93 ‘Placez-vous dans l’état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. (...) Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu’à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu’à s’extérioriser.’ (*Manifeste du surréalisme*, 331-332.) Een bijna identieke, maar iets langere beschrijving is te vinden in Benjamin Péret, *Op het veld van eer*, Utrecht: IJzer, 1995, 13-14.

Opvallend is – en hiermee komen we aan het derde front van de surrealistische revolutie – dat het vermijden van objectiverend denken voor Breton hier samenvalt met een omzeiling van het bewustzijn (*'notre pensée consciente'*) als zodanig. In het automatisme moet de kunstenaar zichzelf als het ware 'uitschakelen'. Net zoals hij geen extern model mag aannemen ter imitatie, mag hij zich ook op voorhand geen doel stellen, noch tijdens het schrijven reflecteren op wat er zich schrijft. Het automatisme maakt zich los van elke projectmatige benadering van schrijven of tekenen en laat de artistieke intentie volledig opgaan in de eigenlijke uitvoering. Kort gezegd, in *l'écriture automatique* schrijft het *schrijven* en niet de *schrijver*.

## **Surrealisme, mystiek en moderniteit**

Hiermee hebben we enig zicht gekregen op het realisme van de surrealistische beweging. Rest ons nog de vraag naar de religieuze affiniteit en de moderniteit van het surrealisme: getuigt de beweging van Breton ook van een verleiding door het religieuze/spirituele<sup>94</sup>? En zo ja, wat leert ons dat over de surrealistische verhouding tot de moderniteit?

Eén mogelijk antwoord op die vragen kan inhaken op de surrealistische problematisering van het moderne subject in het automatisme. Door de manifestatie van de werkelijkheid te verbinden met een verdwijning van het bewuste 'ik' komt het surrealisme namelijk, althans *formeel*, in het vaarwater van de mystiek. 'Formeel' omdat het surrealisme steeds elke inhoudelijke of dogmatische toenadering zal afwijzen<sup>95</sup>: het surrealisme is en blijft een militant atheïsme en ondervindt duidelijk geen 'religieuze aantrekkingskracht' met betrekking tot de idee van (een) God. Niettemin is het niet zo moeilijk om achter het automatisme een eeuwenoud religieus mystiek schema te identificeren, waarin het 'ik' en de werkelijkheid (in de mystiek: 'God') zich enkel in elkaars afwezig-

94 Ter herinnering: ik beperk me hier tot het surrealisme uit de jaren twintig van de vorige eeuw. Vanaf de jaren dertig, maar zeker na de oorlogsjaren, zal het surrealisme heel duidelijk aansluiting zoeken bij verscheidene takken van voornamelijk esoterische spiritualiteit. Die wending in het surrealisme valt buiten het bestek van mijn tekst.

95 Voor een goed overzicht van het antireligieuze discours van de surrealistische beweging tot de in 21ste eeuw, zie Guy Ducornet, *Surréalisme et athéisme*. Paris: Gingko, 2007.

heid manifesteren. Dat schema, dat een sterke nadruk op de ‘vernietiging’ van de mysticus met zich meebrengt, is erg prominent aanwezig in de Christelijke mystiek van de 16de en vooral 17de eeuw, wanneer de dood van God zich al aankondigt. In die periode, wanneer God niet langer vanzelfsprekend in de wereld te vinden is, buigen de mystici zich over hun eigen ziel om daar nog een spoor van het goddelijke te vinden. Dat doen ze (soms) ook, maar ze benadrukken daarbij doorgaans sterk dat die goddelijke aanwezigheid zich enkel bij gratie van hun eigen totale passiviteit en ‘annihilatie’ kan manifesteren. Ditzelfde schema, weliswaar ontdaan van elke verwijzing naar het goddelijke, bepaalt ook de praktijk van het surrealistische automatisme.<sup>96</sup> Dat de surrealisten geen God en geen transcendentie erkennen, verandert daar niet zoveel aan. Het échte denken is nooit *mijn* denken; het toont zich enkel wanneer mijn denken er het zwijgen toe doet, wanneer het ‘passief’ en ‘receptief’ is.

Hoe verhoudt deze formele affiniteit van het surrealisme met de mystiek zich nu tot de moderniteit? Moeten we besluiten, de suggestie van De Kesel volgende, dat de doorleving van een Christelijk mystiek schema in het surrealisme het typisch moderne van die beweging tenietdoet? Het is in elk geval duidelijk dat het surrealisme zich met het automatisme verzet tegen het primaat van het afstandelijke, objectiverende en controlerende *cogito* dat zo kenmerkend is voor de moderniteit. Meer nog, door een onbewust denken naar voren te schuiven dat zich onder het *cogito* bevindt en zowel dat *cogito* als de buitenwereld van een nieuwe grond voorziet, zou het surrealisme de kloof kunnen dichten tussen mens en werkelijkheid. Door op te gaan in de scheppende activiteit van het ‘echte denken’ zou de surrealist zich weer verbonden kunnen weten met de werkelijkheid op een manier die de moderne mens sinds de dood van God ontzgd wordt.

Toch denk ik dat zo’n lezing het vroege surrealisme tekortdoet. We moeten namelijk vaststellen dat, als het automatisme inderdaad het surrealistische antwoord is op de realisme-eis van de moderne kunst, dat antwoord eigenlijk het probleem meteen weer binnenhaalt. Het surrealistische realisme is immers

96 Er zijn trouwens ook voorbeelden van een Christelijke *écriture automatique* te vinden in de mystieke traditie. Zo schreef Madame Guyon (1648-1717) op die manier een omvangrijk oeuvre bij elkaar. Voor een bespreking van Guyons passieve, geïnspireerde schriftuur, zie het hoofdstuk ‘Het schrijvende niets van Madame Guyon’ in De Kesel, *Ik, God & mezelf. Mystiek als deconstructie*. Amsterdam, Sijbbolet, 2021, 170-205.

een bijzonder ongewoon realisme: de automatisch verkregen tekst of afbeelding is namelijk per definitie *niet herkenbaar* als een weergave van de werkelijkheid. Sterker nog: het is enkel de mate waarin het werk '*une très forte impression de "jamais vu"*'<sup>97</sup> oproept dat het als oprecht realistisch beschouwd kan worden. De dichter die na een sessie automatisch schrijven weer tot zichzelf komt en de woorden leest die hij zojuist geschreven heeft – woorden die hem 'even vreemd zijn als voor eenieder ander'<sup>98</sup> – vindt in die 'vreemdheid' zowel het criterium voor de authenticiteit van de aldus geopenbaarde werkelijkheid als de kloof die hem van die werkelijkheid scheidt. Net zoals in de mystieke paradox die de mysticus enkel bij God laat zijn door zijn eigen afwezigheid, hem enkel volgens Gods wil laat handelen door zijn eigen totale passiviteit, kan de surrealist zichzelf nooit een plaats geven in de werkelijkheid die hij blootlegt. Hij mag dan de wonderlijke beelden en beeldspraak als een getuigenis van de ware grond der dingen beschouwen, hij ontsnapt daarmee niet aan de noodzaak om zich vervolgens opnieuw een houding aan te meten *tegenover* die grond. Een houding die enkel bepaald wordt door zijn eigen vrijheid, door zijn afstand tot de werkelijkheid – en niet door de aldus gevonden werkelijkheid zelf.

Het surrealistisch automatisme toont dus zowel de *nostalgie* naar een gedeelde grond voor onze vrijheid én de werkelijkheid, als de *onmogelijkheid* voor het moderne subject om die grond te vinden. Eerder dan het probleem van de moderne vrijheid toe te dekken door een terugval naar premoderne religiositeit, legt het surrealisme dat probleem bloot met elk automatisch geproduceerd werk. De werkelijkheid die zo'n werk oproept is er één die het vrije subject nooit van een nieuwe grond kan voorzien, omdat die werkelijkheid zich slechts kan manifesteren bij gratie van de afwezigheid van dat subject. Anders dan een renaissancewerk, is een surrealistisch schilderij een venster op een wereld waar de kunstenaar, voor zover die een bewust zelf is, *per definitie* geen deel van is. En net daarom staat het hem vrij, ondanks zijn hoop er een nieuw en zeker fundament de vinden, ook die werkelijkheid opnieuw in vraag te stellen of naast zich neer te leggen.

97 Breton, *Manifeste du surréalisme*, 325. In het eerste nummer van *La Révolution surréaliste* benadrukt Max Morise dat het geheugen buiten spel gezet dient te worden bij de productie van een automatisch beeldend werk. (Morise, 'Les Yeux enchantés' in *La Révolution surréaliste* 1 (December 1924), 26-27.

98 'À vous qui écrivez, ces éléments, en apparence, vous sont aussi étrangers qu'à tout autre et vous vous en défiez naturellement.' (Breton, *Manifeste du surréalisme*, 327.)

## Conclusie

De moderne kunst is enkel die naam waardig indien ze de crisis van de moderniteit cultiveert en op de agenda houdt – aldus De Kesel. Het vroege surrealisme blijkt nu aan dat criterium te voldoen. Door via het automatisme een afstand in te bouwen tussen de moderne mens die de surrealist is en het werk dat hij maakt, en door de authenticiteit – het realisme – van dat werk onlosmakelijk met de passiviteit van de kunstenaar te verbinden, toont het surrealisme zowel de grondeloosheid van de moderne vrijheid als het ongemak dat ermee gepaard gaat. De surrealist wil het punt vinden waar de grond van de werkelijkheid ook hem grondt, maar vindt zo'n punt enkel in zijn eigen afwezigheid – wat omgekeerd ook impliceert dat zijn aanwezigheid het zonder grond moet stellen. De grond der dingen kan bereikt worden, maar op voorwaarde dat de surrealist zich niet tussen 'de dingen' plaatst.

De religieuze fascinatie die De Kesel terecht bij meerdere grootheden uit de moderne kunst ontwaart, en die steeds het risico met zich meebrengt hun moderniteit teniet te doen, is echter minder duidelijk aanwezig bij de vroege surrealisten. Hun atheïsme, antiklerikalisme en voorliefde voor blasfemie maken het wellicht moeilijk om openlijk met het religieuze en spirituele te dwepen – hoewel die hen na Wereldoorlog Twee niet beletten dat toch te doen. Niettemin, zelfs wanneer we in de 'dieptestructuur' van het automatisme een affiniteit met de vroegmoderne Christelijke mystiek kunnen terugvinden, blijkt die toch niet als functie te hebben de crisis van de moderniteit op te lossen. Integendeel, de mystieke logica is precies wat het automatisme toelaat om die crisis telkens weer opnieuw te beleven.

# 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.<sup>99</sup> Of denk aan de banaan-met-ducktape-aan-de-muur-geplakt ('Comedian' 2019) van Maurizio Cattelan, die in datzelfde jaar eigenhandig werd verorberd door collega-kunstenaar David Datuna.<sup>100</sup> 'Hungry artist' noemde hij zijn performance, die hij naar eigen zeggen 'uit diep respect' voor Cattelan uitvoerde.<sup>101</sup> 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, kunstkenneren 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 Datuma 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*)<sup>102</sup>. 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).<sup>103</sup>

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 toegedeeld, 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.<sup>104</sup> 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*.<sup>105</sup> 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 scheidt 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.<sup>106</sup> Kunst is niet alleen een tegen-over-niet-kunst, maar tevens scheidt het zichzelf (en eventueel vernietigt het zichzelf tevens) in een arena die bevolkt wordt door kunstenaars, kunstkenner, kunstliefhebbers en de eigenaren van musea en galleries.

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 verworpen 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*, gescheven op de melodie van een geliefde Duits soldatenlied, de *Dessauer Marsch*.<sup>107</sup> Voor Nederlandse oren klinkt het een beetje als Boudewijn de Groots 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.

<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup>

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 volstreekte 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 eucharistieviering met Christus als priester en offerlam

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

tegelijk. In een voetnoot mijmert Ball nog even door over de *Pistis*.<sup>109</sup> 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.<sup>110</sup> 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

<sup>109</sup> Bosman en Salemink, *Hugo Ball*, 142-146.

<sup>110</sup> 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 universum<sup>111</sup>

‘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 kind<sup>112</sup>

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 analphabetische 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> (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 zelfontlediging. 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?

# CECI N'EST PAS DIEU

ONS IS DE TOEGANG TOT HET PARADIJS  
ONTZEGD

---

*Patrick Chatelion Counet*

We zijn uit het paradijs gegooid. Hoe metaforisch en apocrief het verhaal in Genesis 3 ook moge zijn, daar heeft zich de poort tot presentie gesloten en is ons de toegang ontzegd. Het paradijs was presentie. Sedert de uitsluiting *zijn* we niet meer.

Er zijn twee wetten:

- wet 1     *alles is citaat*
- wet 2     *niets is herhaalbaar.*

Dit zijn de elkaar uitsluitende hoofdwetten van de postmoderniteit. (1) Er bestaat geen taal die niet citeert. In de filosofie, de kunst (óók een taal), de wetenschappen, in elk taalspel, is ieder woord, begrip, definitie, metafoor, beschrijving of verklaring een *citaat*. (2) Tegelijk is alles wat *gebeurt* (in de 'werkelijkheid')

– maar Lyotard vraagt terecht *Arrive-t-il?*<sup>115</sup>– een onherhaalbare singulariteit. Nooit *was, is of zal* de constellatie van subatomaire deeltjes en sterrenstelsels waaruit ons universum bestaat, tweemaal hetzelfde zijn. Uw dood (straks) is een citaat van alle overlijdens ooit. Tegelijk zal zij onherhaalbaar zijn.

## Hoofdwet o

Mijn leermeester Jacques Derrida – ‘He’s a god, he’s a man, he’s a ghost, he’s a guru’<sup>116</sup> – zou mij thans terechtwijzen of, meer waarschijnlijk, negeren omdat ik met bovenstaand citaat een andere wet overtreedt: *Il n’y a pas de hors-texte*. ‘Er bestaat geen buiten-tekst’ is Hoofdwet o van het poststructuralisme en de postmoderniteit. Zij moet filosofen ervoor behoeden een beroep te doen op de buiten-talige werkelijkheid als bewijs voor (talige) stellingen en uitspraken. Ik overschrijd die lijn wanneer ik beweer dat er een werkelijkheid bestaat – het universum – die onophoudelijk uniek en singulier is. Dat het universum, c.q. de werkelijkheid, elk moment weer opnieuw een singulariteit is, is een citaat dat zich probeert te onttrekken aan herhaalbaarheid. Ik kan niet ‘de werkelijkheid’ binnen mijn tekst trekken – niet in woord en gebaar, niet in schrift en beeld – als ware het een niet-talig object. Alles wat we over de werkelijkheid zeggen, is noodzakelijkerwijs *gezegd* (talig). En even noodzakelijkerwijs is het al eens eerder gezegd – zij het niet *al eens gebeurd*, al kan men dit laatste weer niet zeggen.

De onverenigbaarheid van *woord* (het algemene) en *gebeurtenis* (het singuliere) heeft Derrida in *Sjibbolet*, zijn eerbetoon aan de Duits-Roemeense joodse dichter Paul Celan (1920-1970), Holocaust-*survivor*, onnavolgbaar beschreven:

‘In dezelfde datum kunnen meerdere singuliere gebeurtenissen samenkomen, zich verbinden, zich *concentreren* – dezelfde datum, die daarmee tegelijk dezelfde en een andere wordt, *als* dezelfde volstrekt anders, die

115 Jean-François Lyotard: *Le Différend*, Paris 1983, 121: ‘Wittgenstein nomme aussi fait (*Tatsache*) ce qui est le cas... Mais le cas n’est pas ce qui est le cas. Le cas est: *Il y a, il arrive. C’est-à-dire: Arrive-t-il?*’.

116 Nick Cave & The Bad Seeds: *Red Right Hand* (1994).

het vermogen krijgt te spreken tot de ander over het andere of tot het andere van de ander, tot degene die deze hermetisch gesloten datum, deze graftombe van de daardoor gemarkeerde gebeurtenis, niet weet te ontcijferen'.<sup>117</sup>

Nooit *gebeurt* iets tweemaal op dezelfde wijze. Alles is altijd anders. De rivier is nooit tweemaal hetzelfde. Zij herhaalt zich telkens anders.<sup>118</sup> In de taal evenwel, ook in de beeldtaal, is alles altijd hetzelfde. De taal werkt nu eenmaal door veralgemenisering, herhaling en representatie – wat op zichzelf staat, singulier, uniek, op zichzelf of idiolect is, verstaat niemand. Totdat er een soort van duplicaat wordt gevonden ontcijfert niemand de Discus van Phaestus. Merkwaardig genoeg is elk symbool op de discus afzonderlijk te onderscheiden en te herkennen – een gevederd hoofd, een getatoeëerd hoofd, een bijenkorf, een schild, een boemerang, een stierenpoot, een schip, een rozet etc. – maar tenzij het een spel is en geen taal, hoewel ook dan, dient er een herhaling te worden gevonden wil er betekenis ontstaan. Tot op heden is de discus idiolect. Na ontcijfering voegt ze zich in reeds bekende en bestaande betekenissen. Taal is immers net anders steeds hetzelfde. Steeds dezelfde 26 letters van het alfabet net anders gerangschikt en steeds dezelfde honderdduizenden woorden net anders naast elkaar gezet geeft het idee van unieke teksten maar het verstaan ervan vereist dat je door de vermeende singulariteit heen kijkt en het patroon (de herhaling) herkent waardoor het iets kan betekenen.

Wat voor de taal geldt, geldt voor de kunst. Er gaapt een gat tussen het uitdrukke (het kunstwerk of de *signifiant*) en het uitgedrukte (wat ermee gezegd wil worden of de *signifié*). En dan zwijgen we nog over het gat tussen het teken en de werkelijkheid. Ik gebruik het jargon van Ferdinand De Saussure, de linguïst die decennialang het taaltheoretische discours heeft bepaald tot aan de komst van Derrida. Ik kom hierop terug maar wil eerst de opmerkelijke en fascinerende benadering van dit probleem – het probleem van de representatie – door Marc De Kesel in ogenschouw nemen.

117 Jacques Derrida: *Sjibbolet. Voor Paul Celan*, [1986] (vertaling Ger Groot, Leuven-Apeldoorn 1992), 20.

118 Hoe vaak je Herakleitos ook citeert (*Fragmenten* 94), elke keer herhaalt zich *een andere rivier* (Hans Kloos).

## Ding-an-sich

De Kesel signaleert een crisis in de kunsten die hij herkent vanuit religie en spiritualiteit: de crisis van het representatie-paradigma. Zij is, excuseer indien ik dram, zo oud als de taal én inherent aan de taal. De crisis gaat in feite terug op Adam die door God gemachtigd wordt te *representeren*: namen te geven aan het voorhandene (Genesis 2,20). In strofe 3 van zijn gedicht *In den Beginne* (1949) verwoordt Bertus Aafjes hoe Adam de schepping ervaart wanneer niets nog benoemd is:

Onvergelijkelijk was ieder ding,  
Eva het meest. En de gelijkenissen  
waren onvindbaar nog. 't Ding was zichzelf.  
Niets werd met het verwante vergeleken;  
de vergelijking was nog niet geboren.  
Ieder ding glansde in zijn eigen staat,  
doorzichtig tot de bodem, een besloten  
put met kristallen water, afgerond.  
Maar er was één ding duister, 't lichtste ding;  
dat wat het duidelijkst had moeten zijn,  
was gans en al verborgen, zweeg, scheen stom:  
't woord zonder ruimte, zonder grens en tijd,  
Alleszeggende stilte, 't Aanvangswoord,  
Nietszeggende, indien niet uit te spreken.<sup>119</sup>

Ik citeer wat ik in 1995 over deze passage zei.<sup>120</sup> Aafjes' gedicht is een allegorie op de kunst. De oerzonde bestaat er volgens de dichter uit kunstenaar te zijn. Een schepper, Gode gelijk. De verboden vrucht is het woord, het poëtische woord, dat de dingen met elkaar vergelijkt en verbindt. De dingen verliezen in het woord en door het woord hun singulariteit en verdwijnen in de veralgemenisering. Door de dingen te verbinden en te vergelijken zie je in het een *het ander* en in het ander *het een*. Door te verbinden en te communiceren ontzeg-

119 Bertus Aafjes: 'In den Beginne', in: *Verzamelde Gedichten 1938-1988* (319-340), citaat 331.

120 Patrick Chatelion Counet: 'De ziel en het citaat. Over deconstructie en de dood van het herkennen', in *Filosofie*, 5 (1995) 2, 14-25.

gen we onszelf de toegang tot het paradijselijke *Ding-an-sich*. Het vlammeende zwaard dat ons de terugkeer naar de Presentie in het Paradijs verhindert, is de taal, de metaforiek, de kunst. Taal sluit de toegangspoort naar wat het wil uitdrukken.

## Innerlijke tegenspraak

Het gedicht van Aafjes bevat een *performative Widerspruch* of innerlijke tegenspraak. Hoe kan Adam de *Dinge-an-sich* van elkaar onderscheiden tenzij dóór een zekere representatie? Tenzij ze al benoemd zíjn?

Deze *Widerspruch* vinden we ook in de slotzinnen van Marc De Kesels artikel over de Heilige Crisis en het probleem dat moderne kunst in de echt verbindt met moderne spiritualiteit:

De moderne kunst [...] vindt daarin haar kernopdracht, zo je wil haar ‘heilige’ missie. Het is daarom zaak haar eigen crisis als crisis op de agenda van de moderniteit te houden.<sup>121</sup>

De Kesel wil de crisis van het representatie-paradigma op de agenda van de moderniteit houden. Laat ik mijn vermoeden van een *Widerspruch* formuleren bij wijze van vraag. ‘Indien God *a priori* apofatisch en onzegbaar is, indien het religieuze, het mystieke, de realiteit *a priori* onpresenteerbaar zijn, wat voegt de opdracht – de ‘Heilige’ Missie – om dit alles onzegbaar en onpresenteerbaar te houden dan nog toe aan die toch al *absolute* onpresenteerbaarheid?’ Korter gezegd, als iets onmogelijk is, hoeft men niet bang te zijn dat iemand het onmogelijke mogelijk maakt.

Nog een vraag. Waarom heet dit de ‘agenda van de *moderniteit*’? Als iets door het artikel van De Kesel heen schemert is het de *postmoderniteit*, niet de *moderniteit*. Ik citeer uit een vroeger essay van zijn hand, ‘Een tuin die enkel goden toekomt’, waarin hij de *postmoderniteit* zelf een *performative Widerspruch*

<sup>121</sup> De Kesel: ‘Heilige Crisis’, 55.

in de schoenen schuift:

Wanneer iets schort aan de postmoderne claim dat niets echt en alles fictie is, betreft het niet de inhoud ervan, maar de subjectpositie die daarmee wordt ingenomen. Het gaat fout (wanneer) de postmodernen... ontkennen dat ook hun eigen claim... door fictie is aangetast. Het is daarom niet voldoende om de postmoderne claim te bekritisieren als een *contradictie*. (...) De twijfel die alles voor mogelijke fictie aanziet, confronteert me met mezelf als drager van die twijfel. (...) De postmodernen die we zijn, zijn inderdaad meer cartesiaan gebleven dan ons lief is.<sup>122</sup>

De postmoderne claim dat alles fictie is, struikelt over zichzelf, zegt De Kesel, omdat deze claim alleen kan worden gemaakt indien er een twijfelend *niet-fictief* subject bestaat. Dit klopt, tenzij de postmoderniteit *niet* claimt dat alles fictie is.

## Representatie-crisis

In 1994 schreef ik 'Getuigen van het onpresenteerbare' dat antwoord zocht op de vraag die ook bij De Kesels Heilige Missie rijst.<sup>123</sup> Hoe houd je de crisis van de representatie op de agenda van de moderniteit, of beter: de postmoderniteit? Hoe zeg je niet dat alles fictie is? Hoe zeg je niet dat niets presenteerbaar is?

Ik zocht het antwoord in de vraag van Jacques Derrida: 'Hoe niet te spreken?'<sup>124</sup> Derrida probeerde ermee uit de handen van de negatieve theologie te blijven (over 'performative Widerspruch' gesproken). Zijn vraag is het antwoord op de vraag hoe geen vragen te stellen. *Auschwitz* is de naam voor wat onnoembaar is. Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* is de afbeelding van het onpresenteerbare.

122 Marc De Kesel: *Goden breken. Essays over monotheïsme*, Amsterdam 2010, 175.

123 Patrick Chatelion Counet: 'Getuigen van het onpresenteerbare. Derrida, Lyotard, Magritte over het mysterie van de postmoderne ruimte', in *Filosofie*, 4 (1994) 1, 17-24.

124 Jacques Derrida: 'Comment ne pas parler? Dénégations', in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, 535-595.



Het gaat Magritte er niet om dat een *geschilderde* pijp geen pijp is. Het gaat erom dat een *pijp* geen pijp is. ‘Er is geen pijp. Nergens!’.<sup>125</sup> Magritte schildert niet de crisis in de kunsten, hij schildert een (taal-)filosofisch probleem. Je kunt nog zoveel objecten met het begrip ‘pijp’ aanduiden, er blijft altijd een rest van het voorhanden zijnde object die met het begrip ‘pijp’ niet geduid is.

Hier opent zich een valkuil. Wat ongezegd blijft over de pijp, wat van de pijp niet geschilderd is, wat van de pijp niet gepresenteerd is, is dat *het onpresenteerbare*? Dit is de *performative Widerspruch pur sang*. Je suggereert te weten wat je zegt niet te weten. Maar als het onpresenteerbare het-zijn-zelf is – niet wat er is, maar *dát* er is – dan zit het onpresenteerbare in alles, wat men ook present tracht te stellen. De poort naar het paradijs is hermetisch gesloten. Realiteit zelf is onpresenteerbaar en – als *Ding-an-sich* – onrepresenteerbaar. Misschien bedoelt De Kesel dit met ‘ongegronde’ vrijheid.<sup>126</sup> Kunst maakt zich los van wat ons grond geeft, de realiteit. Maar dit loslaten-van-de-grond is reeds lang begonnen in de negatieve filosofie van de cynici, voortgezet in de negatieve theologie van het vroege christendom en opnieuw geagendeerd in de werken van Derrida, Lyotard, Nancy, Marion, Chatelion Counet.

