

Matthias Grünewald, Isenheimer altaarstuk, 1512-1516

EN HET WOORD IS BEELD GEWORDEN

Reflectie over de relatie tussen kunst en geloof

Pol Hendrix

ALS ik mezelf 'priester-kunstenaar' noem, dan moest ik vroeg of laat toch een omstandig artikel schrijven over de relatie tussen kunst en geloof of kunst en kerk. In mijn seminarietijd had ik al iets dergelijks gedaan vanuit de invalshoek van de beeldenstorm(en). Dat werk heb ik grondig herzien en aangevuld en zo mag ik u hier een gul geïllustreerd (hoe kan het anders) artikel aanbieden dat u hopelijk kan bekoren en inspireren en vooral inzicht geven in de rijke geschiedenis van de verhouding tussen geloof en kunst.

I. VANDAAG

De oermens

Experten lijken het erover eens te zijn dat prehistorische grottschilderingen eerder een sacraal karakter hebben dan dat ze kunst zouden kunnen worden genoemd. Toen de voorhistorische mens stippen, handafdrukken en dieren op grotwanden aanbracht, was hij niet bezig met artistieke expressie noch met interieurverfraaiing. Alhoewel men niet zeker is over de betekenis van deze tekeningen, is men er wel van overtuigd dat zij iets te maken hebben met de sacrale dimensie van het bestaan, die de oermens al gauw op het spoor is gekomen. De moderne mens lijkt die zo goed als verloren te hebben omdat hij er wordt van afgeschermd. Van alle kanten worden wij ervan overtuigd dat het leven geen sacrale dimensie heeft en dat die dus ook op geen enkele manier moet worden uitgedrukt. Niet in kunst noch in liturgie. Als priester-kunstenaar ben ik uiteraard van het tegendeel overtuigd en dat wil ik hier graag verduidelijken.

Beeldcultuur

Je hoort weleens beweren dat we tegenwoordig in een 'beeldcultuur' leven. We hebben in elk geval meer en gemakkelijker toegang tot beelden, net zoals tot allerlei informatie, niet in het minst via internet. Denk maar aan de sociale media waarin het 'delen' van beelden blijkbaar een must is voor ieder die 'volgers' heeft. Een begrip als beeldcultuur wordt vooral pejoratief gebruikt, alsof we er ons toch maar beter eens goed over bezinnen. En dat moesten we dan maar eens doen want een teveel aan beelden kan de kwaliteit of de diepgang van ons kijken schaden. Als we het allemaal al eens hebben gezien, zijn we dan nog bereid om echt te zien wat toch maar gewoontjes is? Zien we de mens naast ons nog wel of zijn we daar ook op uitgekeken? Soms zegt één beeld meer dan duizend woorden, maar zijn we nog bereid om het beeld te 'lezen' of gaat het slechts om mooi of lelijk? Kan het zichtbare nog een verwijzing zijn naar het onzichtbare? Of blijven we steken bij uiterlijk vertoon en vermaak? Een be-



zinning is dus aan de orde, in het besef evenwel dat met het begrip 'beeldcultuur' niet alles is gezegd over de cultuur waarin we nu leven, daarvoor is die cultuur veel te complex. Trouwens, wat is tegenwoordig nog als 'onze' cultuur te beschouwen?

Kunst, een theorie

Als student had ik een eigen theorie over kunst. Ik sta er nog altijd achter, maar dan eerder als één luik in het benaderen van kunst. Achteromkijkend moeten we wel eerst vaststellen dat kunst niet altijd kunst is geweest! Tot aan de komst van de fotografie was kunst vooral een verheven ambacht. Kunstenaars oogsten vooral bewondering voor hun kunnen. In de loop van de negentiende eeuw zijn kunstenaars eerder op zoek gegaan naar de verwondering. Het publiek was van dan af niet meer eensgezind over de waarde van de kunstgewrochten die werden voortgebracht. Denk maar hoe Vincent van Gogh met moeite één werk heeft kunnen verkopen. Tegenwoordig moeten zijn fans het stellen met reproducties terwijl superrijke investeerders de originelen in kluisen opstapelen. We moeten dus een onderscheid maken tussen de bewonderenswaardige oude en de verwondering wekkende nieuwe kunst.

Bij die laatste mogen we ons niet laten verleiden om ons blind te staren op het kunstwerk, want kunst is een proces. Het kunstproces begint bij de ervaringswereld (1) waarin de kunstenaar (2) in-

spiratie opdoet om een kunstwerk (3) te creëren en dit dan te presenteren aan de samenleving (4). Haal een van die vier weg en we spreken niet meer over kunst. In dit proces neemt het kunstwerk de meest kwetsbare positie in. 1 en 4 zijn zeer breed en moeilijk af te bakenen, terwijl 2 en 3 erg smal zijn en beperkt in hun mogelijkheden. Zonder de kunstenaar komt het kunstwerk niet tot stand en alhoewel beide een blijvende band behouden, zal de maker in zijn werk moeten verder leven, als het tenminste waardig genoeg bevonden wordt om het te behouden voor komende generaties. Sommige kunstenaars kan het geen bal schelen van wat 'men' van hun werk denkt, andere streven er veeleer naar hun publiek te behagen. Professionele kunstenaars staan weleens voor het dilemma welke houding het meest zal opbrengen. Dit is spijtig genoeg de keerzijde van het vierde facet in het kunstproces. Idealiter ontstaat ware kunst enkel in vrijheid, maar welke prijs is men bereid daarvoor te betalen?

Wetenschap

Het valt me de laatste tijd op hoe wetenschappers behoefte hebben aan kunst. Alhoewel zij meestal zelf geen artistieke aspiraties hebben, willen ze zichzelf wel graag als kunstliefhebbers beschouwen. Zij ervaren hoe de kunsten evenwicht brengen in een anders zeer eenzijdig (binnen hun vakgebied) en te verstandelijk omgaan met de werkelijkheid. Kunst doet andere snaren

trillen en vult een leegte die ontstaat wanneer de geloofsdimensie wordt afgewezen. Vermits ware kunst in wezen religieus is (zie blz.33), wordt het evenwicht hersteld en kan men toch vasthouden aan een godsdienstvrije levensbeschouwing. Zo is kunst een onverdacht alternatief voor geloof en kan elke ongelovige zijn religieuze behoeften in de kunst botvieren. Dat is toch wel kort door de bocht, zal u zeggen, en dat is het ook, vooral omdat enerzijds kunst tegenwoordig zo complex en ondefinieerbaar is geworden en anderzijds er omtrent religie, geloof en godsdienst zoveel vooroordelen en onwetendheid bestaan, dat die eerst moeten worden aangepakt alvorens er een echt debat kan worden gevoerd.

Geloof

Het is niet mijn ambitie om in één paragraaf de complexiteit van het geloven te ontrafelen, maar in functie van haar verhouding met kunst wil ik tot een noodzakelijke begripsbepaling komen. Geloven is een werkwoord en een synoniem van vertrouwen, maar dat is zo 'n ruime interpretatie dat zelfs 'ongelovigen' kunnen geloven (in zichzelf bv.). Meer bepaald wil ik hier het geloven in God behandelen. Dat deed ik trouwens ook al in mijn eerdere artikels op deze website en daarom wil ik mij hier beperken tot enkele basiskenmerken. Geloven in God zit gekneld tussen twee paradoxen. Enerzijds is het een gave van God zelf, iets waar men niet voor kiest, maar wat je overkomt en waarop je slechts ja of neen kunt antwoorden. Anderzijds is het geloven in God doorheen de eeuwen omgezet in vele godsdienstige tradities, theologische beschouwingen, spirituele belevingen, mystieke openbaringen, geloofsengagementen en kerkinstituten. Men kan er niet omheen en het noopt je tot het maken van een keuze. De geschiedenis (en de kunst) leert ons dat het godsgeloof een golvende evolutie doormaakt met afwisselende accenten. Ook al is het een gave toch moet je kiezen, zelfs al is het maar een fundamentalistisch 'voor waar aannemen' om ergens bij te horen. Tegelijk is het godsgeloof iets dat je gemeenschappelijk hebt met anderen. Ook al is het tegenwoordig mode om een strikt private invulling aan je geloof te geven, waarmee je per definitie niet

naar buiten komt. Het wordt in onze tijd als zeer ongepast en bedreigend ervaren indien je in woord of daad uiting geeft aan je geloof. Alleen de ongelovigen mogen met hun overtuiging het publieke forum betreden! Binnen een zekere tolerantie en met het veel misbruikte 'respect' kunnen gelovigen die daar behoefte aan hebben wel samenkomen voor hun godsdienstoefeningen. Voor joden, christenen en moslims is het samenkomen in geloof dan ook essentieel, maar in de huidige omstandigheden is daar letterlijk en figuurlijk weinig ruimte voor. Een niet-gedeeld godsgeloof heeft weinig kans om stand te houden en dat is nu net wat we in deze tijd van kerkverlating meemaken ...

Ten derde is het geloven in God niet enkel iets dat je met anderen deelt in de ruimte, maar ook in de tijd. Velen hebben geloofd vóór ons en zij hebben daar sporen van nagelaten, sommigen daarvan zijn zelfs indrukwekkend. Denk maar aan de westerse cultuur en beschaving, die zonder het christendom niet zou bestaan. Daar waar die beschaving nog tekorten vertoont, is precies waar ze nog niet christelijk genoeg is! Maar denk ook aan de joodse wortels en de bijbel. Zonder steeds weer terug te keren naar de bron houdt het christendom en de christen geen stand. Dat we onderweg ook heel wat steken hebben laten vallen, mogen we niet over het hoofd zien en daarvoor moeten we ons nederig op de borst kloppen, maar tegelijk heeft het joods-christelijke godsgeloof ook een rijke geloofs- en cultuurschat voortgebracht, waarvan we volop mogen genieten én leren op onze zoektocht naar eigentijdse en toekomstgerichte geloofsvormen.



"Omdat gij geen gestalte hebt gezien, toen JHWH u bij de Horeb uit het vuur heeft toegesproken, moet gij zorgen u niet te bezondigen door beelden te maken van welke gestalte dan ook: of het nu de vorm van een man of een vrouw is, de vorm van een dier dat op het land leeft, de vorm van een vogel die langs de hemel vliegt, de vorm van een of ander kruipend gedierte of de vorm van een vis die in het water onder de aarde leeft" (Dt 4,15-18).

Beeldenstorm

De relatie tussen (beeldende) kunst en godsdienst is altijd al een moeilijke geweest. Denk maar hoe kunst eeuwenlang zo goed als exclusief ten dienste stond van de godsdienst, hoe dat dan tot excessen en daarop tot 'beeldenstormen' heeft geleid. In het meervoud want denk niet dat er enkel in de zestiende eeuw een beeldenstorm is geweest bij de opkomst van het protestantisme. Beeldvijandigheid steekt telkens de kop op wanneer er te veel beelden opduiken of de impact ervan te groot wordt. In jodendom, christendom en islam is het Woord van God aan de orde en kent men de goddelijke (?) waarschuwing om van God (en de mens) geen beelden te maken die tot afgoden zouden worden. Van de drie Abrahamitische godsdiensten is het christendom het minst iconoclastisch (beeldvijandig) ingesteld, vermits Jezus Christus toch het Beeld geworden Woord van God is. Het woord primeert natuurlijk bij alle drie en zo kan er bij de verdedigers van dat woord weleens jaloezie ontstaan t.a.v. de beeldende kunstenaars die dat woord niet met letters maar met beelden kunnen weergeven. In de zestiende eeuw waren er natuurlijk ook en vooral nog andere oorzaken voor het iconoclastisch geweld. Alhoewel ik ten zeerste betreur welke schade er toen werd aangericht, zou ik in die tijd zelf ook aan de kant van de beeldenstormers hebben gestaan, vermoed ik! (zie ook blz.13)

Biblia pauperum

Men hechte aan het beeld in de loop der tijd verschillende waarden. In de vroege middeleeuwen, toen de kerstening van onze gewesten nog volop aan de gang was, was de kerkleiding zeer beducht voor het gevaar van beeldenverering. Men benadrukte dan ook vooral de didactische waarde van het beeld. Paus Gregorius de Grote schreef dit erover (rond het jaar 600):
"Als iemand afbeeldingen wil maken, laat hem dan zijn gang gaan, maar tegen de aanbidding van de afbeeldingen moet men zich met alle middelen verzetten. (...) Moge door de herinnering aan de Zoon van God uw liefde voor hem groeien die u in de afbeelding wilt zien. Wij werpen ons hiervoor niet neer als voor God, maar wij aanbidden hem

Beeldmeditatie

Walter Nigg (1903-1988) was een priester-kerkhistoricus die o.m. in 1952 het boek 'Schilders van het Eeuwige' schreef, waarin hij soms erg uitbundig zijn visie neerschrijft. Dit is een leesbaar stukje over beeldmeditatie.

“Ook in onze tijd maakt God van de beelden nog hetzelfde gebruik als in vroeger eeuwen. Het religieuze beeld is een mysterie, welks werkingen nimmer kunnen worden doorgrond, en dat de mensen brengt in de nabijheid van het oerfenomeen, zodra men het met echte innerlijke belangstelling tegemoet treedt. Deze houding van de eerbied is de voorwaarde voor de functionele betekenis van het beeld. Het religieuze kunstwerk moet mediterend worden benaderd. Mediteren is iets anders dan logisch denken. Nog veel minder heeft het met kritisch oordelen te doen. Mediteren betekent in de eerste plaats zwijgen. Door dit stil worden keert de mens tot zichzelf om te luisteren naar datgene wat zijn ziel heeft te zeggen op wat hij aanschouwt. In dit naar binnen gerichte zien en luisteren wordt ons de centrale religieuze betekenis bewust, die in de meditatieve inkeer vruchtbaar begint te worden. Om tot deze meditatie te komen is meer nodig dan dat men het beeld of schilderij slechts vluchtig en oppervlakkig aanschouwt; men dient het telkens weer opnieuw met liefde te bekijken, want alleen liefde schenkt kennis.

Slechts bij een dergelijke meditatieve houding opent het beeld van zijn kant de ziel, die het in zich bergt. Op dat moment gaat er een geheimzinnige werking van uit, waarop de beschouwer niet bedacht was, en die ook niet rationeel kan worden verklaard. Er springt een vonk over van het beeld op de beschouwer, die in hem het sluimerende eeuwigheidsbesef doet ontvlammen. Want in ieder werkelijk religieus beeld is een deel van de kracht van de Eeuwige op mysterieuze wijze binnengedrongen en blijft daarin alle eeuwen door potentieel sluimeren. Op ieder ogenblik kan het eruit tevoorschijn komen en op de beschouwer overgaan en hem tot het hoogste inspireren. In deze werking is de religieuze functie van het beeld als ondoorgrondelijk geheim gelegen.”

aan wiens geboorte of lijden of zetelen op de troon de afbeelding ons doet denken. En terwijl de afbeelding, zoals het geschrift, het ons in herinnering roept, verheugt zij ons hart vanwege zijn opstanding of troost ons vanwege zijn lijden.

Wat voor de lezers het schrift is, is voor de ogen van de onontwikkelden de afbeelding, want daarop zien zelfs de onontwikkelden wat ze moeten navolgen, daarop lezen zij die niet kunnen lezen. Daarom is vooral voor de heidenen de afbeelding een lezing (...). Men moet onderscheid maken tussen het aanbidden van een afbeelding en het onderdicht dat we door de afbeeldingen over het voorwerp van onze aanbidding krijgen.”

Later zal Thomas van Aquino (13^e E) dat benadrukken door te zeggen dat de beelden *“daar zijn om aan het voorbeeld van de heiligen te herinneren, de vroomheid te bevorderen en de onwetenden te beleren”*.

Ook in het Trentse decreet over de beelden (concilie midden 16^e E) werd, na de verdediging van de overgeleverde beeldenverering, hun didactische functie grondig onderlijnd (zie ook blz.17). Maar waar het Tweede Vaticaans Concilie (1962-'65) in haar liturgieconstitutie over de kunst spreekt, is er van de didactische functie van de beelden geen sprake meer, zelfs de beeldenverering wordt gemarginaliseerd, *“zij moet gematigd en in rechte banen worden geleid”*. Na dit concilie is er overigens een soort stille beeldenstorm door de kerk gewaaid, waarbij men op vele plaatsen beelden heeft opgeruimd om voorrang te geven aan soberheid. Je kan zeggen dat het verwijderen van verouderde beelden ruimte heeft gemaakt voor een nieuwe beeldentaal, maar die is nooit echt doorgebroken, waardoor er slechts een kille leegte overbleef. Ondertussen noemen wij dat 'minimalisme', al zou ik hier liever over beeldarmoede spreken ...

II. GISTEREN

Het symbool

Als de bijbel verbiedt om God af te beelden (Ex 20,4) dan zit daar niet alleen de overtuiging achter dat dit voor de mens onmogelijk is om te doen, maar ook dat elke poging daartoe God tot een maaksel van de mens zou maken. De verhouding die in het scheppingsverhaal, helemaal aan het begin van de bijbel (omdat het om beginsels gaat!), wordt aangegeven zou zo worden omgekeerd. Toch zal de mens die Gods bestaan in woord of beeld wil uitdrukken, op zoek gaan naar begrippen die een verwijzende functie kunnen hebben. Zo kiest hij voor een symboliserende taal. De bijbel zelf reikt ons die al veelvuldig aan. Wie in de bijbel alleen maar leest wat er staat, zonder zich af te vragen wat het betekent of waarnaar het verwijst, leest enkel maar verhaaltjes voor het slapengaan. Terwijl de bijbel ons juist wil wakker maken voor het levende Woord van God.

Het symbool werkt plaatsvervangend (zie ook blz.29). Wie het symbool ziet en begrijpt, wordt de aanwezigheid van het gesymboliseerde gewaar. Het religieuze symbool gaat daarin nog een stap verder omdat de verbinding die tot stand wordt gebracht ook zingeving mogelijk maakt.

