

## **De verleiding, de kras en de tranen**

### **Over de sacramentele dimensie van religieuze kunst**

De verleiding, de kras en de tranen, dames en heren, dat is vandaag mijn opstap naar religieuze kunst. Kunst kan zeer aantrekkelijk zijn. Augustinus kende de verleiding en Jacques Derrida verandert die in tranen. Jean-Luc Marion spreekt in verband met iconen over een kras die opent naar het goddelijk geheim. In het verlengde van deze perspectieven vragen wij nu naar dit geheim, naar datgene wat de sacramentele dimensie van religieuze kunst uitmaakt. Hoe komt in de artistieke materie God op tastbare wijze present? Dat is voor spiritualiteit een belangrijke vraag.

Want vanouds hebben in de spiritualiteit prenten en beelden een grote rol gespeeld: bij bedevaarten en ommegangen, bij gebed en meditatie, en in de liturgie vooral ook. In de christelijke, en met name in de katholieke traditie, vormde visuele uitbeelding van geloofszaken een welkome aanvulling op de verkondiging van het woord<sup>1</sup>. Het staat buiten kijf dat beelden door de tijden heen een onvoorstelbare invloed gehad hebben op het spirituele leven binnen en buiten de kerk. Dat is in de literatuur uitvoerig gedocumenteerd<sup>2</sup>.

Bij zo'n overdadige praktijk wekt het verbazing dat een theorie van de religieuze afbeelding nauwelijks is ontwikkeld. De gebruikelijke theologie van het religieuze beeld is eigenlijk niet meer dan een enigszins defensieve argumentatie van wat blijkbaar als een concessie werd aangevoeld: afbeeldingen zijn toegestaan, zolang het maar niet om het beeld zelf gaat maar om wat/wie is afgebeeld. Deze theologie is al oud. Zij stamt uit het 7<sup>de</sup> oecumenische concilie, Nicea II in 787.

### *Bijdrage aan theorie*

In dit college wil ik een kleine bijdrage leveren aan de ontwikkeling van een theorie van religieuze kunst en religieuze voorstellingen<sup>3</sup>. Met name zal ik een theoretische verkenning doen naar de mogelijkheid dat religieuze kunst niet alleen verwijst naar een afwezig origineel, maar dat origineel ook werkelijk aanwezig stelt: zichtbaar het heilige.

De religieuze cultuur omtrent iconen is daarvan een goed voorbeeld. Iconen zijn te vergelijken met wat in de Westerse traditie het sacrament is. De monniken in Chevetogne kunnen je vertellen hoe zij meteen zien of iemand die stilstaat voor de iconen in hun kerk, westers is of een orthodox christen. Want voor de laatste hebben de iconen iets sacramenteels, ze herbergen de aanwezigheid van de heilige die afgebeeld is; het is een werkelijke ontmoeting. Iconen stellen het heilige present.

### *Toespitsing op de vraag: aanwezigheid in het werk*

Die kwestie van de aanwezigheid van het heilige in het materiële werk zelf wil ik nu voor religieuze kunst in het algemeen stellen. En ik ga binnen dit bestek nu niet in op de vraag waarom niet eerst keurig gedefinieerd kan worden wat religieuze kunst precies is. We focussen meteen op de hoofdvraag: of in het artistieke werk zelf God/het Heilige ook ontmoet kan worden? Dat klink tamelijk abstract. Ik neem om te beginnen daarom een concreet voorbeeld, uit de seculiere rituele sfeer.

*Een klein jaar geleden, een doordeweekse middag op het station Roosendaal, de wachtkamer op het perron, de deur staat wagenwijd open, binnen is er niemand, de banken en de grond eromheen vol bloemen en lichtjes, briefjes en gedichten, achteraan al wat verwelkte bossen, reizigers die zwijgend stilstaan en dan weer*

*weten: ja, hier is het gebeurd, een jongen die zonder aanwijsbare reden door een ander met een handbijl werd doodgeslagen. Verbijstering bij deze langzaam wegwijnende bloemen en verblekende inkt, huiver om zo veel onzinnig geweld, misschien even een gevoel van welwillendheid naar de vermoorde jongeman toe, misschien bij deze of gene iets van een gebed voor hem en zijn nabestaanden, misschien woede of verstomming naar de dader toe. In ieder geval een soort betrokkenheid, voor elke passant verschillend, getroffen-zijn bij iets wat niet te vatten is: iets wat in deze zichtbare ‘installatie’ (om meteen maar een kunstterm te gebruiken) present is en wat jou als toeschouwer aangrijpt, eerder dan dat jij actief de bloemen en de teksten bekijkt. Er is iets aangrijpends in het schouwspel, in het schouwspel, niet daarbuiten: hier gebeurt het.*

Het tafereel is dus niet enkel herinnering aan wat hier enige tijd geleden gebeurd is. Wat gepasseerd is, is heden en grijpt je aan, in deze installatie van bloemen, kaarsen en teksten. In dit gestold ritueel blijkt wat eigenlijk niet had mogen zijn: het zinloze doden. In deze rituele reactie is dus de actie present, in het werk is het origineel te ervaren. Het is niet enkel de wijze waarop het door mensen opgenomen en verwerkt werd, het is er ook in zijn huiveringwekkende eerste verschijning, d.w.z. ook de inslagen met de bijl zijn er aanwezig; wie langer kijkt voelt de er de verbijstering van. Dat is de kras die alle troostende en aantrekkelijke vormen begeleidt.