Ik zie de crisis dus niet allereerst in de kunsten. Het is niet zo dat schilderkunst de werkelijkheid minder goed zou afbeelden dan bijvoorbeeld fotografie. Een geschilderde pijp kun je net zomin roken als een exact gefotografeerde pijp. Het probleem schuilt niet in de afbeelding, het schuilt in het principieel onafbeeldbare – wat zich niet present laat stellen. Magritte markeert geen crisis in de schilderkunst. *Ceci n’est pas une pipe* markeert een filosofisch-semantic probleem. Een probleem dat uiteindelijk zelfs de natuurwetenschappen raakt. Magritte beweert niet dat hij weet wat een pijp écht is. Hij verwijst naar de onwaarneembaarheid van de werkelijkheid. Hij toont de gesloten deur van het paradijs.

125 Aldus Michel Foucault: *Dit is geen pijp*, (vertaling van *Ceci n’est pas une pipe* [1973] door Clasine Heering-Moorman), Bloemendaal 1988, 31. Op 23 mei 1966 schrijft Magritte Foucault over diens *Les Mots et les Choses* waarbij hij een reproductie van ‘*Ceci n’est pas une pipe*’ insluit; op de achterzijde van de reproductie schrijft hij: ‘De titel weerspreekt de tekening niet; hij bevestigt op andere wijze’ (79).

126 De Kesel, ‘Heilige Crisis’, 55.



Afbeelding 19. René Magritte, *La Trahison des images*, 1928/29

De Kesel signaleert twee historische momenten waaruit hij afleidt dat kunst zich in de realiteit wil gronden.<sup>127</sup> Ten eerste de Renaissance die paradoxaal genoeg oproept de goddelijke werkelijkheid present te stellen want die overbiedt de platte *onware* aardse werkelijkheid. En ten tweede het schilderij *L'atelier du peintre* van Courbet uit 1855 die de kunsten oproept 'realistisch' te zijn – kunst moet de ware werkelijkheid tonen, de sociale misstanden, de armoede, de klassenstrijd. Kunst moet realistisch zijn – óf verdwijnen. Niet realistisch kúnnen zijn, niet kúnnen presenteren, is de crisis. De Kesel laat de kunsten zichzelf redden door ze een 'heilige' missie te geven, namelijk deze crisis op de agenda houden.

<sup>127</sup> De Kesel, 'Heilige Crisis', 10v en 8.

Moderne kunst, zegt hij, moet zijn fascinatie voor het spirituele behouden om geen andere reden dan het probleem van de onpresenteerbaarheid op de agenda te houden. Nogmaals dat gaat vanzelf – daar hoeft je niet toe op te roepen. Maar de reden waarom De Kesel dit zegt, is zijn vrees dat de (post-) moderne kunst zijn (post-) moderniteit verliest door toe te geven aan het ‘nostalgische verlangen’ om de ‘gronding in de realiteit’ te herstellen. Hij vreest dat de kunst zijn representatieve anker weer teruggooit in de werkelijkheid. Anders gezegd, kunstenaars moeten in de onpresenteerbaarheid van de realiteit *niet* de onzegbaarheid van God willen herkennen. Ik kan daar alleen maar mee instemmen. De gesloten poort van het paradijs die ons de toegang tot presentie ontzegt – het Zijn – is niet gelijk aan de verborgen God. *Ceci n’est pas Dieu*.

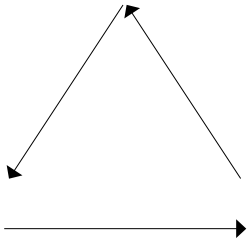


## Het eendimensionale teken

De vrees voor dit nostalgische verlangen van kunstenaars om zich opnieuw ‘in de realiteit te gronden’, is interessant. Het zijn precies de woorden die we terugvinden in Paul Feyerabend’s commentaar bij *ZEITGEIST*, de *International Art Exhibition* in Berlijn 1982. Feyerabend merkt op dat het romantische verlangen om het onpresenteerbare in een theoretisch perspectief te plaatsen teruggaat op de misvatting dat er eenheid bestaat tussen betekenaar en betekende, tussen ‘werkelijkheid’ en ‘waarheid’.<sup>128</sup> Postmoderne kunstenaars als Magritte zijn zich bewust van het feit dat beelden evenals woorden een problematische relatie onderhouden tussen de betekenaar en het betekende.

*Ceci n’est pas une pipe* laat zich lezen als een kritiek op Ferdinand de Saussure, *Ce signifiant n’est pas un signifié*, deze “betekenaar” (SA) is geen ‘betekende’ (SE). Compacter dan in de begeleidende figuren kan ik u de geschiedenis van de crisis van de representeerbaarheid in de semiotiek niet tonen.

Uit de tekendriehoek van de Stoa verwijderd De Saussure de verwijzing naar de realiteit (de hoek rechtsonder). *Betekenaar* en *betekenisinhoud* zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar ‘de werkelijkheid’ is losgelaten. Derrida laat

128 Zie Christos Joachimides: *The Catalogue of ZEITGEIST*, New York 1983, 46-47.

<p>De Stoa</p> <p>driedimensionaal</p> <p>teken-concept</p> <p>“pijp” (SA)</p>  <p>‘voorwerp om tabak te roken’ (SE)</p>	<p>De Saussure</p> <p>tweedimensionaal</p> <p>teken-concept</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px; text-align: center;">SA (significant)</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px; text-align: center;">SE (signifié)</div> <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/>  <p>(het ding)</p>	<p>Derrida</p> <p>eendimensionaal</p> <p>teken-concept</p> 
---	--	---

ook de betekenisinhoud los. Taal is een eindeloze keten van betekenaars. Telkens als een betekenaar tot betekenis komt, wordt het betekende onmiddellijk een nieuwe betekenaar. Volgens De Saussure wordt het *Ding-an-sich* nooit present. Volgens Derrida vinden we nooit een *laatste* betekenisinhoud.

In 1966 presenteert Magritte een schilderij dat preludeert op Derrida’s eendimensionale teken-concept. *Les deux mystères* verheft *Ceci n’est pas une pipe* in de tweede macht. We zien een schilderij van een schilderij dat geen schilderij is (eerste mysterie?) waarop staat afgebeeld een pijp die geen pijp is (tweede mysterie?). Magritte preludeert op Derrida’s deconstructie van de band tussen betekenaars en betekenden. Hij drijft de spot met de representatiecrisis en door de banalisering ervan<sup>129</sup> durft niemand hier nog een heilige missie achter te zoeken. Om De Kesel gerust te stellen willen we hier wel zeggen dat de pijp die Magritte (niet) schildert, (niet) God is.

<sup>129</sup> Banaal is of lijkt zijn afbeelding van een damesschoen met als onderschrift *La Lune* (fragment van *La Clef des Songes*, 1930). Betekenaar en betekende zijn geheel losgezongen.



Afbeelding 20. René Magritte: Les deux mystères, 1966

## Het paradijs opnieuw bezocht

Terug naar de Adam uit het gedicht van Bertus Aafjes. Magritte schildert in 1929 *L'arbre de la science*. Keren we hier terug naar de *Dinge-an-sich* van vóór de zondeval? Toen de poort naar het paradijs en presentie nog openstond? Toen de boom van kennis nog niet ontworteld was?

We zien tegen een blauwgrijze achtergrond een loden buis waaruit als een tekstballon van een stripverhaal kruitdamp opstijgt. Er staan twee woorden in de tekstballon geschreven, *sabre* en *cheval*. Meer dan beelden misschien nog suggereren woorden dat ze willen communiceren – de kunstenaar wil ons iets mededelen, denken we. Maar wat? Vertelt het schilderij over een slagveld met sabels, paarden en kanonnen? Over een jacht gezien vanaf de rug van een paard?



Afbeelding 21. René Magritte, *L'arbre de la science*, 1929

Of speelt de boom der kennis de hoofdrol en zitten we in het hoofd van Adam die woorden bedenkt: is 'cheval' zijn naam voor paard, vormen 'de loop van het geweer en de kruitdamp' de Zondeval en is de 'sabel' in handen van de cherubs aan de poort van het paradijs? Dan is het eten van de boom van kennis *de zondeval der woorden* – de vernietiging van betekenis. Dan getuigt Magritte van de crisis in de semantiek én in de theologie ('*la science*') om het onpresenteerbare te presenteren. Hij toont, zoals gezegd, hoe onwrikbaar de poort naar het paradijs in het slot zit.

## **Pas Dieu**

De crisis van de onpresenteerbaarheid in de theologie is onovertroffen verwoord – ik kom bij mijn laatste citaat – door Jezus Christus zelf in het evangelie volgens Johannes. Ik schreef mijn dissertatie, *De sarcofaag van het Woord* (1995), over de Afscheidsrede in Johannes 14-17. Jezus stelt hier het tekortschieten en de feilbaarheid van taal centraal. De gesprekken met zijn leerlingen lopen vast. Hun onvermogen om Jezus te verstaan hangt samen met het falen van het instrument taal als zodanig. Na veel onbegrepen woorden roepen de leerlingen wanhopig tot elkaar: 'We weten niet wat hij zegt' (Johannes 16,18). De johanneïsche Jezus geeft een principiële verklaring voor het misverstaan: 'Wat ik jullie gezegd heb, heb ik in *paroimiai* gezegd' (Johannes 16,25). Het wordt vaak vertaald met 'spreuken'. Maar letterlijk betekent *paroimia* 'zijweg', 'parallelweg'; *spoor* en *zijspoor* zijn goede alternatieven. Ik waag de vertaling *betekenaar*. 'Alles wat ik ooit gezegd heb', luiden Jezus' afscheidswaarden geparafraseerd, 'blijft door de principieel falende taal in *paroimiai* steken, in *betekenaars* die maar niet tot betekenis komen'.

Kortom, aan De Kesels *widersprüchliche* oproep om de crisis van de onpresenteerbaarheid (in de kunst, in de theologie) nooit van de agenda *af* te voeren, is vanaf het begin van het christendom gehoor gegeven. Onpresenteerbaarheid – *Ceci n'est pas Dieu* – is door de johanneïsche Jezus zelf op de agenda van de postmoderniteit gezet. Ons is de toegang tot presentie (in kunst, in taal) ontzegd. Die crisis agenderen is overbodig, omdat ze niet te negeren noch te overwinnen valt.

ALTERNATIEVEN  
VOOR DE HEILIGE  
CRISIS

---





# TEKEN EN SPEL

ALTERNATIEVEN VOOR DE CRISIS

---

*Johan Goud*

In het denken van Marc De Kesel speelt het begrip ‘crisis’ een prominente rol. Het is – afgezien van zijn hier centraal staande tekst ‘Heilige Crisis’<sup>130</sup> – ook manifest aanwezig in zijn Nijmeegse oratie *Ik, God en mezelf* (2021). Moderniteit, zo lezen we daar, is het antwoord op de alles met zich meesleurende crisis die de verdwijning van het scholastieke realisme teweegbracht. Die teloorgang betekende de dood van God, of om het preciezer te zeggen: die van Zijn absolute werkelijkheid. Van nu af verscheen het goddelijk Zijn niet anders dan in menselijke perspectieven. Bepalend werd de ontdekking dat we ons vanuit onszelf tot God verhouden. En omdat we tot dan toe aan het goddelijk Zijn participeerden, ontstond een paradoxale situatie: ‘Vrij tegenover het zijn dat we in de volle zin van het woord zijn’ – dat precies is moderniteit.<sup>131</sup> Door deze kritische paradox werd en wordt de cultuur van de moderniteit beheerst.

<sup>130</sup> Zie de discussietekst in dit boek. Waar nodig, staan verwijzingen daarnaar tussen haken in de hoofdtekst.

<sup>131</sup> Marc De Kesel, *Ik, God & mezelf. Mystiek als deconstructie*, Amsterdam: Sijbbolet, 2021, 38.

Moderne religie staat niets anders te doen dan deze crisis te verdragen, in deze contradictie te blijven staan, en er niet voor weg te vluchten in fundamentalistische nostalgie of in een postmoderne flirt met bijvoorbeeld de kunst. Iets dergelijks geldt omgekeerd voor de kunst. Ook zij is, voor zover ze in het middeleeuwse realisme gebaseerd was, doodgegaan en voorbij. Ook voor haar was de crisis van de moderniteit (ontstaan doordat het filosofische en theologische realisme van de christelijke middeleeuwen implausibel was geworden) een keerpunt. Zij kon niet anders dan die crisis telkens opnieuw doorstaan, zonder definitieve antwoorden of oplossingen te kunnen aanbieden. En zo is het gebeven. Ze moet die crisis door al haar experimenten op de agenda houden. Moderne kunst is 'die lange traditie waarin het beeldparadigma van de representatie zichzelf ondervraagt en ondergraaft zonder in staat te zijn een alternatief te genereren' (55). Ze bevindt zich in een permanente staat van crisis.

## Theologie van de crisis

Het idioom van de crisis roept herkenning in me op. Het herinnert me aan een door radicale denkers als Kierkegaard en Nietzsche gevoede vorm van theologisch denken, waarmee ik sinds mijn studietijd ben blijven sympathiseren. Het is die van het kritische monotheïsme waarmee ook De Kesel, denkend vanuit eerder filosofische perspectieven, meerdere malen affiniteit getoond heeft.<sup>132</sup> Zo bevat het me, als Marc De Kesel in een interview met het van origine reformatorische *Nederlands Dagblad* (20-8-21) opmerkt, dat reformatorische milieus hem exotisch voorkomen en fascineren – ze nemen immers het geloof uitermate serieus. Maar zijn kritiek volgt onmiddellijk: 'Maar God wil niet een 'geloof'. God wil geloof in Hém. Dat is iets totaal anders. Als de waarheid God is, dan is God tegelijk datgene wat elke waarheidsclaim van onze kant uit relativeert. Niet wat of wie wij zeggen dat God is, is God: alleen God is God.'

Deze monotheïstische radicaliteit doet denken aan die van de *theologie van de crisis* van de jonge Karl Barth, de jonge Friedrich Gogarten, en anderen. Ook zij kritiseerden onder verwijzing naar Gods ont-stellende openbaring alle vor-

132 De Kesel, *Goden breken. Essays over monotheïsme*, Amsterdam: Boom, 2010, vooral de hoofdstukken 2 en 10, en de Epiloog.

men van ‘menselijke, al te menselijke’ stelligheid, vooral wanneer die zich in een religieus, vroom of confessioneel gewaad kleedden. De klassiek geworden expressie daarvan is te vinden in Barths revolutionaire commentaar op de *Römerbrief*, tweede druk (verschenen in 1922 – na de rampzalige Grote Oorlog, in de alles omverhalende periode waarin Hugo Ball zijn dada-manifest bekend maakte en Heidegger *Sein und Zeit* schreef). Crisis trad hier op in de betekenis van oordeel: het goddelijke Neen over al wat we tot stand brengen – inclusief onze vroomheid en spiritualiteit. De ‘Gottesgedanke’ verplaatst ons in een ‘heilzame crisis’, tenzij wijzelf die crisis door ons respect voor wat niet God is of onze religieuze overmoed in de weg staan.<sup>133</sup> ‘Geloven’ is staan in de permanente Crisis van tijd en eeuwigheid – een manier van spreken die Barth aan Kierkegaard ontleent. De godsgedachte, of ook ‘idee eeuwigheid’, is het treffen van de absoluut heteronome, gans Andere, met ons diepste zelf, en vormt zodoende een bron van onrust. Een uitspraak van Qoheleth wordt in dat verband nogal eens aangehaald: ‘God is in de hemel, gij zijt op aarde’ (Prediker 5:1).

Er zit nog een tweede aspect aan dat herkenbaar is. Het is als het ware de tegenpool van het ‘gans andere’ oordeel: de zelfstandigheid en aansprakelijkheid van het menselijke zelf. Dit moest weliswaar buigen onder het oordeel van het goddelijk Subject, maar juist omdat het in zijn zelfstandigheid gezien was – een zelfstandigheid die in het geheel van Barths crisistheologie een onmisbare bouwsteen is. De ‘mens als zodanig’ gaat rechtlijnig, ongebroken en godloos door het leven.<sup>134</sup> Dit menselijke tegenover van de revolutionaire ‘godsgedachte’ werd naderhand door Gogarten breed gethematiseerd, in zijn studie *Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit*, 1953. De erkenning van dat tegenover impliceert, zo liet Gogarten daar zien, de voorwaardelijke aanvaarding van de seculariteit of moderniteit. Zijns inziens lag deze in het joodse en christelijke geloof besloten.<sup>135</sup> Om al deze inhoudelijke redenen en associaties spreekt de visie van Marc De Kesel me mede in theologisch opzicht aan.

133 Karl Barth, *Der Römerbrief*, Zürich: Theologischer Verlag, 1978, 12de druk [1922], 22-23.

134 Dez., *Der Römerbrief*, 217. Vgl. mijn dissertatie *Levinas en Barth. Een godsdienstwijzgerige en ethische vergelijking*, Amsterdam: Rodopi, 1984, 125.

135 Dezelfde verbinding zien we meer recent naar voren komen in de cultuurfilosofie van Marcel Gauchet, *Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985.

## Tragisch voorteken

Er is, wanneer ik deze verwante maar verschillende denkvormen naast elkaar plaats, wel iets dat me opvalt en verbaast. Het is het tragische voorteken waaronder De Kesels analyse staat. Het einde van het imperium christianum bracht aardverschuivingen met zich mee. De grondeloos geworden vrijheid van de moderne mens bleek een bron van onontkoombare wanhoop. 'Aan de grondeloosheid van die vrijheid moet de moderniteit voortdurend worden herinnerd als aan datgene waarmee zij niet anders kan dan in conflict verkeren. Vandaar dat moderniteit nooit zonder "conflict met zichzelf" is. De vrijheid waarin ze gefundeerd is, is dan ook in formeel opzicht inherent tragisch.' (55). Er zit niets anders op dan het conflict telkens weer in cultuur te brengen, het probleem van de grondeloosheid open te houden. Daarin ligt de kernopdracht van de moderne kunst.

Vanwaar deze 'inherent tragische' inkleuring? Wat me intrigeert is waarom de grondeloosheid bovenal in termen van een innerlijk conflict wordt uitgelegd, dat wil zeggen: een onophoudelijk terugkerend conflict van de moderniteit met zichzelf. Dat, in feite, is de vraag die ik hier zal toelichten.

Bij Kierkegaard en Barth heeft het thema 'crisis' een metafysisch, theologisch karakter. Het tekent het menselijk bestaan op het scherp van de snede, op de 'Todeslinie' tussen tijd en eeuwigheid. Crisis als 'gericht Gods', als het Neen over alle menselijke pogingen – in het bijzonder het geloof – is oordeel, maar *tegelijkertijd* het richtinggevende. De tweede betekenis: 'keuze', van het Griekse woord crisis, krijgt dan ook een zwaar gewicht. Staande in de crisis, heeft een mens altijd de mogelijkheid om te kiezen voor een vooralsnog ongeziene mogelijkheid. 'Het geheim van de mens is het geheim van de Messias', deze rabbijnse uitspraak wordt door Barth aangehaald.<sup>136</sup>

De Kesel spreekt over crisis in een historische zin en heeft het dus over per definitie unieke, onomkeerbare feiten. De term 'crisis' verwijst bij hem naar de verdwijning van het funderende paradigma van de christelijke middeleeu-

<sup>136</sup> Barth, *Der Römerbrief*, 154.

wen, die het drama van reformatie, godsdienstoorlogen en moderniteit teweeg heeft gebracht. De crisis – met al wat erbij hoort aan contradictie, dilemma, aporie – heeft daarmee een definitief karakter gekregen. Toegespitst op de kunst, ligt de basisaporie in de motto's boven zijn essay besloten: 'Een kunstenaar houdt het in geen enkele werkelijkheid uit' (Nietzsche), versus Courbet: "Realist", dat wil zeggen: een ernstige minnaar van de eerlijke waarheid.' Het lijkt een onoverbrugbare kloof: aan de ene kant de onverdraaglijkheid van het reële en de afwijzing van realisme, aan de andere kant de stellige verzekering dat het realisme onmisbaar is. Beslissend is, dat beide inzichten, onverenigbaar met elkaar, in gelijke mate van gelding zijn. Precies daardoor ontstaat de inherent tragische constitutie van de moderne vrijheid. De kunst geeft er uitdrukking aan. Het paradigma van de realistische representatie ondergraaft en ondervraagt hier zichzelf, maar blijkt niet in staat een alternatief te genereren.

## **Alternatieven**

Maar is het niet juist zo dat de moderniteit een reeks van alternatieven gegeneerd heeft? Het op de voorgrond tredende verschil is dat de moderniteit zich kenmerkt door pluralisering en dissensus, veelheid en onenigheid. De vraag is – zoals ik al eerder schreef – of het juist is om dat in termen van een innerlijk conflict en van crisis te duiden. Ikzelf ben eerder geneigd het uit te leggen als een blijk van voortschrijdend inzicht, mogelijk geworden door verval van het Ene, door de autoriteit van Kerk en Staat gedragen paradigma. Het moderne pluralisme was, zo beschouwd, de onthulling van meerdere paradigmata – die mogelijk allang daarvoor een latent bestaan hadden geleid. Ik noem een tweetal: de protestantse theologie van het verwijzende *teken* en Nietzsches parabel van het kind en zijn *spel*. Dit laatste kan enerzijds als hint naar een ruimte rondom regels worden gelezen, anderzijds als verwijzing naar de mogelijkheid van een ongekend nieuw leven.

### **(a) Theologisch alternatief: het teken**

Het representatieparadigma waaraan de moderniteit een eind maakte, stoelt op wat De Kesel de 'reële presentie' van God noemt. "De zichzelf als representatie definiërende kunst vindt in God de garant dat haar representatie op

een reële presentie stoelt.” (45). Een theoloog voelt bij dergelijke kwalifikaties onmiddellijk de verwijzing naar wat verderop ‘incarnatie’ wordt genoemd (42), een term die niet uitsluitend doelt op de menswording in Christus, maar allereerst op de participatie van het geschapene aan de Schepper, de zijnsanalogie (*analogia entis*) die deze beide ontologisch verbindt. Vervolgens verwijst hij ook naar de eucharistie, waarin de reële presentie van de Opge-stane ondergaan wordt. De katholieke theoloog Urs von Balthasar ziet daarin, in dit uiterst concrete centrum van alles, het fundament van zijn esthetica: dáár wordt de analogie van seculier en sacraal geheel en al zichtbaar. ‘Zonder de vervoerende blik naar het Midden toe en van het Midden af, wordt aan de randen niets begrijpelijk.’<sup>137</sup> De vraag is: is het wegvallen van deze goddelijke *presentia realis* inderdaad voldoende om aan te tonen dat de moderniteit zich in een onontkoombare en zo goed als onoplosbare crisis bevindt?

Ik ben daarvan niet overtuigd. Het denken ging door en ontwikkelde na het implausibel worden van deze theologische ontologie nieuwe denkvormen. Zo voerden bijvoorbeeld protestantse theologieën tal van alternatieven aan – ook in die zin dat zij een ander fundament legden dan dat van het goddelijk Zijn waaraan het geschapene en de elementen van de eucharistie participeerden. Het in dit verband typisch moderne begrip ‘teken’ speelde er een grote rol in. De reformatoren spreken meestal niet van reële presentie – die aan de gewijde priester de ongehoorde, inderdaad representerende kwaliteit toekeende van een door God en Kerk gewijde ‘kunstenaar’. Zij spreken liever van puur verwijzende (Zwingli) of veeleer bezegelende (Calvijn) *tekens*. Om de betekening of betekeniswaarde van de tekens uit te leggen zijn woorden nodig.

Calvijn spreekt bijvoorbeeld over het gebouw van het geloof dat het Woord als fundament heeft. Weliswaar staat het steviger als het mede op de pilaren van de sacramenten rust, maar onmisbaar is dit extra niet.<sup>138</sup> Wat we hier in feite zien ontstaan, is een hermeneutische ontologie, van het Zijn dat in de taal zijn

137 Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Band III/II, 2. Einsiedeln: Johannes Verlag 1969, 16 (vertaling JG).

138 J. Calvijn, *Institutie IV*, 14, 6. Geciteerd in: M.E. Brinkman, *Schepping en sacrament. Een oecumenische studie naar de reikwijdte van het sacrament als heilzaam symbool in een weerbarstige werkelijkheid*, Zoetermeer: Meinema 1991, 47.



huis vindt en in het Woord en de woorden tot uitdrukking komt. De afstand tussen God en mens, is daarmee veel groter geworden. Maar de zelfstandige waarde van de *seculariteit* is tegelijkertijd alleen maar versterkt, mét de creatieve mogelijkheden die daardoor werden opgelegd. De beeldende kunsten waren daarvan niet per se uitgesloten, zoals de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst liet zien.<sup>139</sup> Bovendien maakte dit de interpretatie, de kunst van het lezen (in de ruimste zin van dat woord), tot een theologische en religieuze kerntaak.

### **(b) Filosofisch alternatief: het spel**

Ik voeg er – zeer in het kort - twee vormen van een alternatief filosofisch paradigma aan toe. Wat die twee vormen gemeenschappelijk hebben, is de notie van het *spel* dat zich niet langer beroept op een funderend of transcenderend Zijn. In de ontologie van het spel krult het menselijk bestaan zich als het ware in zichzelf terug en tracht het de set van regels te vinden waaraan het zijn betekenis ontleent.

Friedrich Nietzsche schreef de filosofische parabel die het spel op verhalende wijze introduceert. Het is de gelijkenis van de drie metamorfoses van de geest, de eerste redevoering die de profeet Zarathustra uitspreekt.<sup>140</sup> De eerste gedaante van de geest is die van de kameel. De kameel houdt ervan zich te vernederen en onder de zware last van het morele gebod (*Du sollst*) en van een millennia oude traditie gebukt te gaan. De tweede gedaante is die van de leeuw, die zijn kritische Neen tegen de plicht in de rondte brult en zich vrijheid verschaft. De situatie waarin hij belandt is er weliswaar één van aporie, want een uitweg dient zich niet aan. Hij blijkt nog niet in staat nieuwe waarden te scheppen. Dat is pas weggelegd voor het kind, de derde metamorfose van de geest. 'Onschuld is het kind en vergeten, een opnieuw beginnen, een spel, een uit zichzelf rollend rad, een eerste beweging, een heilig Ja-zeggen.'

De kenmerken van onschuld en opnieuw beginnen zijn belangrijk in de filoso-

139 Zie bijvoorbeeld Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Harmondsworth 1999, vooral 270-294. Vergelijk mijn artikel 'Guernica and the Yearning for Harmony. Protestant Theologians and Art', in: P.H.Holtrop e.a. (eds.), *Passion of Protestants*, Kampen: Kok, 2004, 129-147.