In de vroegchristelijke kunst gaf het symbool de toon aan. Het was een kwestie van voorzichtigheid, zowel t.a.v. de vijandige omgeving als t.a.v. het christelijke gedachtegoed zelf dat zichzelf niet in beelden mocht verliezen. Zo zien we in de muurschilderingen in de catacomben en op sarcofagen menige voorstelling van de goede herder of het lam Gods of van de vis, die op meer dan één manier kon worden uitgelegd.



Al kon de vis een verwijzing zijn naar het verhaal van de wonderbare spijziging, toch was ze vaak ook een verwijzing naar Christus zelf. "Zoals een vis tot op grote diepte in zee duikt zonder letsel daarvan te ondervinden, zo heeft Christus zich geheel in het menselijke avontuur gestort" (Augustinus). Over de literaire symboliek van de vis bestaat allermint twijfel. Het acrostichon ICHTUS (Grieks voor vis) staat voor *Iésous Christos Theou Uios Sotér* (Jezus Christus, Zoon van God, Verlosser).

Van Rome naar Byzantium

Na de Constantijnse vrede (313) wordt het christendom staatsgodsdienst en begint er voor de christelijke kunst een nieuw tijdperk. Van zodra het christendom het heidendom had verdrongen en staatsgodsdienst was geworden, verdween geleidelijk de schroom en de angst om een christelijk beeldengedoe uit te bouwen, dat het strikt symbolische uit de catacomben oversteeg. De kunst zette zich ten dienste van de kerk en de voormalige angst dat het gebruik van beelden zou leiden tot afgoderij verminderde in brede kringen.

Nu het kruis (of christusmonogram) in het labarum (de keizerlijke legerstandaard) staat, treedt ook de historische



Jezusfiguur naar voren. Hij wordt niet enkel uitgebeeld volgens de beschrijvingen van de evangeliën, maar ook als wereldbeheersers en wereldleraar. Dat concept zal eeuwenlang aanhouden en de kerk zal ernaar handelen.

De verplaatsing van de zetel van het Romeinse Rijk naar Constantinopel (nieuwe naam voor het oude Byzantium – tegenwoordig Istanboel genoemd) in 330 heeft gewichtige cultuurhistorische gevolgen. In de zesde eeuw – onder keizer Justinianus – komt de Byzantijnse kunst tot veelzijdige opbloei en ontwikkeling. Terwijl de cultuur van het West-Romeinse keizerrijk van de zevende eeuw af door de invallen van vreemde volkstammen in verval geraakt, kent de Byzantijnse kunst een enorme uitstraling en verspreiding.

Van iconoclasm tot iconenverering

De beeldvijandigheid, zo levendig bij de eerste christenen, uitte zich sinds de vierde eeuw opnieuw, o.m. door het optreden van misbruiken in de beelddienst.

Het verbod van Exodus 20 wordt in Deuteronomium gemotiveerd met de ongreepbaarheid van Gods gestalte, van God, die wel spreekt, maar die men niet ziet. Ook de klassieke oudheid weet van deze ongreepbaarheid Gods. De oude Herakleitos lucht zijn verontwaardiging over hen, die "bidden tot deze beelden, alsof iemand met gebouwen wilde spreken, zij kennen immers de goden niet naar hun ware wezen". Herodotus verhaalt de geschiedenis van Amasis, die uit een kwispedor, een voetbad en een kamer-gemak een godenbeeld doet maken. De Romeinse historicus Varro acht het meer dan honderdzeventig jaar ontbreken van beelden in het Rome van de koningstijd een voordeel: de religie was toen reiner en de invoering van de beelden bracht verval ...

In de achtste-negende eeuw woedde de beeldenstrijd hevig in het Byzantijnse rijk. In 725 beval keizer Leo de Isauriër, onder islamitische invloed, de verwij-

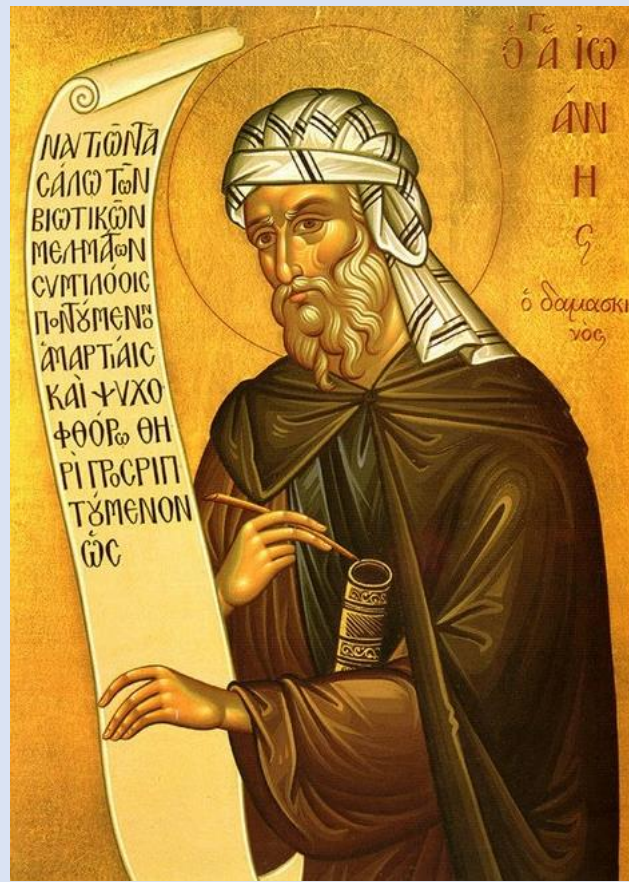


dering van alle beelden. Zelfs het prachtige Christusportret dat zich boven de paleispoort bevond, liet hij vernietigen en vervangen door een eenvoudig kruis.

Vooraf vrouwen, monniken (iconenschilders!) en de pausen Gregorius II en III verenigen zich ter verdediging van de beelden tegen zijn opvolger keizer Constantijn V Copronymus, die niet alleen de beelden, maar ook de heiligenrelikwieën aanviel. Toch zal de synode van Constantinopel in 754 bepalen dat de elementen van het avondmaalsacrament de enige toelaatbare afbeeldingen van de heiland zijn en zij veroordeelt monnik en theoloog Johannes Damascenes uit Jeruzalem voor zijn theologische onderbouwing van de beeldenverering: "... nimmer zal ik ophouden het stoffelijke te vereren, waardoor mijn verlossing werkelijkheid is geworden" (zie kadertekst op deze bladzijde). Alle onderdanen moeten zelfs een eed zweren dat zij nooit beelden zullen aanbidden. De schilderkunst wordt als goddeloos bestempeld en religieuze kunstwerken worden vervangen door profane schilderijen. De vervolgingen waren het hevigst van 706 tot 775.

Een windstilte trad op onder invloed van een vrouw. Keizerin Irene doet in 787 het tweede concilie van Nicea de besluiten van Constantinopel herroepen: "geoorloofd, ja verplicht zijn de begroeting en de eerbiedige verering van de beelden; de waarachtige dienst echter blijft God alleen voorbehouden." Merkwaardig is de echt-orthodoxe motivering: verwerping der beelden doet te kort aan de christologie. Immers de mogelijkheid tot verbeelding toont het waarachtige menszijn van Christus aan. In het begin van de negende eeuw vond onder keizer Leo de Armeniër een wederoptreden van de beeldenstormers plaats. In 832 verbood een nieuw concilie het branden van kaarsen, wierook en lampen voor de beelden. Opnieuw moet een vrouw, keizerin Theodora, de beelden redden: in 843 laat een synode de besluiten van Nicea hernieuwen. Het Feest der Orthodoxie herinnert tot op vandaag aan het gewicht dat de kerk van het oosten aan de beelden toekende en toekent. De beeldenverdedigers wonnen het pleit, zij het met enige toegevingen: vanaf de

Johannes Damascenes (ca. 670-750) stamde uit een welgestelde christenfamilie in dienst van de kalief. Na 700 werd hij monnik, priester en theologisch adviseur van de patriarch van Jeruzalem.



"Omdat sommigen ons berispen om de eerbied en de eer die wij de afbeelding van onze Heer en van onze meesteres, maar ook van de andere heiligen en dienaren van Christus bewijzen, moeten zij horen dat God in het begin de mens naar zijn beeld heeft geschapen (Gn 1,26). Waarom bewijzen wij elkaar eer? Toch alleen omdat wij naar het beeld van God geschapen zijn. Want de eer van het beeld gaat (...) op het oerbeeld over. Oerbeeld is datgene waarnaar iets wordt afgebeeld, waarvan een afbeelding wordt gemaakt. Waarom aanbad het volk van Mozes de tent-tabernakel (Ex 33,10)? Omdat zij een afbeelding en typus van de hemelse dingen of veeleer van de hele schepping was. (...)
Bovendien, wie kan zich van de onzichtbare, onstoffelijke onomschreven en vormeloze God een voorstelling maken? Het is daarom zeer dwaas en goddeloos de godheid af te beelden. Daarom was in het Oude Testament het gebruik van afbeeldingen niet in zwang. God is in zijn 'barmhartige liefde' (Lc 1,78) omwille van ons heil waarlijk mens geworden, niet zoals hij Abraham in menselijke gedaante verschenen is (Gn 18), ook niet zoals Hij aan de profeten verschenen is. Neen, Hij is wezenlijk, werkelijk mens geworden. Hij heeft op aarde geleefd en is met de mensen omgegaan. Hij heeft wonderen gedaan en heeft geleden. Hij is gekruisigd, verzezen en in de hemel opgenomen. Dit is allemaal gebeurd en door mensen gezien. Het is tot onze herinnering en tot lering opgetekend van hen die er destijds niet bij waren, opdat wij die het niet gezien, maar gehoord en geloofd hebben, aan de zaligspreking van de Heer deelachtig zouden worden (Joh 20,29). Maar omdat niet iedereen lezen en schrijven kan, leek het onze vaders goed deze gebeurtenissen als heldendaden in afbeeldingen te laten voorstellen om ze in het kort in herinnering te brengen. Als wij niet aan het lijden van de Heer denken, herinneren wij ons bij het zien van de afbeeldingen van de kruisiging van Christus beslist zijn heilzaam lijden. Wij werpen ons ter aarde en aanbidden niet het materiaal, maar het afgebeelde, zoals wij ook niet het materiaal van het evangelie en van het kruis aanbidden, maar het daardoor uitgedrukte. (...)"

tiende eeuw verdwenen beeldhouwwerken volledig uit de Byzantijnse kunst. Hiermee kwam een bijzondere tak van de schilderkunst tot volle bloei: de iconen. Die vond zijn oorsprong hoofdzakelijk in de Grieks-Egyptische mummieportretten van de tweede-derde eeuw voor Christus. Vermits de iconen nauw met de orthodoxe liturgie zijn verbonden, is hun voorstelling dogmatisch bepaald en tot in de details door de kerkelijke traditie vastgelegd. Terwijl men in het westen de beelden slechts als catechetische hulpmiddelen ziet, beschouwt men ze in het oosten als heil bewerkende mysteriën. Een icoon is dan ook geen kunstwerk, maar een sacrament en het concilie van Nicea van 787 keurt goed dat men bij de verering van de Christusicoon zegt: "deze is Christus, de Zoon van God".



Dezelfde God die heeft gezegd: "Licht moet schijnen uit het duister," is als een licht in onze harten opgegaan, om de kennis te doen stralen van zijn heerlijkheid, die ligt over het gelaat van Christus. (2Kor 4,6)

Beeldenverering in het westen

Onder Karel de Grote verzette de Frankische kerk zich eveneens tegen de beeldenverering en de pauselijke goedkeuring ervan: *nec cum illis frangimus, nec cum istis adoramus*. In 599 reeds gebod bisschop Serenus van Marseille alle beelden in de kerken van zijn bisdom te vernietigen. Paus Gregorius de Grote keurde dit af en nodigde uit tot matiging.

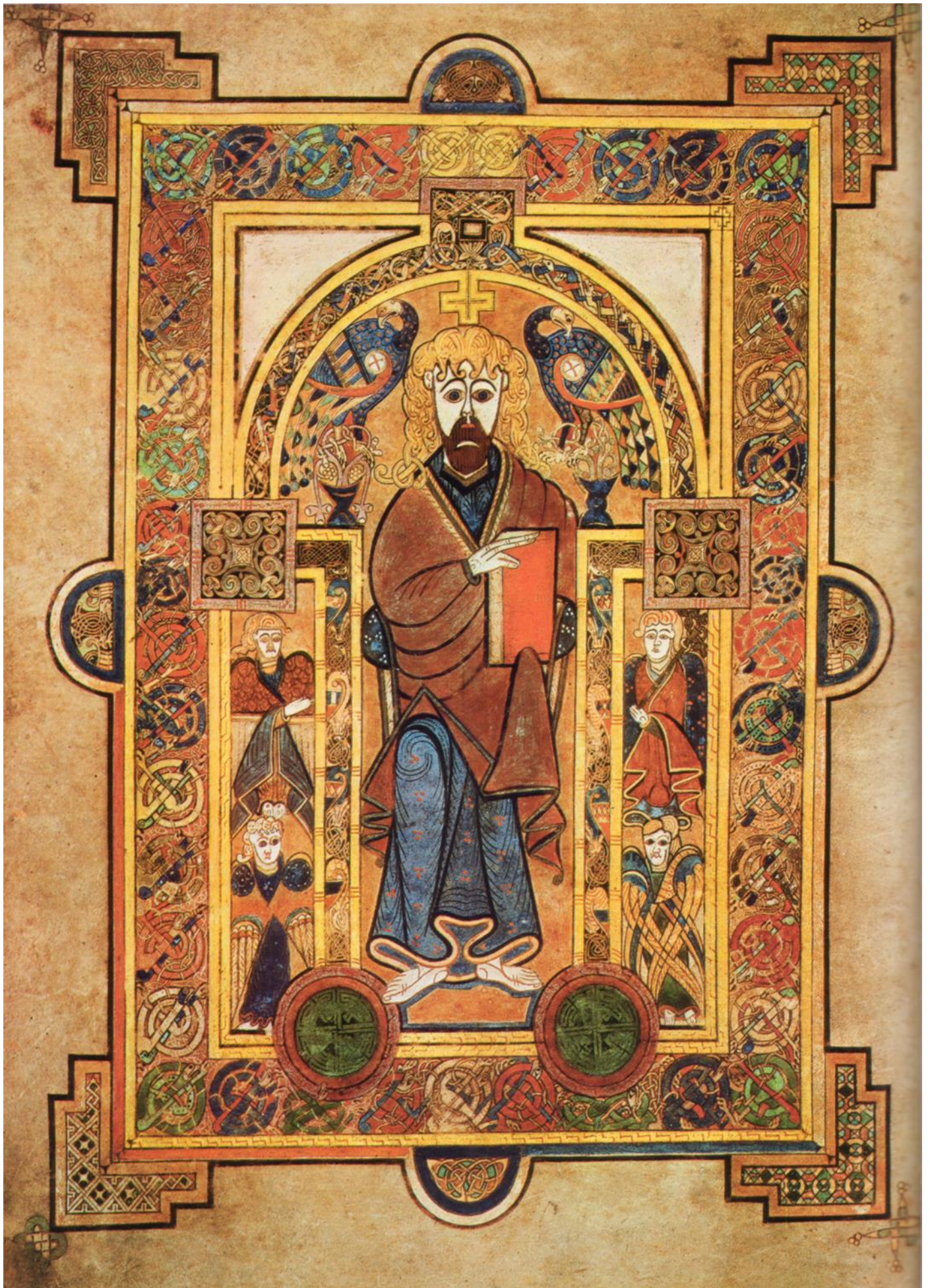
De waarde die Byzantium aan de beelden gaf, kon het westen niet bijtreden: de rijksynode van Frankfurt (794) veroordeelde dan ook de besluiten van Nicea. Van het Byzantijnse 'licht' sprongen toch enige vonken over naar het westen. De Karolingische renaissance is een heraanknopen met de laatklassieke traditie en de Byzantijnse kunst en zal de heropbloei van kunsten en letteren mogelijk maken.

Pas als de apocalyptische angst voor het jaar duizend voorbijtrekt, zien wij de christelijk kunst herleven in het westen. Vooral in Frankrijk en Duitsland bloeit de bouwkunst op. De machtige romaanse kathedralen en intieme dorpskerkjes komen tot stand. Het grootse en eerbiedwaardige wordt uitgedrukt.

Niet het menselijke boeit in de eerste plaats, wel de goddelijke overmacht. Niet het menselijke lijden van Christus krijgt voorrang, wel zijn eschatologische grootheid. Hij is de alfa en de omega, hem eren alle volkeren en talen en stammen. Vandaar ook dat de voorstelling van de Apocalyps, Christus omgeven door de vier evangelistensymbolen en de vierentwintig ouderlingen en de laatste oordeelsuitbeelding veelvuldig voorkomen. Zij beantwoordden aan de monumentale visie van de tijd.

De groei van het monnikenleven heeft een grote invloed gehad op de bloei van de liturgische kunst, op haar motieven en geestelijke diepgang. De monniken waren in praktijk bouwheren, miniaturisten, kunstambachtslui, die aan de door hen bekeerde volkeren de schatten van de traditie overleverden en hen de kunst en vaknijverheid leerden. Men beschouwde de kunst als een noodzakelijke aanvulling van christelijke volmaaktheid. Door de schoonheid waar mee Gods werk werd gedaan, eerde men God, de beeldenrijkdom openbaarde daarnaast de schoonheid en waarheid van de leer aan armen en eenvoudigen.







Gotiek

Het is vooral die beeldenrijkdom die de grootse gedachtegang van de gotiek tot uitdrukking brengt. Zij is naar waarheid *Biblia Pauperum* (zie blz.3). Zij omvat de gehele toenmalige kennis van het wereldstelsel en tovert dit systematisch en in grootse allure het gelovige volk voor ogen. Heel het leven wordt erin opgenomen en ook daarom is de christelijke kunst van die tijd in essentie kunst voor alle lagen van het volk.