Vertaald naar religieuze kunst: hoe is bij de religieuze afbeelding God of het heilige niet alleen betrokken als bestemming van aandacht, maar inderdaad aanwezig in dit stoffelijke, al of niet tot kunst vorm gegeven. Is de artistieke materie (hout en steen, verf, papier) sacramenteel, d.w.z. draagster van het heilige, huisvesting van God? Zijn we in die materiële afbeelding in aanraking met God?

Ik maak even melding van een negatief antwoord op deze vraag, en bespreek twee in stijgende mate positieve antwoorden.

#### *Terug naar Nicea II: interpretatie en de kras*

De Westerse traditie heeft op deze vraag voornamelijk ‘nee’ geantwoord. Beelden verwijzen alleen maar naar het heilige dat elders is. Het aloude Bijbelse beeldverbod heeft in de beeldcultuur goed doorgewerkt. In zijn recente boek ‘Iconen en beeldverering’ besteedt Paul Moyaert terecht veel tijd aan de motieven van dat beeldverbod, vooral aan het gevaar van idolatrie en vertakkingen daarvan<sup>4</sup>. Met name de Reformatie heeft dat beeldverbod gecultiveerd<sup>5,6</sup>. Na Vaticanum II wordt deze tendens ook in de Rooms Katholieke kerk, althans in Noord-West- Euopa sterk. De beelden moesten weg. Het huis vol Rijk Rooms Leven moest opgeruimd, er moest ruimte komen voor het zuiver spirituele, waarbij woord en muziek veel sterker functioneerden dan het beeld<sup>7</sup>.

In de Oosterse traditie is dat anders. Dat heeft toch met Nicea II te maken, want met de stelling dat ‘de verering van het beeld doorgaat naar het origineel’ (DS 600) zijn daar nog andere beeldvriendelijke accenten gelegd. Met name is daar het verband tussen iconen en het beeld van God bij uitstek: Jezus Christus. Uitbeelding van het heilige is slechts mogelijk doordat God een handreiking aan de wereld gegeven heeft: Zijn menswording in Jezus Christus. Daarom bestaat binnen de abrahamitische religies religieuze afbeelding in de christelijke traditie wel, in de de Joodse en islamitische religie niet. In dat wezenlijke verband tussen het Beeld bij uitstek en de afbeeldingen heeft *Jean Luc Marion* de aandacht gevestigd op twee elementen die voor de aanwezigheid van de Heilige in de afbeelding van wezenlijke

betekenis zijn: namelijk de menselijke interpretatieve arbeid en de signatuur van het kruis.<sup>8</sup>

Iconen, zegt het concilie, hebben een zekere heiligheid doordat ze vergeleken kunnen worden met het 'vererenswaardige en levenschenkende kruis'. Alle iconen moeten iets hebben van het kruis. Iconen geven Christus in zijn heiligheid slechts te zien, zoals het kruis dat doet. Het kruis laat de goddelijke levenskracht helemaal niet direct zien. Wat je ziet is een dood lichaam, geen levenschenkende aanwezigheid. Om bij dat laatste te komen is interpretatie nodig. Exemplarisch gebeurt dat door de Romeinse honderdman, die Jezus' dode lichaam op het kruis aanschouwt en zegt: 'Deze is waarlijk de zoon van God' (Mc 15,39; Mt 27,54). Maar hij aanschouwt het kruis, de schending van leven, de kras door de aanwezigheid. Dát wordt gezien en dáár wordt bij gedacht en geïnterpreteerd. De interpretatie kan natuurlijk ook een andere kant uitgaan: er zijn omstanders die hem blijven bespotten. Een interpretatie als van de honderdman blijft derhalve een waagstuk, omdat het verlies toch het meest in het oog springend is. Maar voor de gelovige hermeneuse is dit verlies de wijze waarop de zichtbare wereldse werkelijkheid, in zijn beperktheid en geconditioneerdheid door het kwaad, het onzichtbare kan ontvangen. Gods heerlijkheid wordt in het eindige zichtbare getekend door verlies en beschadiging, door de kruiswonden. Gods beeld is hier op aarde niet zonder kras bestaanbaar. 'Móest de Messias dit alles niet lijden?', vraagt het Emmaüsverhaal? 'Het Licht kwam in de duisternis, maar de duisternis kán dat Licht niet aanvaarden', omdat het eindige het oneindige niet zonder aantasting kan bevatten. Daarom dragen alle beelden van God en het heilige op een of andere wijze de littekens van het kruis

#### *Twee auteurs, Mulders en de foto*

In de theologische literatuur over religieuze esthetiek wordt deze onontkoombaarheid van de kras in het beeld van de Heilige op verschillende manieren opgenomen. De orhodoxe theoloog *David Bentley Hart* tekent de esthetische orde van de wereld als een ritme van geweld, waarin momenten van schoonheid telkens weer ondergaan<sup>9</sup>. Wat overblijft is enkel de glans van de tragische held. Door die orde van geweld is ook Gods beeld in Christus geraakt, maar het kruis is afgang zonder meer. De heroïsche glans ontbreekt er, maar daardoor wordt in dat beeld de schoonheid a.h.w. niet door heroïek opgebruikt maar geopend naar een ultieme werkelijkheid. Die is in dat beeld aanraakbaar en aanknopingspunt voor hoop en leven.

