

De verleiding, de kras en de tranen

Over de sacramentele dimensie van religieuze kunst

INAUGURELE REDE PROF. DR. FRANS MAAS

Radboud Universiteit Nijmegen



INAUGURELE REDE PROF. DR. FRANS MAAS



In de spirituele praktijk hebben beelden en voorstellingen vanouds een grote rol gespeeld. Afbeeldingen vormden in gebed en meditatie, bij bedevaarten, liturgie en persoonlijke devotie een belangrijke schakel in de relatie met God en de heiligen. Religie is dan ook een vruchtbare context gebleken voor de

kunst. Maar theologische theorie omtrent kunst en religie is er nauwelijks, hoogstens als concessie: afbeeldingen mógen als zij de aandacht maar niet vasthouden en als zij maar verwijzen naar wat afgebeeld wordt. Frans Maas richt zich in zijn inaugurele rede op het materiële aspect van religieuze kunst. Kan kunst een presentie van het Heilige zijn? Kunst kan de mens gevoelsmatig meevoeren, dichterbij het Heilige. Maar nadert het Heilige, juist in het materiële kunstwerk, ook de mens?

Prof. dr. F.A. (Frans) Maas (Turnhout, 1946) studeerde filosofie in de Karmel te Smakt-Venray en theologie aan de KTHA te Amsterdam. Hij doceerde systematische theologie in Tilburg en is sinds 1996 als bijzonder hoogleraar vanwege de Radboudstichting verbonden aan de Universiteit Utrecht. Vanaf 1 april 2007 is hij hoogleraar Geschiedenis en grondslagen van de spiritualiteit aan de Faculteit der Religiewetenschappen van de Radboud Universiteit.

DE VERLEIDING, DE KRAS EN DE TRANEN
OVER DE SACRAMENTELE DIMENSIE VAN RELIGIEUZE KUNST

**De verleiding, de kras en de tranen
Over de sacramentele dimensie van religieuze kunst**

*Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Geschiedenis en
grondslagen van de spiritualiteit aan de Faculteit der Religiewetenschappen van de
Radboud Universiteit Nijmegen op vrijdag 11 januari 2008 door*

door prof. dr. Frans Maas

Vormgeving en opmaak: Nies en Partners bno, Nijmegen
 Fotografie omslag: Bert Beelen
 Drukwerk: Thieme MediaCenter Nijmegen

ISBN 978-90-9022944-7

© Prof. dr. F. Maas, Nijmegen, 2008

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar worden gemaakt middels druk, fotokopie, microfilm, geluidsband of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de copyrighthouder.

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.

Vanouds immers hebben prenten en beelden in spiritualiteit een grote rol gespeeld: bij bedevaarten en ommegangen, bij gebed en meditatie, en vooral in de liturgie. In de christelijke, en met name in de katholieke traditie vormde visuele uitbeelding van geloofszaken een welkome aanvulling op de verkondiging van het woord. 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 gedocumenteerd¹.

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 een concilie uit 787, Nicea II, het zevende oecumenische concilie. Men kwam daar in de toen heikle kwestie van de iconenverering tot een vergelijk: het mag, zolang de afbeeldingen maar van zich afwijzen. Thomas van Aquino herhaalt dat argument, en vervolgens wordt het op het concilie van Trente opnieuw tegen de reformatorische beeldkritiek ingebracht. Ook op Vaticanum II, in de Constitutie over de Liturgie, wordt gesteld dat religieuze kunst van zich afwijst, naar Gods oneindige schoonheid². De aandacht mag kennelijk vooral niet te veel uitgaan naar de kwaliteit van het beeld zelf. Kortom, bij zoveel spirituele praktijk rondom religieuze kunst steekt de theologische theorie van het beeld wat mager af³.

In dit college wil ik een kleine bijdrage leveren aan de ontwikkeling van een theorie van religieuze kunst en religieuze voorstellingen. 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.

WAT IS RELIGIEUZE KUNST?