140 In: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1885).

fie van het spel van Otto Duintjer. Met behulp van Wittgensteins categorieën analyseert hij de regels die het menselijk gedrag reguleren. Probleem is dat zij geen maatstaf van zichzelf kunnen zijn, van de eigen legitimiteit. Ze zijn voorwaarden voor elke onderscheiding van gegrond of ongegrond, maar zijn zelf geen van beide, ‘ze staan noch vallen, kortom ze ‘zweven’<sup>141</sup>. Vragend naar het fundament, komen we zo in aanraking met de dimensie van het onuitputtelijke, rondom de regels. Een dimensie die meditatief ervaren kan worden en zichtbaar wordt in de nog onbegrensde openheid van kinderen, hun onschuld en spontaniteit.<sup>142</sup>

Voor de tweede vorm van spel-denken verwijs ik naar de uitvoerige interpretatie van de beeldtaal van *Also sprach Zarathustra* in Gaila Panders *Een zuivere toon* (2020). In haar analyse komt vooral het kenmerk van het ‘heilige ja-zeggen’ naar voren – het ja-zeggen tot het leven en de waarden van het leven. Dat is het waar de vraag naar het fundament in dit geval bij uitkomt. Zij leest Nietzsches hoofdwerk consequent ‘aan de leidraad van het lichaam’ en laat zien hoe de relaties tussen man, vrouw en kind door de bekende nietzscheaanse categorieën van machtswil, ‘Übermensch’ en eeuwige wederkeer heen schijnen. Het kind is enerzijds de nieuwe mens die een buitengewone meerwaarde geeft aan het leven van de verwekker. Anderzijds vertegenwoordigt het een ongekend nieuw begin, mogelijk gemaakt door de vereniging van man en vrouw<sup>143</sup>, die ‘het bovenmenselijke, met andere woorden: de goddelijkheid van de mens, binnen bereik (zou) kunnen brengen.’<sup>144</sup>

## **Besluit**

Over crisis ging dit artikel. Het uitgangspunt was wat Marc De Kesel opmerkt over de moderniteit als crisis en over de inherent tragische constitutie van de moderne vrijheid. Ik vroeg me af of de grondeloosheid van het moderne den-

141 Otto Duintjer, *Rondom regels. Wijsgerige gedachten omtrent regel-geleid gedrag*, Amsterdam-Meppel: Boom, 1977, 74.

142 Ibidem, 110-115.

143 Gaila Pander, *Een zuivere toon. De beeldtaal van Nietzsches Also sprach Zarathustra*, Almere: Parthenon 2020, 246-257.

144 Ibidem, 410.

ken niet juist vruchtbaar is gebleken als mogelijkheidsvoorwaarde van nieuwe paradigmata. En lichtte dat toe aan de ontologieën van het teken en van het spel. De vraag naar een nieuw ‘fundament’ kwam in het laatste geval uit bij de dimensie van *het onuitputtelijke* en bij de hoop op een ongekend nieuw begin van *het leven*. Het is alsof de notie ‘crisis’ hier de toekomstgerichte strekking krijgt, die Karl Barth en andere crisis-theologen eruit naar voren haalden. Paul Valéry onderstreepte die strekking op zijn eigen manier: ‘Gedurende een crisis is het alsof de tijd van aard verandert, haar verstrijken wordt niet meer ervaren als opgenomen in de normale gang van de dingen. In plaats van bestendigheid te symboliseren, staat het tijdsverloop nu voor verandering.’<sup>145</sup>

145 Paul Valéry, *Oeuvres*, I, Paris, 1957 [1925], 1041. Gec. In Michael Makropoulos, ‘Über den Begriff der Krise. Eine historisch-semantische Skizze’, in: INDES (Zeitschrift für Politik und Gesellschaft) 2013-1, 13 (vertaling JG). Een concretisering van dit perspectief biedt Valéry in zijn essay ‘De crisis van de geest’, geschreven in 1919, kort na de alles verslindende crisis van WO1. Zie Paul Valéry, *De crisis van de geest. Drie essays over de toekomst van Europa*, Uitgeverij Vleugels, 2020, 15-16. “Vrede is misschien die stand van zaken waarin de natuurlijke vijandschap van de mensen onder elkaar zich manifesteert in creaties, in plaats van zich te vertalen in verwoestingen, zoals de oorlog dat doet.”

# NIEUWE WERKELIJKHEDEN ONTDEKKEN

ALTERNATIEVE MISSIES VAN DE MODERNE KUNST

---

*Kees Vuyk*

In het essay ‘Heilige crisis, over de moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele’, toont Marc De Kesel zich een denker die de grote onderwerpen niet schuwte. Het komt naar voren uit de vragen aan het einde van zijn inleiding. ‘Wat is religie nog? En wat is kunst? Weet de moderniteit – weten wij, moderneren – wat kunst is?’ Het blijkt ook uit de titel. Wie durft nog een tekst aan het heilige te wijden?

Van die moed gaat op mij een grote aantrekkingskracht uit. Maar waar moed is, schuilt ook gevaar. Bij grote onderwerpen wordt de behandeling ervan snel massief, met weinig ruimte voor nuances en alternatieven. De tekst van De Kesel ontkomt niet aan die gevaren. Is bijvoorbeeld kunst wel zo’n enkelvoudig fenomeen als in dit essay wordt aangenomen? Zijn er niet eerder kunsten in vele variaties? En is religie niet ook een verschijnsel met vele, soms tegenstrijdige gezichten? In deze tekst wil ik proberen wat lucht te brengen in het betoog van De Kesel. Ik doe dat door zijn benadering van de moderne kunst te confronteren met enkele alternatieven.

## Het esthetisch regime

Een van die meer massieve beweringen, waarbij ik onmiddellijk het gevoel kreeg, klopt dit wel, is de stelling van De Kesel dat, nadat het paradigma van de representatie (of voorstelling) ter discussie kwam te staan, de kunst geen alternatief heeft weten te vinden. Het paradigma van de voorstelling bond volgens De Kesel kunst aan het verbeelden van de realiteit. Met het vervagen van de Godsidee in de moderne tijd wordt realiteit echter een probleem. Toch blijft de kunst steeds opnieuw proberen de realiteit te representeren met als gevolg een lange reeks van wat je zou kunnen noemen ‘voorstellen van wat onder moderne condities (dus zonder God) als realiteit kan gelden’. Dat leidt tot de vele -ismen waardoor de moderne beeldende kunst gekenmerkt wordt.

Ik moest hierbij denken aan Nietzsche, misschien de eerste denker die reflecteert over de betekenis van het verdwijnen van God. In zijn eerste boek *De geboorte van de tragedie* – om precies te zijn in het ‘Voorwoord aan Richard Wagner’ – noemt hij kunst ‘de eigenlijke metafysische activiteit’.<sup>146</sup> Hoewel die bepaling van kunst lijkt op die van De Kesel, meen ik dat Nietzsche iets radicaal anders beweert. Het zit hem in het verraderlijke woordje eigenlijk. Volgens mij staat het er, omdat Nietzsche de kunst niet ziet als representatie van de waarheid die de metafysica denkt, maar juist als vervanging daarvan. Kunst is een alternatief voor de metafysica. ‘We hebben de kunst opdat we niet aan de waarheid te gronde gaan’<sup>147</sup>, luidt een van zijn vele nagelaten aantekeningen. Nietzsche meet voorstellingen niet langer af aan de waarheid die ze representeren, hij geeft ze een eigen waardigheid. Kunst moet voor hem niet de diepte ingaan, maar dansen aan de oppervlakte. Zo kan hij schrijven over de Grieken, voor hem het kunstzinnige volk bij uitstek: ‘Ze waren oppervlakkig uit diepte’.<sup>148</sup>

Geïnspireerd door Nietzsche bezinnen veel laat twintigste-eeuwse denkers zich op de status van de representatie. De Kesel is beslist in goed gezelschap. Ik denk aan Michel Foucault. Zijn grote boek *Les mots et les choses* vertrekt vanuit

<sup>146</sup> Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke in drei Bände* (ed. K. Schlechta), deel I, 20.

<sup>147</sup> Idem, deel III, 832.

<sup>148</sup> Idem, deel II, 15.

de gedachte dat met het aanbreken van de moderniteit representatie niet langer het algemene model van het weten vormt.<sup>149</sup> Dichter nog bij De Kesel staat Jacques Rancière. Deze stelt expliciet dat tot aan het begin van de moderne tijd de kunsten gebonden waren aan het paradigma van de representatie. Rancière maakt vervolgens echter een stap, die bij De Kesel uitblijft. Hij stelt dat zich vanaf ongeveer 1800 een nieuw paradigma aandient. Hij noemt dat 'het esthetisch regime'. Laten we dat regime eens nader bekijken.<sup>150</sup>

Kernmoment van dit regime lijkt te zijn dat de kunsten in de moderne tijd een relatief autonoom gebied binnen de samenleving gaan vormen. Zij hoeven zich niet langer te voegen in de algemene indeling van de samenleving in standen, rangen, beroepen en dergelijke. In het regime van de voorstelling was dat nog wel het geval. Daar hadden de kunsten een welbepaalde plaats in de samenleving die weer afgeleid was uit een algemeen idee van de orde van de natuur. De kunsten waren er om die orde te representeren. Voor die representatie golden vervolgens strikte regels. In het theater bijvoorbeeld was de regel dat in serieuze toneelstukken zoals tragedies de hoofdpersonen altijd personages van aanzien diende te zijn, vorsten en hun entourage. Terwijl in het komische genre deze personages juist niet dienden voor te komen. Hoofdpersonen van kluchten en komedies zijn boeren en meiden.

Ook de beeldende kunsten waren aan dergelijke regels gebonden. Voor de serieuze schilder bestonden slechts enkele opties. Het landschap, het portret, het historieschilderij, het naakt en het stilleven. Elk van die genres kende zijn eigen regels. Voor het hoogste genre, het historieschilderij gold, net als voor de tragedie, dat de hoofdpersoon iemand van aanzien diende te zijn, op een beslissend moment van zijn leven.

Laten we met deze regels in gedachten eens kijken naar het schilderij van Courbet, *L'atelier du peintre*, dat zo'n belangrijke rol speelt in het betoog van De Kesel. Om te beginnen moeten we vaststellen dat het een historieschilderij is. De hoofdpersoon is echter geen vorst of heilige, maar de schilder zelf. Op zijn ezel

149 Michel Foucault, *Let mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.

150 Jacques Rancière, *The politics of aesthetics*. London/New York: Continuum, 2004.

staat een landschap. Verder wordt hij omringd door figuren die in aanmerking kunnen komen als onderwerp van een schilderij. Achter hem staat een naakt. Aan weerszijden staan rechts enkele beroemde tijdgenoten, allen een portret waardig, en links een reeks figuren die verwijzen naar beslissende momenten in de recente historie, aan wie elk een historieschilderij gewijd zou kunnen worden. Wat Courbet hier toont is de schilder op een beslissend moment in zijn leven. Hij staat voor een keuze hoe verder te gaan met zijn werk. De vorm van het historieschilderij laat vermoeden dat Courbet hier niet een tip oplicht van zijn eigen biografie. Neen, het is de schilderkunst die hij hier ten tonele voert.

Of dit schilderij, zoals De Kesel beweert, een oproep tot realisme is, door Courbet ingevuld als 'ga naar buiten, de natuur in', vind ik twijfelachtig. Ik denk eerder dat het de schilderkunst toont op een keerpunt. De oude vormen voldoen niet meer. Maar het nieuwe dient zich nog niet aan. Het roept de vraag op wat de missie is van de schilderkunst in de moderne tijd.

Voor Rancière betekent de nieuwe autonome positie van de kunst onder andere dat kunstenaars vrij worden in hun onderwerpkeuze. Hij ziet dat overigens voor het eerst gebeuren in de literatuur. Vooral in het genre van de roman dat aan het begin van de negentiende eeuw een snelle ontwikkeling doormaakt, krijgen personages een kans die in de klassieke kunsten altijd over het hoofd gezien waren. Bij Balzac, Flaubert, Zola gaan de hoofdrollen naar doodgewone mensen. Critici van Flauberts *Madame Bovary* noemen deze roman destijds 'democratisch'.<sup>151</sup> Dat was niet positief bedoeld. Maar het treft volgens Rancière goed wat er aan de hand is in het esthetisch regime. Oude hiërarchische onderscheidingen verdwijnen, in de kunsten, zoals in de werkelijkheid.

De beeldende kunsten volgen, aldus Rancière, in deze ontwikkeling de literatuur. Zo kan men ook naar de nieuwe -ismen kijken die in de negentiende eeuw opkomen. Niet alleen staan zij voor nieuwe manieren van (re)presenteren van de werkelijkheid, zij tonen ook nieuwe aspecten van die werkelijkheid. Boeren op het land, en dan niet als onderdeel van een arcadisch landschap, maar als

151 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, 64.



verbeelding van een leefwijze. Stadsmensen in cafés, parken, bordelen. Met de fotografie en de film wordt die trend verder voortgezet, al duurt het nog wel even voordat zij als kunsten erkend worden.

In het esthetisch regime krijgen de kunsten volgens Rancière een nieuwe politieke dimensie. In het regime van de representatie waren ze gedwongen de bestaande orde te representeren. Hun nieuw vrije maatschappelijke positie geeft hun ook de vrijheid om die orde ter discussie te stellen, ermee te gaan spelen.

Tot zover Rancière. Zijn esthetische regime blijkt vooral te wijzen naar een andere maatschappelijke positie van de kunsten, niet direct verbonden met de heersende sociale orde en daarom ook geschikt voor kritiek op die sociale orde.

## **De esthetisering van het wereldbeeld**

Een tweede alternatief als antwoord op de vraag wat de kunsten in de moderne tijd bezielt, heb ik zelf in de tachtiger en negentiger jaren van de vorige eeuw ontwikkeld. Hij komt voort uit mijn stelling dat de samenleving in de moderne tijd een proces van esthetisering doormaakt. Ik doelde daarmee op een verschuiving in de normgevende kaders van onze samenleving. Door een verzwakking van de morele en metafysische kaders wordt het esthetische kader steeds belangrijker, luidde mijn boodschap.<sup>152</sup>

Om duidelijkheid te scheppen over wat dit in de praktijk van het leven betekent, wendde ik me tot Kant. Het esthetisch oordeel is een smaakoordeel, leert deze. Dit oordeel kenmerkt zich doordat het niet betrekking heeft op het object maar op het subject. Het biedt geen kennis van de werkelijkheid. Het zegt slechts: 'dit (object, gebeurtenis, persoon) valt bij mij in de smaak' of 'dit bevalt me' (of niet). Zo legt het iets bloot van het oordelend subject, het verraadt hoe het zich tot het object verhoudt, onafhankelijk van de kennis die het ervan heeft. Kant richtte zijn analyse op een bepaald type smaakoordeel, namelijk het schoonheidsoordeel, bijvoorbeeld 'dit schilderij is mooi'. Van dit oordeel stelt

152 Kees Vuyk, *De esthetisering van het wereldbeeld, essays over kunst en filosofie*. Kampen: Kok Agora, 1992. (Het titelessay verscheen oorspronkelijk in 1988 in *De Revisor*).

hij dat het ‘zonder belang’ is, ‘interesseloos’, en dat wil zeggen dat de band van het subject met het object die in het oordeel wordt uitgedrukt minimaal is. Het subject wordt geraakt, dat is al. Ik interpreteer dat zo dat het subject in de schoonheid ontdekt dat het los kan komen van de banden die het verbinden met alles wat het omringt. Met woorden die Kant zelf in deze context niet gebruikt (maar wel in zijn praktische filosofie): het subject ontdekt zijn vrijheid.

Op de achtergrond van het proces van esthetisering van het denken en doen van hedendaagse westerse mensen, staat volgens mij een proces van subjectivering. Objectiviteit is voor velen een ideaal geworden waarbij ze zich niets meer kunnen voorstellen. Het roept nog slechts onverschilligheid op. Tegenwoordig gaat het erom hoe ik, deze persoon, als subject, de wereld beleef, niet hoe zij is. Overal horen we smaakoordelen. Zonder enige kennis van zaken, zeggen mensen over van alles wat ze ervan vinden. In de waarheid zijn velen niet meer geïnteresseerd.

De nadruk op subjectiviteit had ik overgenomen van Heidegger en Nietzsche (in de interpretatie van Heidegger), twee filosofen die ik in die jaren intensief bestudeerde.<sup>153</sup> In een invloedrijk essay, *Die Zeit des Weltbildes*, heeft Heidegger geanalyseerd hoe het subject in de moderne tijd tot grondslag van het wereldbeeld is geworden. De geschiedenis van de moderne filosofie laat zich vandaar beschrijven als een geschiedenis van de ontdekking van het subject. Dat begint met het Cogito van Descartes en ontwikkelt zich via de Wil tot Macht van Nietzsche tot het calculerende subject van de laatmoderne cultuur waarin de techniek een allesoverheersende kracht is geworden. Het subject staat aan de basis van het maakbaarheidsideaal dat onze samenleving zo sterk kenmerkt.<sup>154</sup>

## Het subject in de kunst

Geïnspireerd door deze geschiedenis van het subject in de filosofie heb ik geprobeerd de ontwikkeling van de moderne kunst te beschrijven als een alter-

153 Kees Vuyk, *Homo volens. Beschouwingen over de moderne mens als willende mens naar aanleiding van Nietzsche en Heidegger*. Kampen: Kok Agora 1990.

154 Martin Heidegger, ‘Die Zeit des Weltbildes’. In: idem, *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950.

natieve geschiedenis van het subject. Net als de moderne filosofie, moet ook de moderne kunst beschouwd worden als een zoektocht naar het antwoord op de vraag wat of wie is het subject?

De moderne kunst is niet meer geïnteresseerd in louter het afbeelden van de buitenwereld. Moderne kunstvoorstellingen verwijzen niet meer *terug* naar een (substantiële, goddelijke) werkelijkheid, maar wijzen *vooruit* naar het subject als de drager van de voorstelling. Wat de moderne kunst wil laten zien is eerst hoe het subject en de buitenwereld zich tot elkaar verhouden en vervolgens wat het subject zelf inhoudt. Het impressionisme is zo gezien de kunstrichting die toont hoe de buitenwereld bij het subject binnenkomt, namelijk als een veld van indrukken. Het expressionisme is een poging van het subject zijn binnenwereld in voorstellingen uit te drukken. Het surrealisme verkent de duistere hoeken van de binnenwereld. Diverse vormen van abstracte kunst houden zich bezig met de vraag welke structuren het subject en de buitenwereld verbinden. En zo voort.

De verkenning van de subjectiviteit als thema van de kunsten in de moderne tijd is volgens mij ook de reden dat de roman een grote rol gaat spelen in het culturele leven. We zagen al dat ook Rancière dit vaststelde. Veel beter dan de beeldende kunsten is de romankunst immers in staat bloot te leggen wat zich in de binnenwereld afspeelt en hoe dit zijn invloed uitoefent op zowel de perceptie door het subject van de buitenwereld als op zijn gedrag, dat wat het subject van zichzelf laat zien in de buitenwereld. Een van mijn algemene bezwaren tegen de tekst van De Kesel is in dit kader dat hij zich beperkt tot de lotgevallen van beeldende kunst in de moderne tijd – ook al begint hij zijn essay met de beschrijving van een scène waarin een dichter in een cabaret een performance houdt en daar achteraf over schrijft als een bijna mystieke ervaring.

Is het wel zo, dat de moderne kunsten in het algemeen in een crisis verkeren? De beeldende kunsten, ja die zijn duidelijk zoekende naar wat zij nog voor de samenleving betekenen. Maar de literatuur bloeit in de negentiende en twintigste eeuw als nooit tevoren. De romanschrijver wordt een vooraanstaande culturele figuur. (Dat die status nu snel aan het verdwijnen is, is dan ook een teken dat er iets fundamenteels aan de hand is.)

De literatuur komt overigens niet met een antwoord op de grote culturele vraag naar het subject. Integendeel in de loop van de geschiedenis van de roman blijkt de figuur van het subject steeds complexer en verwarrender. De grote romanschrijvers laten de mens steeds minder zien als auteur van zijn leven en steeds meer als een speelbal van externe en interne grotendeels onbegrepen en onbeheersbare krachten. Onder aanvoering van de literatuur ontwikkelen de kunsten zich zo geleidelijk tot een tegenkracht in een samenleving van calculerende subjecten, beheerst door de techniek en met – als complement – een sterke hang naar genot en vermaak, de wereld van de smaak.

## **Het subject: vrijheid en verantwoordelijkheid**

Mijn essay over het proces van esthetisering had als motief een reactie te vinden op een bepaald soort postmodernisme dat zich aan het eind van de vorige eeuw verbreidde. Het postmodernisme van een hedonistisch subjectivisme, met als levensmotto ‘doe waar je zin in hebt’ en als praktisch effect een richtingloos relativisme. Ik zocht naar een invulling van subjectiviteit die het uitgangspunt zou kunnen vormen van een leven met meer inhoud en sturing. Het moet gezegd dat de kunsten, zoals hierboven beschreven, dat niet direct leveren, hoezeer zij ook bijdragen aan een beter begrip van wat zich in de (post) moderne samenleving afspeelt. Zij laten zien dat het subject geen entiteit is waarop zich laat bouwen, geen zelf dat je vertelt wat je moet doen als je er maar lang genoeg in verdiept of genoeg zelfhulpboeken leest. Het is zeker niet datgene waarmee mensen de wereld inrichten naar hun smaak. Maar op hun *via negativa* onthullen de kunsten weinig van wat het subject dan wel is.

In het essay over esthetisering kwam ik niet voorbij deze impasse. Veel later leerde ik – onder invloed van nieuwe hedendaagse interpretaties van Hegel<sup>155</sup> – dat het antwoord pas daagt als we de vraag anders stellen. Niet: wat is het subject? Maar: wat doet het subject? Op die vraag luidt het antwoord heel beknopt: het subject brengt de mens in een nieuwe, vrije verhouding tot de wer-

<sup>155</sup> Ik noem: Slavoj Žižek, *Less than nothing*, London/New York: Verso, 2012; Andrew Hass, *Hegel and the Art of Negation*, London/New York: Tauris 2014; Todd McGowan, *Emancipation after Hegel*, New York: Columbia University Press, 2019.

kelijkheid. Zoals je niet kunt fietsen wanneer je alle bewegingen die daarvoor nodig zijn volledig bewust verricht, zo hapert ook het denken zodra het zich van zichzelf bewust wordt. En precies in die hapering manifesteert zich het subject. Het subject is geen nieuw fundament voor het denken. Het is datgene dat het denken aan het wankelen brengt, terwijl het zichtbaar maakt hoezeer het aan fundamenten gehecht is.<sup>156</sup>

In het spoor van Kant kunnen we zeggen dat het subject de figuur is van de vrijheid, maar niet de vrijheid om te doen wat je maar wilt, eerder de vrijheid om afstand te nemen van je overtuigingen en routines, alles waarmee je deels bewust, deels onbewust je bestaan hebt aangekleed. Het subject geeft te denken dat deze zaken veel minder belangrijk (heilig) zijn dan je gewoonlijk aanneemt, dat ze slechts een mogelijk leven vormgeven, een leven dat ook niet of anders kan zijn. En op die manier schept het de ruimte voor een anders zijn.

Mensen zijn altijd deel van zowel de natuur als de geschiedenis. Beide bieden de mensen mogelijkheden, maar begrenzen die ook. Volledig determineren doen ze mensen nooit. Ze kunnen altijd neen zeggen. Als subjecten die-neen-zeggen-kunnen dragen mensen een verantwoordelijkheid die ze in laatste instantie nooit kunnen afschuiven. Met andere woorden kun je het, meen ik, ook zo zeggen: subject-zijn roept mensen op tot een ethisch bestaan.

En, om terug te komen op het hoofdonderwerp van deze discussie, de rol van de kunsten in de moderne tijd: geldt die roep niet juist ook kunstenaars, exemplarische subjecten? Er is in de moderne wereld geen substantie, geen waarheid, geen werkelijkheid, geen God, waarnaar ze zich moeten richten. Of liever: het is er allemaal, maar zich eraan hechten blijkt een kwestie van keuze. Zien we daarom in de hedendaagse kunst niet steeds vaker een ethische wending optreden, als uitdrukking van een besef van verantwoordelijkheid in een wereld die op allerlei manieren in crisis is? En is dit niet wat de kunsten als het goed is bij hun beschouwers oproepen, een gevoel van mogelijkheden voorbij het

<sup>156</sup> Denk aan Kant die in de *Kritik der reinen Vernunft* het subject omschrijft als een X 'das alle meine Vorstellungen muss begleiten können' (B131). Het subject is overal, maar je merkt het pas als het wegvalt.

alledaagse, van keuze, dus van verantwoordelijkheid?<sup>157</sup>

## **Tenslotte: religie**

Om de zaak op scherp te stellen, nog een enkel woord over de tweede grote vraag waarmee De Kesel ons confronteert: wat is dan religie nog? Ik poneer eenvoudig de stelling: het optreden van Jezus en de indruk die dat op zijn volgelingen gemaakt heeft, betekent een breuk in een lange geschiedenis van religie waarin het heilige centraal stond. Het christendom is zo beschouwd de religie van de crisis van het heilige.<sup>158</sup> Dat besef dringt ook bij christenen slechts langzaam door. Lange tijd probeerde het christendom een religie te zijn als andere, maar zijn oorsprong laat zich niet voor altijd verloochenen. Geleidelijk ontstaat binnen de christelijke traditie een nieuw religieus besef waarin de menselijke verantwoordelijkheid op de voorgrond treedt.

Dus ja, ik sluit me aan bij de conclusie van De Kesel dat de kunsten in de moderne tijd worstelen met de crisis van het heilige, maar ik meen dat zij daarmee het spoor van het christendom volgen. Dat spoor leidt de kunsten niet per se naar een impasse, het biedt volgens mij ook uitzichten op nieuwe beelden en verhalen, die gaan over mensen, hun vrijheid en hun verantwoordelijkheid.

<sup>157</sup> Ik heb deze kijk op de kunsten meer uitgewerkt in: Kees Vuyk, *De feilbare mens*, Utrecht: Ten Have 2019.

<sup>158</sup> Dit is natuurlijk een variatie op de uitspraak van Marcel Gauchet dat 'christendom de religie van het afscheid van de religie' (Zie: M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde*. Paris: Gallimard 1985).