In een soortgelijk open houden naar méér en uiteindelijk naar de hoogste humaniteit ziet een andere systematisch theoloog, *García-Rivera*, de familiegelijkenis tussen kunst en religie. In zijn *A wounded Innocence* laat hij deze gelijkenis in verschillende schetsen zien<sup>10</sup>. Op beide gebieden – kunst en religie – is de kwetsuur het cruciale punt van bewustwording omtrent deze openheid en het aangewezen zijn op iets van buiten de eigen wereld.

Of in termen van de iconentheologie: juist de schending door het kruis en de menselijke reactie daarop – het vermoeden van de honderdman, de tranen van Maria, de smart van de Piëta – openen de aanwezigheid van het heilige hier en nu. In de kras door de verbeelding van het volmaakte verschijnt het volmaakt heilige als niet in ons menselijk bezit, maar daardoor juist aanraakbaar. *Marc Mulders* heeft in zijn in Tilburg onlangs geëxposeerde religieuze iconografie prachtige bloemen (orchideeën en rozen in hun meest glanzende gestalten) met daarin stukjes collage van kruisigingen of piëta's.<sup>11</sup>

Het is ín het aanwezige beeld de scheur, of de kras, of de vermingking, waardoor het eindige gesigneerd wordt tot presentie van het afwezige heilige. De kras hoeft natuurlijk niet letterlijk een kras te zijn, het kan bijvoorbeeld het besef van ‘voorbij’ of ‘niet hier’ zijn. Als een moeder een lichtje aansteekt bij een foto van haar gestorven kind, dan is de pijn die ontstaat door ‘slechts foto’ een vorm van aanwezigheid van het kind. Die aanwezigheid is niet zo maar gegeven in het object van de foto, zij is wezenlijk verbonden met een menselijke act ten aanzien van het object: in dit geval het voelen van de pijn bij de foto, die als ‘slechts foto’ niet het kind zelf te zien geeft. En toch is daarin het kind zelf aanwezig, intenser misschien zelfs dan het vroeger in levende lijve aanwezig was.

*De tranen van Augustinus bij Derrida*

In dit verband is het latere werk van *Jacques Derrida* opmerkelijk<sup>12</sup>. Derrida is een kampioen van de negativiteit en hij heeft daarmee ook nogal wat invloed gehad op bepaalde hedendaagse theologie: over God is eigenlijk elk woord, elk beeld er één te veel<sup>13</sup>. Toch is er in zijn weigering om iets als betrouwbaar, laat staan uitiem betrouwbaar, te bevestigen, - in die weigering is ook een soort reiken naar ... te ontwaren. Is dat een vorm van aanwezigheid? Op een gegeven moment wordt Derrida door het Louvre uitgenodigd om een selectie te maken uit prenten en tekeningen over blindheid. Daar denkt hij na wat blindheid kan betekenen. Hij doet een poging om helder te krijgen hoe het kijken naar kunst een ánder soort zien kan genereren. Het zien van schoonheid, zegt hij, kan ontroering wekken, tot huilens toe, en in deze halfblindheid door tranen dient zich een ander soort zien aan: een zien dat eerder smeking en gebed is en roep om de ultieme Bron.

In zijn overwegingen daarbij betreft Jacques Derrida de belijdenissen van Augustinus. Daar wordt vaak in gehuild. Tranen veroorzaken een wazigheid in het zien, een halfblindheid. Hij denkt erover na wat er met het oog gebeurt als het zien door tranen gesluiert wordt. Dat brengt het, zegt hij, in een ‘antropo-theologische ruimte’, waar het tot zijn eigen ultieme waarheid komt. Die ultieme waarheid van het oog is niet gelegen in de hoogste helderheid, in het perfecte beeld: het menselijk oog is niet geschapen om in ongetemperd licht te kijken. Helder zicht en door tranen gesluiert zicht worden voor Derrida de metaforen om over religieuze kunst na te denken.

Zoals bekend was Augustinus huiverig voor de verleidingen van het oog. Hij was allerm minst een supporter voor kunst en religie, want de verleiding is te groot: de aantrekkelijkheid van uitwendige vormen en kleuren doen mensen innerlijk voorbijgaan aan God die dat alles zo kunstig gemaakt heeft. De verleiding is: niet verder te komen dan die uiterlijkheid. Augustinus kent zelf deze bekoring maar al te goed. Veroordeelt Augustinus dan alle christelijke kunst? Nee, zegt Derrida, zolang bekering die kunst maar op het goede spoor houdt. Dat spoor gaat ín juist het zien zelf verder dan het zien.

Wat is die bekering? Het is omkering van het oog: er is niet een continue beweging naar een steeds helderder zicht, maar een omkering naar wazigheid, naar in tranen gedrenkte smeking. De bestemming van het menselijk oog is niet een absolute heldere waarheid, maar uitzicht op datgene wat zich in gebed en tranen openbaart, juist door niet in beeld te komen. De eigenlijke bestemming van menselijke zien ligt voorbij de visie, voorbij het inzicht en het helder afgebakend kennen. Die bestemming is verlangen, op weg gezet door het zien, zien dat getemperd is door tranen, een door huilen aangestuurd verlangen. Het zien wordt uiteindelijk een soort blindheid vanwege tranen. Zoals in de oudheid de blinde ziener pas echt ziet.