De kathedraal is de synthese van de middeleeuwse geest, die de hele wereld beschouwde als Gods schepping. Door Hem geschapen, eert de hele schepping Hem alleen.

De beeldenrijkdom neemt op het einde van de middeleeuwen kwantitatief een ongekende rijke vorm aan. Vlaanderen bv. was grootexporteur van altaarretabels naar alle windstreken. De behoefte aan het beeld werd in de late middeleeuwen steeds groter, met alle gevaren die aan grote vulgarisatie eigen zijn. Ieder gilde had zijn eigen kapel, elke plek had haar devotie, elke mens schonk een beeld of een ex voto.

Onder de diepe invloed van de steeds emotioneler wordende levenshouding – o.m. geïnspireerd door het leven en denken van Sint-Franciscus, uit de sentimentele volksdevoties van de veertiende eeuw, uit de ellende van pest en oorlog – komen in de beeldende kunsten het menselijke lijden van Christus en de smart van zijn Moeder tot uiting. Daarenboven speelt het poëtische en legendarische element mee in de uitbeelding. De apocriefe en wonder-

verhalen bloeien welig. Het is de tijd dat de heiligenverering ver boven de liturgische viering uit haar weg vindt in de particuliere devoties. De bedevaartplaatsen en volksdevoties bloeien op, de nood- en volksheiligen zijn de steun voor de eenvoudige man.

Het is begrijpelijk dat lang voor de hervorming meer gevormde geesten hier tegen reageerden. Het aanbidden van heiligenbeelden en -relikwieën had meer weg van afgoderij. Het volk kende hen allerlei magische krachten toe.

Renaissance

In Italië was ondertussen het volks- en cultuurleven zo verbonden met de zichtbare restanten van de Romeinse en Griekse oudheid, ook in het gedachtegoed in geschriften en overlevering, dat in dat kader een nieuwe beweging ontstaat: de renaissance.

De term renaissance is de Franse vertaling van 'rinascità', door Giorgio Vasari in zijn kunstenaarsbiografieën gebruikt om tegenover de 'maniera gotica' of 'tedesca' uit de 'donkere' middeleeuwen, de wedergeboorte van de kunst in Italië na de barbaarse kunst te verheerlijken. In strikte zin slaat deze wedergeboorte alleen op de kunsternieuwing in Italië, waar de gotiek nooit vaste voet heeft gehad.

De renaissance ontketent een offensieve terugkeer van het heidendom dat het christendom dacht te hebben verbannen en die plotseling haar plaats in de zon komt opeisen. Eigenlijk biedt deze versmelting van heidense en christelijke iconografieën, niets nieuws. De

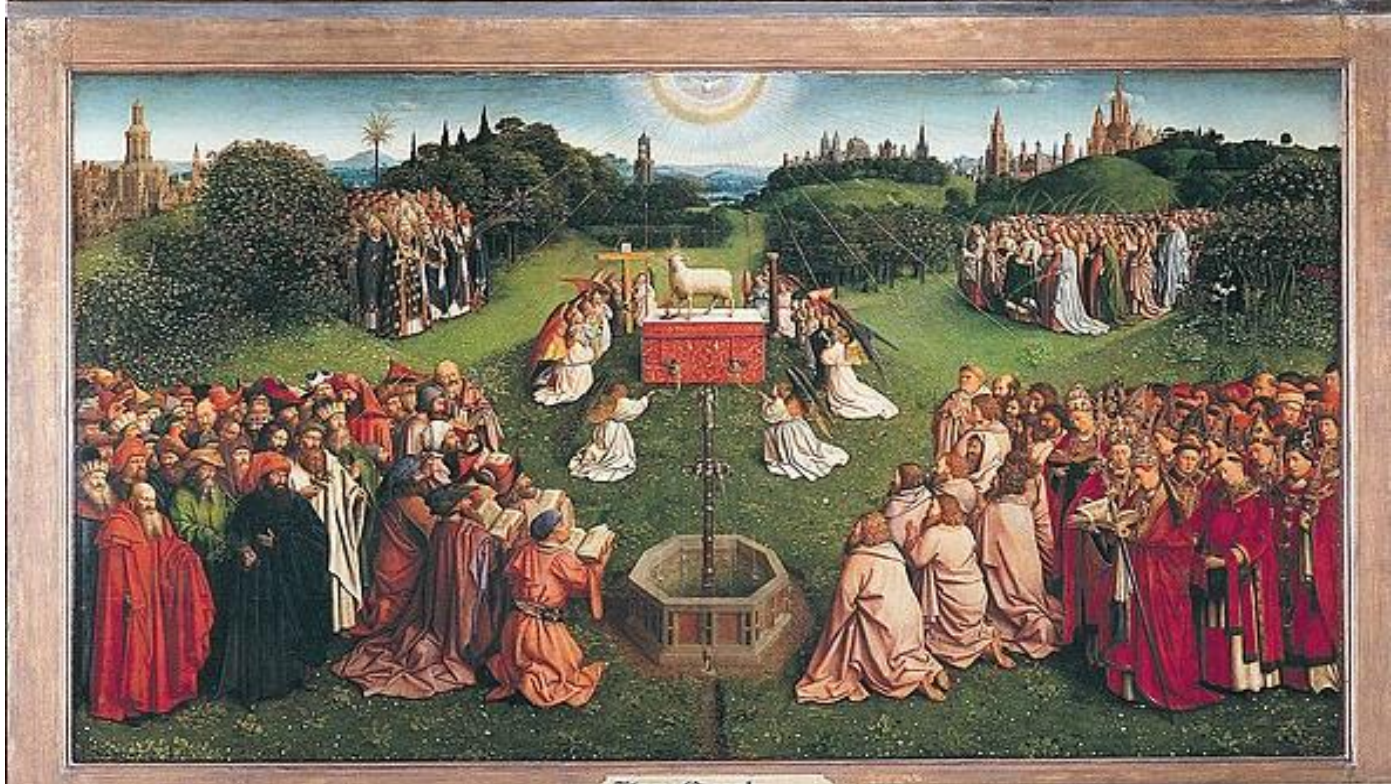
vroegchristelijke kunst van de catacomben is doordrongen van de antieke godenwereld. De ziel die ten hemel stijgt is voorgesteld als Psyché met vliedervleugels, Christus als Orfeüs. De antieke goden hebben trouwens heel de middeleeuwen overleefd ...

De heidense kunst, ondoordacht doen herrijzen door de humanisten van de renaissance, besmette de christelijke kunst op een moment dat het zich in een toestand van lage weerstand bevond en er niet aan kon ontsnappen.

De Vlaamse Primitieven

De naam 'Primitieven' ontstond in de negentiende eeuw en doet geen recht aan het grote belang dat deze kunststroming in de vijftiende en begin zestiende eeuw heeft gekend. Naast de Renaissance in Italië was dit een alternatieve Renaissance, product van de Noord-Europese cultuur. Zowel schildertechnisch als inhoudelijk was het een vernieuwing zonder weerga. Het gedetailleerd realisme en grote expressiviteit werd overal in Europa hoog geprezen. Vanuit o.m. de Antwerpse beurs werden talloze altaarstukken en andere religieuze en profane kunstwerken de wereld ingestuurd. Schilders als Hubert en Jan van Eyck, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Gerard David, Quinten Matsijs, ... maakten naam en faam met hun aangrijpende, ingetogen of ontroerende voorstellingen van madonna's, kruisigingen, engelenkoren en allerlei andere christelijke thema's, maar ook portretten.

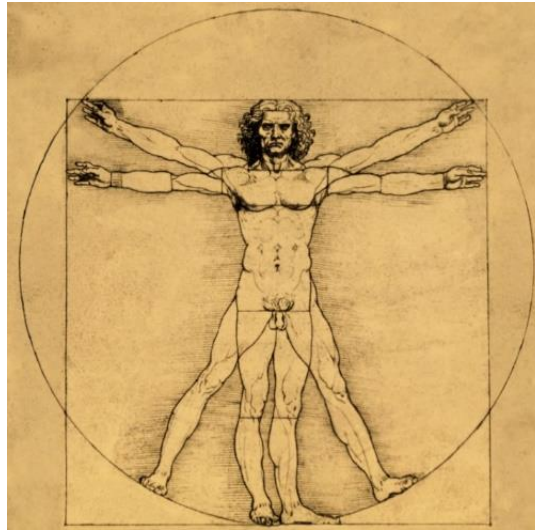
Hoogtepunt moet wel het Gentse altaarstuk van de gebroeders van Eyck zijn (zie fragment blz.10) dat elke bezoeker dwingt tot stille bewondering en verwondering. Wanneer de restauratie van dit werk voltooid zal zijn, zal nog duidelijker zichtbaar zijn welk meesterschap van Eyck en de andere 'Primitieven' wel hadden en hoe vernieuwend zij wel zijn geweest ...



Het grondige verschil tussen de religieuze kunst van de renaissance en die van de middeleeuwen is dat de keuze van onderwerpen niet meer wordt bepaald door catechetische, maar door esthetische normen. De kunstenaar bewondert de harmonie in de geschapen wereld en tracht deze ook in zijn kunstwerk tot uiting te brengen. De bouw van het menselijk lichaam is het uitgangspunt voor de leer van de verhoudingen. Het bereiken van een ideale schoonheid wordt het doel van de kunstenaar. Deze natuurlijke schoonheid aanvaardde de kerk uit het wezen zelf van haar leer, omdat de schepping uit Gods hand geboren goed en volkomen is. Het gevaar was echter dat men daarvan een ongelimiteerd gebruik zou maken. Dit laatste is helaas vele malen de schaduw geworden die de renaissance heeft verduisterd.

De nieuwe kunstenaar

Een nieuw kunstenaarstype komt in Italië tot ontplooiing. Al krijgt hij nog een praktische opleiding in het atelier van een meester, toch is hij geen ambachtsman meer. Hij stelt zich niet tevreden met het beoefenen van één kunsttak, zoals dit vroeger wegens de middeleeuwse reglementeringen bijna noodzakelijk was. De meesten zijn allround kunstenaars, die gebouwen ontwerpen, met klei en verf omgaan, zich met juwelenontwerp bezighouden. Hun brede kennis omvat meestal ook



de natuurwetenschappen. Ze schrijven theoretische traktaten of verzen. Hun besef van eigenwaarde groeit zodanig dat ze samen met de humanisten behoren tot de nieuwe stand van geleerden, die zich boven de massa verheven voelen. In dienst van grote heren – aan elk vorstelijk hof voelen ze zich thuis, inclusief het Vaticaan – blijven ze onafhankelijk genoeg om uit eigen beweging hun werkterrein te verleggen en desnoods op het aanbod van vreemde vorsten in te gaan. Laat me enkele namen noemen ...

In het San Marcoklooster te Firenze vinden we de typische frescoschilderingen met serafijnse figuren van **Fra Angelico da Fiesole** (1387-1455). De schoonheid van de natuur wordt door hem nog op een hemels plan geplaatst. In zijn

'Levensbeschrijvingen' schrijft Vasari ondermeer dit over hem: *"De monnik Giovanni Angelico uit Firenze die in de wereld Guido heette, is zowel een voortreffelijk schilder en miniaturist als een goed geestelijke geweest, en hij verdient zowel om het een als om het ander een eervolle gedachtenis. Hij had als leek een onbezorgd leven kunnen leiden en door de kunst waarin hij al jong bedreven was, had hij bij wat hij reeds bezat nog zoveel kunnen verdienen als hij maar wilde. Als een goedmoedig en rustig man besloot hij tot zijn innerlijke vrede en rust en om zijn ziel te redden in de orde van de predikheren te treden. (...) Een zo grote en buitengewone artisticeit als Giovanni bezat, kon zich echter alleen bij iemand met een vrome levenswandel ontwikkelen. Want wie geestelijke en heilige zaken wil afbeelden, moet geestelijk en vroom gezind zijn. Maar als dergelijke dingen door mensen worden uitgebeeld die weinig geloof en liefde voor de godsdienst hebben, wekken ze vaak onbetamelijke begeerten en lichtzinnige neigingen, en dat is de reden waarom zulke werken door gebrek aan redelijkheid gelaakt worden terwijl men ze als kunstwerk prijst. (...) Hoe noodzakelijk het ook voor iedereen is om te laten zien wat men kan, toch moet men met omstandigheden en mensen, met tijd en ruimte overal rekening houden."* (zie afb.)

Een generatie later ontmoeten we in het atelier van Verrochio, ook in Firenze, de jonge **Leonardo da Vinci** (1452-1519). In 1483 biedt hij aan Ludovico Sforza te Milaan zijn diensten aan en beweert van alles verstand te hebben: schilderen en beeldhouwen, componeren en dichten, plantkunde, mechanica en strategie. Hij schildert en ontwerpt beelden, maar treedt vooral op als ingenieur. Achtereenvolgens werkt hij te Firenze en Rome. Zijn wetenschappelijke belangstelling is nooit voldaan, zijn experimenten zijn menigvuldig. Van zijn beelden bleef niets bewaard en slechts een tiental schilderijen zijn bekend. Zijn zoekersnatuur laat hem veel ondernemen, maar geeft hem geen kans om veel af te werken.





Na zijn opleiding als schilder en beeldhouwer te Firenze en Bologna is het leven van **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564) een her en der trekken tussen Rome en Firenze, achtereenvolgens in de gunst van en afgewezen door de regerende pausen. Kon hij de zeer grote fresco's in de Sixtijnse kapel (afb. blz.12), geheel alleen werkend, tot een goed einde brengen, minder geluk heeft hij met zijn grootse beeldhouwprojecten. Van het reusachtige grafmonument voor Julius II, bestemd voor de Sint-Pietersbasiliek, kwamen alleen de collosale Mozes en enkele slavenfiguren klaar. Voor de door hem ontworpen grafkapel der Medici te Firenze kon hij het beeldhouwwerk ook niet volledig afwerken. Sedert 1547 is hij belast met de leiding van de bouw van de nieuwe Sint-Pietersbasiliek, maar deze geniale man, die zijn leven lang gekweld wordt door zijn pessimisme en zijn heftig karakter, overlijdt vóór de voltooiing van de koepel.

Michelangelo was een echte kunstenaar in de huidige betekenis van het woord. Eigen inzicht en temperament drukt hij uit in plastische vormen. Steeds wordt de vorm bepaald door de innerlijke psychologische gesteldheid van de figuur. "De plaats is verkeerd en ik ben geen schilder," protesteerde de beeldhouwer. Maar paus Julius hield vol: Michelangelo moest fresco's schilderen op het gewelf van de Sixtijnse kapel, genoemd naar Sixtus IV, die haar omstreeks 1480 liet bouwen. Quattrocento-meesters – Perugino, Botticelli, Ghirlandaio en Signorelli – hadden al bijbelse taferelen op de zijwanden geschilderd, marmeerwerkers hadden een veelkleurige vloer aangelegd, een koorruimte, een koorhek. Michelangelo richtte een steiger van ca. 15 meter op en begon, hoofd achterover, gezicht en baard bespat met verf. Vaak met pijn, de ogen duister, zwoegde hij vier jaar. De paus gaf hem alle vrijheid om het grote plafond (40 x 14 m) te beschilderen "zoals ik wenste". In Michelangelo's ontwerp zien sommigen een ineenvloeiing van christelijke traditie en neoplatonische opvatting van de ontplooiing van de ziel door beschouwing en verlangen. In de kleine timpanen wachten voorouders van Christus op de Verlosser; ertussen, geflankeerd door geschilderde zuilen, profeten en sybil-

len. In de hoeken triomfeert Gods uitverkoren volk. En langs de middenruimte episodes uit Genesis, omgeven door prachtig gevormde jongelingen, hun gezichten vol eerbiedige verbijstering.

Schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur en dichtkunst, samenvloeiend in het genie van één renaissancemens, roept het aangrijpende drama van de zoekende geest op.

Reformatie

Volgens de overlevering werd op 31 oktober 1517 met forse hamerslagen een plakkaat op de gotische deur van de slotkerk in Wittenberg vastgespijkerd. Zo maakte de in zwarte pij gehulde Maarten Luther zijn vijftiennegentig stellingen openbaar, waarin hij zijn opvattingen omtrent de aflatenkwestie samenvatte en die Europa al gauw in beroering zou brengen.

Luthers uitdaging was de klaroenstoot voor de reformatie. Deze beweging veroorzaakte in de laatste eeuw van de Renaissance een opleving, scheuring en tenslotte een vernieuwing van de christelijke geloofsijver in Europa.

Wat Luther in gang had gezet zou nooit zo'n vlucht hebben genomen zonder de boekdrukkunst die in de tweede helft van de vijftiende eeuw werd ontwikkeld. De protestanten werden 'de mensen van het Boek' omdat de bijbel in meerdere talen beschikbaar werd.

De persen spuiden vooral massaal veel pamfletten die de zaak van het protestantisme dienden. Langs deze weg en natuurlijk via de prediking konden de mensen in begrijpelijke taal worden meegenomen in het nieuwe gedachtegoed.

Wat de kunst betreft is de houding van de protestanten op het eerste zicht louter negatief. Verwijzend naar het beeldenverbod uit de bijbel veroordelen Lutheranen en aanhangers van de hervorming de katholieke beelden dienst, die volgens hen niets meer is dan een verwerpelijke vorm van afgoderij. De grootste fanatici stellen dat de beelden niet alleen uit de cultusplaatsen moeten worden verwijderd, maar ook onmeedogenloos vernietigd. Zodoende werden onnoembare aantallen kunstschaten vernietigd.