HERMENEUTISCHE  
FENOMENOLOGIE ALS  
PARADIGMA VOOR  
MODERNE KUNST

---

*Wessel Stoker*



Marc De Kesels artikel over *Heilige Crisis* lijkt op een prachtig huis dat onder architectuur is gebouwd, maar kun je er ook in wonen? Kunnen moderne kunstenaars die *religieuze* kunst, kunst met christelijke thema's maken zoals Rouault, Sutherland, Beuys, Dumas zich herkennen in de schets die De Kesel van de moderne kunst geeft? Kan in moderne (beeldende) kunst een (religieus) ultieme werkelijkheid zich aan een betrokken toeschouwer tonen? De Kesels visie op moderne kunst wordt beheerst door een aantal met elkaar samenhangende kernbegrippen als 'het Cartesiaans bepaalde moderne subject', 'moderne kunst en representatie' en 'religie in de moderniteit'. Volgens de auteur verstaat het moderne *subject* zich sinds Descartes vanuit zijn twijfel en wil het zich in zijn vrijheid niet in God maar in zichzelf gronden. *Moderne kunst* definieert De Kesel als kunst die een representatie van de werkelijkheid wil geven, maar in crisis verkeert door verlies van voeling met de realiteit. Wat *religie* betreft zegt hij : 'De "dood van God" geldt voor velen als de definitie van de moderniteit, en een lange traditie verlichtingskritiek verklaart religie verbeurd.' (32). *Moderniteit* typeert De Kesel als de tijd na de Renaissance en omschrijft haar als een tijd

van crisis die erin bestaat dat men de werkelijkheid niet langer vanuit God percipieert maar vanuit het menselijk subject.

Bouwstenen voor zijn monumentale visie had De Kesel verzameld in zijn andere geschriften, daarbij wijs ik vooral op zijn *Goden breken*. Samen vormen deze bouwstenen het paradigma, van waaruit hij over moderne kunst als een heilige crisis spreekt. Wil kunst haar moderniteit niet verliezen, dan moet zij niet toegeven aan het nostalgisch verlangen om de representatie opnieuw te verankeren in God. Dit paradigma is te typeren als De Kesels *monotheïstisch-Lacaniaans geïnspireerd paradigma*.

Ik meen dat dit paradigma onvoldoende spoort met moderne kunst in relatie tot het religieuze, in het bijzonder met moderne kunst met christelijke thema's en stel daar een ander paradigma tegenover om naar moderne kunst te kijken, dat van de hermeneutische fenomenologie. Dit paradigma van de hermeneutische fenomenologie bespreek ik naar aanleiding van de boven genoemde sleutelbegrippen van De Kesel als volgt: (a) het moderne subject, (b) 'Representatie en realisme in (religieuze) kunst' en (c) 'Religie en de theorie van hints en disclosure'.

Voordat ik dat doe, geef ik kort een toelichting op De Kesels monotheïstisch-Lacaniaans geïnspireerd paradigma. Dat ontleen ik behalve aan zijn artikel *Heilige Crisis* ook aan zijn *Goden breken* waarin een 'Freudo-Lacaniaanse reflectie over christelijk monotheïsme' wordt gegeven.

## **Het monotheïstisch-lacaniaans geïnspireerd paradigma**

De term 'monotheïstisch' slaat op De Kesels accentuering van monotheïsme als *kritiek*: 'religie en religiekritiek [zijn] niet zondermeer tegengesteld aan elkaar, zeker niet in het christendom en in het monotheïsme in het algemeen'.<sup>159</sup> Hij wijst er terecht op dat het in het monotheïsme (waarin hij zich positieert) gaat om waarheid, om de ene God, 'alleen God is God'. Daarmee zijn de

159 M. De Kesel, *Goden breken: Essays over monotheïsme*, Amsterdam: Boom 2010, 135. Zie ook: M. De Kesel, *Zelfloos: De mystieke afgrond van het moderne ik*, Kok: Utrecht 2017, 168-171.

goden van de religie afgewezen als afgoden. Kritiek is zo een kerngegeven van het monotheïsme zoals Israëls profeten lieten zien in hun strijd om de ware religie. (Christelijk) monotheïsme als kritiek stemt zijns inziens daarin overeen met moderniteit die immers ook gekenmerkt wordt door kritiek. ‘Kritiek is de motor en de *conditio sine qua non* van ons moderne zelfverstaan’.<sup>160</sup>

Deze kritiek treft volgens De Kesel ook de religieuze moderne kunst. Aan de grote religieuze 17de eeuwse traditie van Rubens, Rembrandt, El Greco en Zurbarán zou de ‘realistische grammatica’ ontbreken (44). Wat voedt deze kritiek? Dat heeft te maken met De Kesels opvatting van religie in de moderne tijd. Hij wijst ‘geloof’ als omschrijving van religie af en vat religie, in het voetspoor van Lacan, op als ‘verlangen’.<sup>161</sup> Lacan vat religie op als een onvervulbaar verlangen. Zo schrijft De Kesel over het christendom:

Ook in de kritiek – religiekritiek inclusief – is dezelfde menselijke conditie genaamd ‘verlangen’ in het spel. ... In het licht van een libidinale economie weerhoudt die kritische opdracht [van religiekritiek ws] de mens ervan zich te nestelen in een positie die al te bevredigend ... is voor zijn verlangen. Zij verhindert een volkomen bevrediging, al was het maar omdat zij ons ervan weerhoudt ons volkomen thuis te voelen in onze wereld. Natuurlijk heeft die religie het ook over een God die van ons houdt als een vader en ons de wereld schenkt als onze thuis, maar dit verhaal doet ons alleen maar *verlangen* naar wat het vertelt. Het verlangen *als zodanig*, en niet de bevrediging van het verlangen, vormt het fundament van het monotheïsme.<sup>162</sup>

Mij treft hier de parallel met De Kesels visie op moderne kunst met haar fascinatie voor het spirituele, een ‘verlangen’ om de gronding in God van haar representatie-paradigma te herstellen, maar moderne kunst moet, aldus De Kesel, aan dat verlangen niet toegeven (55). In beide, in het monotheïsme en in moderne kunst, gaat het om een verlangen als zodanig.

<sup>160</sup> *Goden breken*, 77.

<sup>161</sup> A.w., 133-139. Zie ook: De Kesel, *Zelfloos* 234-236.

<sup>162</sup> *Goden breken*, 135. De Kesel, *Zelfloos*, 236. Zie over het fundamentele tekort van de mens en religie en kunst ook: De Kesel, *Het münchhausen-paradigma. Waarom Freud en Lacan ertoe doen*, Nijmegen: Van Tilt 2019, 222-223.

Volgens De Kesels visie loopt in het monotheïstisch verhaal ‘de vraag van de mens naar God nooit uit op een antwoord dat zich bezegeld weet door Gods presentie. Dit antwoord doet nooit méér dan naar zo’n presentie verwijzen. Het bevestigt vooral Zijn afwezigheid’.<sup>163</sup> In het vervolg wijst hij erop dat het christendom de religie van de dood van God is. ‘De christen die, in deze ‘oppervlak-kige’ wereld, in God gelooft, gelooft *de facto* in de dood van God, ... in de God die stierf op het kruis en incarneerde in de menselijke *logos*, in het universum van betekenaars’.<sup>164</sup>

Ik stel voor om vanuit een ander paradigma naar moderne kunst en religie te kijken. Eerst een opmerking vooraf over de crisis in de moderniteit die De Kesel sterk benadrukt.<sup>165</sup> Ik erken de fragmentatie in de moderniteit. Louis Dupré wijst in zijn *Passage to Modernity* de wortels van de moderniteit al aan in de late 14de eeuw. De middeleeuwse synthese van God, kosmos en mens in hun onderlinge verbondenheid van Thomas van Aquino (1224/1225-1274) en anderen brokkelde af door verschillende factoren. Het vroege Italiaanse humanisme met zijn accent op menselijke creativiteit, het nominalisme van Willem van Occam (1288-1347) en de opvatting van een mechanische natuur als object van de natuurwetenschap leverden een gefragmenteerde en gesecculariseerde moderniteit op, pluraal in levensbeschouwelijk en religieus opzicht.<sup>166</sup> Ik wil laten zien dat het een stap te ver is om moderniteit gelijk te stellen met de ‘dood van God’ en dat openheid voor religieuze transcendentie ook in de moderniteit een goede optie is.<sup>167</sup>

163 De Kesel, *Goden breken*, 135. Zie ook: De Kesel, *Zelfloos*, 161-163, 165.

164 De Kesel, *Goden breken*, 138. Zie voor ‘de dood van God’ ook: De Kesel, *Zelfloos*, 68-69; De Kesel, *Ik, God & mezelf. Mystiek als deconstructie*, Amsterdam: Sijbbolet, 37.

165 Zie over de crisis bijdragen van Bosman en Goud.

166 L. Dupré, *Passage to Modernity: An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*, New Haven & London: Yale University Press, 1993.

167 Zie ook: C. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University 2007.

## Hermeneutische fenomenologie

### (a) Het moderne subject

Het Cartesiaans bepaalde moderne subject vinden we op verschillende wijze in de westerse filosofie bij o.a. Immanuel Kant in de tijd van de Verlichting en in de 20ste eeuw bij de fenomenoloog Edmund Husserl. Deze subject-opvatting is echter achterhaald, bekritiseerd als ze is door de hermeneutische fenomenologie van o.a. Martin Heidegger en Paul Ricoeur.<sup>168</sup> Heidegger vatte in zijn *Sein und Zeit* (1926) het 'subject' op als 'in-de-wereld-zijn'. De mens heeft geen onmiddellijk bewustzijn, maar is een ontwerp dat zich in een praktisch-hermeneutisch proces van *Verstehen* zijn of haar plaats in de wereld dient te verwerven. Ricoeur betwist de zekerheid van het onmiddellijk bewustzijn omdat ze geen ware kennis kan hebben. Het bewustzijn is geen oorsprong. Dat had hij geleerd van Freud met zijn visie op het driftmatige onbewuste.<sup>169</sup> Het bewustzijn is geen oorsprong maar een opgave. Na Freud kunnen we alleen over het bewustzijn spreken als een epigenese, dat wil zeggen dat het bewustzijn verbonden is met de vraag hoe een mens, zijn kind-zijn achter zich latend, volwassen wordt.<sup>170</sup> Een cartesiaanse weg van de intuïtie van zichzelf door zichzelf is voor de mens niet meer begaanbaar. Om tot zichzelf te komen, daarvoor is hij afhankelijk van anderen, van tekens die de cultuur ons aanreikt. De lange weg van de bewustwording voltrekt zich in de interpretatie van de tekens. De mens komt pas tot bewustzijn van zichzelf via de omweg van de tekens in de cultuur, de symbolen die ons vooral aangereikt worden in kunst en in religie.<sup>171</sup>

168 P. Ricoeur, De toekomst van de filosofie en de vraag naar het subject, in: P. Ricoeur, *Wegen van de filosofie*, Balthoven: Ambo, 30-31/43-44; P. Ricoeur, *Husserl, An Analysis of his Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press 1967, hfdst 4.

169 P. Ricoeur, Het bewuste en het onbewuste, in P. Ricoeur: *Wegen van de filosofie*: 161-186; Zie ook Ricoeur, De toekomst van de filosofie en de vraag naar het subject, in: *Wegen van de filosofie*, 19-29. Ik beperk mij tot de korte verwijzing naar Freud. Ricoeur wijst ook op het structuralisme in verband met zijn afwijzing van een onmiddellijk bewustzijn en spreekt van het taalsysteem als *langue* als het categoriale onbewuste in onderscheid van taal als spreken (*discours*), a.w., 45-49.

170 Ricoeur, Het bewuste en het onbewuste, in: *Wegen van de filosofie*, 172.

171 Ricoeur, De toekomst van de filosofie en de vraag naar het subject, in: *Wegen van de filosofie*, 52-53.

In deze visie op het moderne subject is de *mogelijkheid* aangegeven van zijn openheid voor religieuze transcendentie. Dit lijkt echter voor velen onmogelijk als De Kesel stelt: ‘de “dood van God” geldt voor velen als de definitie van de moderniteit’. Daarom zeg ik iets over het post-theïstisch spreken over God na Heideggers kritiek op de ontotheologie en na de theologie van de dood van God.

### **God die ‘kan zijn’ en ‘is’**

Hoe over God te spreken na de theologie van de dood van God? Kun je over de Bijbelse God spreken in wijsgerige termen van zijn na Heideggers kritiek op de ontotheologie (God opgevat als een zijnde en wel als een hoogste zijnde)? Meestal wordt in de Bijbel over God in persoonstaal gesproken zoals over God als schepper van hemel en aarde, maar soms ook in zijnstermen zoals in het verhaal van Gods verschijning aan Mozes bij de brandende braamstruik. Mozes krijgt de opdracht om de Israëlieten uit het slavenhuis Egypte te bevrijden. Op de vraag wat de naam is van de God die hem gestuurd heeft, antwoordde God: ‘Ik ben die er zijn zal ...; “IK ZAL ER ZIJN heeft mij naar u toe gestuurd”’ (Ex.3:14). Het spreken over God (en Christus) in zijnstermen wordt herhaald in het Nieuwe Testament, waar over God wordt gesproken als Hij ‘die is, die was en die komt’.<sup>172</sup> Zo komt het spreken over God in zijnstermen in de theologie en de filosofie. Dit spreken over God in zijnstermen hoeft geen ontotheologie te zijn, want het zijnsbegrip is een *polyseem begrip*; het heeft niet één betekenis maar meerdere betekenissen die niet volledig van elkaar verschillen. Ricoeur spreekt inzake de term ‘zijn’ over een *gap in meaning*.<sup>173</sup> Dat geeft de mogelijkheid om het anders te stempelen dan de door Heidegger bekritiseerde ontotheologie die hij vooral aanwijst bij Aristoteles en Hegel.<sup>174</sup> Een voorbeeld is Richard Kearneys *The God Who May Be*. Ik volg hem, in zijn ‘After God’ theologie, een theologie na de ‘dood van God’, zij het wel met een aanvulling.<sup>175</sup>

172 Openb.1:4,8; 4:8; 11:17; zie ook: Joh. 8: 58.

173 P. Ricoeur, *The Revelation of Revelations*, in: A. LaCocque & P. Ricoeur, *Thinking biblically: exegetical and hermeneutical studies*, 331-361, 341, 360.

174 Over ontotheologie: M. Heidegger, *Identity and Difference*, New York: Harper & Row Publishers, 1974, 42-74.

175 Zie ook: W. Stoker, Boven is onder ons: in gesprek met Rick Benjamins over ervaring van God na God, *NTT Journal for Theology and the Study of Religion* 77.2 (2023), 112-123.

Kearneys these is: ‘Noch is God, noch is hij niet, maar hij kan zijn’.<sup>176</sup> God is niet een esse, noch een nihil, maar Hij is *posse est* (possest). Dat is de beste naam voor God volgens Cusanus: absolute mogelijkheid die alles insluit wat werkelijk is.<sup>177</sup> De *gap in meaning* van het zijnsbegrip in Exodus 3 vult Kearney in door in zijn zijnsleer de *mogelijkheid* niet als gerealiseerde werkelijkheid te beschouwen maar de mogelijkheid boven de feitelijke werkelijkheid te plaatsen. God is de mogelijkheid van het onmogelijke, God maakt onze wereld mogelijk vanuit de toekomst (possibilizes).<sup>178</sup> God is (bijbels gezien) een voortdurend aanbod van de mogelijkheid van het Rijk van God. In die zin is God de ‘mogelijk makende God’ (‘possibilizing God’). Dat houdt enerzijds de eschatologische belofte in van het Rijk van God aan het einde van de geschiedenis en anderzijds het ‘hier en nu’ van God in het mosterdzaad, in het kleine, alledaagse, kwetsbare’.<sup>179</sup>

Kearney wijst terecht een objectivering van God in termen van eindige presentie, van tegenwoordig-zijn af. Maar het ‘kan zijn’ van God is niet los te maken van het ‘is’, van de scheppende kracht die het mogelijke mogelijk maakt, van God als Schepper. Dat ‘is’, is zoals William Desmond opmerkt ‘as deeply mysterious and perplexing as the “may be”’. Een God van de toekomst is niet God, als hij ook niet de God van het verleden en heden is. Er geen eschatologie zonder schepping.<sup>180</sup>

Als we zo over God in zijnstermen kunnen spreken, dan verheldert dat de mogelijkheid voor de mens in de moderniteit open te zijn voor tekens die worden aangereikt in kunst en religie. De mens kan open zijn voor religieuze transcendentie.<sup>181</sup>

176 R. Kearney, *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*, Bloomington & Indianapolis, 2001, 1.

177 Voor Kearneys gebruik van Cusanus over God als possest: *The God Who May Be*, 103-105. ‘Possess means that possibility itself exists. And since the fact that what exists exists actually, the “possibility-to-be exists insofar as the possibility-to-be is actual.” (a.w., 103).

178 De term mogelijkheid vat Kearney niet op als een categorie van de modale logica, maar als een eschatologisch posse vanuit een postmetafysisch perspectief.

179 R. Kearney in: J.P. Manoussakis (ed.), *After God: Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, New York: Fordham University Press, 372v.

180 W. Desmond in: Manoussakis (ed.), *After God*, 66-67; zie voor de Bijbelse, persoonlijke God als eerste oorzaak causa sui: M. Westphal, in *After God*, 82.

181 Dupré omschrijft transcendentie als: ‘transcendence is not merely what lies beyond the world, but first and foremost what supports its givenness’ (L. Dupré, *Passage to Modernity*, 251). Dat is wat ik Immanente

Kunstenaars hebben ook in de moderne tijd de pretentie voeling te hebben met de realiteit als gegrond in God. Ook na de Renaissance en na Jan van Eyck is er religieuze kunst zij het met ups en downs, zo kan een fenomenologische waarnemingsleer verder verhelderen. Zo'n waarnemingsleer wijst het cartesiaanse dualisme van subject en object af en verheldert daarmee de mogelijkheid van kunst die open is voor religieuze transcendentie.

### **Het subject en zijn waarneming**

In zijn *Fenomenologie van de Waarneming* stelt Merleau Ponty dat het gewaarworden (*sentir*) van de wereld een coëxistentie van de waarnemer is met het waargenomene. Hij beschrijft een meevoelende waarnemingsverhouding van een subject dat het uitwendige niet als een object tegenover zich stelt:

Als de kwaliteiten [van het waarneembare ws] een bepaalde wijze van bestaan om zich heen uitstralen, als zij een vermogen tot betovering bezitten dat wij zojuist als de sacramentele waarde aanmerkten, komt dat doordat het gewaarwordende subject ze niet als objecten stelt maar veeleer met ze meevoelt, ze tot de zijne maakt.<sup>182</sup>

Deze meevoelende waarnemingsverhouding is vooral aan te wijzen bij schilders als Cézanne. Om diens bekende uitspraak te citeren: 'het landschap, zo zei hij, denkt zich in mij uit en ik ben zijn bewustzijn'.<sup>183</sup> Elke zintuiglijke ontmoeting met de vreemdheid van de wereld is een 'geboortepact' waarin de mens en de wereld aan elkaar geboorte geven. De lezer(es) ontdekt intussen dat in dit 'geboortepact' Husserls eenzijdige accent op de intentionaliteit van het subject is afgewezen. De zintuiglijke ontmoeting met de vreemdheid van de wereld vereist receptiviteit, openheid voor een beweging vanuit de wereld richting waarnemer. Dat is niet alleen vereist voor de goede schilder die het ongeziene zichtbaar wil maken op zijn schilderij. Het geldt ook voor de beschouwer van zo'n werk.

transcendentie noem (W. Stoker, *Culture and Transcendence: a typology*, W. Stoker & W.L. van der Merwe, *Culture and Transcendence: A Typology of Transcendence*, Leuven: Peeters 2012, 11-12 (5-26).

182 M. Merleau Ponty, *Fenomenologie van de waarneming*, Amsterdam: Ambo 1997, 262.

183 M. Merleau Ponty, De twijfel van Cézanne, in: M. Merleau Ponty, *Essays*, Utrecht: Het Spectrum 1970, 138.



Jean-Luc Marion vult dit in zijn fenomenologie aan. Hij wijst op het proces van aandachtig kijken naar een schilderij en stelt dat een schilderij zichzelf kan geven. Je kunt naar een schilderij kijken en hopen dat het zichzelf geeft. Hij spreekt in dit verband over een kunstwerk als een ‘verzadigd fenomeen’ (*phénomène saturé*). Meestal hebben wij een tekort aan waarneming omdat wij van uit onze beperkte waarnemingspositie naar de dingen kijken. Er zijn ook echter verschijnselen die een teveel aan zintuiglijke waarneming hebben. Dat zijn verzadigde fenomenen: ‘een fenomeen waarbij de zintuiglijke waarneming (*l’intuition*) meer zal geven, ja zelfs buitengewoon meer dan de intentie ooit zou hebben beoogd, noch voorzien.’<sup>184</sup> Het kijken naar een schilderij is met andere woorden van een heel andere orde dan een constructie maken van een object door een subject. Het schilderij wordt niet tentoongesteld, maar het gebeurt andersom: de kijker wordt tentoongesteld.

## **(b) Representatie en realisme in (religieuze) kunst**

Moderne kunst als representatie van de werkelijkheid, verkeert volgens De Kesel in een crisis door verlies van voeling met de realiteit (37). In dat verband wijst hij op de noodzaak van realisme in de kunst. Courbet roept daartoe op in zijn *L’atelier du peintre* (1855), maar Courbet vertolkt, aldus De Kesel, ‘enkel de crisis van de kunst, niet de oplossing ervoor’ (37). Zijn schilderkunst is zelf niet realistisch.’ Is dat zo?

De term realisme is *a slippery term*. Doorgaans wordt er ‘representatie’ mee bedoeld van de bestaande wereld. Het pictorale realisme betreft de vraag in hoeverre en in welke zin het kunstwerk overeenstemt met datgene wat het afbeeldt uit de werkelijkheid.<sup>185</sup> De schilder Gustave Courbet benadrukt in zijn gebruik

184 ‘un phénomène où l’intuition donnerait *plus*, voire *démesurément plus*, que l’intention n’aurait jamais visé, ni prévu’, J.-L. Marion, *Le visible et le révélé*, Paris : Cerf 2005, 54. Zie over het schilderij als een zichzelf geven: J.-L. Marion, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*, Stanford: Stanford University Press 2002, 39-53.

185 Het pictorale realisme betreft de discussie over de vraag hoe een schilderij dat uit verf en kleur bestaat, gelijkenis kan vertonen met de werkelijkheid van natuur en mens. In de esthetica spreekt men ook van realisme als de opvatting dat esthetische kwaliteiten van een kunstwerk zoals schoonheid enz. onafhankelijk zijn van onze oordelen erover: zie artikel Realism in: *Encyclopedia of Aesthetics* (M.Kelly ed.), VI, 106-110).

van de term realisme dat het gaat om onderwerpen uit de zichtbare wereld (het gaat dus niet over goden of over fictieve onderwerpen). Hij geeft bijvoorbeeld met *Le Chêne de Flagey* (1864) een fraai voorbeeld van realisme. De eikenboom toont zich – fenomenologisch beschouwd – van uit zichzelf, los van het begripkader van de schilder. Het ‘ongeziene’ wordt getoond en Courbet slaagt erin om iets te schilderen door het weer te geven zoals het zichzelf geeft.<sup>186</sup>

De Kesel vat realisme echter anders op dan doorgaans in de esthetica gebruikelijk is en zoals door Courbet in praktijk wordt gebracht. Hij stelt het aan de orde vanuit een religieus gezichtspunt. Het gaat hem om realisme dat gegrond is in God. Hij wijst op het realisme van Jan van Eyck in wiens *Lam Gods* ‘de realiteit van alledag wordt getoond als verankerd in de grond van de werkelijkheid’ (44).<sup>187</sup> Hij schrijft:

Een van God doordrongen kunst kan in de vijftiende eeuw nog realistisch zijn, omdat God staat voor het punt van waaruit de toenmalige mens zich tegenover de werkelijkheid (zichzelf inclusief) verhield. De zichzelf als representatie definiërende kunst vindt in Hem de garant dat haar representatie op een reële presentie stoelt. Het is deze garantie die corrodeert en tenslotte verdwijnt in het langzame proces waarnaar het dictum van de ‘dood van God’ verwijst (45).

De Kesel wijst hier op representatie en realisme in verband met *religieuze kunst* maar daarbij is wel een kanttekening te plaatsen. Men dient representatie en realisme te nuanceren als het om religieuze kunst gaat. Religieuze kunst staat op gespannen voet met mimesis, het nabootsen van de natuur, de eis voor de moderne schilderkunst, al gesteld door Leon Battista Alberti (1404 -1372).<sup>188</sup> Termen als representatie en realisme kunnen in christelijke kunst alleen gekwalificeerd worden toegepast. Enerzijds is het Bijbelverhaal – anders dan een mythisch verhaal – realistisch in de zin dat het vertelt van een heilsgebeuren

Zie voor representatie het artikel Representation: a.w., VI, 137-148.

186 Aldus J-L Marion, *Courbet ou la peinture à l'oeil*, Paris: Flammarion, 150-158.

187 Zie voor het middeleeuwse realisme ook: De Kesel, *Ik, God & mezelf*, 26-29.

188 L.A. Alberti, *Over de schilderkunst, Boek III*, Amsterdam/Meppel: Boom 1996, 122, 124.



*Afbeelding 22. Alexei von Jawlenski, Meditation - Versunken, 1938*

binnen onze geschiedenis. Gods handelen speelt zich volgens beide Testamenten af in de geschiedenis van de mensheid, alsook in de natuur als Gods schepping zoals Psalm 104 poëtisch verwoordt. Als kunst dit gaat verbeelden zijn de termen representatie en realisme weliswaar om die reden van toepassing, maar alleen gekwalificeerd. Het gebruik van deze termen dient geen afbreuk te doen aan het onzichtbare en onuitsprekelijke van God of Christus. Dat geldt ook waar God zich volgens de christelijke traditie incarneert in de mensenwereld. De verbeelding van de incarnatie, Gods menswording in Christus, is alleen acceptabel te verbeelden als het mysterie karakter ervan gerespecteerd wordt. Dat laat bijvoorbeeld Fra Angelico treffend zien in zijn *Aankondiging* (convent San Marco Florence cel 3,1438-1450). De ruimte tussen de engel en Maria wordt gevuld met een blanke muur als uitdrukking van het mysterie van de menswording. Fra Angelico past hier de negatieve theologie toe in zijn *Aankondiging* om het onzichtbare en onuitsprekelijke van dit mysterie te verbeelden. Zelfs het boek dat Maria in de hand houdt, vertoont een blanco inhoud.<sup>189</sup>

De term representatie en realisme heeft als volgt een gekwalificeerde betekenis als ze wordt toegepast op het genre 'heilig portret' zoals het Gelaat van Christus. In de in de 20ste eeuw opnieuw verbeelde Christus-'portretten' van bijvoorbeeld Rouault, Jawlenski of Dumas gaat het niet om een (onmogelijke) fysiek gelijkende weergave van Hem, maar om de spirituele persoonsrelatie van het werk met de afgebeelde Christus.<sup>190</sup>

Wat religieuze landschapschilderkunst betreft gaat het om de representatie van de natuur als Gods schepping. Uiteraard gaat het hier niet om een objectief gegeven, vast te stellen door een kunsthistoricus. Het is een zaak van interactie tussen de beschouwer en het beeld. Het realistisch karakter van zulke werken is uitdrukking van het geloof in God als schepper van de wereld. Vincent van Gogh en de Canadese kunstenaar Emily Carr bijvoorbeeld vallen de lofzang van de dichter van psalm 104 bij zowel in hun landschapschilderijen alsook in hun toelichting op hun werk in hun dagboek. Waarom kan zo'n 'reële pre-

189 Didi-Huberman typeert deze witte muur tussen de engel en Maria als 'blanc vestige, symptôme du mystère', G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 33.