Derrida vermoedt dat zo'n soort tranende, bekerende en openbarende blindheid op artistieke wijze teweeggebracht kan worden, door de kunst dus, waarvoor Augustinus altijd zo huiverig was. Huiverig, doordat ze verleidt. Dat is ook zo, ze verleidt – maar de krachten van de verleiding zijn dezelfde die het oog aantasten en tranenblindheid en omkering kunnen brengen. Zo geeft kunst aanleiding tot het meest indringend verlangen, een verzuchten dat met de hoogst mogelijke intensiteit uitziet naar haar Bron.

*Tussenstand in de kwestie: Sacramentele aanwezigheid in artistieke afbeeldingen?*  
Dit was het eerste positieve antwoord op de vraag naar presentie. Maar is dit wel voldoende? Want het is slechts aanwezigheid op de wijze van afwezigheid. Moeten we niet dichter bij het zintuiglijke komen als huisvesting van die Bron? Of positiever geformuleerd: Hoe ontmoeten wij in het zien van het religieuze beeld God zelf, vergelijkbaar met hoe dat is in het horen van het Woord? Het verlangen á la Derrida voert misschien toch te zeer weg van het zintuiglijk waarneembare werk. Kunnen we met onze vraag naar presentie toch weer dichter bij het werk zelf komen? Is er zoiets als sacramentele aanwezigheid mogelijk in artistieke afbeeldingen?

#### *De intentionele act*

Vooraleer ik bij mijn tweede positieve antwoord kom, eerst nog een tussenopmerking, namelijk over de noodzakelijke voorwaarde van de waarnemende geloofsact. We zoeken weliswaar naar de aanwezigheid van het heilige in de materiële kanten van de kunst, maar dat kan niet betekenen dat het heilige identiek is met hout en verf en steen, los van de menselijke omgang daarmee. Dat zou een soort objectivisme zijn, dat aan het magische en animistische grenst.

In de sacramententheologie speelt het materiële een onvervangbare rol: brood, wijn, water, olie enz. Maar er horen ook woorden bij, er wordt iets ondernomen met die materie, er is menselijke interpretatieve activiteit mee gemoeid. De Tridentijnse theologie van het *ex opere operato* heeft die menselijke activiteit weliswaar beperkt – juist in polemieken met de Reformatie waar alle nadruk lag op de Godgegeven menselijke intentie (*sola fides*) – maar niet uitgeschakeld. De aanwezigheid van de goddelijke kracht in de sacramenten is weliswaar niet afhankelijk van de gesteldheid van bedienaar en ontvanger, maar de menselijke betrokkenheid bij het sacramentele gebeuren wordt wel degelijk verondersteld.

Wat voor de sacramenten geldt, geldt des te sterker voor de aanwezigheid van het goddelijke in artistieke materie. Voor de presentie van het heilige in afbeeldingen zijn beide nodig: de materie én de menselijke intentionele act.

Ik leg zoveel nadruk op die interpretatieve intentionaliteit, omdat die in de beschrijving van de presentie van het heilige in de religieuze kunst soms wat op de achtergrond blijft. In de literatuur worden vaak concrete kunstwerken genoemd, bijvoorbeeld muziek van Mozart die door zelfs *Karl Barth* als religieus gehoord wordt, of Botticelli's 'Madonna met kind en zingende engelen', zoals *Paul Tillich* daarover spreekt, of 'Het lied van de aarde' van Gustav Mahler. Of Rotko, Maléwicz, Mondriaan. En telkens heet het dan dat deze kunst in een welbepaalde zin religieus is.

Het misverstand dat zulke lijsten kunnen wekken, is dat het werk weer losgekoppeld wordt van de waarneming ervan, en dat een kunstwerk, puur op zichzelf religieus zou zijn. Natuurlijk maakt die menselijke act op zichzelf het kunstwerk ook niet religieus, dat gebeurt uiteindelijk door de transcendente werkelijkheid zelf die

zich uitdrukt in het religieuze werk. Maar men mag die twee wezenlijke factoren niet uitspelen tegen elkaar, ten koste van één van beide.

Dat doet naar mijn gevoel *Paul Moyaert* in zijn reeds genoemde boek wel<sup>14</sup>. Het materiële beeld is volgens hem dermate een directe afdruk van de transcendente werkelijkheid, dat de menselijke interpretatieve act er nauwelijks meer toe doet<sup>15</sup>. Dat lijkt me niet terecht. Want sinds Maria's antwoord aan de engel 'Mij geschiedde naar uw Woord', is die menselijke act wezenlijk betrokken bij de menswording, het beeld Gods bij uitstek. Hoeveel te meer dan bij de verbeeldingen van dat beeld.

*De dubbele aantrekkelijkheid van het artistieke werk: zowel voor de mens als voor God.*

Ik kom nu bij een cruciaal punt voor de sacramentele dimensie van religieuze beelden. Dat is mijn tweede positieve antwoord.

Het gebeuren dat we bij Augustinus/Derrida bespraken had de richting van mens naar God. Het kunstwerk deed vanuit zijn eigen kwaliteit iets opgaan van een afwezigheid die je aanraakt in het zien van het kunstwerk zelf. Dat wekte het verlangen. Die richting was van mens uit naar God toe, en die beweging werd gefaciliteerd door de afbeelding.