Het is nochtans Luther zelf geweest die besefte dan men hierin te ver was gegaan. Hij was zelf ook verontwaardigd over het verkeerde gebruik dat men van de beelden maakte, maar het geweld van de beeldenstorm bracht hem ertoe om te zeggen dat "de herinnerings- of getuigenisbeelden, zoals de crucifixen en de heiligenbeelden, wel toelaatbaar zijn en niet alleen toelaatbaar, maar ook prijzenswaard en eerlijk, aangezien de herinnering en het getuigenis zich daaraan hechten".

Luther was niet ongevoelig voor de kunst. Zijn voorkeur ging uit naar de muziek. "Ik wil niet horen van een voorganger die niet kan zingen!" In 1529 verklaart hij: "Ik ben helemaal niet van oordeel dat het evangelie de kunsten verwerpt." Hij keurt formeel de beeldenstorm af, "denn wo sie (de beelden) aus dem Herten sind, thun sie fur den Augen keynen schaden". Hij nodigde zelfs de rijke heren en burgers uit hun kastelen en huizen te laten beschilderen met bijbelse taferelen: gewijde geschiedenissen onder de ogen van elk brengen zou volgens hem een christelijk werk zijn ("das wäre ein christlich Werk").

Elders zegt hij nog: "Sicherlich sind Kirchensmuck und Bilder nicht heilsnotwendig, ... gehören nicht zu den Dingen, die ein Christ haben muss ... Verboten sind sie jedoch nicht. Sie gehören zu den Dingen die uns in Neuen Gesetz freigegeben sind."





Albrecht Dürer had een diepe bewondering en affectie voor Luther. Nochtans bleef hij bijna zijn hele leven in dienst van het katholicisme. Het enige werk dat openlijk zijn Lutheraanse geloof uitdrukt is het fameuze tweeluik 'De vier apostelen' (zie afb. blz.14). Dürer vermaakte de twee panelen in 1526 aan zijn vaderstad Nürnberg. Voordat ze in het stadhuis werden opgehangen bracht de schrijf- en rekenmeester Neudörfer er een tekst met bijbelcitatoren op aan, en wel in Dürers atelier, hetgeen op zijn medewerking bij de keuze van de citaten wijst. Toen keurvorst Maximiliaan I van Beieren de panelen van de stadsraad kreeg, liet hij het desbetreffende deel van de lijst afzagen en terugsturen. Het gaat om deze vier citaten: 1Pe 2,1-3; 1Joh 4,1-3; 2Tim 3,1-7; Mc 12, 38-40.

In zijn houtsnedenreeks "Apocalypsicum figuris" en andere schijnt toch ook iets van zijn gereformeerde visie door, waarmee hij "eine Reformationskunst vor der Reformation" had gecreëerd. Toch kunnen we vooral Lucas Cranach als Lutheraanse kunstenaar benoemen. Het is uit zijn atelier dat niet alleen illustraties voor de bijbel van Wittenberg zijn voortgekomen, maar ook de oudste Lutheraanse retabels.

Calvijn (Jean Chauvin) toont zich vijandiger t.a.v. de kunst. In zijn 'Institutio Religionis Christianae' (1535) is hij onmeedogenloos tegen het gebruik van gebeeldhouwde of geschilderde beelden in plaatsen die bestemd zijn voor de eredienst. Dat zou, volgens hem, de natuurlijke neiging van de menselijke geest tot afgoderij in de hand werken. "In tegenstelling tot de spitsvondigheden van de katholieke theologen, zijn de beelden veel eerder in staat om het volk tot afgoderij te verleiden dan het te stichten en te onderwijzen: zoveel te meer zijn de paapse beelden van God, de Maagd en de heiligen middelmatig, belachelijk of onbetamelijk".

De leer van Calvijn t.a.v. de beelden is in drie punten samen te vatten: (1) De kunst louter om de kunst, die uitsluitend esthetische beroering tot doel heeft, moet streng worden veroordeeld als een instrument van de duivel. (2) Het is in tegenspraak met de godsdienst om God uit te beelden. "Qu'on ne

peigne et qu'on ne taille, sinon les choses qu'on voit à l'oeil. Par ainsi que la majesté de Dieu, qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit pas corrompue par fantômes, qui n'ont nulle convenance avec elle". (3) Religieuze beelden en schilderijen kunnen eventueel in huis worden gehaald, maar in geen geval in de kerken, waar zij tot afgoderij kunnen aanzetten. De gekruisigde mag niet in de tempel worden uitgebeeld.

Voor de calvinisten was kunst dus niet toegelaten in de publieke ruimte. Ook de sierkunsten werden streng aan banden gelegd, ook in kleding en meubilair werd een zekere soberheid verondersteld. Muziek kon wel, maar geen orgelspel, en dansen was natuurlijk helemaal des duivels. Letterkunde daarentegen werd door Calvijn de hemel in geprezen, niet in het minst de welsprekendheid, want die beoefende hij meesterlijk ...

Het calvinisme zou indirect en zonder het zelf te willen de ontwikkeling van de religieuze schilderkunst bevorderen door het verbreiden van het bijbel lezen, dat tot de bedlectuur van elke Nederlander was geworden. Maar terzelfdertijd ontnam Calvijn de religieuze schilderkunst haar voornaamste afnemer, door het de toegang tot de kerken te ontzeggen. Dit veto werd als

het ware een programma voor de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Zij werd teruggeworpen op de profane onderwerpen: het portret, het landschap, het genreschilderij, het stilleven. De religieuze thema's bleven echter voortbestaan, maar teruggedrongen tot de intimiteit van het interieur. Zij stond niet langer ten dienste van de kerk, maar werd de aller-individueelste uitdrukking van de ideeën van de kunstenaar in direct contact met de tekst van de Schrift ...

Nergens vinden we dit duidelijker terug dan in het werk van **Rembrandt van Rijn** (1606-1669), die ons een uitgebreide reeks taferelen aanbiedt uit het Oude en Nieuwe Testament. Maar misschien was deze kunstenaar, door zijn vestiging in de Jodenbreestraat in het volle getto van Amsterdam, wel voorbestemd om vooral scènes en figuren uit het Oude Testament te schilderen. Wat hem in het evangelie het meeste aantrok waren de scènes waar Jezus zich ontfermde over de armen en verstotenen: de parabel van de goede Samaritaan, de genezingen en wonderen.

De figuur van Christus heeft bij Rembrandt niets van een Apollo. Onbezorgd over formele schoonheid, geen enkel theatraal effect. (Of misschien toch in de afbeelding hieronder ...?)







“Wij immers zijn niet misleid door een bedrieglijk bedenkfel van mensen, noch door het nutteloze werk van schilders, een beeld met bonte kleuren besmeurd, dat door zijn aanblik begeerte van de dwaas opwekt: hij verlangt naar de onbezielde gestalte van een levenloos beeld. Zowel degenen die ze maken als degenen die ernaar verlangen en ze vereren zijn aanhangers van het kwade en zulke verwachtingen waardig.”
(W 15,4-6)

Contrareformatie

Het begrip zelf lijkt te suggereren dat de contrareformatie een reactie was tegen de reformatie. Eigenlijk gaat het vooral om een ongelukkige timing en gaan beide bewegingen simultaan op. Dat er een en ander was scheefgegroeid binnen de katholieke kerk wist men intern ook wel, maar nu de reformatie een schisma had veroorzaakt koos de kerk voor een minstens zo heftige vernieuwing van het eigen huis en ging ze de strijd aan tegen het protestantisme.

Een van haar wapens daarbij was de kunst. Deze baseerde zich op het werk van de hoog-renaissance, met name de stijl van Rafaël en de Venetiaanse kunstenaars. Een van de eerste voorbeelden van de nieuwe stijl was de Gésu, de moederkerk van de jezuïetenorde in Rome. Voor talloze kerken werd deze stijl maatgevend (denk bv. aan de Carolus Borromeuskerk in Antwerpen – zie afb. blz.16). Omstreeks 1600 werkten in Bologna schilders als de Caracci's en Caravaggio. Zij schiepen de nieuwe stijl die wij kennen als de 'barok' (afgeleid van de Portugese juweliersterm *barroco*, die voor een onregelmatig gevormde parel werd gehanteerd, slechts een van de kenmerken van deze stijl).

Een barokke kerk had tot taak de bezoeker te overweldigen door een overmaat aan rijkdom en pracht, en hem te overtuigen van het belang van de leer die in dit alles tot uiting kwam. De kunst is opnieuw een instrument in handen van de kerk, een wapen tegen de protestantse 'ketterijen'.

De Spaanse gewesten der Zuidelijke Nederlanden waren een der plekken waar de contrareformatie in al haar kracht de strijd aanbod met het calvi-

nisme. De beeldenstorm had extra ruimte gecreëerd: vele oude kerken kregen een nieuwe aankleding en vooral door de kloosterorden werden nieuwe kerken bijgebouwd.

Het **concilie van Trente** heeft op de christelijke iconografie een tweevoudige invloed uitgeoefend: een 'negatieve', door het elimineren van een veelvoud aan onderwerpen die het mikpunt waren van kritiek en spot, en een 'positieve', door het herstellen van de beeldendienst en het introduceren van anti-protestantse thema's. Het zuiveringswerk, volbracht door het concilie en in 1570 door de Vlaamse theoloog Johannes Molanus (Jan van der Meulen, Rijssel, 1535-85) vastgelegd in zijn traktaat 'De picturis et imaginibus sacris', heeft voor gevolg gehad dat niet alleen de dode takken werden gesnoeid, maar ook vele nog levende twijgen van de middeleeuwse iconografie. Zo mocht bv. de Moeder Gods niet in zwijm vallen, straatjongens en karikaturen hoorden niet in de kruisweg, motieven uit de apocriefe evangelies hadden geen recht zich tussen die van de echte te dringen ... De canon waarop Molanus zich beriep werd geformuleerd op de laatste zitting van het concilie in 1563. De kerkvaders verbieden beeltenissen in de kerken te plaatsen die teruggaan op verkeerde leerstellingen en die de eenvoudige in dwaling zouden kunnen brengen. Zij willen vooral dat alle oneerbaarheid wordt vermeden en dat geen uitdagende verlokkelijkheid de beeltenissen doen opvallen. Om deze beslissingen te doen eerbiedigen verbiedt het concilie om waar dan ook enig ongevoon beeld aan te brengen, tenzij de bisschop het van tevoren heeft goedgekeurd. Vooral op het al te onbekommerd uitstallen van naakt was men na 1563 uiterst streng. Al eerder, in 1559, had Paulus IV enkele details van diens 'Laatste Oordeel' in de Sixtijnse kapel laten sluiëren (en Pius V ging in die trend verder).

De leden van het concilie lieten zich leiden door de zorg om protestanten en humanisten te ontwapenen. Een thema zoals de Mantelmadonna (Mater Misericordiae, zie afb.) was zowel het mikpunt van het sarcasme van Luther, die haar vergeleek met een kloek die haar

kuikentjes onder haar vleugels beschermde, als van de kritiek van de renaissancekunstenaars die in hun esthetisch aanvoelen waren geschokt door de wanverhouding tussen de figuur van de heilige Maagd en haar beschermelingen. Ze moest dus verdwijnen.

Het concilie van Trente beperkte zich echter niet tot het verbieden van bepaalde thema's, zij is ook verantwoordelijk voor de vernietiging van een aantal middeleeuwse kunstwerken. Het vandalisme van de protestantse hervormers heeft ook een, zij het in beperkte mate (vermits er al een beeldenstorm had geraasd), tegenhanger in het vandalisme van de contrareformatie. Franciscus van Sales heeft zich niet minder vijandig t.o.v. de middeleeuwse kunst getoond dan Calvijn. In het kader van een pastorale rondreis in 1610 heeft hij opdracht gegeven, conform de decreten van het concilie, tot de vernietiging van alle 'gedeformeerde', t.t.z. gotische beelden.





De nieuwe thema's die door de contra-reformatie werden gestimuleerd waren deze:

- (1) bevestiging van het leiderschap van Petrus en zijn opvolgers, de pausen;
- (2) de zin van de sacramenten en de goede werken. Zo werd voor de biecht een nieuw meubel gelanceerd: de biechtstoel. De geregelde communiepraktijk werd ingesteld, die voordien niet gebruikelijk was;
- (3) eerherstel van de beeldenverering;
- (4) verdediging en illustrering van de onbevlekt ontvangen Maagd, die onder haar voet de slang van de reformatie vertrappt;
- (5) de mystieke vervoering van de heiligen, met name bij hun marteldood. Zo worden de grote daden van de helden van de christenheid aan de gelovigen als voorbeeld gesteld, alsof men hen zo wil overtuigen van de kracht van het geloof;
- (6) Christus als verlosser en gekruisigde;
- (7) de Drie-eenheid;
- (8) grote gebeurtenissen uit de bijbel en de kerkgeschiedenis;
- (9) allegorische figuren en scènes om de theologische waarheden en de menselijke waarden uit te beelden (o.m. in paleizen);
- (10) bemiddeling door Maria en de heiligen.

Alle verworvenheden van de renaissance blijven in de barok bewaard. Beide spreken dezelfde taal, maar de klemtoon wordt anders gelegd. Vormtaal en versiering ondergaan een grondige aanpassing. De renaissancekunst was beredeneerd en beoogde een zuiver esthetisch doel. De barokkunstenaar streeft minder naar het bereiken van iets moois op zich, hij wil vooral iets uitdrukken en indruk maken en werkt meer op het gevoel van de toeschouwer. De renaissance streefde naar evenwicht, ze werkte analytisch. In de barok overheerst het geheel. Beeldhouwkunst en schilderkunst groeien naar elkaar toe op het stramien van de bouwkunst, waarop beelden en kleuren ineengewerkt worden tot een synthetisch geheel, met een neiging tot overdrijving.

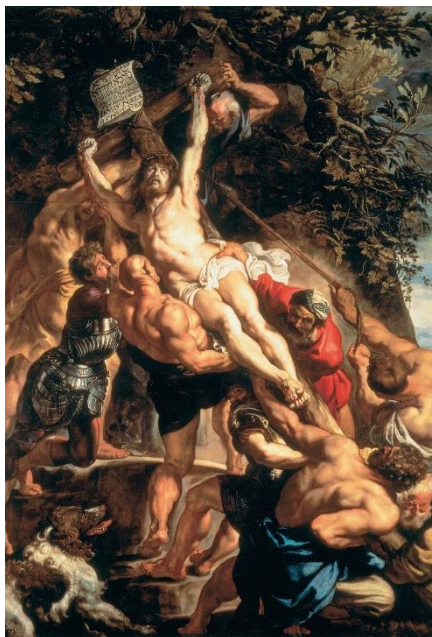
Vele namen van kunstenaars kunnen worden genoemd. Ik beperk me tot twee.

Gian Lorenzo Bernini, de 'Michelangelo' van de zeventiende eeuw (1598-1680), is net als Michelangelo beeldhouwer, schilder, decorateur, architect en dichter, maar mist de diepte en het temperament van zijn voorganger. Bij Bernini triomfeert het zinnelijk waarneembare en zelfs het zuiver geestelijke wordt door hem in een sfeer van het sensuele betrokken.

Zijn retabel met het Visioen van de heilige Teresia van Avila (1644-1652, Santa Maria della Vittoria, Rome – [zie afb. blz.18](#)) is opgevat als een toneelvoorstelling: de heilige zinkt in extase achterover, terwijl de mooie engel de gouden pijl op haar hart richt en met welgevallen op de in onmacht vallende figuur neerkijkt.

Zijn werk kent veel succes en zijn atelier kan de opdrachten moeilijk bijhouden. De juiste baroktoon van zijn veelzijdig en ruim verspreid oeuvre heeft de Italiaanse beeldhouwkunst van de zeventiende eeuw grondig beïnvloed.

Al bleven de zuidelijke Nederlanden politiek afhankelijk van het verre Spanje en al werd de economische bloei uit de zestiende eeuw vroegtijdig geknakt, door de genialiteit van **Pieter Paul Rubens** (1577-1640) bereikte Vlaanderen in de eerste helft van de zeventiende eeuw een artistieke roem zonder weerga. Inspiratiebronnen zijn de Venetiaanse meesters en vooral Titiaan, wiens feestelijke kleurenpracht de van levenskracht boordevolle jonge Rubens aan-



lokt. Levensvreugde en intens natuurgevoel beheersen zijn werk. Met vlotte hand borstelt hij oersterke figuren met gespannen lichaamsvormen in een bewogen en soepele opstelling en in een overweldigend levendig kleurenpalet. Met zijn Kruisoprichting (Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen – [zie afb. op deze blz.](#)) begon in 1610 de Vlaamse barok haar triomftocht doorheen de wereld. Zijn invloed zal tot in volle negentiende eeuw nawerken.

De laatste opbloei van de barokke kunst van de katholieke reformatie vond plaats in Oostenrijk en Zuid-Duitsland. De architect **Fischer von Erlach** was in het begin van de achttiende eeuw werkzaam in Wenen en Salzburg. Hij en zijn leerlingen waren verantwoordelijk voor de prachtige architectuur in het Oostenrijk van de achttiende eeuw, waardoor nog steeds het beeld van steden als Wenen wordt bepaald. In Beieren bereikte de barokke architectuur tussen 1720 en 1750 eveneens een grote hoogte. De kerk te Wies, omstreeks 1750 gebouwd, werd ontworpen door **Dominikus Zimmerman** en geldt als een van de beste voorbeelden van deze wonderbaarlijke late barok, die ook wel als 'religieuze rococo' wordt omschreven ([zie afb. blz.20](#)). Deze kunst valt op door haar raffinement. Het beeldhouwwerk is complex en gedetailleerd. Over elke versiering werd niet enkel theologisch nagedacht, maar men wil er ook een breed publiek mee aanspreken.

“Men heeft geen zin om te praten in een kerk van de Jesuïeten.”

Men zou kunnen zeggen dat de katholieke reformatie haar meest indrukwekkende vorm heeft gekregen in de kerken van de late barok. Deze kerken wekken een sfeer van licht en frivole schoonheid. De innerlijke kracht lijkt in deze achttiende-eeuwse barok afwezig te zijn. Het is een façade met weinig inhoud. Juist toen de beste werken in deze stijl voltooid werden, omstreeks 1780, raakte hij in onbruik.