Maar eerst iets over de vraag wat religieuze kunst is. Die term staat immers prominent in de titel van dit college: over de sacramentele dimensie van religieuze kunst. Tegen de goede academische gewoonte van heldere afbakeningen in stel ik voor om die vraag op te schorten. Het zou een te arbitraire beslissing zijn om op voorhand te definiëren wat religieuze kunst is. Daarvoor is de kwestie te complex. Want gaat het om vorm, inhoud, intentie, functie of om alles samen, en in welke verhouding dan?

Bij religieuze kunst denken velen spontaan aan madonna's, piëta's, artistieke kruisbeelden, schilderijen met Bijbelse taferelen en personages, aan gewijde teksten op gregoriaanse muziek. Maar hangt het religieuze echt van de inhoud af? Is bijvoorbeeld een landschap religieuzer, wanneer daarin het silhouet van een veldkapel ontwaard wordt? Zijn de altaarstukken van Rubens religieuzer dan de zeer vergelijkbare reeksen, die hij maakte voor Catharina de Medici? Matisse tekende vrouwenkoppen uit één lijn, zo schilderde hij ook zijn figuren op de wanden van de Dominicanessenkapel in Vence; waarom zijn deze figuren religieus en de koppen niet? Wat is er zo religieus aan Michelangelo's naakte David, of aan zijn naakte verzezen Christus met het kruis in de hand? Ton van der Stap geeft deze en vele andere voorbeelden, waaruit blijkt dat het religieuze niet kan vastzitten aan het feit dat een thematiek uit de christelijke traditie verbeeld is. Want als je dat religieuze al kunt aanwijzen in de reusachtige kruisgingen van Rubens, waarom verschilt dat dan zo grondig van de religiositeit in Fra Angelico's kunst? Omdat het raakvlak tussen kunst en religie niet gelegen is in een gemeenschappelijk onderwerp uit de christelijke en Bijbelse traditie, maar in een fundamentele houding, die doorwerkt in alle werk, ook met niet-religieuze thema's. Dat zegt Ton van der Stap, en met vele anderen ben ik het met hem eens⁴.

Het tijdschrift *Speling* laat telkens opnieuw zien, zelfs in werk dat uitdrukkelijk christelijke onderwerpen verbeeldt, dat het religieuze veel breder en dieper werkt dan die inhoudelijke opstap. Herman-Emiel Mertens omschrijft dat diepere als een sterk ontroerende en ingrijpende ervaring, waarbij we als toeschouwer zo existentieel betrokken raken, dat er een andere werkelijkheid opengaat en we ook zelf enigszins veranderen⁵. Jacques De Visscher spreekt er wat terughoudender over; als iets kwetsbaars dat zich in de huidige tijdgeest niet zo opdringt⁶. Dan komt met name ook non-figuratieve kunst in aanmerking religieus te zijn: Mondriaan, Malevich, Rothko en vele anderen.

Kortom, er zijn nogal wat invalshoeken mogelijk om kunst als al of niet religieus te karakteriseren⁷. Ik stel daarom voor daarover nog geen beslissing te nemen en bij onze theoretische overwegingen uit te gaan van een fenomenologisch gezichtspunt: voorlopig is datgene religieuze kunst wat als zodanig door mensen beschouwd wordt. Als we ons nu laten leiden door bovengenoemd concilie van Nicea II hebben we het daarbij niet in de eerste plaats over kunst die louter instructief en catechetisch is, zoals de zogeheten *biblia pauperum*, of louter decoratief, maar over kunst die meteen focust op de goddelijke werkelijkheid⁸.

TOESPITING VAN DE VRAAG: AANWEZIGHEID VAN HET HEILIGE 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: of in het artistieke werk zelf God of het Heilige ook ontmoet kan worden? Dat klink tamelijk abstract. Ik neem om te beginnen daarom twee concrete voorbeelden. Het eerste komt uit de seculiere rituele sfeer.

Enkele maanden 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 handbijn 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 door 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 gestolde 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, dat wil zeggen ook de inslagen met de bijl zijn er aanwezig; wie langer kijkt voelt er de verbijstering van. Dat is de kras die alle troostende en aantrekkelijke vormen begeleidt.