Maar die richting kan ook omgekeerd: dat God uit zijn verte nadert tot de mens en hem/haar in de afbeelding aanraakt<sup>16</sup>. Voorbeelden die deze omkering uitstekend illustreren, zijn glas-in-lood-ramen van bijvoorbeeld Chartres (of in welke kerk dan ook). Het volle licht, onzichtbaar in zichzelf, nadert tot ons en wordt aantrekkelijk in vele afbeeldingen van glas in lood: het licht is daar aanwezig en grijpt ons aan - ons eigen aanschouwen wordt a.h.w. omgekeerd tot: aangegrepen, aangezien worden<sup>17</sup>. Het is een gebeuren wat zowel de materie van het glaskunstwerk als de menselijke act van waarnemen veronderstelt (het gebeurt ín het glas, en het gebeurt mede door ons kijken), maar het eigen aandeel van de materie én van de menselijke geest worden a.h.w. ondervangen – de menselijke activiteit wordt a.h.w. overgenomen door - door het Licht van elders, wat juist in het kunstwerk Licht van God wordt. Het initiatief wordt overgenomen door God.

Een ander goed voorbeeld van die omkering van richting vond ik in het visuele tafereel dat de dichter C.O.Jellema beschrijft in zijn gedicht *Zeegezicht*<sup>18</sup>. Wandelend langs de Waddenzee, op de basaltbeschoeiing van de dijk bij Lauwersoog, raapt zijn vriend een klein krabje op en houdt het in zijn handpalm. De eerste strofen vormen een poëtische verwondering om dat kleine beestje en als het krabje weer verdwijnt tussen de basaltblokken, is dat

*'met achterlating van een beeld, van  
haast een naam'.*

Daarop loopt in eerste instantie de aantrekkelijkheid van de verbeelding uit: op net-niet aanwezigheid: wel een beeld, bijna een naam. De beweging van de mens uit heeft, net als bij het kijken van Derrida, zijn hoogtepunt in het besef van sterk aangezette afwezigheid. Maar dan in de laatste strofe verandert de richting. Tot dan toe hebben dichter en vriend zelf zitten kijken,

*Nu is het of wij, samen onder aan de dijk,  
Worden gezien, terwijl het water stijgt  
En in doorschijning spiegelt hoe de hemel kleurt.  
Heeft iemand iets gezegd? Nee, niemand sprak.*

De omkering is er altijd al, maar ze wordt nu reëel voor die twee mensen, die eerst zo in beslag genomen waren door zelf kijken.<sup>19</sup>

De omkering van richting is hier zeer duidelijk: van zien naar gezien worden, van mensen uit naar van God uit - God hier aangeduid als Niemand die in het komen en gaan van het krabje al bijna een naam had. Er is aanwezigheid die de aandacht van de mensen overneemt en zij blijkt in poëtisch opgeroepen zichtbaarheid: de hemel spiegelt in het water. Maar er kan weinig ophef over gemaakt worden, zeker niet in woorden: nee, niemand sprak.

De aanwezigheid van het heilige in het kunstwerk is een nabijkomen van het heilige, in die zin is het kunstwerk sacramenteel. Het kunstwerk als materie wordt transparant voor het naderen van het Heilige. In het geval van glas-in lood is dat ook letterlijk transparant, maar het kan ook in hout en verf, in woord en klank. De afbeelding is een mogelijkheid voor de Heilige om mensen te naderen en aan te grijpen, en wel zo dat daarvoor de aantrekkelijkheid gebruikt wordt, die het artistiek werk kenmerkt. Het artistieke werk, de afbeelding, trekt naar zich toe, maar in dit geval is het niet alleen de mens die getrokken wordt maar juist ook de Heilige die aangetrokken wordt zich daar te manifesteren. Dat dubbele aantrekken hangt wezenlijk samen met de artistieke kwaliteit van de afbeelding. Die kwaliteit is daarom een belangrijk punt in de mogelijke komst van het Heilige. Bijkomende vraag is hier: wat als ook kitch dit blijkt te kunnen? En ik vermoed dat dit het geval is. Maar deze kwestie is niet voor nu.

De twee momenten van het dubbele aantrekken zullen soms ook uiteen liggen. Datgene waardoor kunst voor de mens aantrekkelijk is en het vermogen van kunst het heilige aan te trekken en daarvoor transparant te worden, dat kan in tijd of ruimte uiteen liggen. Ik geef een voorbeeld van uiteenliggen in tijd bij Johannes van het Kruis, en in ruimte bij Memling.

#### *Voorbeeld Juan de la Cruz*

Een voorbeeld van tijd-verschil vind ik bij de mysticus Juan de la Cruz. In het scenario van de eerste 15 strofen van zijn Geestelijk Hooglied is zijn beide momenten goed te onderscheiden. De schoonheid van de natuur is aantrekkelijk, eerst verwijzend naar de Geliefde en vervolgens presentie van die Geliefde.

In het begin is het meisje – beeld van de ziel, de mens - ontvlamd geraakt door liefde voor haar vriend, die echter niet meer aanwezig is. Het meisje gaat hem achterna in het landschap, en raakt gefascineerd door het natuurschoon. Dat verwijst naar de Beminde als de God die dat alles gemaakt heeft. Een ogenblik ziet het ernaar uit dat het meisje vanwege de aantrekkelijkheid van het natuurschoon daar ook genoeg mee zal nemen, maar al gauw voelt zij de pijn/de kras van Zijn afwezigheid: dit natuurschoon is niet de Beminde zelf. Haar verlangen is bijna dodelijk.