In de plaats kwam het classicisme, met zijn 'rationaliteit' en zijn gesecculariseerde uitdrukkingsvormen. De tijd van de rede en de verlichting had de strijd gewonnen. Spoedig zouden revoluties



de verwoesting van talloze kloosters en kerken tot gevolg hebben. In deze periode raakt de katholieke kerk veel van haar uiterlijke glorie kwijt.

De Verlichting doet het licht uit

De komst van de Verlichting heeft het licht uitgedaan voor de religieus geïnspireerde kunst. Zij heeft daarenboven de Franse revolutie (en andere) gevoeld die verantwoordelijk is voor nog eens een beeldenstorm. Hadden de kerk en de adel uitdrukkelijk de kant van de zwakkeren gekozen, zoals het hun plicht is, dan zouden zij niet zo gevisseerd zijn geworden door de revolutionairen, die zich terecht schaarden achter de leuzen 'vrijheid, gelijkheid en broederlijkheid'. Maar men kan niet God én de mammon dienen, zegt het evangelie en wie wil er nu niet rijk worden! Zovele kerkelijke monumenten in Frankrijk en ook bij ons werden verwoest onder de blinde razernij van het moe getergde volk. Denk bv. aan de abdij van Cluny en bij ons Villers en Orval.

Een van de gevolgen van deze beeldenstorm was het verschijnen van **musea**, volgezet met de beste stukken uit afgebroken of van bestemming veranderde kloosters. Het inrichten van musea is een kenmerk van de negentiende eeuw. Voordien stonden de antieken, hingen de Titiaans en Rubensen in vorstelijke collecties of rijke kerken. Nu begon men de collecties te combineren en als geheel voor het publiek open te stellen. Een geheel nieuwe juxtapositie van esthetische mogelijkheden kwam daardoor in het licht, wat op zijn beurt de relativering van de smaak weer bevorderde ...

Van Classicisme naar Romantiek

Heel wat musea werden gebouwd in classicistische stijl, dé stijl van de achttiende-eeuwse Verlichting. Voor godsdienstige thema's bood deze stijl echter weinig of geen mogelijkheden. De tegenbeweging is interessanter omdat zij zich bevrijdde van de strenge academische normen, om voluit hun fantasie te volgen in verbondenheid met de na-

tuur en geïnspireerd door ridderlijke idealen.

Een van de belangrijkste en vroegste getuigen van de Duitse Romantiek was ongetwijfeld **Caspar David Friedrich** (1774-1840). Niet geheel verwijderd van het classicisme en met een bescheiden en zakelijke techniek bereikte deze teruggetrokken, zwaarmoedige schilder nu en dan een expressiviteit die een religieuze verhevenheid uitstraalde. Friedrichs natuurbesef is elementair en zeker niet aards. De natuur vormt niet een schone achtergrond voor de ideale mens, maar is het verre, vreemde, oneindige ... *"Der Geist der Natur erkennen und mit ganzen Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist die Aufgabe eines Kunstwerks,"* zegt Friedrich. (zie [afb. hieronder](#))

Een andere vroege getuige en een der geruchtmakendste voor de Romantiek was het optreden van de **Nazareners** in Duitsland. Het duurde meer dan een halve eeuw (eerste helft negentiende eeuw). De jongelui die met **Friedrich**



Overbeck de ‘Herzensergiessungen eines kunstliebende Klosterbruders’ hadden gelezen, de Weense academie in de steek lieten en na 1810 met enkele anderen in Sant’Isidoro te Rome een half kloosterlijke schildergemeenschap stichtten, wilden de gewijde kunst herstellen door ze zelf als christenen te beleven en met elkaar de ware normen te ontdekken en op hun manier toe te passen. Zij vonden inspiratie bij het quattrocento (*term voor de bloeiperiode van de renaissance*), niet in het minste bij Rafaël, die voor hen de ideale stijl had om heiligen voor te stellen. De naam ‘Nazareners’ werd hun gegeven omdat ze een voorliefde toonden voor het vredig en idyllisch gezinsleven van de heilige familie. De sfeer, liturgie en sentimentaliteit die ze in de Rooms-katholieke kerk terugvonden kreeg hun voorkeur. (zie afb. rechts) Er waren grote talenten onder hen, zoals **Peter Cornelius**, wiens aandeel in het eerste collectieve werk, de versiering met fresco’s van de Casa Bartholdy – het huis van de Pruisische consul, hun beschermheer – dat van de anderen ver overtrof. Deze school beheerste de kerkelijke kunstproductie een halve eeuw lang. Wie daarnaast Overbecks fresco’s in Portiuncula bij Assisi heeft gezien of zijn ‘Intocht in Jeruzalem’ in de Marienkirche te Lübeck, weet ongeveer waar de manier der doorsnee-Nazareners op uit liep: op een nog te verteerbare, maar weinig aansprekende, zoeterige beeldvorming.

In het land van Constable en Turner verenigde na 1848 **Dante Gabriel Rossetti** enkele geestverwanten tot een genootschap dat ook school ging bij de quattrocento en bekend stond als de groep der **pre-Rafaelites**. Enkele van hun religieuze scheppingen, zoals ‘Christus, licht der wereld’ van **Holman Hunt** (zie afb. hiernaast), ‘De voetwassing’ van **Ford Madox Brown**, ‘Christus in het huis van zijn ouders’ van **John Everett Millais** en **Burne Jones’** glasramen in Bradford College, verwierven roem in de hele Angelsaksische wereld. Het zijn hoogdravende, pijnlijk gedetailleerde composities, verzadigd van toespelingen, en een subtiel subjectivisme, ontoegankelijk voor oningewijden en zeker voor het gewone kerkvolk.



In de sfeer van de Romantiek verschenen in Engeland meerdere neogotische bouwwerken (**‘gothic revival’**) tussen de rokende schouwen en woekerpanden van de tijd der industrialisatie en het ontluikende socialisme.



De herontdekking van de gotiek gebeurde nochtans niet in Engeland maar in Frankrijk. Ondanks de beeldenstorm van de revolutie schreef François-René de Chateaubriand (1768-1848) in zijn ‘Génie’ in 1802: “... al bouwt men nog zo elegante, goedverlichte Griekse tempels, om daar het ‘goede volk’ van de heilige Lodewijk te verzamelen en een metafysische God te laten aanbidden, dat volk zal altijd terugverlangen naar die Notre-Dames van Reims en Parijs, naar die bemoste basilieken die geheel gevuld zijn met generaties van doden en met de zielen van zijn voorvaders ... een monument komt hun alleen in zoverre eerbiedwaardig voor als er een lang verleden om ze te zeggen onder die gewelven die zwart zien van de eeuwen, is afgedrukt.”

“Men kan een gotische kerk niet binnengaan zonder een soort huivering te voelen en een onbestemd ervaren van de Godheid. Plotseling is men overgezet in die tijden waarin cenobieten [sic], na een lange overdenking in de bossen van hun klooster, zich neerwierpen voor het altaar en de lof kwamen zingen van de Heer, in de rust en de stilte van de nacht. Het oude Frankrijk herleeft: men ziet die wonderlijke kostuums voor zich, dat volk, zo verschillend van het hedendaagse: men herinnert zich zijn omwentelingen, zijn ambacht, zijn kunst. Hoe

verder die tijden van ons liggen, des te magischer lijken zij ons, des te meer vervullen zij ons met die gedachten welke steeds uitkomen op het besef van de nietigheid van de mens en de kortstondigheid van zijn leven." "Ondanks haar barbaarse proporties heeft de gotische orde een schoonheid die haar alleen eigen is."

Voor architect **Viollet-le-Duc** was de gotische kunst als het nationale bouwen bij uitstek en zo werden vele gotische kerken en andere gebouwen neergezet en bestaande gebouwen gotisch 'gerestaureerd'. Meer nog dan in Frankrijk werden in de Duitstalige wereld vele neogotische kerken gebouwd. Ook bij ons werden er vele gebouwd, mede door de snelle toename van de bevolking die steden deed aangroeien.

Niet alleen de gotiek werd herontdekt, maar ook romaanse, byzantijnse en renaissance-stijlvormen werden gebruikt. Het **eclectisch** teruggrijpen naar stijlen uit het verleden wijst erop dat de burgerlijke beschaving van de negentiende eeuw, met haar intense literatuur en schitterende muzieklevens, geen oorspronkelijke vormen kon geven aan het kader van haar erediens. Zuiverheid van stijl verstond men uitsluitend als consequente stijleenheid binnen het eenmaal op eclectische manier gekozen systeem. Bij de restauratie van oude heiligdommen 'zuiverde' men de koren van de dikwijls kostbare

barokke aankleding en verving daarbij voortreffelijke kunstwerken door armzalige en willekeurige kerkmeubels en in serie vervaardigde gipsen beelden.

Een klein lichtpuntje in deze periode werd ontstoken door **Dom Desiderius Lenz**, monnik te Beuron, die omstreeks 1870 de **Beuroner school** stichtte en zijn normen ontleende aan o.m. de Egyptische kunst (zie afb. linksonder). Hun beste werken (o.m. de versiering van de abdijkerk van Maredsous) treffen als getuigenis van vroomheid en strenge zin voor grote vorm, maar nog meer van de hulpeloosheid van de negentiende-eeuwse elites, die leefden in een kunstmatige, wereldvreemde kerkwereld. Het Beuroner experiment duurde dan ook maar heel kort.

Laten wij onze voorouders vooral niet verwijten dat zij kinderen van hun tijd waren, overgeleverd aan de dominante stromingen in kerk en wereld. Wanneer ik zelf terugkijk op mijn jonge jaren dan schaam ik mij ook voor wat ik toen slechts kon creëren! Daarenboven waren de kunstenaars van die tijd volop bezig zichzelf heruit te vinden. Denk aan de impressionisten en de expressionisten, die prachtige kunstwerken hebben voortgebracht, maar de (traditionele) kerk was niet in staat die gastvrij te onthalen, niet in het minst omdat de kunstenaars zich zo vrijgevochten opstelden.

Een nieuw tijdperk

De vernieuwing kwam er tegen het einde van de eeuw – zij het zo goed als onbestaande in de kerk – met de **art nouveau of Jugendstil**. Verzamelnamen voor een nieuwe vormgeving in architectuur, interieur, grafiek, design. Namen als **Henri Van de Velde** en **Victor Horta** zijn voor ons geen onbekenden.

Kerken in deze stijl zijn zeer zeldzaam. Het bekendste voorbeeld is meteen een buitenbeentje: de Sagrada Familia van **Antoni Gaudi** in Barcelona, in 1882 begonnen en nog steeds in aanbouw! (zie afb. blz.24) Omdat hij zich door de natuur liet inspireren, noemt men zijn stijl 'biologisch'. Als stroming heeft de art nouveau bestaan tussen ca. 1890 en 1914.

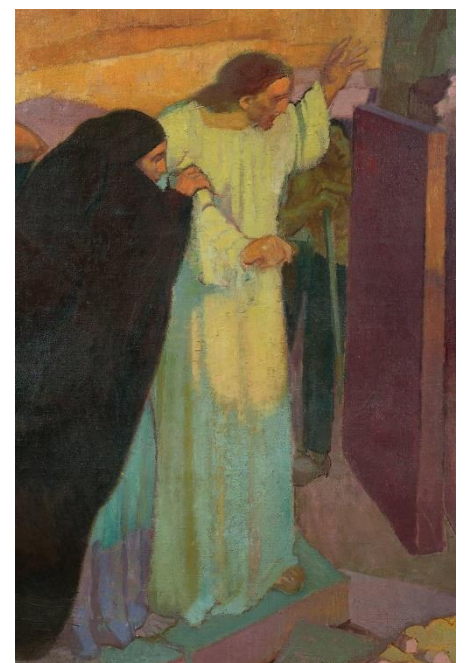
Tussen de twee wereldoorlogen ontstond een nieuwe stroming die sinds 1925 **art deco** werd genoemd, na de

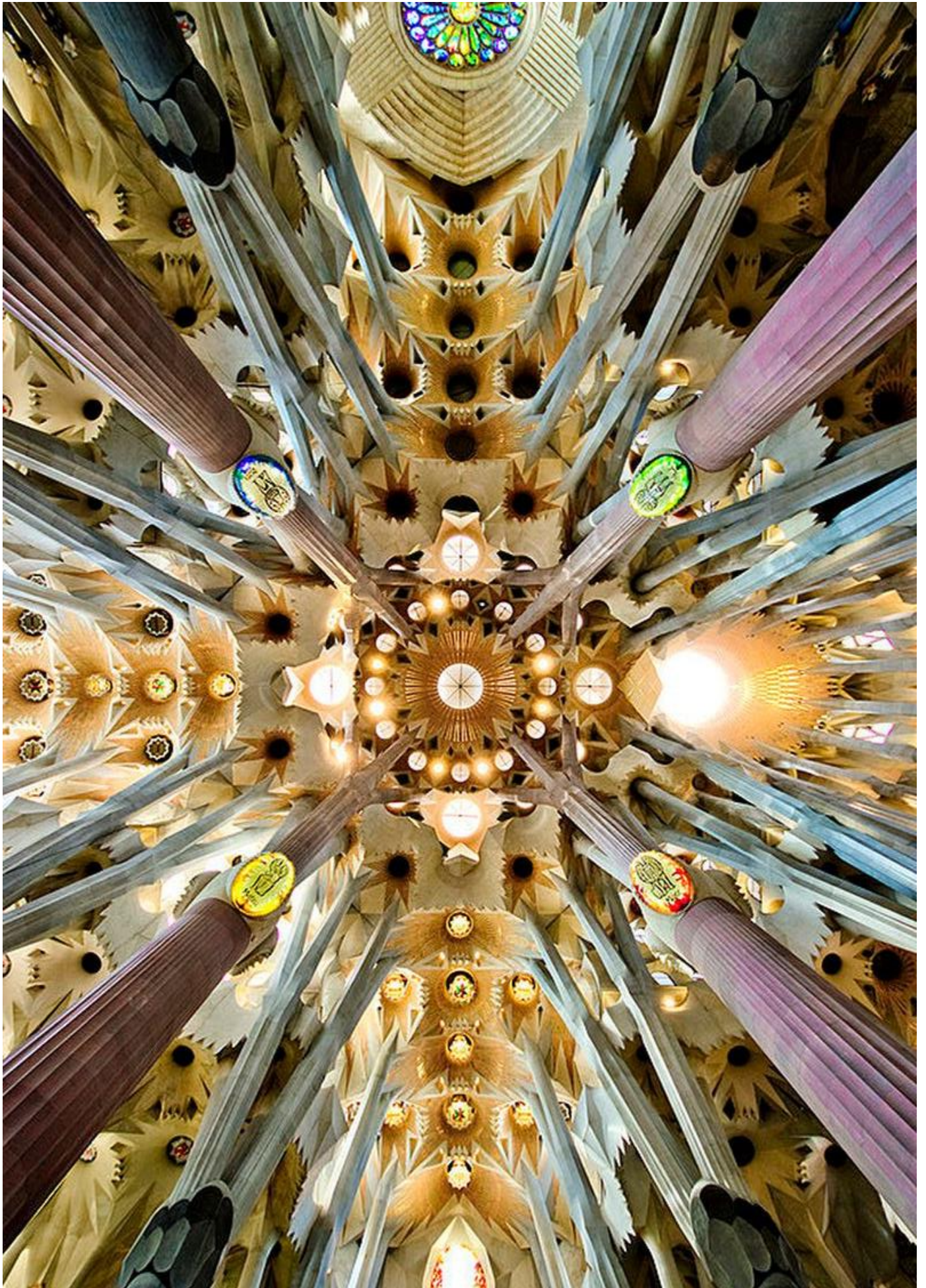
wereldtentoonstelling 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' in Parijs. Uiteindelijk is de art deco enerzijds een logische uitloper van de art nouveau en anderzijds een nieuw soort eclecticisme, waarbij stijkenmerken van expressionisme, kubisme, modernisme en functionalisme werden gecombineerd. Hiervan vinden we meer voorbeelden in de kerk dan van de art nouveau. Het gekendste voorbeeld in ons land is wellicht de basiliek van Koekelberg.

Enkele kunstenaars

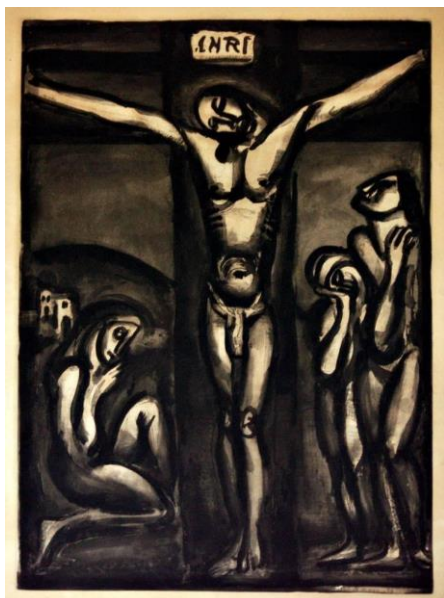
Het beste voorbeeld van een art nouveau-kunstenaar die religieuze/kerkelijke thema's aanpakte was de Fransman **Maurice Denis** (1870-1943). "Kunst is heiliging van de natuur" was zijn zinspreuk. (zie afb. hieronder) Denis was de eerste onafhankelijke kunstenaar die over kerkelijke opdrachten niet te klagen heeft gehad. In 1919 stichtte hij samen met Georges Desvallières de ateliers voor gewijde kunst, waarvan voor de vernieuwing in de Franse kerken zoveel is uitgegaan.