190 Zie hiervoor W. Stoker, *God opnieuw verbeeld: een theologische kunstbeschuwing*, Almere: Parthenon 2e druk 2022, Het Gelaat van Christus, hfst. 5.

sentie' in zo'n kunstwerk niet meer gebeuren in de moderne, seculiere tijd? Inderdaad, dat kan niet volgens het monotheïstisch-Lacaniaans geïnspireerd paradigma. Volgens dat paradigma heeft de moderne mens zich vrij verklaard van God en dat geldt ook de kunstenaar, aldus De Kesel. Een modern kunstenaar kan zichzelf nu eenmaal niet langer verstaan vanuit de scheppende kracht die aan de basis van zowel hemzelf als de werkelijkheid buiten hem ligt. Met de moderniteit heeft de representatie waarmee de mens zichzelf en zijn wereld voorstelt, vrijgemaakt van de 'grond' die God was. De voorstelling is gaan functioneren alsof zij zelf de grond van de werkelijkheid is.<sup>191</sup>

De moderne mens kan open zijn voor religieuze transcendentie stelde ik in het voorafgaande. Hoe kunnen we dat verhelderen in relatie tot kunst? Hoe kan kunst vindplaats zijn van God? Mijn theorie van hints en disclosure doet dat als volgt.

### **(c) Religie en de theorie van hints en disclosure**

Er zijn situaties in het dagelijks leven die 'ruimtelijk-tijdelijk zijn en meer'. Dat zijn situaties waarin iets van het religieus transcendent kan oplichten. Dat kan ook in kunst gebeuren volgens de beeldtheorie van hints en disclosure die ik in mijn *God opnieuw verbeeld* heb gegeven. Deze theorie is zowel toe te passen op het scheppingsproces van de kunstenaar als op het religieus ondergaan van een kunstwerk door een beschouwer. Eerst ga ik in op dat laatste, de religieuze respons op een kunstwerk.

Het religieus getroffen worden door een kunstwerk heeft verschillende aspecten zoals hints en disclosure. Onder *hints* op een kunstwerk van de beeldende kunst zoals schilderijen en sculpturen versta ik kenmerken die het mogelijk maken deze als *religieus* te herkennen en mogelijk ook ze als zodanig te ondergaan. Zo zie je op Van Goghs schilderij *De zaaier met de ondergaande zon* (juni 1888) een extra grote zon met een halo stralend over het land als symbool van licht voor God de schepper of voor Christus. Op Emily Carrs landschappen zo-

191 Zie voor moderniteit ook: De Kesel, *Ik, God & mezelf*, 34-39.



*Afbeelding 23. Emily Carr, Young Pines and Sky, 1935*

als *Young Pines and Sky* (1935) zie je als hint heel duidelijk de bewegingskracht in de lucht als teken van de door God aan de natuur geschonken levenskracht.<sup>192</sup> Zulke hints op een kunstwerk zijn voor een kunsthistoricus objectieve gegevens, empirisch vaststelbare gegevens. Dat is in de kunstgeschiedenis een zaak van iconografie, van beeldbeschrijving. Met de term hint in verband met het religieuze karakter van een werk doel ik op iets anders en wel of een kunstwerk als een *religieus* werk kan worden ondergaan. Hints zijn ‘religion making characteristics’, aanknopingspunten om een kunstwerk religieus te ondergaan. De hints zijn echter niet een voldoende voorwaarde om een kunstwerk religieus te ondergaan. Een disclosure is noodzakelijk.

Hoe een kunstwerk wordt ondergaan is uiteindelijk zaak van de betrokken waarnemer én het betreffende werk in relatie met het/de afgebeelde en zijn hints. Het betreft een gebeuren, een interactie. Omgaan met kunst als *religieuze* kunst onderstelt een disclosure, een onthulling of openbaring in religieuze zin. Ik sprak van hints die de betrokken waarnemer ertoe kán brengen het schilderij religieus te ondergaan. De kijker kan de werken van Van Gogh of Carr ook niet-religieus ondergaan. Als het kijken naar een schilderij of het luisteren naar muziek een religieus gebeuren is, is er sprake van een disclosure, een verrassende ontdekking. Bachs *Matthäus Passion* die ongekend populair in Nederland is, laat dat ook zien. In een kunstwerk kan iets afstralen van het heilige dat zich in Christus heeft geopenbaard. Dankzij een disclosure worden zulke kunstwerken religieus ondergaan en kan er sprake zijn van ervaring van God.

Kortom: een door de hermeneutische fenomenologie geïnspireerd paradigma geeft een andere kijk op moderne kunst dan De Kesels monotheïstisch-Lacani-aans geïnspireerd paradigma. In plaats van het Cartesiaans bepaalde moderne subject is de mens als bewustzijn geen oorsprong maar een opgave; om tot zelf-bewustzijn te komen zijn mensen afhankelijk van tekens uit de cultuur zoals kunst en religie. De mens is open voor religieuze transcendentie. Kunstwerken kunnen zich aan de beschouwer tonen als ‘verzadigde fenomenen’, als fenomenen die zich van uit zichzelf tonen. Termen als representatie en realisme gelden alleen met de nodige kwalificatie voor religieuze kunst. Represen-

192 W. Stoker, Het gelaat van God in de schepping: het bezielde landschap van Emily Carr, in: *Kerk en Theologie*, no 1 januari 2021, 5-19.

tatie en realisme kunnen ook in moderne kunst verbonden zijn met God zoals bijvoorbeeld Van Gogh en Carr wilden laten zien. Een beeldtheorie van hints en disclosure verheldert dat er kunstwerken zijn waarin de beschouwer de werkelijkheid van alledag als Gods schepping kunnen ondergaan.<sup>193</sup>

193 Zie voor moderne spirituele kunst in het algemeen W. Stoker, *Kunst van hemel en aarde: het spirituele bij Kandinsky, Rothko, Warhol en Kiefer* (Zoetermeer: Meinema 2012) en voor moderne kunst met christelijke thema's W. Stoker, *God opnieuw verbeeld*.





DUPLIEK

.....



# EEN RESPONS OP DE REPLIEKEN

---

*Marc De Kesel*

## **Barbara Baert**

Binnen het geheel van deze bundel staat het essay van Barbara Baert enigszins apart, al was het maar omdat het geen pijlen, kritisch noch affirmatief, in de richting van het mijne afschiet. Maar haar essay slaat wel een brug, een welkome brug overigens, gezien ‘brug’ nu eenmaal een centraal thema in mijn essay is.

Ik verdedig de stelling dat het de kunst, ook de moderne kunst, om waarheid te doen is. Kunst wil een brug slaan naar de werkelijkheid en het komt erop aan dat die brug ‘juist’, ‘waar’ is. ‘Je vous dois la vérité en peinture et je vous la donnerai’: dit bekende citaat uit de correspondentie van Paul Cézanne geldt mijns inziens ook voor de moderne schilderkunst in haar geheel.<sup>194</sup> Althans als eis.

<sup>194</sup> ‘Ik ben u de waarheid in de schilderkunst verschuldigd en ik zal u die geven’, aldus Cézanne in zijn brief aan Émile Bernard van 23 oktober 1905. Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris: Grasset, 1978., 394; ik vertaal, MDK.

Geen van de artistieke -ismen maakte die eis ook effectief waar, maar evenmin slaagde een van hen erin om die eis uit de kern van zijn artistieke *drive* te weren. Sinds Courbet is het die eis die haar beelden tot ‘kunst’ maakt. En tegelijk is dat de reden waarom de moderne kunst een aaneenschakeling van ‘mislukkingen’ is. Dit is niet erg, zo luidt mijn stelling, want als moderne kunst zin heeft, ligt die zin uitgerekend in haar mislukkingen.

De eis om realistisch te zijn: dit heeft moderne kunst gemeen met de kunst uit het verleden, zeker met de kunst uit de tijd waaruit de moderniteit zich geëmancipeerd heeft, de christelijke kunst van de Renaissance. Dit is dan ook de brug die Baerts essay met het mijne verbindt. De kunst van de gebroeders van Eyck vormen een prototype van de renaissancekunst, zeker voor die van het Noorden (de Nederlanden) maar ook, zij het in mindere mate, voor die van het Zuiden (Italië). En Baerts essay plaatst die kunst meteen binnen de realisme-problematiek die inherent is aan het monotheïstische christendom. Anders dan de Islam<sup>195</sup>, dat andere monotheïsme, heeft het christendom zich door het Bijbelse beeldverbod niet laten weerhouden om beelden te maken. Maar dan moeten het wel *ware* beelden zijn. En ‘waar’, dat is in de volle zin van het woord alleen God, die onzichtbaar is en uitdrukkelijk stelt dat je van Hem geen beelden mag maken. Voeg daar de platoonse traditie aan toe die stelt dat de waarheid slechts daar te vinden is waar je beelden (in Plato’s Grieks: *mimesis*) achter je gelaten hebt, en je hebt een strenge anti-beeld cultuur. De mens is ‘beeld van God’, beeld van de waarheid, maar mag precies daarom geen beelden maken.

Waarom heeft dat het christendom niet tegengehouden toch beelden te maken? Omdat God geïncarneerd is, omdat Hij de gedaante heeft aangenomen van het vergankelijke, ook van het beeldmatig vergankelijke.

Het is hier niet de plaats om de diverse wegen aan te geven die de christelijke beeldpolitiek is gegaan. Maar voor Baert is het duidelijk: het Lam op het middenpaneel van het Gents retabel is een beeld, en dat beeld mag er zijn omdat het een beeld van de ware werkelijkheid is, een beeld meer bepaald van de ma-

<sup>195</sup> En, eigenaardig genoeg, dit ondanks het feit dat het beeldverbod niet in de Koran is opgenomen.

ker van de werkelijkheid: de scheppende God. Die scheppende God heeft zich geïncarneerd in de Zoon, verbeeld in het Lam. Dat heeft de ogen van die Zoon, zo kan Baert dankzij de restauratie van het paneel opmerken. Verbeelding, uiteraard, maar verbeelding uitgaande en doordrongen van de schepper van alles wat is, de ware God. En dat dit mag, zo leidt Baert haar analyse van het *Lam Gods* in, is mogelijk omdat God zelf heeft toegestaan dat Hij wordt afgebeeld, en wel via een *acheiropoietos*, een *vera icon*: een afprint door Hemzelf gerealiseerd in het *mandylion* dat de Syrische vorst Achab genas, of in de zweetdoek waarmee Veronica zijn gelaat afbette tijdens zijn calvarietocht.

Baerts analyse van het Gentse retabel ondersteunt mijn these dat het, als renaissancewerk, een *realistisch* kunstwerk betreft. Het toont de werkelijkheid zoals die is, meer nog, zoals die mogelijk is: het toont het raamwerk dat maakt dat we een ware kijk op de werkelijkheid kunnen hebben. De panelen van het gesloten retabel met daarop de annunciatie tonen de mogelijkheidsvoorwaarde voor een ware kijk op de wereld. Het is de onzichtbare, ongenaakbare waarheid zelf die zich in het zichtbare van alledag heeft geïncarneerd. Alles wat wij zien, is door die 'boodschap' van de Engel aan Maria getekend, en dat 'alles' openbaart zich ook aan ons als we het retabel openen en de *natura* in al haar glorie aanschouwen. Verlost als we zijn door het uit de *supranatura* afkomstige Lam, leven we reeds in de zekerheid ooit alle tekorten van het eindige van ons af zullen schudden. Hier in het aardse tranendal is ons reeds een blik gegund op de ware hemelse huishouding 'supra', die in haar genade de werkelijkheid en onze ware blik erop mogelijk maakt.

Het zal de lezer opvallen dat hier – en in mijn benadering van de problematiek in het algemeen – mijn kijk op 'kunst' en 'beeld' door en door *historisch* is. En dit geldt ook voor wat ik met 'realisme' en 'realiteit' bedoel. Wat 'beeld' en 'realiteit' betekenen in de twaalfde eeuw, is niet hetzelfde als wat die betekenen in de veertiende eeuw; en in de negentiende eeuw verstaat men daar alweer iets anders onder.

De twaalfde eeuw beschouwde de realiteit als gefundeerd in God. Een beeld die naam waardig (een *kunstig* beeld dus dat als 'waar' en 'realistisch' kon gelden) verwees, wég van de wereld, naar de bovennatuurlijke God. Een beeld luisterde

toen naar het paradigma van het ‘icoon’ – zo je wil een picturale ‘stairway to heaven’. De veertiende eeuw zorgde voor een fundamentele – paradigmatische – verandering. God werd op een radicalere manier dan voordien gezien als geïncarneerd in de alledaagse eindige werkelijkheid. Door die alledaagse werkelijkheid af te beelden kon een beeld toen evengoed laten zien dat het ‘waar’ en ‘realistisch’ was. Onder invloed van de eerste Renaissance-schilders, waaronder Giotto, werd het beeld ‘representatie’. Dit werd het nieuwe beeldparadigma. Een ‘waar’ beeld representeerde op het canvas dezelfde realiteit welke zich naast het canvas bevond.

Ondanks de religieuze crisis van de zestiende eeuw – de crisis waar in mijn optiek het dictum ‘de dood van God’ voor staat – bleef de westerse mens beelden nog steeds op die manier definiëren, als ‘representatie’. Maar wel verloor de grond van die representatie, God, met de komst van de moderniteit in de zeventiende eeuw steeds meer en meer zijn algemeen erkende, grondende functie. Op deze manier verloor ook het beeld zijn fundament, de grond waarop het tot dan in staat was geweest een ‘waar’ beeld te zijn.

Kunst wordt pas ‘modern’ op het moment dat ze dit verlies aan grond onverbloemd toegeeft en vanuit dit besef aan kunst gaat doen. Het is, zoals gezegd, wachten daarvoor op de realisme-eis waarmee Courbet in het midden van de negentiende eeuw de Schone Kunsten bestookte. Moderne beeldende kunst is kunst die worstelt met die eis. ‘Worstelt’, inderdaad, want aan die realisme-eis is noch Courbet noch enig ‘isme’ na hem in staat geweest te voldoen – wat niet wil zeggen dat ze, bewust of onbewust, niet alle door die eis werden aangedreven.

In een ‘moderne’ wereld waar ‘representatie’ door andere ‘media’ dan de kunst is overgenomen, wil de ‘moderne’ kunst een ‘waarachtige’ representatie neerzetten. In haar zich snel opvolgende reeks van -ismen komt ze evenwel niet verder dan een steeds weer anders hernomen kritische behandeling van de valse pretenties die wij al te spontaan aan het beeld toedichten. En toch ligt mijns inziens ook daarin het sterke van de moderne kunst. Je kunt het – zoals ik het aan het eind van mijn essay in overdrachtelijke doe – haar ‘heilige missie’ noemen.



## Ruud Welten

In *Les Fleurs du Mal*, en in zijn hele oeuvre, blijft ook de taal van een fervente, atheïstische modernist als Charles Baudelaire merkbaar doordrongen van christelijke referenties. Zo laat Ruud Welten zien in zijn bijdrage. Baudelaire geflirt met 'kwaad' en 'duivel' hangen nog behoorlijk goed vast aan Satans antipode. Zo beseft ook Baudelaire zelf. Welten citeert uit het eerste gedicht van *Les épaves*: 'Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire [Tevergeefs volg ik de God die zich terugtrekt]'.<sup>196</sup>

Onze cultuur werd modern in een beweging die zich afzette tegen het religieuze wereldbeeld van de premoderne tijden. Baudelaire's oeuvre lijkt aan te geven hoe de moderniteit er maar niet in slaagt de fase van het 'zich afzetten tegen' achter zich te laten. Alsof ze, nu ze *voorbij* die fase is, er toch niet echt in slaagt te zijn wat ze is. Anders uitgedrukt: wanneer het christendom op duizend en een manieren aan de moderniteit blijft kleven, is dat omdat die moderniteit – zoals Welten het noemt – het van 'subversie' moet hebben. De moderniteit leeft ervan om datgene waartegen ze zich afzet te ondermijnen en blijft daarom aan wat ze ondermijnt vastkleven.

Welten ziet zoiets eveneens aan het werk in het ontstaan van de moderne beeldende kunst dat hij, met Gaëtan Picon, in 1863 situeert.<sup>197</sup> In dat jaar maakte Napoleon III van zijn keizerlijke macht gebruik om de kunst die het officiële Salon had geweigerd alsnog een plaats te gunnen in het zogenaamde *Salon des réfugiés* [*Salon der geweigerden*]. Maar ook hier zette eenzelfde procedé zich door: ook al kregen de geweigerden toch een vorm van officiële erkenning, ze bleven ook die subverteren. Ze bleven subversief tegenover om het even welke positie die hen werd gegeven, inclusief die van het *Salon des réfugiés*. Welten schrijft: 'Subversiviteit, kunst tegen kunst, zou de drijfveer worden van de moderne kunst'(78).

196 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* 1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Parijs: Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1975, 149; vertaling Ruud Welten.

197 Gaëtan Picon, 1983: *Naissance de la peinture moderne*, Parijs: Gallimard, 1988.

Welten presenteert Baudelaire en diens subversieve behandeling van de christelijke reminiscenties als een affirmatief *addendum* bij de stelling die ik in *Heilige crisis* schetsmatig neerzet. Dit beaam ik voluit. De crisis die inherent is aan de moderne beeldende kunst heeft alles te maken met haar herkomst uit een door het christendom gedomineerde premoderniteit. En ik neem stelling tegen het idee dat de kunst in staat is de religieuze crisis die de moderniteit tekent, te ondervangen. Ook als het waar is dat onze door moderne wetenschap gedomineerde wereld nauwelijks nog plaats laat voor een ervaring van het transcendente, dan is kunst niet de plaats waar dit wel het geval zou zijn. Haar esthetische ervaring gunt geen opening naar het transcendente. Exacter: ze doet dat niet *noodzakelijk*, en waar ze dit wel doet, is die opening meteen een sluiting. Het is de ervaring van een *onmogelijk* transcendente. Moderne beeldende kunst ensceneert met andere woorden (de ervaring van) de onmogelijkheid van een transcendente ervaring.

Een dergelijke onmogelijkheid woekert ook in het artistieke procedé dat aan de basis van Baudelaire's literaire oeuvre ligt. In het eerste gedicht van *Les épaves*, waaruit Welten het vers citeert dat ik hierboven aanhaalde, gaat het daarover: 'Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire [Tevergeefs loop ik de God na die zich terugtrekt]'.<sup>198</sup> 'De God' staat hier niet voor de christelijke God, maar is een metafoor voor de zon. Het sonnet, *Le coucher du soleil romantique* [*Romantische zonsondergang*] evoceert in zijn openingsverzen de kracht van de opkomende zon die alles met licht en leven overgiet. Aan het eind van de tweede strofe worden we aangespoord de ondergaande zon na te lopen om de laatste straal te vatten.<sup>199</sup> En dan volgt het geciteerde vers: zoiets is tevergeefs. Het transcendente – in casu de zon – is onbereikbaar. Waarin het ons laat, is een 'onweerstaanbare Nacht' met een 'grafgeur in zijn nevelen'.

Net als bij Baudelaire, spoken doorheen de moderne beeldende kunst nog steeds op duizend en een manieren reminiscenties aan het transcendente, zij het dan dat het, hoe 'onweerstaanbaar' het ons ook lokt, zelf een al weerstand is

198 Merk op dat ik een iets andere vertaling neerzet dan Welten doet op p. 77.

199 '– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite, / Pour attraper au moins un oblique rayon ! // Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire; / L'irrésistible Nuit établit son empire, / Noire, humide, funeste et pleine de frissons; / Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage, [...]'. Baudelaire, *Oeuvres complètes* 1, 149.

en zich aan onze greep onttrekt. Het gaat woekeren in onze ervaring zelf, en wij kunnen die woekering slechts adequaat weergeven door haar in onze artistieke verslagen van die ervaring actief toe te laten. En 'subversie' is, zo beaam ik net als Welten met Baudelaire, een adequaat concept om die woekering te duiden.

Om die subversie goed te begrijpen, zo heb ik willen aantonen, is het nodig er een realisme-eis in aan het werk te zien. Want realisme, daar is het de notie van transcendentie om te doen. Daar gaat mijn essay vanuit, en ik kan me voorstellen dat een omstandiger uitwerking van dit uitgangspunt welkom was geweest. Voor moderne oren zijn 'realisme' en 'transcendentie' niet meteen synoniemen. Het transcendente is juist wat onze gangbare, 'realistische' kijk op de werkelijkheid overstijgt, transcendeert.

En toch. Dat wij vatbaar zijn voor iets dat onze gangbare, 'realistische' werkelijkheid overstijgt, wijst erop dat die werkelijkheid voor ons niet zo 'realistisch' is – lees: niet zo realistisch *gegrond* is – als we ons graag voorstellen. De werkelijkheid waarin wij ons bewegen, weten we niet zonder meer in het 'werkelijk reële' gefundeerd. Immanuel Kant is behoorlijk overtuigend wanneer zijn 'kritische' filosofie de moderne wetenschap van een nieuw, niet langer strikt realistisch fundament voorziet. Hij is het die de werkelijkheid waarmee we wetenschappelijk betrouwbaar en 'werkelijk' kunnen omgaan, tot het empirisch waarneembare heeft gereduceerd en het reële, het *Ding an sich* als onkenbaar heeft gediagnosticeerd. Dat onze band met de werkelijkheid ook verankerd is in die werkelijkheid zelf, in de dingen-zoals-ze-in-zichzelf-zijn, is principieel onzeker. Voor die band stond voordien God in. God, ónze schepper evengoed als de schepper van de werkelijkheid waarmee we te maken hebben, stond ervoor in dat onze relatie met die werkelijkheid ook helemaal werkelijk, *realistisch* was.

Daarom, zo geef ik in mijn essay aan, is een kunstwerk als het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck 'realistisch'. Net zoals de hele renaissancekunst dat is: het 'kunnen' van kunst en kunstenaar deelt in het 'kunnen' dat aan de basis van de werkelijkheid ligt: het almachtige kunnen van God. Met de moderniteit gaat God 'dood', dit wil zeggen ruilt Hij zijn plaats van *subject* ('drager' en 'grond' van onze band met de werkelijkheid) in voor die van *object*. Hij wordt het voorwerp van een geloof in zo'n goddelijke gronding. Inderdaad *geloof*, en daarom nooit zekerheid.

In de moderne tijden kan kunst worden ingeschakeld om dit geloof een extra ondersteuning te geven. De 'realistische' kunst van de Renaissance werd in de zeventiende eeuw al snel vooral om haar *verbeeldende, ideële* vermogen ingezet. Haar beeldkracht kon, met de imaginaire luister die onder meer de picturale barokkunst eigen is, een uitzicht garanderen op het verloren gegane, alles en iedereen verenigende fundament van de realiteit, op het transcendente.

De beeldende kunst wordt pas modern wanneer ze dit procedé radicaal in vraag gaat stellen en nog weigert kunst te begrijpen als een zaak van het verbeelde ideële, van een ideale schoonheid, van een geïdealiseerd verleden dat het heden tot voorbeeld moet nemen (denk aan de dominantie van de 'historische schilderkunst' in het begin van de negentiende eeuw).

Het is in die zin dat ik Gustave Courbet als emblematisch naar voren schuif. Hij wil een kunst die niet langer in haar ideële verwijzing blijft steken, maar aansluit bij de directe, *moderne* realiteit van alledag – een kunst die even reëel is als de realiteit die ze laat zien. Hij wil een kunst die reëel de brug legt tussen haar voorstelling en *wat* ze voorstelt.

Courbets kunst faalt in dit voornemen. In een poging om niet te falen zullen de toekomstige -ismen al snel gaan sleutelen aan de aard zelf van wat schilderen is. En toch schuilt juist in Courbets falen het 'realisme' dat in de hele verdere kunst waarneembaar zal zijn. Geen enkel -isme na hem zal erin slagen de brug van beeld naar realiteit zo te slaan dat het beeld reëel wordt, dat het grondt in de realiteit waarnaar het verwijst. Maar precies dit gepraktiseerde onvermogen laat het 'realisme' van de moderniteit zien. Het laat zien dat haar realiteit gegrond is in een gebroken band met een ultieme alles funderende grond (die we in de Middeleeuwen God en in de antieke tijd 'het zijn' noemden).

Let wel, die grondeloze grond waarop de moderniteit stoelt, kan moeilijk anders dan genegeerd of verdrongen worden. Ook de moderne mens wil grond onder de voeten. Ook in onze moderne beeldcultuur doet elk beeld alsof het feilloos de brug naar de realiteit staat, alsof het zonder meer realistisch is. Het is pas in de moderne kunst dat de 'ware' conditie van ons moderne realisme een scène wordt gegund. Pas in de kunst kan het grondeloze van de grond waarop

de moderniteit rust, even oplichten, en dit vooral waar ze tegelijk haar falen laat zien om aan de realisme-eis te voldoen.

Ziehier de achtergrond van de fascinatie die moderne kunst met religie koestert. En dit geldt ook voor de kunst die zich duidelijk van religie distantieert. Zoals Welten met Baudelaire aantoont, blijft ook die naar religie refereren, en wel omdat ze refereert aan hetgeen waarvoor die in het premoderne wereldbeeld stond: een mens en wereld grondend fundament.