Zij gaat dan aan die aantrekkelijke natuur voorbij, zij vervolgt haar zoektocht. En dan, strofe 14-15, krijgt zij die natuur terug, niet meer verwijzend naar de Beminde, maar als niets anders dan de Beminde. De Beminde is waarlijk en wezenlijk in die natuur aanwezig: Mijn Beminde het Bergland, dicht hij. De natuur heeft in zijn kwaliteit de Beminde aangetrokken om er werkelijk aanwezig te zijn. De Beminde, die eerst afwezig was in die schoonheid, is er nu in aangekomen. Het werkelijk sterke in de ritmiek van de schoonheidsgenieter Juan de la Cruz is dat God zelf vervolgens wel degelijk aanwezig komt in de materie, i.c. in het bergland, de rivieren, enz. De natuur wordt sacrament. De materiële werkelijkheid verwijst niet meer alleen naar haar Bron, maar komt open om het heilige, de Beminde, in zich te ontvangen.

Die ontvankelijkheid is – en dat is een cruciaal punt - niet enkel afhankelijk van de materie (de natuur of het feitelijke kunstwerk) maar ook van degene die kijkt. Dat is bij Juan de la Cruz zo sterk, dat hij zegt: de ziel kijkt hier met de ogen van God; zij is in haar gelovig waarnemen omgevormd; de religieuze gelovige interpretatie-act is hier tot het uiterste opgevoerd.

De beide aantrekkingsmomenten van de materie – de aantrekkelijkheid voor de mens en het aantrekkingsvermogen t.a.v. het heilige i.c. de Beminde – leidt tot presentie van het heilige in de materie, maar dan kan slechts door een diep in de mens doordringend gelovig waarnemen.

### *Voorbeeld Memling*

Er is soms ook een ruimte-verschil. Beide momenten, de aantrekkelijkheid naar de mens toe en het aantrekken van het heilige om in het schilderij nabij te komen, vind ik prachtig beschreven door Ton van de Stap, o.a. in een opstel over Hans Memling<sup>20</sup>.

Memling schildert nog middeleeuws, hij zoekt in zijn portretten niet naar het persoonlijke karakter of naar de individuele passie. Maar hij wist wel wat zijn klandizie, bankiers en stoffenhandelaren, aantrekkelijk vond. "... hij schilderde tot in de finesses diens bezit. Overal op zijn schilderijen moeten de kooplui en de hovelingen de glanzende tegelvloeren van hun eigen huizen, hun eigen gebeeldhouwde meubilair, hun ronde spiegels, hun vorstelijke tapijten, hun sieraden en hun overdadige kleding hebben herkend. Het moet hun wereldbeeld hebben bevestigd: het heilige speelde zich overduidelijk af te midden van hun eigendommen"<sup>21</sup>. Hier is een ambachtsman aan het werk, iemand die zijn vak beheerst en zijn wereld kent, de heersende moraal dient en eraan verdient. Hier wordt de aantrekkelijkheid naar de klant/toeschouwer breed uitgemeten. Dit is het punt waarvoor Augustinus en Kierkegaard zouden huiveren, doordat de verleiding er vrij spel heeft.

Maar er is meer. Want dan kijkt Van der Stap verder en meent de echte hoofdpersoon van het schilderij op de achtergrond te ontwaren. "We zien een panorama, samengesteld uit huizen, wegen langs weiden, een stroompje, vreemde bergen, en vooral veel bomen. (...) Ze lijken onttrokken aan alle verandering. Hun gaafheid komt voort uit het feit, dat ze niet door de tijd zijn aangeraakt. Overal is het dezelfde zomer, altijd dezelfde stille huizen staan daarin, altijd dezelfde prille boompjes. Altijd het eendere, dat is de bevreemding waarin de dingen verschijnen."<sup>22</sup>. Memlings landschappen laten van der Stap zien dat de eeuwigheid voor hem levende werkelijkheid was en dat zij zich manifesteert op aarde. "Voorafgaand aan elke karakterisering (...) zijn Memlings personen, samen met de natuur die hen omgeeft, met elkaar en met de dingen verbonden in een soort van eeuwige eenheid. Die eenheid is hun diepste kern. Memlings mensen en Memlings bomen zijn eeuwig leven"<sup>23</sup>.

Hier is het portret, dat in eerste instantie de aantrekkelijkheid van het heerseren eert, transparant geworden tot op de aanwezigheid van het eeuwige: aanwezig in de boompjes op de achtergrond.

Hans Memling en Juan de la Cruz realiseren in hun artistieke werk een aanwezigheid van transcendentie, die er eigenlijk altijd al is maar slechts door de kunst in beeld komt. Hun scheppend werk is niet een *creatio ex nihilo*, het is eerder een concentratie op wat zich makkelijk naar de achtergrond, naar de onwerkelijkheid

laat verdringen. Hun kunst zoomt daar op in. Voorafgaand aan haar ambachtelijke creativiteit, en wellicht nog crucialer, is het scherpen van de ontvankelijkheid.