Het tweede voorbeeld is individueler, persoonlijker. Vijftig jaar geleden, op een internaat in een grote slaapzaal met kleine chambrettes, een jongen van elf, twaalf jaar vat de slaap niet, bevangen als hij is door heimwee; op de chambrette-wand onder het leeslampje heeft hij een postkaart geplakt met een afbeelding van de Moeder Maria, de 'troosteres der bedroefden' uit de toen zeer bekende litanie. Het helpt als hij naar de afbeelding kijkt, haar aanraakt. Troost vinden in het zien en aanraken van die materie: er is iemand present in die plaat, niet zozeer in de idee of de persoon waarnaar de plaat afbeeldend verwijst, maar juist in en door dat verwarmde kartonpapier onder de lamp is er iemand die de jongen met genegenheid en met veiligheid omgeeft.

U begrijpt het al, die jongen van destijds was ik. Zo herinner ik het me. Het is niet moeilijk te zien hoeveel psychisch en puberaal relevante factoren meespeelden in zo'n religieuze ervaring, maar ik houd vol dat het in de kern een spirituele aangelegenheid

was: er verzamelde zich voor mij als kind, worstelend met ontheemding, in die plaat een thuis-zijn dat werkelijk te vertrouwen was.

Er is tussen deze beide voorstellingen veel verschil: die van de stationswachtkamer is een gestold ritueel, geen afbeelding van iets religieus zoals de postkaart van de Moeder Maria. Het eerste is een seculier fenomeen, het tweede traditioneel katholiek. De eerste voorstelling betreft een collectief van gedeelde ervaring, het tweede is nogal individueel. En nog tal van andere verschillen zijn er. Er is echter ook een belangrijke overeenkomst: er is apart gezette materie (bloemen of een plaatje) en in die materiële zaken manifesteert, concentreert zich iets wat aangrijpend is, wat heilig is. Het Heilige valt niet zonder meer samen met de materie, maar kan toch ook niet zonder die materie.

Vertaald naar religieuze kunst luidt de vraag: 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, dat wil zeggen draagster van het Heilige, huisvesting van God? Zijn we in die materiële afbeelding in aanraking met God?⁹ Ik maak in mijn vervolg eerst melding van een negatief antwoord op deze vraag, en bespreek dan 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 daarvan¹⁰. Binnen de christelijke tradities heeft met name de Reformatie dat beeldverbod gecultiveerd. De protestantse *sola*-principes plaatsten het zuivere Woord en de zuivere geloofsintentie op de voorgrond¹¹. Na Vaticanum II werd deze tendens ook in de rooms-katholieke kerk, althans in Noordwest-Europa sterk. De beelden moesten weg, het huis vol rijk rooms leven moest worden opgeruimd. Er moest ruimte komen voor het zuiver spirituele, waarbij woord en muziek veel sterker functioneerden dan het beeld¹².

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' (ὁ εἶκον ἀναφέρει τὸν θεόν) 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 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 kruis¹³.

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 het litteken van het kruis.

DE KRAS BIJ TWEE THEOLOGEN EN EEN KUNSTENAAR

In de theologische literatuur over religieuze esthetiek wordt deze onontkoombaarheid van de kras in het beeld van de Heilige op verschillende manieren opgenomen. De orthodoxe theoloog David Bentley Hart bouwt daarbij voort op de theologische esthetiek van Hans Urs von Balthasar. Hij onderscheidt in *The Beauty of the Infinite* twee aan elkaar tegengestelde 'esthetische' ordes, twee ordes van het offer¹⁴. Er is op de eerste plaats het sacrificiële regime van de totaliteit van de wereld. Dat is een economie van het geweld waarin telkens opnieuw schitterende particuliere vormen overgeleverd worden aan hun ondergang. Zo wordt er een evenwicht tussen orde en onbepaaldheid tot stand gebracht. Dat correspondeert met een bepaald concept van schoonheid, waarin heroïek en grandeur de schittering zijn van een dynamisch sacrificieel geweld. Het ritme daarvan verschijnt als esthetische noodzaak en als morele symmetrie. Het is de esthetische orde van het tragische. David Bentley Hart stelt het verband tussen metafysiek en geweld aan de orde, het machtsdenken van de moderniteit, de afbraak en deconstructie in hedendaagse wijsbegeerte, met name aan de hand van Heidegger, Deleuze, Foucault, Lyotard en Derrida.