Het nieuwe realisme bestaat in het affirmatief besef dat dit fundament er niet is. Of om het te stellen in termen van de realisme/nominalisme-strijd, het twee eeuwen lange intellectuele dispuut dat van verregaande invloed is geweest op het ontstaan van het moderne wereldbeeld: het realisme van de moderniteit is *nominalistisch*.

Onze relatie tot de realiteit kan niet voorbij de woorden die ze daarvoor gebruikt. Haar 'realisme' is dat van haar 'woorden', van haar '*nomina*' en, in het verlengde daarvan, van haar *beelden*, haar *tekens*, en niet van haar '*realia*'. Anders en hedendaagser geformuleerd: in onze zeer geavanceerde beeldcultuur dreigt het beeld de realiteit te vervangen. In elk geval is het beeld dat ons over de feiten inlicht, vaak belangrijker en doorslaggevender geworden dan de feiten zelf.

Het is aan de kunst om het 'realisme' van dit heersend nominalisme in beeld te brengen. De onoverzichtelijke tsunami aan beelden vormt hoe langer hoe duidelijk onze realiteit. In de kunst komt de afgrondelijke problematiek van *die* realiteit (die van het beeld) centraal te staan. Het is vanuit dit perspectief dat ik moderne kunst 'realistisch' noem, dit wil zeggen gemotiveerd door een (onmogelijke) realisme-eis. Of om het met een term te stellen die Louis Aragon in 1924 voor het surrealisme reserveerde, maar mijns inziens evengoed voor moderne kunst in haar geheel geldt: moderne kunst is, juist omdat ze compromisloos reëel (lees: surreëel) wil zijn, een 'absoluut nominalisme'.<sup>200</sup>

200 Ik kom verderop nog op Aragons 'absolute nominalisme' terug. Zie p. 183-184.

## Lieven De Maeyer

In zijn reactie op mijn essay, houdt Lieven De Maeyer de realisme-eis, die ik als motor van de moderne beeldende kunst beschouw, tegen het licht van het enige -isme dat 'realisme' in zijn naam draagt: het surrealisme. Een rake insteek, al was het maar omdat André Breton, initiatiefnemer en zelfverklaarde leider van deze beweging, helemaal niet hoog oploopt met 'realisme'. Zo lees je al in het citaat dat De Maeyer uit diens *Surrealistisch manifest* (1924) plukt.<sup>201</sup> De idee om een realistische representatie van de werkelijkheid te willen geven, aldus Breton, blijft opereren binnen de krijtlijnen van 'mimesis' en 'imitatie'. En dit is nu precies waar het een moderne kunst die naam waardig – en bij het schrijven van zijn *Manifest* heeft Breton nog vooral literatuur voor ogen – niet om te doen is. Schrijven moet 'automatisch' gaan, het is een zaak van '*écriture automatique*'. En daarmee bedoelt hij niet de weergave van een 'automatische' *stream of consciousness*, zo haalt hij uit naar James Joyce.<sup>202</sup> De weergave zélf hoort automatisch te zijn. Niet een weergave die zich ophangt aan *wat* ze weergeeft, maar een die enkel en alleen de brute act zelf van het weergeven laat zien. Bretons manifest was oorspronkelijk geschreven als een voorwoord bij een literaire tekst van hem (*Poisson soluble*)<sup>203</sup> en wat hij met zijn '*écriture automatique*' voor ogen heeft, is een schrijven dat het schrijven 'zelf' laat zien: niet wat de auteur via het schrijven doet, maar wat het schrijven doet wanneer het (los van het ik van zijn auteur) 'zelf' schrijft.

Ik volg De Maeyer graag waar hij hieruit concludeert dat Breton 'in feite (91) kritiek heeft op 'realisme' omdat het *niet realistisch genoeg* is' (91); De Maeyer cursiveert). Voor Breton gaat het in de literatuur die naam waardig om het 're-ele' van het schrijven zelf, om wat er de facto gebeurt als er geschreven wordt, als er bij iemand woorden opkomen en hij die aan het lege blad toevertrouwt.

201 'De realistische houding daarentegen, ingegeven door het positivisme, van Thomas van Aquino af tot Anatole France toe, lijkt mij elke intellectuele ontplooiing vijandig gezind.' In: F. Drijkoningen & J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaanse futurisme, het Russische futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*, Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1991, 288. De Maeyer citeert uit die zin.

202 De Maeyer verwijst ernaar, zie p. 90.

203 Zie de 'Notice', 'D'une 'Préface' à un 'Manifeste', in: André Breton, *Oeuvres complètes, I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Parijs: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, 1332-1338.

Het reële wordt hier niet gezocht in wát gezegd wordt, maar in het zeggen zelf, in het spreken/schrijven van woorden, zonder tussenkomst van de schrijver of van enige intentie met die woorden iets te willen zeggen.

In dezelfde maanden als waarin Breton aan zijn manifest werkte, schreef Louis Aragon *Une vague de rêve*, een tekst die je gerust zijn surrealistisch manifest mag noemen. Daarin suggereert Bretons kompaan van het eerste uur dat het surrealisme de ‘mentale materie’ wil laten zien: de ‘materie’ waarmee onze mentale activiteiten, ons denken, ons bewustzijn en dus ook ons schrijven werkt.<sup>204</sup> En dat bewustzijn denkt met woorden.

Meer nog, het *bestaat uit* woorden. Onze verhouding tot de realiteit is die van een ‘absoluut nominalisme’, zo laat Aragon zich in dat ‘manifest’ ontvallen: ‘[E]r is geen denken buiten de woorden’, schrijft hij.<sup>205</sup> En dat rijmt met Bretons bevinding (en dat van zowat alle andere surrealist(en)) dat, zoals hij van Freud had geleerd, aan het onbewuste en de droom een realiteitswaarde moet worden toegekend. Ook Freud zag onbewuste en droom immers als een geheel van als ‘*Vorstellungen*’ opgeslagen ‘herinneringssparen’: als een op zich functionerende (onbewuste) taal. De Maeyer concludeert uit dit alles dat ‘Breton en Aragon in de verleiding komen om het bestaan van het *Ding an sich* te verwerpen en de realiteit te zien als het product van het denken of van de verbeelding.’ (94)

Dat ze op basis van dit alles het kantiaanse onderscheid tussen fenomeen en *Ding an sich* verwerpen, kan ik volgen. Maar dat ze de realiteit zien ‘als een *product* van denken of verbeelding’ vraagt om een nuancering. Het is mijns inziens niet zonder meer zo dat, zoals De Maeyer schrijft, ‘de werkelijkheid dus voor het surrealisme haar grond heeft in de geestelijke activiteit van de mens.’ (94)

Wat wij werkelijkheid noemen, heeft voor de surrealist(en) inderdaad niet haar grond in de werkelijkheid zelf, maar in de *band* die we ermee hebben en die het

204 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, *Postface de Marie-Thérèse Eychart*, Parijs: Seghers, 2006, 16; zie ook: *Oeuvres poétiques complètes I*, Préface de Jean Ristat, Édition publiée sous la direction d’Olivier Barbarant, Parijs: Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 2007, 87.

205 ‘Le *nominalisme absolu* trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous paraissait enfin qu’elle était le vocabulaire même: *il n’y a pas de pensée hors des mots* [...]’ Aragon, *Une vague de rêves*, 17; *Oeuvres poétique complètes I*, 87 (Aragon cursiveert; ik vertaal, MDK).

‘denken’ is. Alleen betreft dit het *onbewuste* denken, het denken voor zover het ‘ik’ dat daar normaal heer en meester is niet langer aan zet is. Het ‘surreële’ verwijst niet naar de menselijke geest in de zin van ‘bewustzijn’, maar naar het onbewuste, het ‘bad’ waarin het bewustzijn baadt maar door dat bewustzijn niet gekend wordt, en niet ‘objectief’ gekend kán worden. Maar – en daarin herkent het surrealisme zijn *core mission* – het bewustzijn kan er wel voor openstaan en zich erdoor laten gezeggen.

Hoe? Door open te staan voor het materiële facet van zijn denken, voor de eigen ‘mentale materie’, voor de materialiteit van de woorden waarzonder het denken niet zou zijn wat het is. Denken is een zaak van woorden, *materiële* woorden, woorden zo materieel als de wereld rond hen. Het is *in* die materie dat hun – en onze – band met de wekelijkheid verzonken ligt. Daar ligt hun realiteit, hun *echte* realiteit, hun ‘surréalité’.

Vandaar dat de dingen spreken, ‘mythisch’ spreken, en dat hún mythische spreken míjn onbewuste is.<sup>206</sup> In die zin is de werkelijkheid de constructie van mijn geest, maar enkel voor zover die geest zijn *grens* op het spoor is gekomen en put uit wat *voorbij* die grens ligt, uit de magische taal die én uit de materiële dingen buiten mij spreekt en uit het onbewuste dat van binnenuit mijn geest als een oninneembaar ‘buiten’ bespookt.

Ook hier wordt dus nogmaals duidelijk: zelfs in het ‘gekke’ surrealisme draait alles rond het realisme-probleem. Ook die ‘gekke’ kunst gaat dat probleem allesbehalve uit de weg.

## **Frank Bosman**

‘De kern van de crisis van de moderne kunst is te vinden in haar eigen onvermogen uit haar eigen crisis te geraken.’ (103) Zo vat Frank Bosman de stelling van mijn essay samen aan het begin van zijn bijdrage, doorspekt van reflecties over Hugo Ball en Lucebert (naar zijn zeggen ‘de Nederlandse Hugo Ball’). Met

206 Voor Aragons verdere uiteenzetting omtrent ‘de nieuwe mythen’, zie: Louis Aragon, *De boer van Parijs*, vertaling Rikus Hofstede, Groningen: Historische Uitgeverij, 1998, 116.



het citaat 'De moderne kunst, in crisis, slaagt er niet in uit haar crisis te gera-ken', slaat hij verderop nog eens op dezelfde nagel, en interpreteert die crisis als een 'identiteitscrisis'.<sup>207</sup> Verkeert de moderne kunst in een 'identiteitsc-ri-sis'? Kunst 'weet niet meer wat ze is', ze is in de 'dodelijke spiraal van de eigen identiteitscrisis' terechtgekomen, schrijft hij.

Daar is inderdaad veel voor te zeggen. Heel wat uitingen van moderne beel-dende kunst lijken haast vanzelf tot een dergelijke diagnose te dwingen. Sinds Duchamps *Fountain* kan zowat alles tot kunst verheven worden. En dit resul-teert bepaald niet in een wereld waar alles ook effectief kunst is. Integendeel. Kunst blijft een goed afgeschermd bastion waar, inderdaad, om het even wat als een onbetaalbaar artistiek fetisj-object kan fungeren. En dit op zo'n schaal en met zo'n intensiteit dat niemand nog echt weet waar het in die fetisj-wereld om draait. En waar het dus in de kunst om draait.

Wat is kunst? Wanneer een museumbezoeker voor Duchamps *Fountain* of Broodthaers' *Mosselpot* staat, maar ook voor een Ad Reinhard of een Lucio Fon-tana, en ik hoor hem of haar die vraag hardop stellen, voel ik spontaan vol-le sympathie. En even spontaan bekruipt mij het idee dat die kunst, ondanks hoogdravende discoursen waarin ze haar eigen sérieux propageert, zelf ook die vraag ernstig neemt. Soms lijkt het me of die vraag zelf, die vraag *als vraag*, haar eigenlijke *raison d'être* is. Alsof de kunst, in elk geval de moderne en he-dendaagse beeldende kunst, ook zelf niet meer weet wat ze is. Als je in verband met kunst van een crisis mag spreken, dan lijkt het inderdaad niet gek die als een identiteitscrisis te duiden.

En toch. Weet moderne beeldende kunst echt niet wat ze is? Mijn essay ver-dedigt veeleer het tegenovergestelde. Namelijk, dat kunst op een bepaald mo-ment in de negentiende eeuw modern is geworden, komt omdat ze scherper dan voordien is gaan inzien wat ze is, of in elk geval wat ze hoort te zijn. Ze heeft een ondubbelzinnig zicht gekregen op de taak die haar maakt tot wat ze is. 'Kunst is realistisch, of is niet!'. Als performante affichering van een identi-teit kan dat tellen.

207 Zo blijkt al uit de ondertitel van zijn bijdrage: 'de crisis van de kunst als identiteitscrisis'.

Dit is althans wat ik in het ‘moment Courbet’ ontwaar. Het is het moment waarin Courbet verklaart dat de kunst inderdaad in crisis is, zo je wil een identiteit-crisis. Maar hij presenteert meteen met even grote klem haar nieuwe identiteit.

Mijn kijk op moderne beeldende kunst laat zich leiden door de doorwerking van dit ‘moment’ in de cascade aan -ismen die haar geschiedenis heeft gevormd, en dit zeker tot in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw – tot de bloeitijd van de conceptuele kunst dus.<sup>208</sup> De explosie aan revolutionaire kunstrichtingen die elkaar tussen pakweg 1850 en 1980 onvermoeibaar hebben opgevolgd, taxeren elkaar naar Courbets realisme-eis, zo stel ik vast. Wát die realisme-eis betekent, wat voor nieuwe kunst dat moet opleveren, weet, zo is gebleken, ook Courbet niet precies. En dat blijkt ook geen van de -ismen na hem te weten, en dit in weerwil van hun vaak tomeloos zelfverzekerde manifesten.

Maar waarover ze het vaak wel verrassend eens zijn, is dat de realisme-eis waarnaar de kunst luistert in elk geval impliceert dat ze *ware* kunst hoort te zijn, kunst die ophoudt leugenachtig te zijn. Wat die ‘realiteit’ is, wat die ‘waarheid’ is (wat bijvoorbeeld Cézanne ermee bedoelt in zijn eerder geciteerde brief aan Émile Bernard): dit alles is onderwerp van eindeloos debat of, exacter, artistiek geëxperimenteer. En als puntje bij paaltje komt, kan geen enkel -isme zich erop beroepen aan de realisme-eis te hebben voldaan. Daar, en niet in haar falende *identiteit*, ligt de crisis waarin de kunst verzeild is geraakt. Niet dat zij niet weet wat zij is, dat weet zij maar al te goed, maar zij kan aan de eis die haar maakt tot wat ze is niet voldoen. Alle -ismen representeren evenzovele momenten waarin de kunst in haar realisme-eis heeft gefaald.

En natuurlijk heeft dat falen zo zijn invloed op de identiteit van de kunst. Het is juist dat het haar identiteit in crisis brengt, maar haar crisis is daarom niet tot een identiteitscrisis te reduceren. Dat zij faalt in haar realisme-eis, dat zij er niet in slaagt de realiteit realistisch weer te geven: dit is precies haar realiteit. Dit is haar identiteit.

<sup>208</sup> Het is mogelijk dat het ‘moment Courbet’ zich zelfs tot nu nog laat gelden, maar daar laat ik me niet graag over uit. Het soort analyse dat ik op kunst loslaat, kan het nu eenmaal niet zonder een zekere historische afstand tot haar object stellen.

Waar elk 'screen' van onze huidige beeldcultuur schreeuwt dat het de werkelijkheid weergeeft, moet de kunst dat 'screen' *als zodanig* laten oplichten en aangeven dat het de werkelijkheid alleen maar voorstelt, maar nooit die werkelijkheid is. Juist op die manier laat kunst het 'zijn', de 'realiteit' van het beeld zien. En dus de 'realiteit' van de hele beeldcultuur. Dit is haar 'realisme'. Een 'gecastreerd' realisme, een realisme dat zich toont in zijn falen. In een wereld die tot beeld en voorstelling dreigt te worden gereduceerd, is zo'n realisme meer dan welkom.

Die problematische non-verhouding die de moderne beeldende kunst aan de orde wil stellen, geldt trouwens ook voor onze moderne relatie tot de realiteit zonder meer. We gaan er spontaan vanuit in de meest realistische aller tijden te leven, terwijl we – sinds Kant – tegelijk weten dat dit realisme van ons zonder grond is – of, om het in zijn termen te stellen, dat de realiteit *zelf*, het *Ding an sich*, ons ten enenmale ontsnapt. Niet dat dit laatste iets negatiefs is, al was het maar omdat het resulteert in onze moderne vrijheid, in het feit dat we ons tot de realiteit verhouden vanuit een punt dat niet uitgaat van een gronding in de realiteit en zich derhalve *vrij weet van* die realiteit.

Dit grondeloze punt – of, wat op hetzelfde neerkomt, dit moderne subject of die vrijheid – wordt in de moderne beeldende kunst aan de orde gesteld, positief zowel als negatief. Terwijl elk beeldscherm pretendeert dat het de werkelijkheid weergeeft, toont kunst datgene wat op dat scherm aan de voorstelling onttrokken wordt: het scherm zelf. Het onvoorstelbare dat kunst op die manier suggereert, ligt in de drager zelf van het voorstelbare. En in die zin ook in het 'subject', in het grondeloze (en daarom ook onvoorstelbare) punt van waaruit wij ons de wereld voorstellen.

Dit grondeloze punt moet mijns inziens ook door de moderne religie centraal gesteld worden. Dit doet zij door het geloof naar voren te schuiven, niet als een oplossing voor alle vragen, maar als 'probleem' – als centrale vraag van waaruit die vragen 'in cultuur' kunnen worden gebracht en dus vooral vragen kunnen blijven.<sup>209</sup>

209 Voor een analyse van het moderne 'geloof' in die zin, zie: Marc De Kesel, *Ik, God en mezelf. Mystiek als deconstructie*, Amsterdam: Sijboleet, 2021, 39-46.

Het is hier dat religie en kunst elkaar kunnen vinden, maar dan om elkaar te ondersteunen in wat je veralgemenend de ‘cultuur van het moderne subject’ kunt noemen: het in cultuur brengen van het ‘probleem’ waarop onze cultuur rust, dat radicaal vrije punt van waaruit wij ons tot de werkelijkheid verhouden.

Voor de moderne religie ligt hier dan de taak om wat ze God noemt niet als ‘oplossing’ maar als ‘probleem’ centraal te stellen, als vraag van de Naamloze die alle antwoorden in vraag stelt en zodoende een cultuur van die vragen mogelijk maakt. Religie heeft kunst nodig omdat ze zich ‘anders niet zou kunnen uitdrukken’, zoals Bosman stelt aan het eind van zijn bijdrage.<sup>210</sup> Religie heeft kunst nodig om de crisis waarin ze verkeert als crisis, als probleem, als vraag te stellen en in cultuur te brengen. Net zomin heeft kunst de religie nodig. Als religie iets voor kunst kan betekenen, is dat niet als een middel dat helpt die kunst te overleven, maar als een spiegel van haar eigen crisis. Het staren in die spiegel kan voor de kunst een hint zijn om zichzelf opnieuw uit te vinden vanuit een onbevangen affirmatieve cultivering van haar eigen crisis.

## **Patrick Chatelion Counet**

Dat Patrick Chatelion Counet mij wil geruststellen, kan ik op zich zeer waarderen. Waarin of waarvan wil hij me geruststellen? In zijn woorden: ‘Om De Kesel gerust te stellen willen we hier wel zeggen dat de pijp die Magritte (niet) schildert, (niet) God is.’<sup>211</sup> In mijn antwoord op Chatelion Counets repliek waag ik mij aan een poging uit te leggen wat met deze cryptische zin gezegd wil zijn.

Inderdaad, de zin mag cryptisch heten, al was het maar omdat het samenspel tussen haakjes en negaties de betekenis ervan ‘onbeslisbaar’, ‘indécidable’, maakt. En dit lijkt mij precies wat hier gezegd wil worden. Het woord ‘indécidable’ is een centrale notie in het werk van Jacques Derrida, de Franse filosoof waarin de

210 ‘Religie heeft kunst nodig: hoe kan zij zich anders uitdrukken? Kunst heeft religie nodig: hoe kan zij anders overleven?’, zie hierboven 113.

211 Dat elke tekst een palimpsest van al dan niet na te trekken citaten is en dat in die zin ‘alles citaat is’, is het typisch derridaanse thema waarmee Chatelion Counets essay opent.



Afbeelding 24. René Magritte, *La trahison des images*, 1928-29



Afbeelding 25. René Magritte, *Les deux mystères*, 1966

denklijn baadt die Chatelion Counet in zijn essay uitzet. Geruggensteund door Derrida wil hij me er dus op wijzen dat ik me van het 'onbeslisbare' bewust moet zijn, en inzien dat 'de pijp die Magritte (niet) schildert, (niet) God is'.

De context van de zin is Chatelion Counets commentaar bij een schilderij van de bekende Belgische surrealist, René Magritte uit 1966, *Les deux mystères*. Daarin 'citeert' Magritte een schilderij van hemzelf uit 1928/9, *La trahison des images*, het beroemde schilderij waarop een pijp te zien is met daaronder, in keurig handschrift, 'Dit is geen pijp.'

Zegt dit laatste schilderij dat de pijp die je ziet er geen is, dat wat je ziet, niet is wat je ziet, iets dat verwijst naar wat aan de voorstelling ontsnapt? Stelt dit schilderij het onvoorstelbare voor?

Als ik Chatelion Counet goed begrijp, gaat hij ervan uit dat ik op die manier tegen dit schilderij aankijk. Magrittes kritiek op de voorstelling – zijn affirmatieve interventie in de crisis waarin de moderne kunst verkeert – zou er in mijn interpretatie op neerkomen dat de schilder met dit werk de onvoorstelbare dimensie van de representatie aan de orde wil stellen. Het schilderij stelt de zaken die het toont niet present, maar blijft in hun absentie – want in hun representatie – steken. Die absentie-dimensie van de representatie: dit is wat moderne kunst op steeds weer nieuwe, inventieve manieren laat zien. En dit

in een geavanceerde beeldcultuur waar de representatie het steeds overtuigender uitschreeuwt dat ze de werkelijkheid zelf weergeeft, zo overtuigend dat de echte werkelijkheid vaak niet meer aan 'presentie' toe dreigt te kunnen komen.

Magrittes schilderij – en, op duizend en een andere manieren, de moderne beeldende kunst in het algemeen – stelt de grenzen van de representatie aan de orde en laat zodoende de dimensie van het niet-representeerbare, het onvoorstelbare doorschemeren. Of, voor wie religieus *angehaucht* is, de Onvoorstelbare.

En hierin komt Chatelion Counet dan 'geruststellend' – maar lees gerust *waarschuwend* – binnen. Moderne kunst opereert in het domein van de voorstellingen, zij zoekt er de randen van op, dit alles is nog plausibel, maar één ding moet duidelijk zijn: ze stelt het onvoorstelbare – laat staan *de* Onvoorstelbare – niet voor. Zoiets zou al te contradictorisch of, in zijn termen, al te zeer een 'performative Widerspruch' zijn (*passim*). In dit geval zou het onvoorstelbare in de voorstelling opgenomen en derhalve ontkend zijn. Trouwens, zo hamert hij er een paar keer op: als het onvoorstelbare echt onvoorstelbaar is, hoeft het ook niet gethematiseerd te worden, heeft een waarschuwing dat het niet kan/mag voorgesteld worden, simpelweg geen zin.

Hier komt het derridiaanse denkkader waarin Chatelion Counet zich beweegt het duidelijkst naar voren. Hij had het in het begin van zijn essay geïllustreerd met een van de frases waarmee Derrida bekend is geworden: 'il n'y pas de hors texte', 'er is niets buiten de tekst'. 'Tekst' staat hier voor teken, of exacter, betekenaar, 'signifiant': de materialiteit van het teken, onafhankelijk opererend van de 'signifié', de betekenis. Magrittes pijp verwijst naar niets anders dan naar de betekenaar, en daarin ligt wat Magritte zelf 'le mystère' noemt. Het mysterie ligt niet achter de woorden, als het onvoorstelbare, als het domein waar de tekens bij hun verwijzen ernaar onvermijdelijk moeten falen. Het mysterie, dat zijn de materiële tekens zelf, de van hun betekenis losgemaakte, *vrij* opererende betekenaars. En die betekenaar op zich, die is niet in een betekenis, een *signifié* te vangen. Dit (letterlijker vertaald) *betekende* kan alleen bestaan in het spel van *betekenaars*: niet als iets exterieurs buiten hen, maar als de onmogelijkheid van de *betekenaar* om een 'zelf' te zijn.

Als je denkt dat Magritte het mysterie ‘schildert’, zet er dan snel een ‘niet’ voor. Zo suggereren de haakjes rond dit laatste woord in de hierboven geciteerde zin ‘dat pijp die Magritte (niet) schildert, (niet) God is’. En idem in het geval je denkt dat het mysterie ‘God’ is: haal dan de haakjes rond ‘niet’ maar weg. Vandaar Chatelion Counets titel: ‘Ceci n’est pas Dieu’, ‘Dit is niet God’ (zonder haakjes dus). Maar besef ook: als je van het mysterie zegt dat het iets ‘niet’ is, heb je het toch al genoemd, heb je er (hoe vreemdsoortig en negatief ook) weer een ‘iets’ van gemaakt en houd je dus, precies omwille van het ‘indécidable’ dat je gezegd wil krijgen, de in de zin aangeboden haakjes klaar om rond dat ‘niet’ te plaatsten.

Als mijn uitleg van Chatelion Counets statement hout snijdt en min of meer weergeeft wat hij erin kwijt wil, dan moet ik constateren dat ik het er alleen volmondig mee eens kan zijn. Op zijn manier waarschuwt ook mijn essay tegen iets dergelijks: de problematisering van de representatie in de moderne beeldende kunst valt niet te interpreteren als zou die kunst het/de o/Onvoorstelbare een plaats geven. Dat de moderne beeldende kunst niet langer voorstelt wat ze voorstelt, betekent niet dat ze het onvoorstelbare voorstelt waarover de religie het heeft. Misschien kan dat voor de individuele kunstenaar het geval zijn alsook voor de individuele kunstliefhebbers. Maar voor wie de ‘drive’ achter de in crisis verkerende moderne beeldende kunst wil begrijpen, grijpt die interpretatie naast waar het werkelijk om gaat. En tegelijk neemt die interpretatie ook de crisis waarin de moderne religie verkeert niet ernstig genoeg.