Een totaal andere figuur was **Georges Rouault** (1871-1958), een non-conformist, overtuigd van de macht van het kwaad in de wereld, vooral van de hypocrisie, de geldzucht en de middelmatigheid van bourgeoisie. Zijn stijl is kleurrijk, maar toch met vele zwarte omlijnningen, fauvistisch zelfs. Toch zijn





zijn religieuze werken doorleefd, persoonlijk en tegelijk van een volkse eenvoud. Hij mag een van de vernieuwers van de godsdienstige kunst worden genoemd. Zijn 'Miserere' is het aangrijpendste document over de geschonden en toch op verlossing hopende mens (zie afb. hieronder). Het is zeker dat er van Rouaults werk een boodschap uitgaat, dat het een waarschuwend teken aan de wand is voor christelijke authenticiteit.



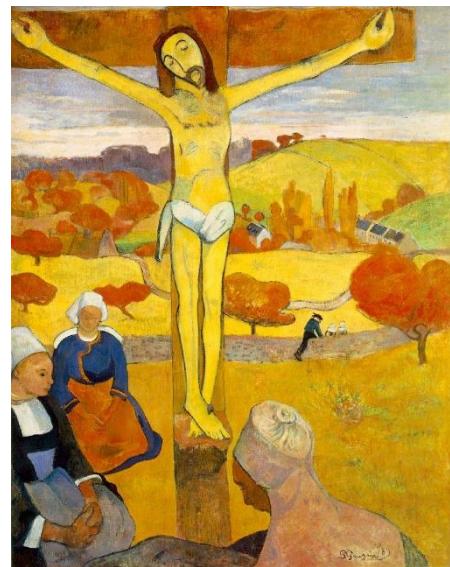
Meer incidenteel zijn de uitingen van christelijk geïnspireerde kunst bij **Paul Gauguin** en Vincent van Gogh. Gauguin (1848-1903) leerde het diepe geloof van de Bretoenen kennen, waarvan zijn 'Jacob met de engel', 'Christus in de Hof van Olijven' en 'De gele Christus' getuigen. Hij beeldde de calvariegroepen in die Franse provincie uit en later op Tahiti een Polynesische madonna en laatste avondmaal. Al zijn dit slechts christelijke titels om op meer algemeen religieuze thema's te plakken.

Vincent van Gogh (1853-1890) heeft christelijke voorstellingen van Rembrandt, Delacroix en Millet op zijn eigen wijze gekopieerd, hiermee opnieuw deel-



nemend aan een geest die hem van huis uit en door zijn apostolische arbeid in de Borinage zeker niet vreemd was. De doeken van zijn laatste twee levensjaren vormen zijn eigenlijke en onsterfelijke creatie. Zij stellen de zichtbare wereld voor, maar die zichtbare wereld als draagster van geestelijke waarden, van een geestelijke boodschap. (zie afb. hieronder)

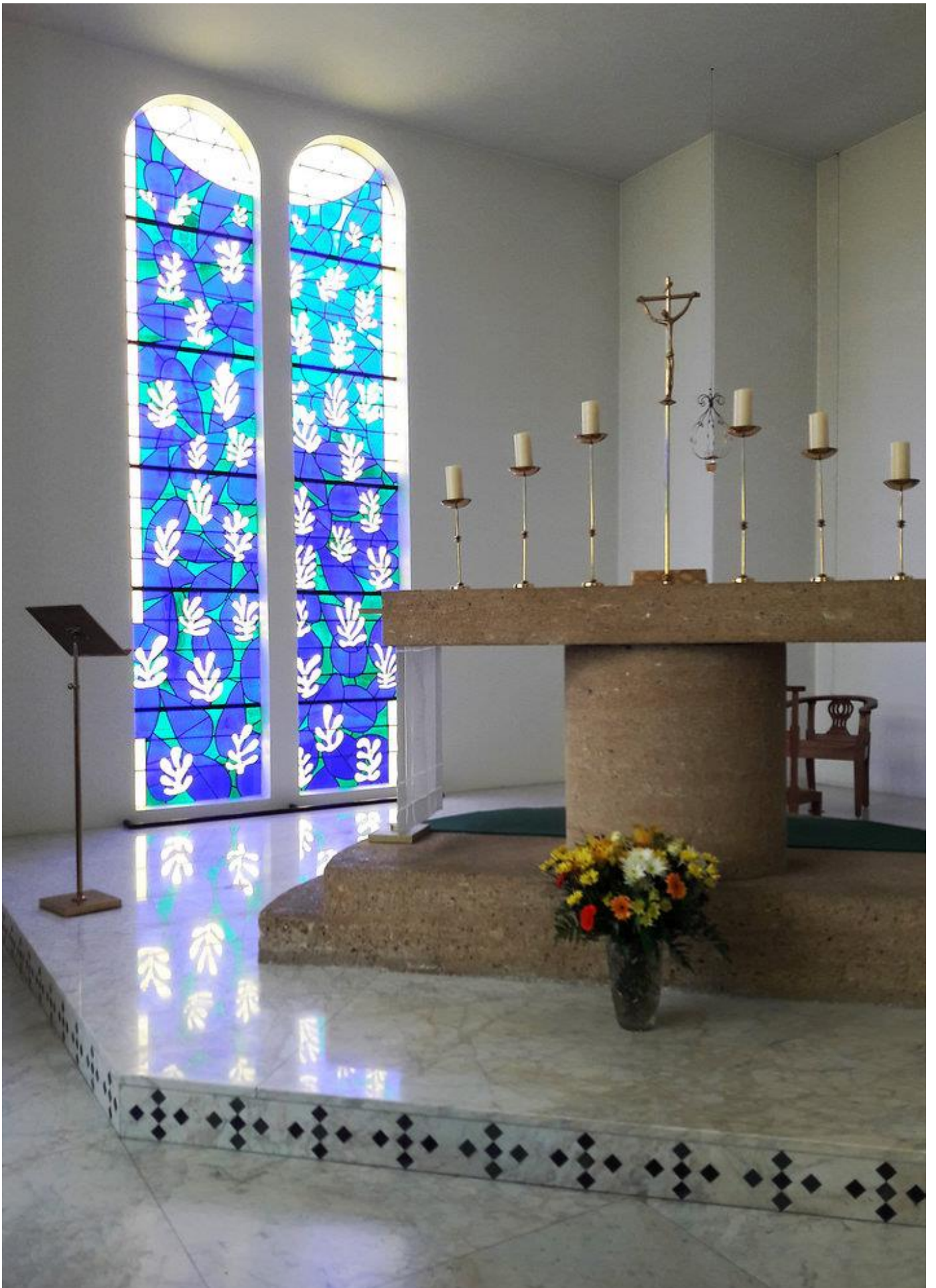
Tegen het eind van zijn leven stelt **Henri Matisse** (1869-1954) zijn sterk vereenvoudigde kunst in dienst van het religieuze. Van zijn gehele oeuvre beschouwde hij de 'kapel van de Rozenkrans' te Vence als zijn beste bijdrage (zie afb. blz.26). Hij vatte de zichzelf verstrekte opdracht zeer ernstig op. Hij schreef erover in een brief: *"Ik zou willen dat de kapel als een bloem werd en ik hoop tevens dat dit mijn meesterwerk wordt."* Matisse ontwierp niet alleen de ramen, maar ook de deuren, de wanden, het kruisbeeld, de banken, de kandelaar en de altaardoek. Er mochten geen andere kleuren in de kapel komen dan die welke door zijn glas-inloodramen naar binnen vielen. Het glas moest mat zijn en de hoofdkleuren ultramarijn blauw, geel en groen. *"Voor zover ik erbij betrokken ben, is dit een kunstwerk. Ik weet niet of ik in God geloof of niet. Maar het is noodzakelijk dat men zich in een gemoedstoestand brengt die dicht bij het geloof ligt ..."* *"Ce que j'ai réalisé dans la chapelle, c'est la création d'un espace religieux. Je veux que ceux qui entreront dans ma chapelle se sentent purifiés et déchargés de leurs fautes."*



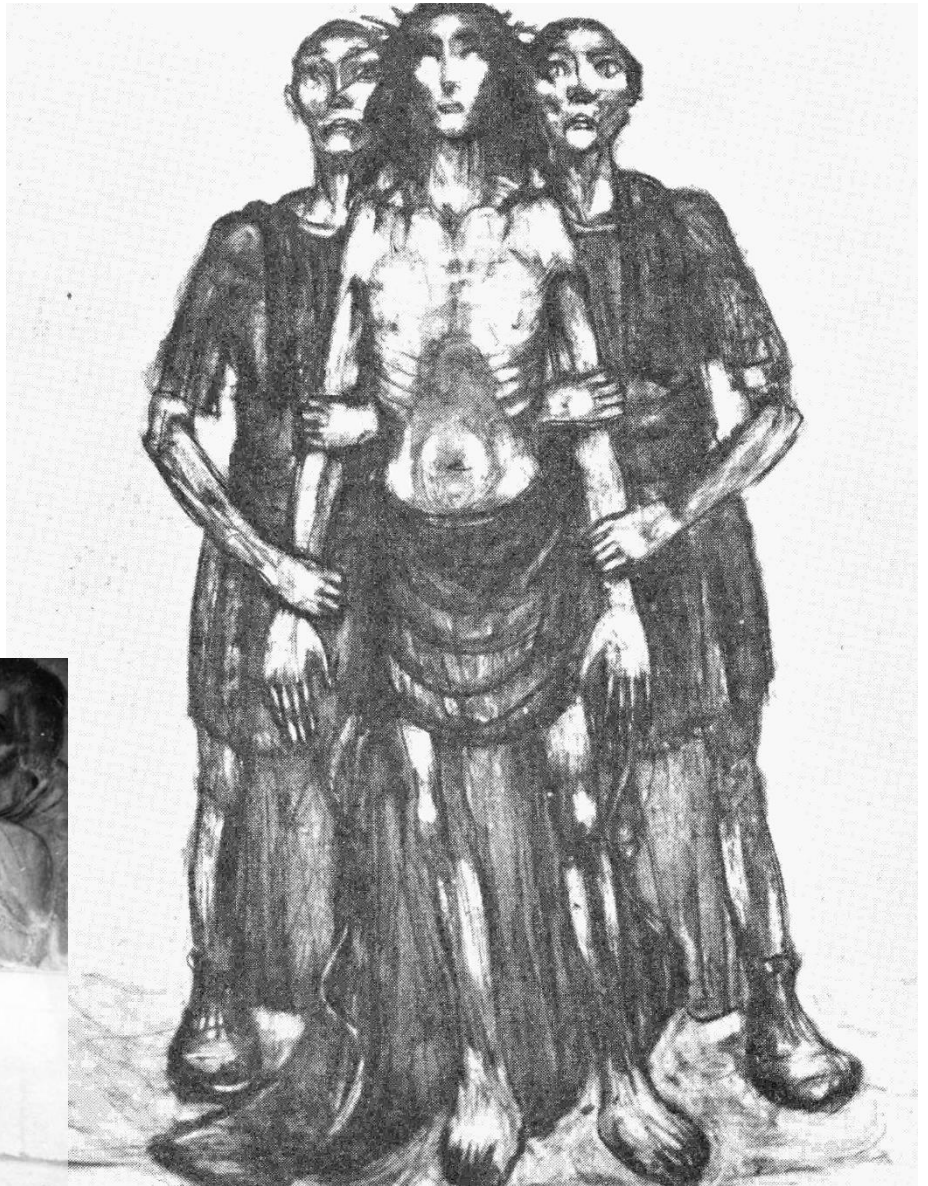
Abstract

Abstracte of beter gezegd 'non-figuratieve' kunst is voor velen een stap te ver als het gaat over godsdienstige thema's. Er bestaan nochtans heel wat non-figuratieve kunstwerken in kerkgebouwen, vooral glasramen. Vanuit de theologie bekeken is het zelfs vanzelfsprekend om wat niet verbeeld kan worden 'abstract' te verbeelden. Ik ben een groot voorstander van dergelijke ramen in kerken, zelfs in oude kerken. Ze laten je stilstaan bij het mysterie terwijl het licht je beschijnt!

"... Abstrakt ist ja nicht das Gegenteil von mitteilbar, verstehen Sie? Wenn ich ein gegenstandsloses Bild sehe, dann sehe ich doch etwas. Dan sehe ich möglicherweise etwas Metaphysisches, sogar in einem gegenstandslosen Bild. Ich kan mir also vorstellen dass ein Klee oder ein Picasso oder andere Gegen-



standslose wirklich etwas Metaphysisches ausdrücken. Die Schwierigkeit ist nur, die Entwicklung des Ausdrucks zu vermitteln, von Rubens bis Klee. Ja, bei Rubens war das Gegenständliche legitim, bei Klee ist das Gegenstandslose legitim. Beide meinen möglicherweise etwas Metaphysisches. Aber die Theologie ist ja nicht gegenstandslos in diesem Sinne. Sie ist ungeheuer wortreich und ausschweifend. Wenn sie formelhaft würde, auch im Sinne von Abstrakt und in Sinne von Poesie, könnte Sie sich vielleicht sogar eher mitteilen. Ich sehe nicht den Gegensatz abstrakt und mitteilbar, sondern eher einem uferlosen Wortverbrauch, in dem sich keiner mehr zurechtfindet ..." (Heinrich Böll)

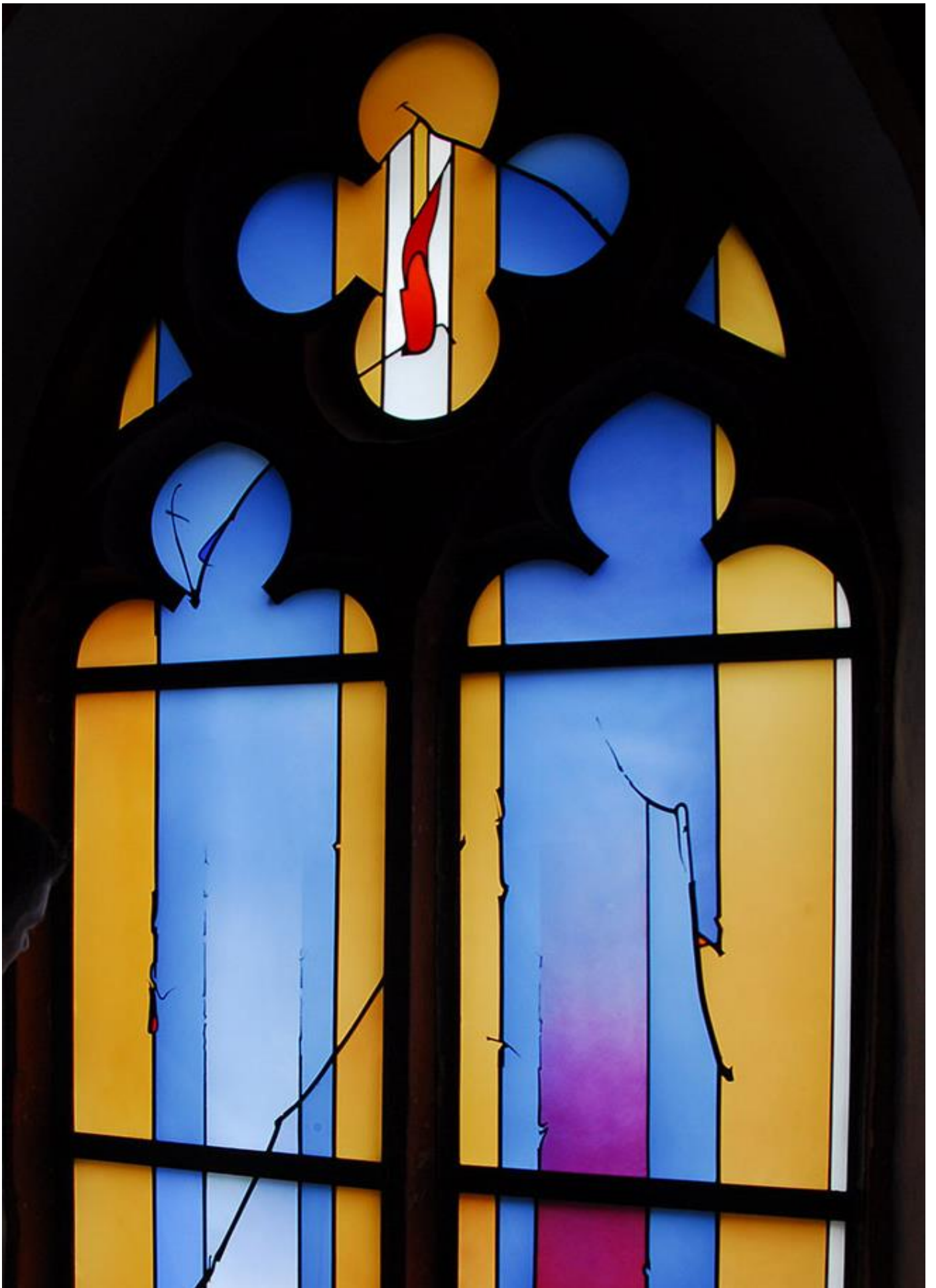


De kruisweg van Albert Servaes (1883-1966), die was aangebracht in een kerkje in Luythagen, moest worden verwijderd omdat hij opspraak verwekte door zijn expressionisme, zijn exces van lijden. Het decreet van het H. Officie luidde op 30 mei 1921: "... deze kruisweg is niet op zijn plaats in de kerk als instrument van de publieke of private eredienst." Maar in 1967 schreef monseigneur Oddi, nuntius te Brussel, in het gastenboek van het Verhaerenhuis in Sint-Amands: "Gelukkig dat ik de gelegenheid heb gehad de 'kruisweg', het meesterwerk van die grote kunstenaar A. Servaes, te bewonderen. Ik betuig dan ook zeer gaarne mijn gevoelens van vreugde en piëteit welke deze schilderijen ingeven."