Daartegenover staat een totaal andere sacrificiële orde: de zelfgave van Christus die Gods uiteindelijke Woord is. De schoonheid van dit Woord heeft geen geweld in

zich. Voor zover ook in dit offer geweld speelt, is het afkomstig van de wereldlijke esthetische orde, de offercultuur van de tragedie. Daarom moet de goddelijke zelfgave onderscheiden worden van de tragische esthetiek van deze wereld. Maar deze andere esthetische orde van God vangt uiteindelijk de tragische orde van deze wereld op en overtreft haar. Dat gebeurt in de offerdood van Christus, waar beide esthetische ordes elkaar raken. Maar Gods beeld in de stervende Christus heeft niet de heroïsche glans van de tragedie. Dit beeld van God is slechts ultiem, niet direct dus, glanzend. Het breekt met het tragische evenwicht van de wereld. Het heeft dit tegenwicht van de wereldlijke glans niet nodig, Christus kan in zijn totale zelfgave het lijden en de leegte beter aan. Het kader van de tragische esthetiek wordt in het kruis gebroken, er is in dit offer geen zweem van heroïek, het is afgang zonder meer. Dit is ontleding, waardoor Christus uiteindelijk overwinnaar wordt. Doordat de heroïsch-tragische glans ontbreekt, wordt in dat beeld de schoonheid als het ware niet door heroïek opgebruikt, maar geopend naar een ultieme werkelijkheid. Die is in dat beeld aanraakbaar en aanknopingspunt voor hoop en leven. Zo doorbreekt het beeld van God, juist in zijn geschondenheid, het gesloten uitzichtloze circuit van deze wereld. Dit is de onderbreking van de esthetische orde van de wereld, de tragiek. Deze onderbreking is een toevlucht voor alle verliezers en daardoor een nieuwe esthetische orde. Maar op het eerste gezicht wordt het leed niet verzacht door tragische glans, de kras in het beeld is blijvend en onontkoombaar door aanraking met het geweld van de wereldlijke esthetische orde. Uiteindelijk is deze kras in het beeld, de ontwrichting van de sacrificiële esthetische orde van de wereldse totaliteit, het aanknopingspunt van leven. Dat is het echter slechts doordat die kras, die onuitwisbaar is in de esthetische orde van de tijd, de ruimte naar de Oneindige openhoudt.

In dit openhouden naar meer en uiteindelijk naar de hoogste humaniteit ziet een andere systematisch theoloog, Alejandro García-Rivera, de familiegelijkenis tussen kunst en religie. In zijn boek *A Wounded Innocence* laat hij deze gelijkenis in verschillende schetsen zien¹⁵. Zijn uitgangspunt is de vraag naar de eigen authenticiteit van een Latijns-Amerikaanse theologie, wetend dat zij daarvoor niet kan terugrijpen op tekst-documenten. Hij vermoedt dat die authenticiteit te vinden is in levende volksverhalen en daarbij horende symbolen, rituelen, muziek en beelden. Om dit op systematisch theologisch vlak uit te werken gebruikt hij de metafoer 'gewonde onschuld'. Onschuld staat bij hem niet voor afwezigheid van ervaring en kennis, niet voor iets dus wat met het groeien der jaren slechts verloren kan worden. Onschuld is juist iets wat bereikt kan worden, namelijk: *'radical openness to being more'*. In die 'openheid naar meer' ligt de gemeenschappelijke wortel van kunst en geloof. De verstarring of, in religieuze taal, het weggevalen-zijn uit de volle en veelvoudige menselijke sensibiliteit in zien, horen, tasten, smaak en spreken, sluit een mens op in het feitelijke bestaan. Verlossing van deze sensibiliteit is niets anders dan dat mensen zich weer openen voor een onvermoede humaniteit, ver uitgaande boven de factische eindigheid. Dit verval en de verlossing liggen eigenlijk dicht bij elkaar. De bepaaldheid door het feitelijke en het uitzicht naar méér zijn