Dat kost moeite: de kras en de tranen, de pijnlijke confrontatie met wat niet had moeten zijn maar er is, en het verlangen naar wat er zou moeten zijn. Die moeite heet in de spiritualiteit zuivering, of deugdzaamheid. Vanwege die moeite liggen de momenten van de dubbele aantrekkelijkheid in de kunst - waardoor iets tot religieuze kunst wordt – vaak uiteen liggen in tijd en ruimte. Maar als de moeite genomen wordt, de kras en de tranen niet vermeden, dan kunnen in de kunst de krachten van de verleiding uitpakken als krachten die de materie tot haar recht laten komen zoals zij dat zelf nooit zou kunnen, namelijk als van goddelijke signatuur.

### *Dankwoord*

Tot slot, dames en heren, wil ik bij mijn aantreden als hoogleraar van de Radbouduniversiteit mijn dank uitspreken aan allen die aan de mogelijkheid daarvan bijdroegen. Doordat die mogelijkheid vooral ook gelegen is in mijn vorming tot hiertoe, en ik de jongste niet meer ben, is dit vrijwel onbegonnen werk. De meesten aan wie ik dankbaarheid verschuldigd ben, zullen daarom nu ongenoemd blijven, maar zij weten ervan, zo vertrouw ik.

Mijnheer de rector, mijnheer de collegevoorzitter en leden van het universiteitsbestuur,

U heeft, enigszins tegen de gewoonte in, een senior in de laatste fase van zijn loopbaan benoemd op een vakgebied dat binnen theologie en religiewetenschappen momenteel spraakmakend is: spiritualiteit. Ik dank u voor uw vertrouwen dat ik mijn elders opgebouwd krediet hier volop zal inzetten.

Diezelfde dank gaat uit naar u, professor Wils, decaan van de Faculteit Religiewetenschappen, en prof. Nissen en prof. Vedder, respectievelijk ex-decaan en decaan van de Faculteit Theologie. Dank dat u ervan uit durft gaan dat ik in de relatief korte tijd van enkele jaren, samen met mijn collegae en voortbouwend op een stevige traditie hier in Nijmegen, de spiritualiteit verder zal profileren naar de verschillende perspectieven van beide faculteiten. Dank ook voor de goede ontvangst die mij te beurt valt, zowel vanwege de wetenschappelijke als vanwege de ondersteunende staf.

De medewerkers van het Titus Brandsma Instituut, en van hen vooral de directeur en mijn voorganger als hoogleraar Spiritualiteit prof. Waaijman: u dank ik dat ik in uw midden een uiterst creatief, intellectueel en inspirerend milieu vind om aan spiritualiteitsonderzoek en –onderwijs te werken. Ik had natuurlijk niet anders verwacht, maar daarom is het niet minder weldadig. Kees Waaijman laat zich overigens uitdrukkelijk excuseren voor zijn afwezigheid hier, hij had sinds lang onafzegbare afspraken met enkele universiteiten in Zuid-Afrika.

Collega-docenten en studenten, we hebben het afgelopen half jaar een intensief begin gemaakt. Het geeft mij voldoende vertrouwen dat ik de komende jaren hier met vrucht en met vreugde zal werken.

Ik dank u voor uw aandacht.

---

<sup>1</sup> Vgl. Title van artikele J.Jacobs (over devotie)

<sup>2</sup> Vgl. David Freedberg, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University Press Chicago, Chicago, 1989, pp. 162-188; verder \*\*\*

<sup>3</sup> Zulke bijdragen worden er de laatste jaren meer geleverd, Stephan van Erp, en andere literatuur\*\*\*

<sup>4</sup> Paul Moyaert, *Iconeen en beeldverering. Godsdienst als symbolische praktijk*, Sun, Amstrdam ,2007, 198 blz.

<sup>5</sup> Noot naar Barth \*\*\*

<sup>6</sup> Die tendens naar zuiverheid, weg van de materiële wisselvalligheid, doet in de Moderne Tijd trouwens ook opgang in de wetenschap en de wijsbegeerte, vlg. René Munnik, artikel in het Lichaam van God \*\*\*

<sup>7</sup> Wellicht is deze religieuze tendens ook nog versterkt door richtingen die al langer op het culturele terrein en in de kunst zelf gaande waren: kerken als lege ruimtes, de hang naar versobering en formalisme,/structuralisme zoals bij Piet Mondriaan , Klee, Le Corbusier en anderen \*\*\*...

<sup>8</sup> Ik ga te rade bij de studie van de betreffende concilieteksten door Jean-Luc Marion: *Der Prototyp des Bildes*, in: Alex Stock, *Wozu Bilder im Christentum?* a.w., 117-135; vgl. J.Wohlmüt, *Bild- und Kunstkritik bei Emmanuel Levinas*, a.w., 42-46; Vgl. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris (1981) 1991<sup>2</sup>, daarin vooral: *L'idole et l'icône*, blz. 15-37; zie mijn: *Schoonheid zoekt goed gezelschap*, blz \*\*\*

<sup>9</sup> David Bentley Hart, *The Beauty of the Infinite. The Aesthetics of Christian Truth*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, U.K., 2003, 448 p., hier: p. 373-394.

<sup>10</sup> Alejandro R. García-Rivera, *A wounded Innocence, Sketches for a Theology of Art*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 2003, 139 p.

<sup>11</sup> \*\*\* verwijzing naar deze expositie in de Heuvelkerk.