In de eerste jaren van zijn verblijf in Latem maakt Albert Servaes een religieuze bekering door en aanziet van dan af zijn werk als een gebed. In een eerste periode gebruikt zijn kunst de vormen van een monumentaal en sober expressionisme. Zijn palet is gestreng: zwart, grijs en wit domineren. Hij schildert de grote thema's van het boerenleven: geboorte, eerste communie, landarbeid, dood. Geloof, leven en natuur zijn in dit werk één. De gestalten hebben een zwiiggende, epische kracht. De lijdenservaring van de eerste wereldoorlog maakt Servaes tot de grootste kruiswegschilder van de twintigste eeuw.

Stilaan wordt zijn werk minder overheerst door de heftigheid van gevoel: de vormen verliezen hun spanning, bereiken groter sereniteit. Het hoogtepunt van deze periode vormt de innige kruisweg van Orval (1935-'40) (zie afb. inzet). Zielsbeleving, aanvaarding en overgave halen het op de uitdrukking van heftig gevoel.

In zijn laatste periode, na 1945, verlaat Servaes opnieuw het serene evenwicht van de Orvaltijd. Enerzijds getuigen zijn Zwitserse landschappen van een oerkracht, van een geologische vastheid die een uitdrukking van aardsheid is. Anderzijds wordt in zijn religieuze werken het evenwicht tussen geest en materie opgeheven voor de uitdrukking van bovenaardse vergeestelijking.



III. MORGEN

Kerk en kunst vandaag

"De kerk heeft de kunst nodig. Zij heeft ze nodig voor het overbrengen van haar boodschap. (...) Het evangelie wordt in vele beelden en gelijkenissen verteld. Ze moet en kan in beelden zichtbaar gemaakt worden. De Kerk is niet alleen de Kerk van woorden, maar ook ... van heilige tekens en symbolen. Lange tijd hebben beelden naast woorden de heilsboodschap voorgesteld, en dit tot op vandaag. Dat is goed zo. Het geloof richt zich niet alleen tot het gehoor maar ook tot het oog ..." Deze woorden richtte paus Johannes-Paulus II tot een groep Duitse kunstenaars in München op 19 november 1980. Hij vervolgde met zich af te vragen of de kunst ook nog denkt de kerk nodig te hebben. Emil Wachter, op een vergadering van kunstenaars en wetenschappers in datzelfde jaar, ziet het zo: "De Kerk heeft de kunstenaar nodig – maar ook de kunstenaar heeft de kerk nodig, omdat zij de bronnen in zich heeft. Zonder deze bronnengrond, Kerk genoemd, zijn Giotto, noch Michelangelo, Dürer noch Grünewald, Bach noch Mozart, zelfs Goya niet denkbaar. Waarvan zich grote moderneren, zoals bv. Picasso, zich afbeuren is juist deze blijvende moedergrond, die identiek is aan de wereld van de bijbel, zowel voor het jodendom als het christendom. (...) Daarom meen ik, is de kerk de Moeder der beelden. Zij moet ze alleen maar opnieuw in zich concipiëren en voortbrengen. En wie als kunstenaar in de ruimte of in de omgeving van de kerk werkt, heeft ze niet enkel nodig als deze moeder, maar hij ademt ze, of hij het weet en toegeeft of



niet. De ramen in Audincourt déden het niet, als Léger niet ondergedompeld was geweest in dat mysterie (zie afb. onder). De ene helft die de andere helft zoekt en nodig heeft om geheel te zijn – dit beeld is het oersymbool van de wereld. In het woord 'symbool' steekt symballein (Gr.), het samenvoegen der helften. Het is het kenmerk van de twee zijden, zoals bij een gespleten steen, dat zij precies ineenpassen. Woord en beeld zijn de twee helften die samen willen zijn. Wie het beeld niet ernstig neemt, neemt de wereld niet ernstig. Zij, de wereld, is zelf beeld en daarmee geen ongeordend, willekeurig te gebruiken materiaal, maar wel de volwaardige wederhelft. Wanneer kerk en kunst elkaar wederzijds zouden verstaan, had men voor discussies als deze vanzelfsprekend geen aanleiding, zoveel was er te ontwerpen, te beeldhouwen en te schilderen, te dichtten, te componeren – en te vieren."

Kunstenaar tussen plicht en genade

Volgens **Vassily Kandinsky** (1866-1944, Russisch abstract schilder (zie afb. boven), auteur van 'Über das Geistige in der Kunst', waarvan hier een uittreksel) is het in de eerste plaats de kunstenaar die deze toestand van niet verstaan en verstaan worden moet trachten te veranderen, "en wel hierdoor dat hij zijn plicht ten opzichte van de kunst en dus ook van zichzelf erkent en zich niet als meester van de toestand beschouwt, maar als dienaar van hogere doeleinden waarvan de plichten nauwgezet, groot en heilig zijn. Hij moet zichzelf opvoeden en zich in eigen ziel verdiepen, deze eigen ziel vóór alles cultiveren en ontwikkelen, opdat zijn uiterlijk talent iets te bekleden heeft en niet iets als de verloren handschoen van een onbekende hand, de lege, zinloze schijn van een hand is.

De kunstenaar moet dus iets te zeggen hebben, aangezien zijn taak niet in het beheersen van de vorm ligt, maar in het aanpassen van deze vorm aan de inhoud. (...)"

"Vanwege de metafysische kwaliteiten behoort de kunst niet tot de alledaagse werkelijkheid, we benaderen haar niet vanuit de ons zo vertrouwde wereld, die we samen hebben opgebouwd. De kunst behoort tot de diepere lagen die de gronden van de zijden en tenslotte van het Zijn zelf in de mate van het mogelijke manifesteert." (R.Ingarden)



"Kunst richt zich, hoe dan ook, tot de – of tot een deel van de – gemeenschap. De kunstenaar vormt de schakel, hij reikt aan. (...) Naar hén richt zich de schepping van de kunstenaar. Hén heeft hij in gedachten, wanneer hij in vreugde of twijfel, begenadigd of geleidigd, gelukkig of wanhopig verder werkt. Tegen het etmaal, de tijdsgeest, de utilitaire maatschappij. Het is, spijs alles, het 'geluk' van de kunstenaar dat hij 'tot stand brengt', dat hij iets nieuws – dat de maker kan overleven – toevoegt aan het bestaande. Hij is een begenadigde die langer duurt dan zijn lot. Van dat voorrecht behoort hij zich bewust te zijn én dankbaar ten opzichte van de Heer, die hem liet delen in zijn scheppingswerk. (...) Dienaar is zijn rijkste, edelste én volledigste naam," bevestigt Antoon van Wilderode in een artikel 'Ethiek en Kunst' in het tijdschrift Vlaanderen (190).

"De kunstenaar leeft vanuit de diepstmenselijke ervaring," voegt Staf de Smedt daaraan toe, in zijn inleiding tot de catalogus 'Hedendaagse religieuze kunst in Vlaanderen, Hasselt 1968', "hij verwondert zich over de dingen. Hij bevordert, is ontroerd. Het is zijn gave en opgave tegelijk dat hij zijn aanvoeling stabiliseert, dat hij een artistieke en doorvoelde expressie geeft aan een oermenselijk en intiem beleven. Hij geeft gestalte aan onze vreugde, onze verdrukking, onze verlangens, ons heimwee. Hij voelt onze pijn, onze levensnood, onze angst. De kunstenaar maakt van onze zekerheden een twijfel en legt in de onzekerheid een nieuwe hoop. In zijn werk hervinden wij ons in de ontroering. Het lijkt alsof wij op een levensbodemp stoten: de eeuwige trauma's der ziel worden blootgelegd en onze zintuigen herleven. Mens en mens, mens en God, naderen elkaar."

"Voor mij is wezenlijk: de mededeling van een kunstenaar aan zijn medemens." (O.Kokoschka)

Herstel van de schoonheid

Luis Maldonado, in Concilium 1980-2, acht het van het grootste belang "dat wij vandaag meer dan ooit de hoogste schoonheid terugvinden, die welke de adem en het vuur van de Geest brengen. Want de Geest is 'de hypostase van de schoonheid'. De hoogste schoonheid is

"Tot de voornaamste activiteiten van de creatieve aanleg van de mens behoren terecht de schone kunsten, vooral de religieuze kunst en haar hoogste vorm de sacrale kunst. Zij zijn essentieel gericht op de oneindige schoonheid van God die in menselijke werken op de een of andere manier tot expressie moet komen. Zij zijn des te meer aan God, zijn lof en heerlijkheid gewijd, daar ze geen ander hebben dan de geest van de mensen in heilige aanbidding op God te richten. Daarom heeft de leven schenkende Moeder kerk de schone kunsten altijd begunstigd. Voortdurend heeft zij er een beroep op gedaan en de kunstenaars onderwezen vooral opdat de dingen, die tot de heilige liturgie behoren, werkelijk waardig, passend en schoon zouden zijn: teken en symbool van bovenaardse werkelijkheid."

(Sacrosanctum Concilium, nr.122)

de schoonheid van het aangezicht van God in de mens, de icoon van de Verrezenen; en de schoonheid van het gezicht van de mensen in God, de iconen van de verrezenen. Het is, binnen de ruimte van de goddelijke-menselijkheid, de ruimte zelf van de Geest, het 'brandende braambos' van de aarde vereend met de hemel. In de Geest van schoonheid, treedt God uit zichzelf – de schoonheid is de ex-tasis van God – en de aarde opent zich ook. Dan bloeit het Paradijs op. Maar er moet aan toegevoegd worden dat de hoogste schoonheid onafscheidelijk is van de scheppende liefde. Wanneer de mens in de dingen de woorden van hét Woord ontdekt en wanneer hij in zoveel gemartelde gezichten de onvervreemdbare roeping van de icoon gewaarwordt, dan wordt hij tot persoon in communio en werkt hij mee aan de gedaanteverandering van de wereld. (...)"

"De werkelijkheid begint en eindigt niet met de uiterlijke evidentie. Zij omvat ook die andere, onzichtbare sfeer: de wereld van de innerlijke aanschouwing." (O.Kokoschka)

Voor professor van der Leeuw is het religieuze kunstwerk dé uitdrukking van het heilige door de schoonheid: "Art is

the signature of man. Het eerste wat wij van de voorhistorische mens weten, is dat hij tekent. Het laat zich nauwelijks denken dat een zo typisch menselijke uiting als de kunst, of liever breder – een zo essentieel menselijk besef als dat van schoonheid, geen wegen zou vinden tot de diepste diepte, waar ons de religie brengt. Het is onaannemelijk dat een grens zonder doorlaatposten heiligheid en schoonheid zou scheiden. Intussen zien we hoe beide zich van elkaar verwijderen, daar staat tegenover dat zij elkaar steeds zoeken. De religie zoekt telkens de kunst, omdat zij zonder vorm en gestalte niet leven kan. De kunst streeft altijd naar de religie als naar de bredere en diepere stroom, waarin haar wateren kunnen uitmonden. Het religieuze kunstwerk, de uitdrukking van het heilige door de schoonheid, is dan ook een werkelijkheid ... "

Maar anderzijds is voor talloze mensen de verhouding van de godsdienstige en de esthetische ervaring helemaal geen probleem, merkt Dr. G.J. Hoenderdaal op in zijn boekje 'Het esthetische – een weg tot geloof?', "omdat de godsdienst in hun leven geen betekenis meer heeft. Geloofsgemeenschappen worden omspoeld door een zee van secularisatie en kalven steeds meer af. Voor tallozen heeft de esthetische ervaring niets met geloof te maken. Men bezoekt kathedraal of luistert naar de Mattheuspassie van Bach, zonder te denken aan de functie die deze kunstwerken hebben gehad. In zekere zin herhaalt zich datgene wat zich in de renaissance heeft voorgedaan. Van oorsprong sacrale kunst wordt van zijn functie ontdaan en zuiver als esthetisch object genoten. (...)"

"Eine Art von Stille leuchtet zum Grund von ungefähr scheint da ein Etwas nicht von hier, nicht von mir, sondern Gottes." (Paul Klee)

En hier komen we in het vaarwater van de heftige Walter Nigg: "Wie zich, religieus gesproken, voor de kunst verantwoordelijk voelt, moet haar degradatie tot louter museumaangelegenheid diep betreuren. Want beelden en schilderen in een museum krijgen licht iets doods over zich, als dingen die tot het verleden behoren. Zij staan als het ware

buiten het leven, dat langs de muren van het museum voorbijbruist. Dit gevoel overvalt een mens telkens weer opnieuw, wanneer hij na een bezoek aan een museum weer op straat komt. In het kerkgebouw hadden de beelden en schilderijen nog een blijvende functie te vervullen. Maar welke taak valt hun in een museum nog toe? Zij zijn niet anders meer dan tentoonstellingsobjecten, die men een ogenblik bekijkt, om dan weer verder te gaan. Dit ontbreken van een werkelijke functie, dit loswikkelen uit de levende traditie, moest onvermijdelijk leiden tot een verval van de schilderkunst. (...)"

Jacques de Visscher ('Kunst als spiegel voor de mens') wil alvast wat aan integratie doen: "De uitdaging van het enigmatische bestaat er nu in dat het kunstwerk ons werkelijk kan appelleren een gelaten inzicht te verwerven in onze eigen wereld en ons kan confronteren met onszelf en met de andere. Als het antwoord op de spirituele uitdaging van de expressie van het kunstwerk ons op die manier met het mysterie van ons bestaan in aanraking brengt, dan kunnen we met Mikel Dufrenne zeggen dat elke authentieke kunst een religieus karakter heeft omdat zij een geloof uitdrukt; niet een te verdedigen credo, 'maar een uitdaging of een goedkeuring, een hoop of een wanhoop, een daad van liefde of van revolte die in het werk zelf vervat zit'.

(...) De integratie van de kunst in ons bestaan is wel het einddoel van de kunst, maar voor onze existentie is dit einde een nieuw begin. Geen terugkeer naar de kunst, maar naar onze wereld die de (verwerkte) kunst nodig heeft; een wereld die in zijn bestaan nooit door en in zichzelf aanspraak op volkomenheid zal kunnen maken. We geloven dat de kunst in haar existentiële bestaanswijze een wezenlijke bijdrage kan bieden in ons zelfverstaan. Dit zouden we haar transcendente bestemming durven noemen; transcendent aan haar esthetische moment, dat terwille van haar mediatieve karakter noodzakelijk sensueel en lichamelijk is, maar uiteindelijk terwille van haar werkzaamheid spiritueel is. En misschien mogen we hierbij wel stellen dat op die manier de kringloop van de kunst gesloten wordt, omdat de mens en zijn wereld die de kunst

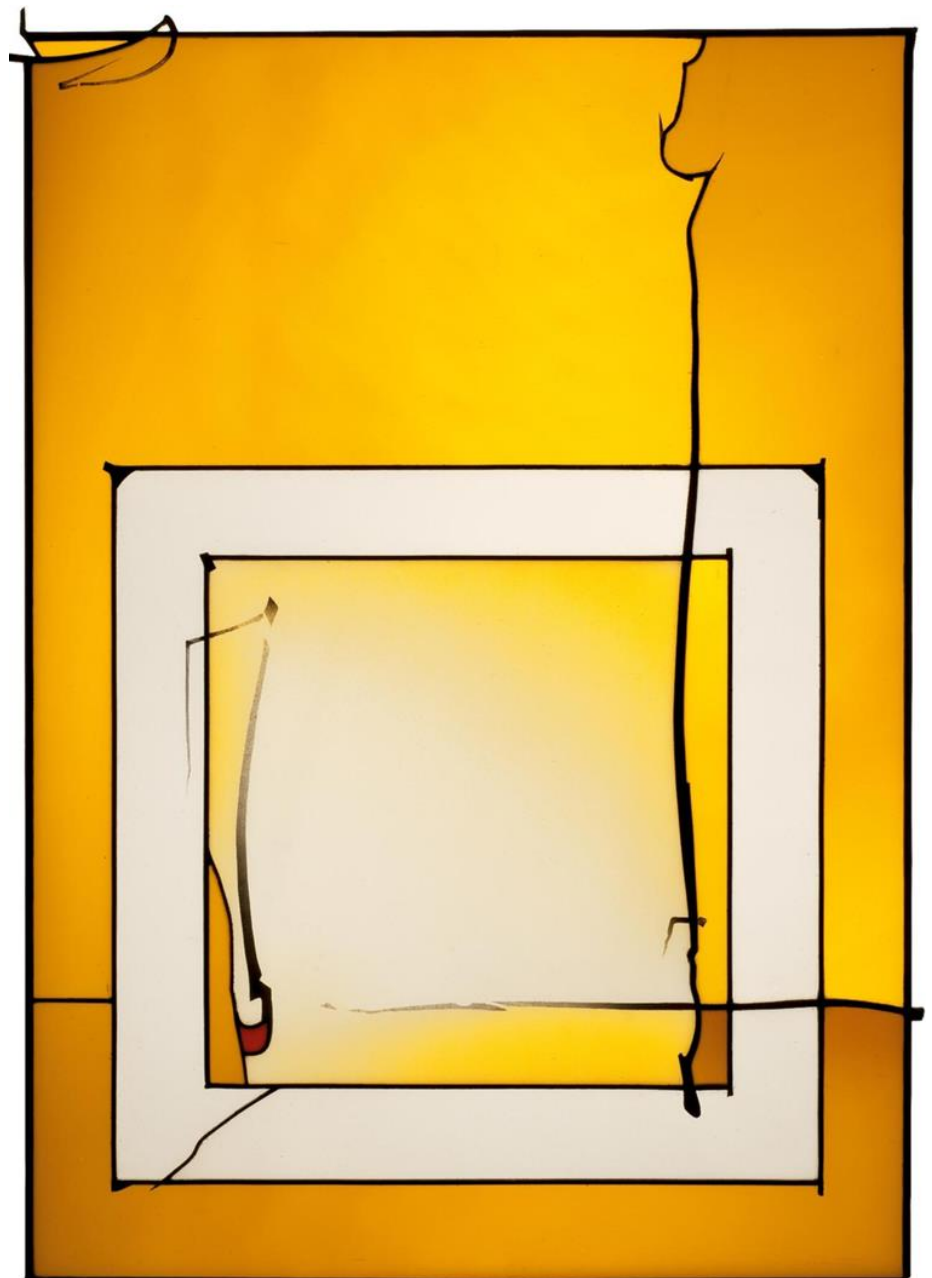
nodig hebben, wel degelijk het uitgangspunt van de kunst vormen. Op die manier ook bevestigen we andermaal de intersubjectiviteit van de kunst."