geen twee gescheiden sectoren van bestaan. In de religieuze traditie wordt dit uitgedrukt in de paradoxale term *felix culpa*, gelukkige schuld. Daarmee wordt het besef van dit aangetast en gewond zijn uitgedrukt. Dit besef betreft tevens een weten voor die openheid naar volle humaniteit op iets of iemand anders aangewezen te zijn. De val brengt juist het bewustzijn van een fundamentele kwetsbaarheid mee en daarmee het besef dat een intercessie van elders nodig is om tot de openheid te komen, die verlossing is. Verlossing wordt dus begrepen als de herschappen toegang tot de volle menselijke sensibiliteit. In de christelijke traditie is Jezus deze intercessor, deze verlosser, de Onschuldige die toegang geeft tot de ware betekenis van de menselijke onschuld: openheid naar de volle maat van menselijkheid. Jezus Christus is dan de openbaring van die volle mensenmaat en deze openbaring kan in kunstwerken worden aangewezen. Maar om deze openheid te kunnen bewerken is ook in die kunst de inprenting van de wonde noodzakelijk, het litteken van het kwetsbare bestaan. De gewonde onschuld, die Jezus Christus als beeld van God bij uitstek was, is de conditie voor uitstaan naar meer humaniteit. De schending, de kras: zij openen een gesloten bestaan. 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 volmaakte 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 kruisgingen of piëta's¹⁶.

Het is in het aanwezige beeld de scheur, de kras, of de verminking, 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 zomaar 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 levenden lijve aanwezig was.

DE TRANEN VAN AUGUSTINUS BIJ DERRIDA

In dit verband is het latere werk van Jacques Derrida opmerkelijk¹⁷. Derrida is 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 veel¹⁸. Toch is er in zijn weigering om iets als betrouwbaar, laat staan ultiem betrouwbaar, te bevestigen 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 over wat blindheid kan betekenen. Hij doet een poging om helder te krijgen hoe het kijken naar kunst een ander 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 van kunst en religie, want de verleiding is te groot: de aantrekkelijkheid van uitwendige vormen en kleuren doet 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 juist in 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 het 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, omdat 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 afwezigheid¹⁹. Moeten we niet dichterbij 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 à la Derrida voert misschien toch te zeer weg van het zintuiglijk waarneembare werk. Kunnen we met onze vraag naar presentie toch weer dichterbij het werk zelf komen? Is er iets als sacramentele aanwezigheid mogelijk in artistieke afbeeldingen?

DE INTENTIONELE ACT

Voordat ik bij mijn tweede positieve antwoord kom, eerst nog een tussenopmerking 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 enzovoort. 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 niet afhankelijk van de integraal oprechte gesteldheid van de bedienaar en ontvanger, maar de menselijke betrokkenheid bij het sacramentele gebeuren wordt wel degelijk verondersteld. Anders zou het pure magie zijn, een soort mechanistisch verloop van onbekende krachten. Dat is nooit de bedoeling geweest in de sacramententheologie. 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, die in een welbepaalde zin religieus zijn. Bijvoorbeeld: muziek van Mozart die zelfs door Karl Barth als religieus gehoord wordt, Botticelli's 'Madonna met kind en zingende engelen', zoals Paul Tillich daarover spreekt, of 'Het lied van de aarde' van Gustav Mahler. Of Rothko, Malevich, Mondriaan. 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.

Die menselijke act op zich maakt 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 een van beide. Naar mijn idee doet Paul Moyaert dit in zijn reeds genoemde boek wel²⁰. Het materiële beeld is volgens hem dermate een directe afdruk van de transcendente werkelijkheid, dat de menselijke interpretatieve act er nauwelijks meer toe doet²¹. 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.

AANWEZIGHEID ALS AANGERAAKT OF GEZIEN WORDEN

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 aanraakt²². Voorbeelden die deze omkering uitstekend illustreren zijn de glas-in-loodramen van Chartres, of in de Jozefkerk te Nijmegen met het glas-in-loodwerk van Jan Toorop. 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 als het ware omgekeerd tot aangegrepen, aangezien worden²³. Het is een gebeuren dat zowel de materie van het glaskunstwerk als de menselijke act van waarnemen veronderstelt (het gebeurt in het glas, en mede door ons kijken). Maar het eigen aandeel van de materie én de menselijke geest worden als het ware ondervangen. De menselijke activiteit wordt als het ware overgenomen 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'²⁴.