Hoe komt het dan dat Chatelion Counet die interpretatie in mijn essay heeft gelezen? Er valt in elk geval, zo vrees ik, een en ander af te dingen op de helderheid van mijn essay. Een aantal zaken moeten hem op het verkeerde been hebben gezet. Ik weet niet precies welke, maar ik vermoed dat de slotzinnen van mijn essay daar voor iets tussen zitten. Daar heb ik het over de kernopdracht van de moderne beeldend kunst: met name dat zij haar eigen crisis – haar geëtaleerde onvermogen aan haar realisme-eis te voldoen – op de agenda van de moderniteit moet houden. In verband met die kernopdracht gewaag ik van een “heilige’ missie’. De aanhalingstekens rond ‘heilig’ moeten Chatelion Counet ontgaan zijn. Hij leest in elk geval het woord ‘heilig’ zonder de afstand die ik er, precies door de aanhalingstekens, tegenover inneem. Het is, zo had

ik helderder kunnen stellen, de ‘heilige’ plicht van de kunst, in plaats van het heilige te omhelzen, er ondubbelzinnig reserve tegenover in acht te nemen – en dit precies om de band die ze er historisch mee heeft de eer te gunnen die deze verdient. Die opdracht heeft de moderne kunst immers geërfd van het monotheïstische christendom. Toegegeven, het is een moeilijke, haast onmogelijke opdracht, ook dat maakt de christelijke geschiedenis maar al te duidelijk.

Maar waarom die opdracht voor het christendom – en *mutatis mutandis* ook voor haar erfgenaam, de moderniteit – zo moeilijk is, komt door een geloof in een ultiem antwoord op al onze vragen en moeilijkheden: een geloof in de waarheid die ooit eens alle leugen en zonde uit de wereld zal helpen. Zoals elders gesteld, bestaat ‘cultuur’ er niet zozeer in rechtstreeks die waarheidspretentie te voeden, als wel de vragen die deze pretentie coördineert ‘in cultuur’ te brengen. Niet de waarheid moet gecultiveerd, maar de *vragen* naar de waarheid, en die cultuur vraagt om een lucide ‘tragische’ behandeling van die vragen: een behandeling die de vragen intact laat, precies door hun oriëntatie op de waarheid hoog te houden.

Zoiets zie ik aan het werk in de christelijke cultuur, ook in en doorheen de donkere pagina’s van haar geschiedenis. En iets dergelijks zie ik aan het werk in de moderne beeldende kunst die zich vanaf het ‘*momentum Courbet*’ een weg heeft gebaand in de moderne cultuur.

En iets dergelijks herken ik ook in het ‘*momentum Derrida*’, waar wat ‘denken’ is een nieuwe definitie krijgt. Denken is niet te herleiden tot de waarheidsclaim die het onvermijdelijk koestert. Denken is ‘schrijven’, is zoeken hoe de constructie die het denken neerzet altijd al wordt gedeconstrueerd door de ‘schriftuur’ waarvan het zich denkt te kunnen bedienen als een doel instrument.<sup>212</sup> Denken begint pas met een cultuur die het denken in zijn eigen constructies deconstrueert. In de moderne culturen die we ‘religie’ en ‘kunst’ noemen, is het mijns inziens niet anders. Ik zet, met andere woorden, in mijn essay een aantal bakens uit voor een *deconstructieve* interpretatie van moderne beeldende kunst.

212 Geoffrey Bennington & Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, translated by Geoffrey Bennington, Chicago / London: University of Chicago Press, 1993, 42-63.



## Johan Goud

In zijn repliek zoomt Johan Goud in op het centrale concept van mijn essay, crisis, meer bepaald op mijn 'inherent tragische inkleuring' ervan (134). Zowel de moderne religie als de moderne beeldende kunst, zo stel ik, verkeren in crisis. Zij willen 'grond onder de voeten', ze willen zich gefundeerd weten in de werkelijkheid, maar slagen daar ondanks alle pogingen niet in. Dit falen is mijns inziens niet tijdelijk maar structureel. Vandaar mijn 'inherent tragische inkleuring' van hun beider crisis

Mijn nadruk op dit tragische aspect roept bij Goud vragen op. In zijn ogen duwt die nadruk religie en kunst te zeer in een eindeloos 'innerlijk conflict' met zichzelf (...). Hun crisis – alsook die van de moderniteit in het algemeen – blijkt permanent te zijn en in die zin uitzichtloos, 'niet in staat een alternatief te genereren' (...). Dat laatste betwijfelt Goud. De moderniteit mag dan ontstaan zijn in een crisis (meer bepaald de door religieuze oorlogen gedomineerde culturele crisis van de zestiende en vroege zeventiende eeuw), die crisis – zo merkt hij op – impliceert ook 'kritiek' en dus 'oordeel', en dit maakt haar onvermijdelijk 'richtinggevend'. Goud verwijst naar Kierkegaard en Barth. Hun harde afirmatie van de religieuze crisis bracht hun 'bestaan op het scherp van de sneede, op de "Todeslinie" tussen tijd en eeuwigheid' (134). En in dezelfde lijn wijst hij erop dat de crisis die aan de basis van de moderniteit ligt, ook en vooral een bron is geweest van 'pluralisering en dissensus, veelheid en oneindigheid' (135). Met de moderniteit werd de monoliet van het middeleeuwse cultuurparadigma doorbroken en een 'pluralisme' aan alternatieve paradigma's mogelijk gemaakt. 'Het geheim van de mens is het geheim van de Messias', citeert hij een door Barth aangehaald rabbijns gezegde. En dit is ook het 'geheim' van de moderniteit. Eerder dan 'inherent tragisch', is haar crisis – en die van haar religie en haar kunst – een bron van belofte, van messiaanse hoop.

Ik kan het punt dat Goud hier maakt, alleen maar onderschrijven. Crisis impliceert kritiek, oordeel, en de belofte van het nieuwe. En dit geldt zonder meer ook voor de crisis waaruit de moderniteit is ontsproten. Die crisis resulteerde in het paradigma van het nieuwe *subiectum*: de moderne vrijheid. En dit genereerde – en genereert nog steeds – een schier eindeloos potentieel aan mogelijkheden.

Alleen, zo wil ik hier opwerpen, spreekt die openheid naar het nieuwe dat de moderne crisis kenmerkt, het inherent tragische karakter ervan niet tegen. Ook als de mens, naar het woord van de geciteerde rabbi, een ‘geheim’ is en dit geheim in de belofte van een messiaanse toekomst ligt, is het tragische hier niet afwezig. Of, zoals Derrida het stelt: de openheid naar die toekomst houdt onvermijdelijk de mogelijkheid van ‘le pire’ (het ergste) in. Een *modern* messiaanse openheid heeft haar premoderne garantie verloren, het is een ‘messianisme zonder messianisme’ geworden.<sup>213</sup> Wat erop neer komt dat de toekomst én als een belofte moet worden gedacht én tegelijk als de mogelijkheid van een radicaal kwaad. Ook modern messianisme is structureel tragisch te noemen.<sup>214</sup>

Dat geldt mijns inziens ook voor de ‘alternatieven’ die Goud voorstelt – alternatieven voor de tragische crisis die aan de basis van de moderniteit ligt. Hij noemt er twee: ‘het theologisch alternatief’ van ‘het teken’ en het ‘filosofisch alternatief’ van ‘het spel’. Dat die in de loop van de moderniteit opgang maken, is ook voor mij een uitgemaakte zaak. Alleen zijn dat, naar mijn idee, geen ‘alternatieven’ in de zin dat zij de crisis waaruit de moderniteit is ontstaan achter zich zouden laten. Het zijn ‘producten’ van die crisis, elk op hun manier genoodzaakt zich tegenover die crisis te blijven verhouden. In die zin zijn ze er inherent door getekend.

Zo beschrijft Goud het theologische ‘teken’ als een alternatief voor het ‘representatieparadigma waaraan de moderniteit een eind maakte’ (135-6). Waaraan precies maakte het ‘teken’ een eind? Voor Goud is dat de ‘presentia realis’, het feit dat de representatie in staat geacht werd haar reële grond, God, ‘reëel present’ te stellen. Dit is inderdaad wat men, bij de consecratie, achtte te gebeuren met het eucharistische brood. Maar dan enkel en alleen met dat specifieke brood op dat specifieke moment. Het was de uitzondering op de regel die

213 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Parijs: Galilée, 1993, 102, 112, 124. Zie ook Nancy’s bespreking van Derrida’s wending in: Jean-Luc Nancy, *Vérité de la démocratie*, Parijs: Galilée, 1984, 27-28.

214 Zo schrijft Jacques Derrida bijvoorbeeld in § 36 uit *Foi et savoir*: ‘Geen geloof dus en geen toekomst zonder wat de herhaalbaarheid impliceert aan techniek, machinaliteit en automatiek. In die zin is de techniek de mogelijkheid van, of zelfs de nieuwe kans voor het geloof. Deze kans moet het grootste risico insluiten, de dreiging zelf van het **radicale kwaad**.’ Jacques Derrida, Gianni Vattimo & Hans-Georg Gadamer, *God en de godsdienst. Gesprekken op Capri*, vertaald door Herman Note en J.M.M. de Valk, Kampen / Kapellen: Kok Agora / Pelckmans, 1997, 71 (vet door Derrida).

stelde dat het representatieparadigma het gerepresenteerde *niet* present stelde. Precies niet. Als Giotto in de Cappella degli Scrovegni in Padua het hele incarnatiegebeuren representeerde, dan werd dit niet gezien als was dat gebeuren er reëel present. Maar die verzamelde fresco's waren, als representatie, wel representaties van de waarheid en de werkelijkheid, en dit omdat God daarvoor garant stond. Het onvoorstelbare karakter van God bleef evenwel onaangeroerd. Precies als Onvoorstelbare stond Hij garant voor de mogelijkheid van een *ware, realistische* voorstelling – ook voor een voorstelling waarin die band met Hem mede gethematiseerd was, zoals in de Capella het geval was.

Anders dan Goud stelt, maakt in mijn optiek de moderniteit het representatieparadigma niet ongedaan: een beeld op het canvas wordt geacht niet de presentie, maar de *representatie* te zijn van wat zich naast het canvas bevindt. De explosie aan uitingen die onze huidige beeldcultuur kenmerkt, luistert nog steeds naar hetzelfde paradigma. Maar dit belet niet dat met de opkomende moderniteit in de zeventiende eeuw de representatie-idee waar het beeld naar luistert, langzaam het verlies van haar gronding tot zich moest laten doordringen.

Wat maakt een beeld realistisch wanneer de garant voor zijn realisme, God, zijn funderende functie heeft verloren? Dan komen beelden, zeker religieuze beelden, onder verdenking te staan – een verdenking die in protestantse kerken tot op vandaag waarneembaar is. Of – katholiek alternatief – dan gaat kunst Gods funderende functie expliciet promoten. Denk aan de uitbarsting van barokkunst na de Contra Reformatie. Alleen wordt kunst dan een zaak van wat je inderdaad 'promotie' moet noemen, 'promotie van geloof', '*propaganda fidei*' (zoals het in contrareformatorisch Latijn heet). Religieuze beeldcultuur wordt een daad van 'geloof'. En die veronderstelt de vrijheid ten aanzien van wat geloofd wordt – een vrij geloof dat structureel door een tragische conditie is getekend.<sup>215</sup>

215 De moderne religieuze mens wil zichzelf verstaan vanuit God. Hij wil leven, niet vanuit zichzelf, maar vanuit God, de schepper van de werkelijkheid. Levend vanuit God, zo 'geloofd' hij, leeft hij pas echt, waar en werkelijk. Maar zoiets kan hij inderdaad alleen 'geloven', en dat geloof is in laatste instantie niet in God, maar in zichzelf, in zijn menselijke vrijheid gefundeerd – een vrijheid die *afgrondelijk* vrij is, omdat ze zich ook vrij weet tegenover wat zich als fundament aandient, inclusief God. Vandaar het inherent tragische karakter van het moderne religieuze geloof.



Afbeelding 26. Giotto di Bondone, Capella degli Scrovegni, Padua, 1303-1305

Representatie blijft, zoals gezegd, het paradigma van een steeds meer om zich heen slaande beeldcultuur. Kunst, als plaats waar dit 'beeld' zijn hoogste uiting kent, wordt hoe langer hoe meer de plaats waar de gronding van dit beeld – en dus de *raison d'être* van de kunst – wordt bevraagd. Niet toevallig op het moment dat het representatieparadigma zijn toepassing vindt in de fotografie, is Courbet de eerste die het fundament van het beeld dat de kunst produceert ook rücksichtslos in vraag stelt. Sindsdien, zo luidt mijn stelling, fungeert beeldende kunst als een soort kritisch *correctivum* op de vaak al te naïeve 'realistische' pretentie van onze beeldcultuur.

Voor het tweede – 'filosofische' – alternatief dat Goud naar voren brengt, 'het spel', geldt wat mij betreft hetzelfde. Dat de moderniteit ons tegen mens en wereld doet aankijken als tegen een 'spel', beaam ik graag. Maar ik voeg er meteen aan toe dat dit 'spel' formeel een tragische signatuur draagt. Goud verwijst naar Otto Duintjers filosofie 'rondom regels'. De regels die ons leven reguleren

gronden in een ‘spel’, zo zet Duintjer uiteen. En, Duintjer citerend, voegt Goud eraan toe: ‘Probleem is dat zij [die regels] geen maatstaf in zichzelf kunnen zijn van de eigen legitimiteit [...] ze staan noch vallen, kortom ze zweven’ (138).<sup>216</sup>

Anders dan Duintjer doet, onderken ik in deze observatie meteen hun ‘moderne’ probleem. Regels mogen dan zweven, ze zweven niet uit zichzelf: het is onze vrijheid die ze doet zweven. En daarom zijn die regels altijd ook getekend door de tragische dimensie van onze vrijheid, door het feit dat die vrijheid niet alleen vrij is tegenover wat haar grondt, maar ook vrij blijft tegenover het spel waarin ze zich gesitueerd weet.<sup>217</sup> Het inherent subversieve van die afgrondelijke vrijheid verraadt haar formeel tragische karakter. Zich vrij opstellend tegenover alles wat is, zichzelf inclusief, is die vrijheid niet in staat zich in zichzelf gegrond te weten, terwijl ze niet anders kan dat dat toch te doen. Dit is haar tragische signatuur.<sup>218</sup>

Dit geldt *mutatis mutandis* ook voor Friedrich Nietzsche, de tweede referentie die Goud noemt in verband met ‘het spel’ als ‘filosofisch alternatief’ voor de impasse van het moderne paradigma. Ook hier is mijns inziens het tragische niet overwonnen. Verwijzend naar de even belangwekkende als grondige studie van Gaila Pander over *Zo sprak Zarathoestra*, brengt Goud Nietzsches beeld in van een ‘onschuld’ die het tragische achter zich zou laten. Na de ‘kameel’ die de last van de ‘leugen genaamd waarheid’ op zich heeft voelen rusten, na de ‘leeuw’ die tegen die ‘waarheid’ nee heeft gebruld, kent de geest van de mens een fase, een derde metamorfose, zo stelt Nietzsche aan het begin van zijn *Zarathoestra*, in de paragraaf getiteld ‘Van de drie gedaanteverwisselingen’. Die derde metamorfose is het ‘kind’, een ‘kind’ dat ‘onschuld is’ want zich van die waarheid – en de

216 Duintjer, *Rondom regels*, 15.

217 Door aan ‘het kind’ een ‘spontaneïteit’ en een ‘oorspronkelijke Openheid’ vóór alle regels’ toe te dichtten, lijkt Duintjer het probleem van de grondeloze vrijheid, in plaats van het te stellen, het veeleer te ‘bezweren’. Het komt me voor dat hij de eigen waarschuwing om het ‘kinderleven’ niet ‘te romantiseren of te idealiseren’ zelf niet in acht neemt in zijn eigen theorievorming. Duintjer, *Rondom regels*, 113-114.

218 Voor een omstandiger bespreking van de tragische dimensie van de moderne speltheorie, zie mijn essay over Johan Huizinga, *Homo Ludens*, “Playthings of the gods. On the ‘magic circle’ metaphor in Johan Huizinga, *Homo Ludens*” te verschijnen in de eerste editie van het online journal *Into the Magic Circle* (<https://intothemagiccircle.org/>).

schuld die zij met zich meebrengt – verlost weet.<sup>219</sup> Als die interpretatie klopt, dan betreft het hier een vooruitblik – een ‘Vorhalle’<sup>220</sup> – op wat (hopelijk) komen gaat, op wat met andere woorden de moderniteit en haar crisis achter zich zal hebben gelaten. Echter, de huidige tijd – ook dit blijkt uit elk pagina in Nietzsche, inclusief zijn *Zarathoestra* – is alsnog aan het worstelen in de richting van die ‘onschuld’. Alsnog blijft die door een tragische signatuur getekend.

Goud eindigt zijn repliek met een verwijzing naar een tekst van Paul Valéry uit 1919, waarin hij, na de ‘crisis’ van de Eerste Wereldoorlog, nadenkt over hoe nu tegen de toekomst aan te kijken. Bij Valéry, zo merkt Goud terecht op, krijgt ‘crisis’ een ‘toekomstgerichte strekking’ (139). En toch is die van toekomst zwangere ‘crisis’ daarom formeel niet minder door het tragische getekend. Ook niet volgens Valéry. In zijn laatste voetnoot citeert Goud hem waar hij het heeft over de overgang van oorlog naar vrede. ‘Die overgang is duisterder, gevaarlijker dan de overgang van vrede naar oorlog. En wat is dat: vrede? *Vrede is misschien die stand van zaken waarin de natuurlijke vijandschap van de mensen onder elkaar zich manifesteert in creaties, in plaats van zich te vertalen in verwoestingen, zoals de oorlog dat doet.*’<sup>221</sup>

Voor ‘vrede’ geldt hier hetzelfde als wat Valéry als ‘cultuur’ typeert: het is in wezen de manifestatie van iets tragisch, zij het op een creatieve, hoopgevende manier. Het lijkt me – zo heb ik in mijn essay duidelijk willen maken – een vruchtbare manier om ook tegen religieuze en artistieke ‘cultuur’ aan te kijken.

## Kees Vuyk

Kees Vuyks essay wil vooral ‘wat lucht brengen’ in mijn betoog dat ‘grote onderwerpen niet schuwt’ en daarom ‘weinig ruimte voor nuance en alternatieven’ laat. Hij neemt meer bepaald mijn stelling op de korrel dat in de moderne

219 “Onschuld is het kind en vergeten, een opnieuw beginnen, een spel, een uit zichzelf wentelend rad, een eerste beweging, een heilig ja-zeggen.” Friedrich Nietzsche, *Aldus sprak Zarathoestra. Een boek voor allen en voor niemand*, vertaald door Wilfred Oranje, Amsterdam / Meppel: Boom, 1996, 28.

220 Term waarmee Nietzsche zijn *Zarathoestra* typeert. Zie onder meer: Gaila Pander, *Een zuiver toon*, 22.

221 Paul Valéry, *De crisis van de geest. Drie essays over de toekomst van Europa*, vertaling en nawoord Piet Meeuse, Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2020, 15-16; Valéry cursiveert.

beeldende kunst het representatieparadigma dat de moderniteit kenmerkt onder kritiek wordt gesteld. Alsof dat paradigma in de moderniteit überhaupt nog van kracht zou zijn. Niet dus, aldus Vuyk. Vandaar dan ook zijn opmerking dat mijn essay ‘weinig ruimte voor [141] alternatieven’ laat.

Vuyk beroept zich hier op de Franse filosoof Jacques Rancière. Die stelt, in Vuyks woorden, ‘dat met de moderniteit representatie niet langer het algemeen model van het weten vormt’ (143). Inzake kunst – en, ruimer, inzake beeld- en representatiecultuur – constateert Rancière in de tweede helft van de achttiende eeuw een paradigkawissel. Het paradigma van de ‘representatie’ maakt langzaam plaats voor dat van wat hij ‘het esthetische’, ‘het esthetisch denken’, of ook nog ‘het esthetisch onbewuste’ noemt.<sup>222</sup> In het representatieve beeldregime dat midden achttiende eeuw nog algemeen gangbaar is, laat de eis zich hoe langer hoe minder gelden om een spiegel te zijn van de diverse hiërarchische ordes die in de toenmalige cultuur speelden. Voordien waren, zoals Vuyk schrijft, ‘de kunsten er om die orde te representeren’, om deze, in de volle, ook inhoudelijke zin van het woord te ‘vertegenwoordigen’ (143). Die eis boet in de tweede helft van die eeuw hoe langer hoe duidelijker in aan kracht. Of, om het met Rancières eigen termen te stellen, de ‘partage du sensible’, ‘het verdelen van het zintuiglijk waarneembare’, heeft een andere vorm aangenomen.<sup>223</sup> Die ‘verdeling’ liet de hiërarchisch ingedeelde culturele codes achterwege, en wel op zo’n manier dat de kunst, zeker in vergelijking met die uit het vorige regime, ‘alles’ kon representeren, ook het lage, datgene wat men vroeger geen beeld, geen representatie waardig achtte.

Om duidelijk te maken wat het betekent dat beeld en representatie het ‘sensibele’ verdelen op basis van een vaststaande ‘orde’, geeft Rancière – om het bij dit ene voorbeeld te houden – een indringende bespreking van het *Examen (Voorwoord)* bij *Oedipe*, een tragedie van Pierre Corneille uit 1659. Corneille gooit het plot van Sophocles’ stuk grondig om. In dit *Examen* verantwoordt hij dit door

222 Jacques Rancière, *Het esthetische denken*, vertaling Walter van der Star, met een essay van Sudeep Dasgupta, Amsterdam: Valiz, 2007.

223 ‘Le partage du sensible. Esthétique et politique’, zo luidt de titel van het eerste essay dat in de geciteerde Nederlandse uitgave is opgenomen, aldaar vertaald als ‘Het delen van het zintuiglijk waarneembare. Esthetiek en politiek’ (Rancière, *Het esthetisch denken*, 7-73).

te stellen dat een en ander niet past bij de heersende tijd, bij haar normen en haar codes. De 'eloquente en curieuze beschrijving van de manier waarop die ongelukkige prins zich de ogen uitsteekt', kán niet, al was het maar omdat dit de 'dames' tegenstaat, voegt hij er nog aan toe. Zestig jaar later, in een briefwisseling over een eigen *Oedipe* (1718), stoort de jonge Voltaire zich danig aan de reserves die Corneille in zijn *Examen* bij de oorspronkelijke plot van Sophocles' tragedie maakt.<sup>224</sup>

Hier merk je reeds, aldus Rancière, hoe het representatieparadigma wankelt en een nieuw paradigma zich aankondigt: 'het esthetische', waarbij de voorstelling als zodanig niet langer aan een inhoudelijke, culturele code gelieerd wordt.<sup>225</sup> Nog eens honderd jaar later behandelt Flaubert het geroezemoes in een kroeg en de stofjes op de jas van de overspelige minnaar even 'stijlvol' als de intiemste zielenpinsels van Emma Bovary.<sup>226</sup> Onder het regime van 'het esthetische' is de 'verdeling van het sensibele' egalitair geworden, iets wat samengaat in het egalitaire karakter van de nieuwe, nu democratisch politieke cultuur die zich hoe langer hoe duidelijker opdringt.

Het is in die zin dat voor Rancière moderne kunsten (hij houdt het liever bij een meervoud) en het moderne beeld in het algemeen 'esthetisch' zijn. Exacter: met het woord 'esthetisch' corrigeert (en vervangt) Rancière het woord 'modern', dat in zijn ogen een 'verwarrende term' is. Semantisch klinkt daarin te zeer een breuk met het verleden en een oriëntatie op de toekomst door, en geldt het woord daarom al snel, zeker in de context van de kunst, als synoniem voor 'avant-garde'. Dit woord mist wat er echt gaande is in de nieuwe 'verdeling van het sensibele' die vanaf het eind van de achttiende eeuw opgang maakt en tot nu van kracht is.<sup>227</sup>

224 Zie: Corneille et Voltaire, *Œdipe*, textes établis et annotés par Denis Reynaud & Laurent Thirouin, Paris 2004, 189-210.

225 Rancière, *Het esthetisch denken*, 85-91. Zie ook mijn essay 'Tussen bloed en daad' in: Sophocles, *Oedipus heerst*, vertaling en aantekeningen door Ben Schomakers, met essays van Ben Schomakers, Marc De Kesel & Dirk De Schutter, Zoetermeer: Uitgeverij Klement, 2013, 231-269.

226 Vuyk citeert de kritiek van een tijdgenoot van Flaubert die zijn roman verwijt 'democratisch' te zijn (zie p. 144). Hij verwijst naar het essay 'La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine', in Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Parijs: Galilée, 2007, 59-83.

227 'We kunnen zeggen dat het esthetische regime van de kunsten de werkelijke naam is van datgene wat met de verwarrende term moderniteit wordt aangeduid.' Rancière, *Het esthetische denken*, 34.



Vuyk merkt terecht op dat ik met mijn stelling behoorlijk in de buurt kom van Rancières theorie, maar dat Rancière nog een ‘stap maakt die bij [mij] uitblijft’ (143). Ik houd het met andere woorden bij het regime van de representatie en zet niet de stap naar dat van het ‘esthetische’. Dit doe ik inderdaad niet. En dit terwijl ik mij in de analyse van Rancière toch bijzonder goed kan vinden.

Dit is minder contradictorisch dan het lijkt. Rancière definieert representatie ‘inhoudelijk’: een beeld en een kunst die een orde vertegenwoordigen. Ik hanteer de term ‘representatie’ strikt formeel: het present stellen op een paneel of canvas van een ruimte en een realiteit die zich naast het canvas bevinden. Als paradigma (dit wil zeggen als definitie van wat een beeld is) maakt dit procedé zijn entree in onze beeldcultuur met Giotto en verdringt zodoende het bestaande paradigma dat een beeld als ‘icoon’ verstond. Mijn benadering gaat uit van *deze* paradigmawissel. De wissel waar Rancière van uitgaat – een aan inhoud gebonden ‘representatie’ maakt plaats voor een van inhoud losgekomen ‘esthetiek’ – onderken ik ten volle, maar dan *binnen* wat ik het paradigma van de representatie noem.

Pas hier lopen Rancières en mijn benadering uiteen. Voor Rancière is die laatstgenoemde wissel – die naar het esthetische – immers niet problematisch. Beeld en kunst worden langzaam maar zeker opgenomen in een andere ‘verdeling van het sensibele’. In dit verband van een crisis spreken heeft volgens Rancière geen zin.