Terug naar de bronnen

Henri Guerin legt de nadruk op een grondvoorwaarde voor een wederopbloei van de religieuze kunst. "De christelijke religieuze kunst heeft zich altijd aan de krachtbron van bijbelse beelden gevoed. Men moet er echter rekening mee houden dat de kunstenaar vroeger in een christelijke wereld leefde waarin liturgie en kunst de bijbelse

boodschap in de vorm van beelden en symbolen overdroeg. Op onze dagen moeten de kunstenaars zelf in die symboliek van de bijbel ingewijd worden. Het is volstrekt noodzakelijk dat de kunstscheppers hun inspiratie weer in de grote bron van de bijbel kunnen vinden. Daartoe moet de kerk de opvoedster van de kunstenaars worden ..."

"De grote kunst bezit steeds religieuze en wijdende betekenis. Steeds is een kunstwerk in zekere mate het aanwezig stellen van het heilige." (M.Heidegger)





Came Griffiths



Priester-kunstenaar

Het is natuurlijk een zeer groot voordeel dat ik tevens priester ben en waarom zou ik het geen genade noemen! Om mijn kruiswegvariant te maken diende ik geen bijkomende studie en opzoekingswerk te verrichten vermits ik met de materie vertrouwd ben en dagelijks met de bijbel bezig ben. Dat wil daarom nog niet zeggen dat de inspiratie die nodig is om woord in beeld om te zetten vanzelf komt. Al mag ik toch getuigen dat ik mij hiervoor volledig openstel voor de heilige Geest. Met dit laatste voeg ik eigenlijk een dimensie toe en gebruik ik een taalspel dat mij als priester niet vreemd is, maar waar de meesten enigszins terughoudend tegenover staan. Ik ben er nochtans van overtuigd dat ik ook buiten de liturgie de Geest ter sprake mag en moet brengen. Het is mijn zending om te verkondigen, ook wanneer die tegen de haren instrijkt. Dat is in deze tijd niet moeilijk te doen, want men is in de westerse samenleving bijzonder gevoelig geworden voor alles wat maar enigszins aanstootgevend zou kunnen zijn. Religie ligt bijzonder gevoelig. Liefst wil men er niets van te zien of te horen krijgen. Toch is een mens (gelovig of niet) een religieus wezen, dat gevoelig is voor ervaringen die verdiepend, verheffend en verbindend zijn. Religiositeit is een veel breder begrip dan godsdienstigheid, laat dat duidelijk zijn. Kunst is met name een medium dat het religieuze kan uitdragen en stimuleren. En omdat kunst religieus is, is het bijzonder aangewezen om het christelijke gedachtegoed uit te dragen. Overigens is 'christelijk' een begrip dat smaller is dan 'religieus', maar breder dan 'godsdienstig' (of 'kerkelijk').

Zwaar verleden

In dit artikel is gebleken hoe de kunst eeuwenlang een vanzelfsprekend werktuig van de kerk is geweest. Dit heeft prachtige kunstwerken voortgebracht, maar ook schandelijke praktijken. De geschiedenis is de kerk nu eenmaal niet goed gezind. Als wij, katholieken of christenen, achterom kijken zien we zoveel dat ons beschaamd doet staan. Het is begrijpelijk dat velen zich daarvan willen losmaken door niet langer tot de kerk te willen behoren. Toch kan je de geschiedenis niet ongedaan maken. Het is ons gezamenlijk verleden, waar wij niet persoonlijk verantwoordelijk voor zijn, maar die we toch zullen moeten meenemen naar morgen, samen met de nodige uitleg... Het getuigt niet van hygiënisch denken wanneer men gelovigen verwijten maakt over het verleden van hun kerk of godsdienst. Het is niet omdat er vroeger vanuit een bepaalde inspiratie grove fouten werden gemaakt dat wij met diezelfde inspiratie geen verdere stappen mogen zetten. Het is niet omdat men de bronnen verkeerd kan interpreteren of misbruiken dat de bronnen zelf slecht zijn! We moeten meer dan ooit laten zien dat de bronnen ook voor deze tijd erg waardevol zijn en met name de bijbel blijkt een verbazend actueel boek te zijn! Het is niet voor niets dat ik als priester-kunstenaar vooral vanuit dat boek creatief ben!

Wereldverbeteraar

Elk bijbels geïnspireerd kunstwerk is gekleurd, zelfs een zwart-wittekening. De kunstenaar is immers zelf gekleurd en de wijze van verbeelden is als zijn persoonlijke keuze een extra kleurlaag tussen zijn bron of opzet en de toeschouwer. Een kunstenaar die rond bijbelse thema's werkt, kan niet anders dan die kleurlagen tussenvoegen. Daarmee zal hij de ene aantrekken en de andere afstoten. Hij zou natuurlijk ook heel braaf illustratief te werk kunnen gaan. Toch zou ik liever een bijbel kopen die met kunstwerken verfraaid is dan een die slechts geïllustreerd werd, als u begrijpt wat ik bedoel. Het is te allen tijde de bedoeling dat de kunstenaar 'toevoegt'. Elke ware kunstenaar is een wereldverbeteraar. Waarom zou je artistiek actief zijn indien je tevreden bent met de wereld zoals die is? Hieruit blijkt weer de

religieuze dimensie van kunst én de profetische. Kunstenaars zijn waarachtig de profeten van onze dagen. Natuurlijk zijn er ook valse profeten, net zoals vermeende kunstenaars die met hun kunst niets te zeggen hebben. Maar zoals een ware profeet zichzelf geen profeet acht, zo acht een ware kunstenaar zichzelf ook geen kunstenaar, ook al moet hij met dit woord zichzelf een plaats geven in de wereld.

Voor sommigen is de kunst gestopt bij de komst van de fotografie; voor anderen is de kunst pas vanaf dan tot bloei gekomen. Toch kunnen we ook kunst volgens hedendaagse normen terugvinden bij de oude meesters. Laten we hoe dan ook niet te gauw veroordelend spreken over kunst en kunstenaars, alsof het aan ons is om te bepalen wat kunst is. Kunst is niet iets dat je al dan niet begrijpt, het heeft veelal met liefde te maken. Of denk aan dat bijbelvers dat zegt dat je God dient lief te hebben met hart, ziel, verstand en krachten. Die zijn alle vier van toepassing als het om kunst gaat. Daarom is kunst of zijn de kunsten een onmisbare partner voor de kerk die op zoek is naar haar geloofwaardigheid. Kunst spreekt de hele mens aan en nodigt uit tot verdieping en verwondering. Dus is er een wederzijdse integratie nodig, waarvan met name de liturgie haar vruchten zou moeten plukken! Wie de taal van de kunst spreekt, zal ook makkelijker de taal van het geloof verstaan. Maar wil de kerk haar taal wel bijsturen...?

"Het symbool van de heilige Lucas, patroon van de schilders, is, zoals je weet, een os. Men moet dus zo geduldig als een os zijn wanneer men het terrein van de kunst bewerken wil. Maar de stieren zijn echt gelukkig te noemen, dat hun arbeid niet de verdomde schilderkunst is." (Vincent van Gogh)

Voor dit artikel heb ik ruim gebruik gemaakt van een studie die ik in mijn seminarietijd heb gemaakt voor het vak kerkgeschiedenis. Vandaar dat er nogal wat citaten uit die tijd (jaren tachtig) voorkomen. Zoals steeds zijn uw reacties welkom.

Deurne, augustus 2018

Toespraak bij de vernissage van een tentoonstelling in de H.Hartkerk in Deurne op 18 september 2010

Dames en heren, wat u hier ziet is geen kunst ...! Wat u hier ziet zijn kunstwerken. Kunst is zoveel meer dan kunstwerken. Kunst behelst ook de kunstenaar, waar hij/zij inspiratie haalt, hoe zij/hij dat verwerkt, en onder kunst zijn ook u en ik begrepen in zoverre wij met deze kunstwerken in aanraking komen. Kunst is immers geen ding, maar een proces, een gebeuren in verschillende stappen. Die laatste stap of fase is niet minder belangrijk dan al wat eraan voorafging. Als wij hier zijn gekomen om deze kunstwerken te bekijken, dan zijn wij dus eventjes ook kunst. Want het gaat bij kunst, net zoals bij zoveel andere aspecten van het leven, in wezen over relaties. Wat is de relatie tussen de kunstenaar en zijn ervaringswereld? Wat is de relatie tussen de kunstenaar en zijn werk? Wat is de relatie tussen zijn werk en de toeschouwers? Bij een theatervoorstelling – ook een kunstvorm – twijfelt niemand eraan dat het publiek een belangrijke rol speelt. Zonder publiek wordt het stuk niet eens opgevoerd, is er dus geen kunstwerk. Als de kunstenaars wiens werk wij hier komen bekijken, bewonderen of verafschuwen (je weet maar nooit – maar ik verzeker u: er is niks afschuwelijks bij – mocht u dat bij een of ander werk toch denken, dan roept u mij maar en dan zal ik u EHBO toedienen, eerste hulp bij onbegrip), als die kunstenaars dus hadden besloten hun werk niet te tonen, dan bestond hun kunstwerk enkel voor henzelf en zou het kunstproces op dat punt worden afgebroken. Om ten volle kunst te kunnen zijn, heeft de kunst u nodig. Zonder publiek geen kunst. Wel veel kunstwerken, maar geen kunst. Ik gruwel dan ook bij kunstwerken in kluizen van rijke beleggers. Ik gruwel zelfs bij kunstwerken in musea, al probeer ik dat nog als een noodzakelijk kwaad te beschouwen. Maar goed, dat is een kwestie waar ik nu niet zal op in gaan.

U mag hier dus vanavond eventjes deel uitmaken van de kunst. Dat scheidt een band, maar houdt ook een gevaar in. Tijdens het maken van een kunstwerk kan er van alles fout gaan, maar ook u

kan alles in het honderd laten lopen. Als u naar zo 'n werk kijkt en u denkt: 'pfff' en u loopt verder ... – kunst die op een sisser afloopt. Stel u voor dat de kunstenaar zelf over uw schouder meekijkt, vol verwachting naar uw reactie, en u zegt: 'pfff', dan denkt die kunstenaar dat hij gefaald heeft. Tenzij natuurlijk het zijn bedoeling was dat het publiek 'pfff' zou zeggen. Het schijnt dat er zo 'n kunstenaars zijn, maar die zeggen meestal zelf ook 'pfff', dat zijn de zgn. pfff-isten ... Maar ernstig nu: uw relatie met het kunstwerk is heel reëel. U staat erbij en u kijkt ernaar. Maar er gebeurt nog meer. Er gebeurt iets hier vanbinnen. Positief of negatief of gemengde gevoelens en gedachten. Het werk spreekt u aan of het spreekt u niet aan. 't Is te zeggen: het werk spreekt u in elk geval aan, maar de vraag is of u het al dan niet hoort of verstaat ... Het kan een kwestie van

kunnen of van willen zijn of misschien zelfs van mogen. Ik zou u willen aanraden: laat u aanspreken. Laat ik dat even illustreren. Ik ben een bewonderaar van het werk van de Amerikaanse illustrator Norman Rockwell, uit het midden van de vorige eeuw. Ik wil u een olieverfschilderij uit 1962 van hem beschrijven. We zien een groot schilderij aan de muur van een galerij hangen met in het midden daarvoor, op de rug gezien, een heertje: kaarsrecht, fijn afgeborsteld, een grijs kostuum, kalend, handen op de rug met daarin handschoenen, een hoed en een paraplu en het schilderij zelf ... is een werk in de stijl van Jackson Pollock, vol spatters en spatten en klodden verf van allerlei kleuren kriskras door elkaar ... Ziet ge 't? Het werk heeft als titel 'De kenner'. Heerlijk ... Een onwezenlijk contrast tussen twee heel verschillende werelden. Heerlijk ...



Kijk, zo zou u naar deze kunstwerken kunnen kijken, maar niet als kenners, zelfs niet als u een kenner bent, maar wel als liefhebbers. Is dat geen mooi woord? Want als het hier over relatie gaat, dan gaat het hier ook over liefde. Kunst is doortrokken met liefde, van begin tot einde, van vóór de eerste vonk van inspiratie tot na de laatste tentoonstelling. Liefde. Het mooiste wat iemand ooit tegen mij zei terwijl ik aan een pentekening bezig was, dat was zo 'n twintig jaar geleden in de abdij van Drongen (zie tek.), waar een pater stillertjes achter mij was komen staan en na een tijdje zei: "Dat is met liefde gedaan". Voor ik iets kon terugzeggen, zoals 'dank u' of zo, was hij alweer verdwenen. Als u nu de liefde kunt voelen in deze werken, die daarin niet besloten ligt, maar die naar u toe komt en u wil vastpakken, dan zult ge vannacht goed slapen.

Als u al deze kunstwerken bekijkt dan zal daarbij één werk volkomen uit de toon vallen, gewoon omdat het geen kunstwerk is. Toch is het een pareltje dat uw aandacht verdient. Het gaat namelijk om een icoon. Wie een icoon een kunstwerk noemt heeft niets van iconen begrepen. Ik wil daar nu niet te ver op in gaan, maar ik wijs erop omdat het ons kan binnenvoeren in een dimensie van kunst die ik nog niet heb aangeraakt. De goddelijke dimensie namelijk. Iconen omschrijft men wel eens als 'vensters op de eeuwigheid'. Het zijn in de traditie van de oosterse kerken zo goed als sacramenten. Deze kunstwerken zijn geen sacramenten, zij hebben zelfs niet eens de intentie om iets van het goddelijke te tonen, maar ze kunnen wel religieus zijn, zelfs als de maker volkomen atheïst is. Elk kunstwerk heeft de mogelijkheid in zich om voor u een religieuze ervaring te worden. Ik sprak u al over hoe wij worden opgenomen in dat kunstproces, over die band die ontstaat en de liefde die u kan raken. Dan had ik het eigenlijk al over religie, wat toch zo iets als 'verbondenheid' betekent. Want in wezen is kunst religieus, zonder dat het daarom iets godsdienstig hoeft te zijn. Bij al deze kunstwerken en hun makers kan je dat zeggen en bij sommigen dat ze zelfs christelijk geïnspireerd zijn, hier en daar zelfs heel expliciet.

Eigenlijk brengen al deze werken bij mij in min of meerdere mate ontroering teweeg. Dat heeft met dat religieuze te maken, maar ook met de spiritualiteit die je via het kunstwerk bij de maker ervan vermoedt. Welke die spiritualiteit ook is, ze zal altijd verband houden met wat de kunstenaar begeestert, motiveert, in beweging zet, doet leven. Daar zal altijd een grote mate van ontevredenheid bij zijn. Een kunstenaar die tevreden is, is dood! Tevredenheid zet geen creatief proces op gang. De kunstenaar wil de toestand zoals die is verbeteren, hij wil iets toevoegen, iets dat er tot dan niet was. En als hij dat dan heeft gedaan, dan beseft hij meteen ook weer dat het nog altijd niet is wat het moet zijn en zo komt ie opnieuw op gang. Hij is daarmee een soort profeet. Want niemand van ons kan tevreden zijn zolang er nog mensen sterven van de honger of omkomen door oorlogsgeweld, om nu een paar extreme redenen tot ontevredenheid te noemen. Daarom moeten kunstenaars nog geen expliciete politieke boodschappen schilderen of beeldhouwen. Zolang het vuur dat in hen brandt, dat hen creatief maakt, niet dooft. Ieder naar eigen godsvrucht en vermogen, zoals men zegt. Ik ben dan ook blij met de verscheidenheid die hier is samengebracht en aan de toelichtingen bij sommige kunstwerken is te merken hoe er is over nagedacht. Toch ga ik nu één werk vermelden – zonder de andere daarmee te kort te willen doen – dat geen toelichting behoeft en waarvan ik evenmin wil beweren dat het het beste is wat hier werd opgehangen, want dat

is het zeker niet – ik veronderstel dat de maker dat zelf ook niet gezegd zal willen hebben – en dat is ... een vaas met bloemen! Zolang er mensen zijn die vazen met bloemen schilderen is er nog hoop! Ik weet wel dat het niet elke kunstenaar 'zijn ding' is om vazen met bloemen te schilderen, maar je mag je nooit te goed voelen om een vaas met bloemen te schilderen, integendeel. Aan zo 'n schilderij kan je altijd meteen zien of het al dan niet met liefde is gedaan. Daar heb je geen woordje uitleg bij nodig.

Ik wil tenslotte de H.Hartparochie bedanken omdat zij bij het vieren van hun honderdjarig bestaan ook aan de beeldende kunst hebben gedacht. Eeuwenlang heeft de kunst ten dienste gestaan van de kerk (met alle bedelingen die je daarbij kan maken), maar veel bedenkelijker is de huidige situatie waarbij hedendaagse kunst nog slechts sporadisch in en om kerken te vinden is. Het heeft natuurlijk veel met geld te maken, maar men mag toch niet onderschatten wat de kunstenaar de kerk te bieden heeft. Kunst kan de kerk op zijn minst al menselijker maken en liefst ook wat dooreenschudden opdat al wat er doorheen de eeuwen raakte vastgekoekt los zou komen. Ik hoop dat we geen honderd jaar moeten wachten op de volgende tentoonstelling, maar dat hier en in andere parochies meer en meer de taal van de kunst gesproken wordt. 't Is tenslotte de taal van de liefde en de verbondenheid. Geniet nu van de genade om ook even kunst te zijn. Ik wens u veel ontroering toe ...