*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.*

Wandelend langs de Waddenzee, op de basaltbeschoeiing van de dijk bij Lauwersoog, raapt zijn vriend een 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. Het nauwkeurige kijken resulteert in wachten en ontvankelijkheid voor dat kleine leven, het wordt niet gepakt, niet beheerst, het mag terugvallen in zijn eigen geborgenheid, weliswaar iets achterlatend maar net niet zijn geheim. De beweging vanuit de mens 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 altijd tegenwoordige tijd, heden, nu. Hoewel het om het slotfragment van het gedicht gaat, is het een omkering die er altijd is: een 'nu' dat heden en toekomst

in zich samenbalt. Tot nu toe keken zij zelf, nu worden ze gezien. Dat gezien worden is werkelijk verbonden met de materie van dit visueel fragment, waarin boven Schiermonnikoog de zon ondergaat: de materie doet het, het water stijgt en spiegelt in doorschijning de hemel. Spiegel, doorschijning, hemel: de levengende presentie daarvan is als het ware niet in woorden te doen: niemand sprak, waarbij die niemand ook de Godsnaam kan zijn. Maar dan nog is het gezien worden het centrale werkwoord in dit gedicht. C.O. Jellema parafraseert het 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.'²⁵ De omkering van richting, van zien naar gezien worden, van mensen uit naar vanuit God, aangeduid als Niemand die in het komen en gaan van het krabje al bijna een naam had, is hier zeer duidelijk. Er is aanwezigheid die de aandacht van de mensen overneemt en onderbouwt. Maar er kan weinig ophef over gemaakt worden, over deze machtige aanwezige: niemand sprak. De aanwezigheid is slechts interpretatief mee te maken, als een interpretatie van de eigen aandacht van aanvankelijk autonoom kijkende mensen.

DE DUBBELE AANTREKKELIJKHEID VAN HET ARTISTIEKE WERK:
ZOWEL VOOR DE MENS ALS VOOR GOD

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 het Heilige om mensen te naderen en aan te grijpen, en wel zo dat daarvoor de aantrekkelijkheid gebruikt wordt die het artistieke werk kenmerkt. Het artistieke werk trekt naar zich toe, maar in dit geval is het niet alleen de mens die getrokken wordt, maar juist ook het 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.

De twee momenten van het dubbele aantrekken zullen niet altijd samenvallen. Datgene waardoor kunst voor de mens aantrekkelijk is en het vermogen van kunst het Heilige aan te trekken en daarvoor transparant te worden, kunnen in tijd of ruimte uiteenliggen. Ik geef een voorbeeld van uiteenliggen in tijd bij Johannes van het Kruis, en uiteenliggen in ruimte bij Memling.

VOORBEELD JUAN DE LA CRUZ

Een voorbeeld van tijdsverschil vind ik bij de mysticus Juan de la Cruz. In het scenario van de eerste vijftien strofen van zijn 'Geestelijk hooglied' 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 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 Juan de la Cruz. 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: het bergland, de rivieren, enzovoort. 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 ten aanzien van het Heilige, in casu de Beminde – leiden tot presentie van het Heilige in de materie. Maar dat kan slechts door een diep in de mens doordringend geloof worden waargenomen.

VOORBEELD MEMLING

Er is soms ook een ruimteverschil. 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 der Stap, onder andere in een opstel over Hans Memling²⁶.

Memling schildert nog middeleeuws. Hij zoekt in zijn portretten niet naar het persoonlijke karakter of de individuele passie, maar 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 eigendommen²⁷. 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, omdat de verleiding er vrij spel heeft.

Maar er is meer. Want dan kijkt Van der Stap verder en meent hij 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.'²⁸ 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'²⁹.

Hier is het portret, dat in eerste instantie de aantrekkelijkheid van het heersen 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 daarop 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 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 aan de Radboud Universiteit mijn dank uitspreken aan allen die aan de mogelijkheid daartoe bijdroegen. Doordat die mogelijkheid vooral ook gelegen is in mijn vorming tot dit moment, 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 het vertrouwen dat ik mijn elders opgebouwd krediet hier volop zal inzetten.