In mijn optiek is die crisis er wél. Ook waar kunst en beeld ‘esthetisch’ worden (in de zin die Rancière eraan geeft), waar ze een van haar inhoud losgekomen ‘representatie’ worden (in de zin die ik aan die term geef), blijven zij getekend door een verlangen naar ‘inhoud’. Kunst blijft meer bepaald verlangen naar een reële inhoud, naar een funderende band met de werkelijkheid. Niet de hiërarchische werkelijkheid waarover Rancière het heeft, maar de fundamentele, alles dragende werkelijkheid, de werkelijkheid zoals die volgens de antieke filosofen door het ‘zijn’ was gedragen of zoals die in de christelijke filosofie van de Middeleeuwen door God was gedragen. Hier de term ‘modern’ inbrengen heeft mijns inziens wel degelijk zin, en dit ook precies omwille van de breuk met wat eraan vooraf is gegaan. Die breuk met het voorafgaande heeft het nieuwe

wel achter zich gelaten, maar niet zonder dat die breuk zich als zodanig doet blijven gelden. Die breuk zelf blijft haar stempel op het nieuwe, het moderne, drukken.

Of, om het met een referentie aan Friedrich Nietzsche te formuleren die ik pluk uit Vuyks vermelde essay *De esthetisering van het wereldbeeld*: de moderne, esthetische kunst blijft getekend door een ‘metafysische activiteit’.<sup>228</sup> Tegen hen die ‘niet verder komen dan in de kunst een prettige bijkomstigheid te zien, een vrolijk belgetinkel van de ‘ernst van het bestaan’, dat heel goed gemist kan worden’, stelt Nietzsche, met het pathos hem eigen, ‘dat de kunst de hoogste opdracht en de ware metafysische bezigheid in dit leven is’.<sup>229</sup>

Verankert de kunst volgens Nietzsche de moderne mens opnieuw in het metafysische? Slaat zij een brug naar een verloren gegane transcendentie? Laat ze hem opnieuw de vreugde van een zingeving ervaren binnen onze van zin verstoken wereld? Precies niet, aldus Nietzsche in de passage uit zijn *Die Geburt der Tragödie* waar Vuyk in zijn genoemde essay naar verwijst. De ervaring met het metafysische is er een ‘met een gruwelijke waarheid’, in casu met de (schopenhaueriaanse) wil waarin voor een individu en zijn zingevingsvraag op geen enkele manier nog een plaats is. ‘In het bewustzijn van de eenmaal aanschouwde waarheid ziet de mens nu overal alleen nog maar de gruwel of het absurde van het Zijn [Entsetzliche und Absurde des Seins]’. En pas dan verschijnt de kunst ten tonele, niet om ons van het ‘absurde’ te verlossen maar om ‘die gevoelens van weezin ten opzichte van de gruwelen en de absurditeit van het bestaan om te vormen tot voorstellingen waarmee te leven valt’.<sup>230</sup> En ‘leven’ moet hier in de affirmatieve zin van het woord worden gelezen: het ‘leven’ dat soeverein genoeg is om het zonder zin te kunnen stellen; het chaotische, warrige, onvaste, gratuite ‘leven’, precies het soort leven waarvan elke

228 Kees Vuyk, ‘De esthetisering van het wereldbeeld’, in: *De Revisor*, 1988 / 1 & 2, 171; *De esthetisering van het wereldbeeld. Essays over kunst en filosofie*, Kampen: Kok Agora, 1992, 52.

229 Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, vertaald, geannoteerd en van een nawoord voorzien door Hans Driesen, Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, Vijfde druk, 2017, 20. Zie ook Vuyks eigen vertaling in: Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, vertaling Kees Vuyk, Amsterdam: International Theater Bookshop, 1987, 30.

230 Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, 52. Zie eveneens Vuyk, ‘De esthetisering van het wereldbeeld’, 172. Zie ook de vertaling van Vuyk, 58.

vorm van 'spiritualiteit' en 'zingeving' zich sinds Plato afkeert.

Om het in 'postmoderne' termen te stellen (een term die Vuyk associeert met Rancières 'esthetische')<sup>231</sup>: de 'eenmaal aanschouwde waarheid' waarover Nietzsche het hier heeft, is die 'dat er geen waarheid is': een radicaal 'esthetische' (afwezigheid van) waarheid, zoals je het in Rancièriaanse termen zou kunnen stellen. Maar die ervaring en die waarheid, hoewel *voorbij* elke metafysische verankering, zijn nooit vrij van een zeker metafysisch gewicht, een gewicht dat aan het moderne beeld blijft hangen.<sup>232</sup> Het verlangen naar metafysische gronding is nooit helemaal weg van de manier waarop de moderne mens zijn louter 'esthetisch' universum beleefd. Dat in de moderniteit kunst religieus, en religie kunstzinnig worden beleefd, laat mijns inziens zien hoe in ons moderne, puur esthetische universum de verzuchting naar het 'metafysische' haar gelding maakt.

Dit 'metafysisch gewicht' en de impact ervan op de moderne beeldende kunst heb ik in mijn essay vertaald als de 'realisme-eis' die sinds Courbet haar drijvende motor vormt. De kunst wordt het domein waar het louter 'esthetische' beeld – of, in mijn termen, de van elke reële grond losgemaakte 'representatie' – kritisch met zichzelf geconfronteerd wordt en de vraag toelaat naar een *reële* grond, een verankering in de reële werkelijkheid. Kunst maakt die vraag tot uitgangspunt van haar artistieke procedé, een procedé dat ze telkens weer opnieuw moet uitvinden omdat ze telkens weer opnieuw constateert op die vraag geen afdoende antwoord te kunnen geven. In het volhouden van die spanning, en derhalve ook in de herhaling van haar falen, laat ze desondanks toch de 'reële grond' van haar representaties zien, een 'grond zonder grond', een 'ongrund'. Die kan blijkbaar alleen worden getoond in het drama – de tragedie – van haar pogen en haar falen. En pas op die manier geeft ze antwoord op de realisme-eis die haar bewust of onbewust voortjaagt.

231 Vuyk, 'De esthetisering van het wereldbeeld', 171; *De esthetisering van het wereldbeeld*, 52.

232 Dit gewicht hangt volgens Rancièr helemaal *niet* aan het moderne beeld. Beelden 'reprenteren' niet langer, omdat ze *zelf* spreken. In zijn essay 'De toekomst van het beeld' schrijft hij dat 'het beeld niet langer een duplicaat of vertaling [is], maar de manier waarop de dingen zelf spreken of zwijgen. [...] In dit opzicht is het beeld de direct op hun lichaam gegrifte betekenis van de dingen, hun zichtbare, te ontcijferen taal'. Jacques Rancièr, *De toekomst van het beeld*, vertaald door Walter van der Star, Amsterdam: Octavo, 2010, 20.

Had ik mijn essay verder uitgewerkt, dan had Nietzsche mij een mogelijk schema aangereikt om het falen in die realisme-eis *affirmatief* te duiden. In de steeds weer herhaalde affirmatie van het onvermogen van de moderne beeldende kunst om de moderne ‘representatie’ opnieuw een ‘reële’ gronding te geven ligt haar missie. Een missie waarvan ik de affirmatieve (lees: levensbevestigende) tragiek uitgerekend met Nietzsche goed had kunnen duiden.

‘De waarheid is lelijk: *we hebben de kunst*, om niet aan de waarheid ten onder te hoeven gaan’, zo lezen we in een van Nietzsches notities uit 1888.<sup>233</sup> Hij heeft net uitgelegd hoe waarheid niet samenvalt met het schone en het goede, en daarom ondraaglijk is. Als de kunst ons kan redden, is dat niet omdat ze ons een draaglijke (want goede en schone) waarheid kan geven, maar omdat ze ons in staat stelt ja te zeggen tegen die ondraaglijke waarheid. Dit is wat een cultuur moet doen die ervan uitgaat de meest realistische ooit te zijn: ja zeggen tegen de realiteit dat dit niet zo is. En dit is altijd ook tegelijk ja zeggen tegen het onvermogen ook die realiteit in een representatie te vatten. En ja zeggen tegen de representatie die dat doet.

## **Wessel Stoker**

Als moderne kunst nominalistisch is, als het een kaartenhuis van naakte, niet door realiteit ‘gedekte’ tekens betreft, kun je er dan in ‘wonen’? Met deze vraag opent Wessel Stokers repliek op mijn essay. Wonen ook wij, modernen niet tussen en met kunstwerken? En moet kunst, ook moderne kunst, niet vooral van daaruit gedefinieerd en becommentarieerd worden? Het is een even terechte als kritische vraag.

Maar vooreerst: wat is ‘wonen’? Stokers gebruik van die term refereert aan de filosofische traditie van de fenomenologie, en die huldigt een ander paradigma dan dat van het perspectief van waaruit mijn essay de problematiek benadert.

<sup>233</sup> Friedrich Nietzsche, *Nagelaten fragmenten [Deel 7] november 1887-begin 1889*, Teksteditie en annotatie door Giorgio Colli en Mazzino Montinari, Vertaald door Michel van Nieuwstadt, Nijmegen: SUN, 2001, 408; Nietzsche cursiveert.

Anders dan ik aan de moderne conditie toeschrijf, hebben wij, modernen, volgens Stoker met de wereld waarin we leven, inclusief de kunstwerken die er deel van uitmaken, een oorspronkelijke band. Geen ontologische band, zoals de middeleeuwse christelijke filosofie die opvatte, maar een existentiële band. De dingen zijn geen dingen-op-zich die zich schuilhouden achter de dingen zoals die aan mij verschijnen. Achter de 'fenomenen' verschuilen zich geen *Dinge-an-sich*. Dingen zijn hun verschijnen, ze zijn fenomenen. En wij zijn evenmin zoiets als een *Ding an sich* (zoals Descartes' *cogito* stelt). Wij zijn niets dan een openheid naar de aan ons verschijnende wereld. We zijn een 'in-der-Welt-sein', citeert Stoker Martin Heidegger. Wat wij ons 'zijn', ons 'wezen' noemen, valt samen met onze verhouding, onze band met de wereld. Exacter: het valt samen met onze scheppende, ontwerpende band, met een ontwerp dat zijn oorsprong niet vindt in een dingmatig ik, maar op zich altijd zelf al geworpen is in het zijn rondom zich. Een 'geworpen ontwerp', aldus diezelfde Heidegger.<sup>234</sup>

En daarom is ons zijn een 'wonen', een ontwerpend in de wereld geworpen zijn. Nee, de wereld is geen nominalistisch kaartenhuis, maar een horizon van fenomenen die aan ons verschijnen, zich aan ons 'geven', en het in en dankzij die gift mogelijk maken dat er een ontvanger voor die gift is: wijzelf. Wij 'zijn' slechts in zoverre we 'wonen' in de wereld.

Die fenomenologische blik staat garant voor een zeer interessant en zeer invloedrijk antwoord op de crisis die aan de basis van de moderniteit ligt. Zij omarmt de moderniteit en bevestigt op haar manier ook de dood van God. Het is in haar ogen inderdaad niet langer God die garant staat voor onze band met de werkelijkheid. Daar hebben we geen God voor nodig. We *zijn* die band, die band maakt ons wezen uit. En de werkelijkheid is er voor ons eveneens slechts in en dankzij die band, omdat zij als werkelijkheid *fenomenologisch* is. Zij is haar verschijnen. Net zoals wij slechts *zijn* in en dankzij dat verschijnend gebeuren dat het zijn is. Daarom, zoals gesteld, zijn we ons 'wonen' in het zijn.

Woont God daar ook? Als je Stokers redenering volgt, is hij daar in elk geval, of minstens ergens in de buurt. En hoe is Hij daar? Als 'hint' en 'disclosure'. Wo-

<sup>234</sup> Martin Heidegger, *Zijn en tijd*, vertaald en van een nawoord voorzien door M. Wildschut, Nijmegen: SUN, 2009, 66.

nend in de werkelijkheid kan iets – een kunstwerk bijvoorbeeld – ons een hint geven die onze woning opent. Opent waarop? Op het feit dat het verschijnende zich aan ons *geeft*.

Verwijzend naar onder meer het werk van Jean-Luc Marion, brengt Stoker hier het paradigma van de gift in. De wereld om ons heen is ons *gegeven*, en op onze beurt zijn wij *gegeven* aan de wereld. De metafoor van het gegeven-zijn rijmt naadloos met die van het verschijnende zijn. Het verschijnende *geeft* zich aan ons. Ziehier een hint naar, en een disclosure van ‘God’: een hint naar het door het christendom hooggehouden idee dat de werkelijkheid, net zo goed als wijzelf, gegeven zijn. Het schenkende karakter van het aan ons verschijnende zijn: dit is het wat religie zinvol maakt. Ook voor de moderne mens. God is het gevende, de gift die ons geeft aan het zijn en, zodoende, aan ‘onszelf’.

‘Woont’ God in het huis-dat-ons-zijn-is? Als ik Martin Heidegger volg, is het antwoord een duidelijk nee. In zijn termen: fenomenologie maakt gedane zaak met onto-theologie, met het idee dat ergens in of om het huis van het zijn ook de architect ervan zou wonen, dat de gift van het zijn door een ‘gever’ zou zijn geschonken. Als ik evenwel Stoker volg, meen ik dat het antwoord ja is. Het brute feit dat ons wonen-in-het-zijn van de orde van gift en geven is, kan ook nog eens *op zich* als gegeven en geschonken worden ervaren, en wel als ‘hint’ en als ‘disclosure’. De zijnservaring wordt de ervaring van de ‘bron’, de ‘gever’ die ons het zijn schenkt. Het wordt een godservaring.<sup>235</sup>

En zie: niet alleen is nu de religieuze crisis die aan de basis van de moderniteit ligt overwonnen (de oorspronkelijke band met de werkelijkheid is hersteld, niet ontologisch maar fenomenologisch), ook de crisis van de religie zelf wordt hier een uitweg geboden. Religie heeft haar zin teruggewonnen. De gegevenheid is niet enkel een gebeuren dat *altijd al is/wordt* gegeven, zij kan zich ook nog eens *op zich* geven. De ‘bron’, de ‘schenker’ van die gegevenheid laat zich ervaren. Men kan zich weer richten tot een ‘gever’, God.

<sup>235</sup> Voor een fascinerend geworstel met het al dan niet samenvallen van zijns- en godservaring, zie bijvoorbeeld Miskottes zijnservaring als mystieke (gods)ervaring, besproken in hoofdstuk 5 van: Marc De Kesel, *Zelfloos. De mystieke afgrond van het moderne Ik*, Utrecht: Kok, 2017, 151-178.

En toch blijf ik dit, ook vanuit fenomenologisch perspectief, problematisch vinden. Wat in een ‘disclosure’ verschijnt, is het verschijnen *als zodanig*: niet een *zijnsinstantie* achter het verschijnen die de ‘bron’ van dat verschijnen zou zijn, maar het verschijnen dat – en dit is het punt dat de fenomenologie juist maakt – niet mag worden onderscheiden van het zijn (dat is de nieuwe, fenomenologische definitie van ‘zijn’). Het komt mij voor dat de monotheïstische God zich strikt genomen niet voor dit paradigma leent. Daarvoor is Hij te zeer een ‘entiteit’, door radicale andersheid en exterioriteit getekend. Dat Hij ons *ex nihilo* het zijn (dat van onszelf inclusief) schenkt, zet zijn alteriteit nog eens extra in de verf. Het mag dan, wat ik beaam, zinvol zijn om die God fenomenologisch te denken, dit raakt wel onvermijdelijk het paradigma van het monotheïsme. Als God samenvalt met het verschijnen van het zijn *als zodanig*, kan men Hem dan nog monotheïstisch opvatten? Als de vraag terecht is, moeten de grondslagen van het monotheïsme dan niet grondig opnieuw bevestigd worden? En geldt dat in dezelfde lijn dan ook niet voor de grondslagen van een moderne religieuze monotheïstische praktijk? In plaats van een uitweg uit, of een antwoord op de religieuze crisis, is een fenomenologische benadering van de religie het aan zichzelf verplicht om eerst dit soort vragen aan de orde te stellen. Zo’n benadering biedt mijns inziens vooral een instrumentarium om het probleem van de crisis uit te diepen en in al haar facetten te articuleren. Vandaar dus de reserve die ik ten aanzien van Stokers benadering koester.

En die put ik ook nog uit een andere bron. Over ‘geven’, ‘gegevenheid’ en ‘gift’ is nog door een andere dan de fenomenologische traditie nagedacht. Samenleving en cultuur hebben hun ‘grond’, niet in de persoon van de deelnemers zelf, maar in feit dat die alles en nog wat met elkaar delen. Of, zoals de ‘sociologie van de gift’ in het spoor van Marcel Mauss het formuleert: aan cultuur ligt een trafiek van ‘gift’, ‘ontvangst’ en ‘teggengift’ ten grondslag.<sup>236</sup> Mensen leven van wat ze ‘geven’, ‘ontvangen’ en als ‘teggengift’ schenken.<sup>237</sup> Zo verliep het in archa-

<sup>236</sup> Mauss’ *Essay sur le don* (1923-1924) staat aan de basis van de zogeheten ‘sociologie van de gift’. Zie: Marcel Mauss, *Essay over de gift*, vertaling Jeanne Holierhoek en Willemijn Schretlen, Amsterdam: Boom, 2014.

<sup>237</sup> *Geven, ontvangen en een teggengift schenken* zijn drie strikt onderscheiden sociale handelingen die niet automatisch op elkaar volgen. Uit etnologisch onderzoek blijkt dat een gift nooit *zomaar* gegeven wordt en ook nooit *zomaar* ontvangen wordt en nooit *zomaar* een teggengift oproept. Elke cultuur kent zijn eigen codes en rituelen die deze drie handelingen en hun overgangen begeleiden. In die ‘trafiek’ bouwt de schenker/ontvanger zijn eigen bestaan (inclusief zijn identiteit) op en verwerft hij zijn plaats binnen die cultuur.

ische culturen ook tussen stervelingen en gestorvenen (voorouders). Alsook tussen stervelingen en onsterfelijken. Daarin ligt, voor die gift-sociologische benadering, de oorsprong van de religie. Het leven is gegeven vanuit een domein waar de differentie tussen leven en dood niet van tel is, het domein van onsterfelijken en goden. Het komt er voor de sterfelijken op aan die gift op de juiste manier te ontvangen en met de juiste tegengiften te beantwoorden. Maar voor onsterfelijken en goden geldt dit evengoed. Ook zij leven én van de giften die ze schenken én van de giften die hun worden geschonken. Goden die niet meer met lofzangen, processies en offers worden vereerd, deemsteren weg.<sup>238</sup>

Met die religieuze gift-logica breekt het monotheïsme. God is waarheid, Hij 'is die is'. En in die hoedanigheid is Hij weliswaar een en al gift en 'bron' van alle gaven, maar Hijzelf leeft niet van giften. Hij staat buiten de gift-traffic. In zekere zin 'kapitaliseert' Hij de totaliteit van de gift-economie en wordt zo de Ene van waaruit alles wat is, unilateraal, wordt geschonken. Aan die God iets schenken kan niet zonder én de nietigheid van de eigen schenking én de almacht van Gods schenking – zijn 'genade' – te bekennen.

Op het eerst gezicht lijkt ook hier het idee van 'gift' een opening te bieden om de religie te kunnen denken en van een nieuw bestaansrecht te voorzien. Zij appelleert aan het fenomeen van de gift dat aan de basis van cultuur en samenleven ligt. Maar vergelijkbaar met wat het geval is voor de fenomenologische benadering, moeten we ook hier constateren dat de God die onze religie huldigt zich precies onttrekt aan de gift-logica, en wel door die helemaal naar zich toe te trekken en in zich – als 'bron' – te concentreren. Ook hier komt het me voor dat, net als ik met betrekking tot de fenomenologische benadering opperde, de benadering vanuit de sociologie van de gift ons eerst en vooral de 'tools' geeft om de moderne religieuze crisis als probleem te verhelderen en uit te diepen, eerder dan dat zij er een oplossing voor zou kunnen aanwijzen.

Onnodig te zeggen dat de discussie hiermee niet afgesloten is, integendeel. En dat zou ook niet het geval zijn wanneer ik hier de kunst inbracht. Ook in de

Onze cultuur heeft die 'driedelige' gifteconomie vervangen door een economie die alles tot één paradigma herleid heeft, met name koopgeld.

<sup>238</sup> Denk aan het fenomeen van de 'deus otiosus' in de Griekse en Romeinse religie.



moderne kunst zie ik eerst en vooral een zich herhalend probleemveld. Als die kunst een band heeft met religie, dan lijkt mij dat in de eerste plaats zo te zijn omdat beide in elkaars probleem, elkaars crisis, een uitdieping kunnen vinden van de crisis die aan de basis van de moderniteit ligt. Maar eerder dan voor die crisis een uitweg of een oplossing te vinden, is het mijns inziens zaak de crisis te affirmeren. Alleen die affirmatie houdt ons 'realistisch'. En, zo herhaal ik met Courbet, daar is het de kunst – alsook de religie – om te doen.

# PERSONALIA

---

**Barbara Baert** is hoogleraar ‘middeleeuwse kunst’ en iconologie aan de KU Leuven. Haar werk verbindt vragen uit de ideeëngeschiedenis, culturele antropologie en filosofie, en toont een grote gevoeligheid voor culturele archetypen en hun symptomen in de beeldende kunst.

**Frank G. Bosman** is cultuurtheoloog, verbonden aan de Tilburg School of Catholic Theology. Hij is [samen met Archibald van Wieringen] auteur van onder andere: *Video games as art. A communication-oriented perspective on the relationship between gaming and art* (2022).

**Patrick Chatelion Counet** is em. hoogleraar ‘Bijbel in de Nederlandse Cultuur’ aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was kerkrechter aan het officieel van het aartsbisdom Utrecht en secretaris van de KNR (Konferentie Nederlandse Religieuzen).

**Marc De Kesel** is hoogleraar ‘Theologie, mystiek & moderniteit’ aan de Radboud Universiteit, Nijmegen. Hij publiceert over kunst- & cultuurkritiek, lacaniaanse theorie, Shoah-receptie en religie- & mystiektheorie. Recent publiceerde hij onder meer *Effacing the Self. Mysticism and the Modern Subject* (2023).

**Lieven De Maeyer** is als wetenschappelijk medewerker aan het Titus Brandsma Instituut verbonden en als extern promovendus aan de Radboud Universiteit te Nijmegen. Hij is de auteur van *Simone Weil. Leven op de rand van de wereld* (2019).

**Johan Goud** was remonstrants predikant (Eindhoven, Den Haag) en em. hoogleraar aan de Universiteit Utrecht, in ‘vrijzinnige godsdienstfilosofie’ en ‘religie en zinging in literatuur en kunst’. Hij publiceerde onlangs *Een brief die niet meer dicht kan: Gesprek met mijn ongelovige alterego* (2023).

**Wessel Stoker** is em. hoogleraar en doceerde esthetica en godsdienstfilosofie aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Hij publiceerde onlangs *God opnieuw verbeeld: theologische kunstbeschouwing* (2022, tweede herziene druk).

**Kees Vuyk** is filosoof en psycholoog. Hij werkte in de kunstwereld en doceerde kunstbeleid aan de Universiteit Utrecht. Hij is de auteur van (o.a.) *Het menselijk teveel* (2002), *Oude en nieuwe ongelijkheid* (2016) en *De feilbare mens* (2019).

**Ruud Welten** is hoogleraar filosofie aan de Erasmus School of Philosophy te Rotterdam en universitair hoofddocent aan het departement filosofie van de School of Humanities van Tilburg University. Hij publiceert voornamelijk over moderne Franse filosofen en schrijvers.



# COLOFON

---

**Design:** DOORLORI / Lori Lenssinck

**Afbeelding omslag:** Francis Bacon, Head VI, 1949. Oil on canvas. 93,2 x 76,5 cm

**ISBN:** 9789403708263

**DOI:** 10.26116/tqjj-5q63

© Wessel Stoker / Uitgeverij Open Press TiU

Alle rechten voorbehouden.



Figura Divina is een collectief van docenten en onderzoekers aan Nederlandse universiteiten, hogescholen en andere onderwijsinstellingen, dat zich toelegt op de diepgaande verbinding tussen kunst en religie in brede zin. Zij doet dit door het organiseren van symposia en met publicaties over thema's rondom religie en kunst.

[www.figuradivina.org](http://www.figuradivina.org)



**Verschenen in de serie:**

*Apocalyps in kunst. Ondergang als loutering?*, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.), Figura Divina 1, Zoetermeer 2014

*Maar zie, ik je lief! Eros in kunst en religie*, Hans Alma en Johan Goud (red.), Figura Divina 2, Zoetermeer 2016

*Spiritualiteit van de tuin*, Hans Alma en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 3, Utrecht 2017

*God in hedendaagse kunst*, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.) Figura Divina 4, Soest 2018

*Pijnlijk mooi. Lijden en schoonheid in de christelijke kunst*, Marc De Kesel en Anne Marijke Spijkerboer (red.), Figura Divina 5, Middelburg 2019

*God opnieuw verbeeld. Een theologische kunstbeschouwing*, Wessel Stoker, Figura Divina 6, Almere 2019

*Leven dat leven wil. Over dieren en mensen in filosofie, religie en kunst*, Johan Goud en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 7, Almere 2020

*Kunstenars in Gods spoor. Peilingen naar het religieuze en spirituele van kunst in een seculiere wereld*, Wessel Stoker en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 8, Almere 2021

*Waar kunst religie kust. In discussie met Marc De Kesel over moderne beeldende kunst*, Wessel Stoker (red.), Figura Divina 9, Tilburg 2023

Moderne beeldende kunst neigt vaak naar het religieuze, het spirituele, het mystieke. Tegelijk zoekt moderne religiositeit dikwijls de beeldende kunst bewust op. Wat trekt kunst en religie tot elkaar aan? In het centrale essay van deze bundel, Heilige crisis, benadert Marc De Kesel die vraag vanuit de crisis waarin de moderne beeldende kunst volgens hem verkeert. Dat moderne kunst naar het religieuze neigt, kan gezien worden als een poging die crisis te bezweren. En voor de religie geldt niet anders. Ook die verkeert in een crisis en zoekt daarom aansluiting bij beeldende kunst. Religie en kunst vinden elkaar omdat elk van beide bij de ander het soelaas voor de eigen crisis zoekt.

Op deze stelling van Marc De Kesel geven experts vanuit verschillende disciplines hun commentaar. Barbara Baert, Frank Bosman, Patrick Chatelion Counet, Johan Goud, Lieven De Maeyer, Kees Vuyk, Wessel Stoker en Ruud Welten voorzien De Kesel van weerwoord. Een aantal licht zijn stelling toe of bevestigt of weerspreekt haar. Anderen geven een alternatieve visie op moderne kunst in relatie met religie.

**ISBN:** 9789403708263

**DOI:** 10.26116/tjij-5q63