<sup>12</sup> Ik roep hier een passage in herinnering van Frank Burch Brown, iemand die veel geschreven heeft over religieuze kunst: *Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste. Aesthetics in Religious Life*, Oxford 2000, 90-94. Hij bespreekt daar Derrida's *Memoirs of the Blind*, 1990, transl. 1993; zie daar noot 64, verwijzing naaar Caputo.

<sup>13</sup> Vgl. Rico Sneller, *Het Woord is Schrift geworden* \*\*\*

<sup>14</sup> Paul Moyaert, a.w., blz. 100-140; de strekking van Moyaerts betoog dat met name de werkelijkheid zelf de betekenis inprent in het symbool hangt samen met zijn verzet tegen een intellectualistische symbooltheorie, waarbij alle nadruk ligt op het verstandelijke onderscheid tussen de werkelijkheid en het symbool. In deze visie krijgt het symbool betekenis, niet door de afdruk van of de contiguiteit met de werkelijkheid, maar door een intellectuele operatie van het subject. Toch schakelt ook Moyaert het subject hier niet uit. Hij maakt onderscheid tussen een zwakke en een sterke interpretatie van symbolen. De zwakke zegt dat symbolen ondanks de objectieve betekenis afhangen van de uintenties van het subject. De sterke versie 'zal de samenhang vanuit de omgekeerde richting begrijpen: symbolen zijn niet afhankelijk van de intenties waarvan ze desondanks afhankelijk zijn'. (P.Moyaert, *De mateloosheid van het christendom. Over naastenliefde, betekenisincarnatie en mystieke liefde*, Sun, Nijmegen 1998, blz 130.

<sup>15</sup> In zijn zorg om de presentie van de afgebeelde persoon in de icoon veilig te stellen en daarmee de gelijkheid (*aequalitas*)tussen beide – zodat men in het aanraken van de icoon inderdaad de afgebeelde

---

aanraakt – kan de icoon volgens hem niets anders zijn dan zelfexpressie, afgietsel, indruk van de afgebeelde persoon. De mensenhand die aan het beeld te pas komt doet eigenlijk niets (blz 125). Met Marion benadrukt hij terecht dat de icoon het gezichtspunt van het subject verlegt, nanelijk in de icoon zelf van waaruit de aanwezigheid op het blikveld van het individu drukt (blz 120. n 21). Maar deze omkering van zien naar gezien worden is inderdaad een verlegging, d.w.z. dat de intentionaliteit en interpretatieve arbeid van het subject ah.w. overgenomen wordt door het beeld zelf. Deze overname echter stelt niets voor zonder de aanvankelijke, beter gelijktijdige activiteit van het subject.

<sup>16</sup> (vgl Moyaert, Iconen en beeldverering, 115v)

<sup>17</sup> (dit noemt Brown p.120 *proximate transcendence*)

<sup>18</sup> Uit de bundel \*\*\*, blz \*\*\*; door hemzelf uitgelegd in zijn Alfrinklezing: Een wet tegen afbakeningen. Over Eckhart en het dichterlijke denken – C.O.Jellema, E.J.van Wolde, Poëzie, wijsheid en mystiek, Alfrinklezing 2000, Radboudstichting, Vught, 2000, blz 15v. Het hele gedicht:

#### Zeegezicht

Op de palm van jouw hand, in dat landschap  
van gevormde levenslijnen,  
niet groter dan een flinke waterdruppel

- terwijl zonsondergang de hele  
hemel boven de eindstreep van het eiland  
ginds in Turner-kleuren zet -

die babykrab, voorzichtig  
van tussen de basaltblokken geraapt,  
z'n onderkomen waar hij wachtte op de vloed.

Nog kleiner dan de nagel van jouw pink,  
z'n grijsblauw pantsertje nog niet verkalkt,  
krabbelt hij zijwaarts over plooi en heuvel,  
een onbekende wereld, verontrust  
dat bodem warmte geeft.

Dan, op de rand van dat heelal, laat hij  
zich zonder aarzeling terugvallen in  
de veiligheid van spleten, zeezand, steen,  
met achterlating van een beeld, van  
haast een naam.

Nu is het of wij, samen onder aan de dijk,  
worden gezien, terwijl het water stijgt  
en in doorschijning spiegelt hoe de hemel kleurt.  
Heeft iemand iets gezegd? Nee, niemand sprak.

<sup>19</sup> C.O.Jellema parafraseert dit gedicht als volgt 'in onze vereenzelvigende aandacht ontstond een medeschepsel, een bijna aanspreekbare persoonlijkheid, met haast een naam. En op hetzelfde moment rees die aandacht als het ware boven ons, de aandachtigen, uit, zodat het was alsof ook op ons van bovenaf een blik was gericht, wij werden gezien niet door een nieuwsgierige, maar door een erkennende blik, waarin wij ontstonden en werden doorgrond in onze existentie. Hoewel er niemand was, niemand iets zei, Niemand ons uitsprak.' In: O.Jellema, Een wet tegen de afbakeningen, a.w. blz. 16

<sup>20</sup> Ton van der Stap, De boompjes van Memling, in: id., Een Japanse tuin, en andere opstellen over de natuur, Kampen 1989, 61-66.

<sup>21</sup> Ton van der Stap, a.w., 63v.

---

<sup>22</sup>Ton van der Stap, a.w., 65.

<sup>23</sup>Ton van der Stap, a.w., 66.