Diezelfde dank gaat uit naar u, professor Wils, decaan van de Faculteit der Religiewetenschappen, en prof. Nissen en prof. Vedder, respectievelijk ex-decaan en decaan van de Faculteit der Theologie. Dank dat u ervan uit durft te 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, vanuit zowel de wetenschappelijke als 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.

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.

NOTEN

- 1 Vgl. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University Press Chicago, Chicago, 1989.
- 2 DS 600v, 1823; Thomas, STh III, q 25, a 3; Vaticanum II, Constitutie over de Liturgie 122; voor een goed overzicht: Alex Stock, 'Bilderstreit als Kontroverse um das Heilige', in: Alex Stock (Hg), *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, blz. 63-86.
- 3 Dat betreft met name een theorie omtrent de eigen bijdrage van de esthetica aan de rationaliteit van de (spirituele) theologie. Volgens Frank Burch Brown (*Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste. Aesthetics in Religious Life*, Oxford, 2000, 26-62) heeft dit gebrek aan theologische esthetiek ook te maken met het feit dat binnen de esthetica zelf nauwelijks tot een eensluidende theorie over kunst is gekomen, en dat binnen religieuze en theologische kringen kunst vooral gebruikt wordt als bijkomend middel. Dit alles neemt niet weg dat er de laatste decennia, met name in het spoor van pioniers als Gerardus van der Leeuw, Paul Tillich en Hans Urs von Balthasar wel degelijk aan theorie omtrent kunst en religie is gewerkt; voor een goed overzicht daarvan: Stephan van Erp, 'Fides quaerens imaginem. Esthetica als fundamentele theologie: geloof op zoek naar beelden', in: *Tijdschrift voor Theologie* 43 (2003) 15-39. Voor een historisch overzicht van de filosofische theorieën over kunst: Thomas Baumeister, *De filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys*, Nijmegen 1992.
- 4 Ton van der Stap, 'Over het religieuze in de kunst. Naar aanleiding van Rembrandt en Mark Rothko', in: Daan van Speybroeck e.a. (red.), *Kunst en Religie. Sporen van reële aanwezigheid*, (Annalen van het Thijmgenootschap 79/1), Baarn 1991, blz. 88-99, hier blz.88v. Vgl. Herman-Emiel Mertens, *Schoonheid is uw naam. Essay over esthetische en religieuze ervaring*, Leuven/Amersfoort 1997, 12-24, waarin ook vele voorbeelden uit de literatuur genoemd worden.
- 5 Vgl. Herman-Emiel Mertens, a.w., 33-44, vgl. id., 'Ook schoonheid is een naam voor God. Kunst als bron voor theologie. Een pleidooi', in: *Collationes* 26 (1996) 227-249, hier 233.
- 6 Jacques De Visscher, 'Kunst en religie. Van manifeste verbondenheid naar verborgen verwantschap', in: Daan van Speybroeck, *Kunst en religie*, a.w., blz. 110-112, hier 107.
- 7 Dat leidt tot de overtuiging dat een definitie van religieuze kunst een zeer complexe aangelegenheid is, vgl. J. van Laarhoven, 'Religieuze kunst, een onmogelijk begrip', in: Bas van Iersel, Wam de Moor, Philip Verdult (red.), *Onuitwisbaar aangedaan. Over beeldende kunst en religie*, Damon, Leende, 2000, blz. 62-64.
- 8 "... beelden van onze heer, God en heiland Jezus Christus, het beeld van Maria, ..., beelden van eervolle engelen en heiligen en vrome personen" (DS 600v).
- 9 De vraag is niet nieuw. Vgl. Daan Van Speybroeck, 'Eigen wijzen van reële aanwezigheid. Theoretisch belicht alsook praktisch uiteengezet in het beeldend werk van Jean-Michel Alberola', in: id. (red), *Kunst en religie. Sporen van reële aanwezigheid*, Baarn, 1991, blz. 126-145; Paul Tillich noemt het magisch of numineus realisme de artistieke stijl die hoort bij het sacramentele type van religiositeit; hij noemt daar werk van schilders als Cézanne, Braque, Chagall, De Chirico, Klee en Miro, vgl. 'Art and Ultimate Reality', in: Diana Apostolos-Cappadona, (ed.), *Art, Creativity and the Sacred*, New York 1984, 19952, pp. 219-235, 224v.

- 10 Paul Moyaert, *Iconen en beeldverering. Godsdienst als symbolische praktijk*, Amsterdam, 2007.
- 11 Die tendens naar zuiverheid, weg van de materiële wisselvalligheid, doet in de Moderne Tijd trouwens ook opgang in de wetenschap en de wijsbegeerte, vgl. René Munnik, 'Incarnatie in het licht van een hoogtechnologische cultuur', in: G. Berns e.a. (red), *Het lichaam van God. Metamorfoses van de incarnatie in de hedendaagse cultuur*, Damon, Budel 2005, blz. 201-227.
- 12 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.
- 13 Ik ga te rade bij de studie omtrent de betreffende concilieteksten door Jean-Luc Marion: 'Der Prototyp des Bildes', in: Alex Stock, *Wozu Bilder im Christentum?* a.w., 117-135; vgl. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris (1981) 19912, daarin vooral: 'L'idole et l'icône', blz. 15-37; zie uitgebreider mijn: *Schoonheid zoekt goed gezelschap*, Radboudstichting, Vught, 2007, blz. 11-14.
- 14 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.
- 15 Alejandro R. García-Rivera, *A Wounded Innocence, Sketches for a Theology of Art*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 2003, 139 p.
- 16 Expositie van werk van Paul van Dongen en Marc Mulders, in de Heuvelkerk te Tilburg, september 2007.
- 17 Vgl. Frank Burch Brown, *Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste*, a.w. p., 90-94. Hij bespreekt daar: Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Selfportrait and other Ruins*, translation P.-A.Brault, M. Naas, Chicago 1993; vgl. ook: John Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*, Bloomington 1997; Hans van den Bosch, *Een kritische analyse van Mark C. Taylors a/theologie aan de hand van Jacques Derrida en John D. Caputo*, Den Haag, 2002, blz. 239-321.
- 18 Vgl. Rico Sneller, *Het Woord is Schrift geworden. Derrida en de negatieve theologie*, Kampen, 1998.
- 19 Deze lijn van afwezigheid van het afgebeelde in de afbeelding wordt mede onder invloed van Derrida nog sterker door gezet door o.a. Mark C. Taylor: *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago, 1992; vgl. Hans van den Bosch, *Een apologie van het onmogelijke. Een kritische analyse van Mark C. Taylors a/theologie aan de hand van Jacques Derrida en John D. Caputo*, Den Haag, 2002.
- 20 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 continuïteit met de werkelijkheid, maar door een intellectuele operatie van het subject. Toch schakelt ook Moyaert het subject niet helemaal uit. Hij maakt onderscheid tussen een zwakke en een sterke interpretatie van symbolen. De zwakke zegt dat symbolen ondanks de objectieve betekeniskracht afhankelijk zijn van de intenties 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).

- 21 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, namelijk 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 a.h.w. overgenomen wordt door het beeld zelf. Juist verlegging zijnde, stelt die overname dus niets voor zonder de aanvankelijke, beter gelijktijdige, activiteit van het subject.
- 22 Vgl. Paul Moyaert, *Iconen en beeldverering*, a.w., blz. 115v.
- 23 Frank B. Brown spreekt hier over ‘proximate transcendence’, *Good Taste, Bad Taste, and Christian Taste*, a.w., p.120.
- 24 Oorspronkelijk in de bundel *Stemtest* (2003), later in: C.O. Jellema, *Verzamelde Werken*, Querido, Amsterdam 2005, blz. 573. Het gedicht wordt door de dichter zelf 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.
- 25 C.O. Jellema, ‘Een wet tegen afbakeningen’, a.w. blz. 16.
- 26 Ton van der Stap, ‘De boompjes van Memling’, in: id., *Een Japanse tuin, en andere opstellen over de natuur*, Kampen 1989, blz. 61-66.
- 27 Ton van der Stap, a.w., blz. 63v.
- 28 Ton van der Stap, a.w., blz. 65.
- 29 Ton van der Stap, a.w., blz. 66.