

Daan Van Speybroeck

## Onder de gedaante van olie en doek *Eigentijdse verbeeldingen van God*

*Jarenlang waren God en religie taboe in de beeldende kunst. Nu worden zij handelswaar, en zijn weer 'salonfähig'. Niet alleen zag de CPNB er iets in voor de propaganda van het Nederlandse boek (waaraan zij haar existentie ontleent), maar ook in de musea komen keer op keer thema's aan de orde die met God en religiositeit van doen hebben. Kunstfilosoof Daan Van Speybroeck zag een aantal van die exposities en leerde, met name in Frankrijk kunstenaars kennen in wier werk sprake is van een werkelijk inspirerende vernieuwing van het godsbeeld. Hij schreef hierover een essay, dat op termijn zal verschijnen in een boek van de Nijmeegse universitaire werkgroep Kunst en Religie. Wij drukken hiervan een kortere, bewerkte versie af.*

Ontegenzeggelijk is er iets aan de hand met de positie van God en religie in de kunsten - en de media die deze wijziging accentueren -, maar de vraag blijft of het thema in een soort modieuze aandacht en overbeklemtoning niet vlug doodgeknuffeld en overschreeuwd zal worden: in de plaats van dit thema is er morgen een ander, nog spraakmakender en sensationeler. In dit kader wil ik iets vertellen over de figuratieve schilderkunst en de wijze waarop God en zijn zoon Christus hierin zijn en worden afgebeeld.

Het beeldend voorstellen van God en zijn zoon, Christus, is steeds een uitdaging en verlangen geweest dat in zijn niet-vanzelfsprekendheid beangstigend was. Tegenwerpingen om God af te beelden kwamen allereerst vanuit de leer zelf; het risico om in de mythologie verstrikt te raken of in idolatrie te vervallen werd niet gering geacht. Bijgevolg beperkten sommigen zich nadrukkelijk tot het voorstellen van Jezus als louter historische figuur - pogend de ambivalentie aldus te herleiden tot een overzichtelijke aardse situatie. Tevens verkeerden de eerste christenen regelmatig in situaties van vervolging die het noodzakelijk maakten om de verbeelding van hun God te verhullen. Zo bestaat er in de tweede eeuw van onze jaartelling een hele rebus van symbolen die slechts door ingewijden te ontcijferen valt. Overbekend is de scala aan dieren als de duif, de vis en het lam, aan objecten als een kroon, een palm, of aan materie als water en brood, maar ook aan mensen in hun functie van vissers of herders. Met deze symbolen werd vaak op complexe wijze verwezen naar Christus: in het lam raken bijvoorbeeld offer en lofbetuiging hecht met elkaar verstrengeld. Maar ze konden eveneens slaan op zijn volgelingen, op de gelovigen: 'wees dan een herder voor mijn kudde. [...] Zorg dan voor mijn schapen' (Johannes 21,15-16). Dit alles vond zijn inbedding in teksten uit de bijbel ('vissers van de mensen', Matteüs 4,19) of meer algemeen in de christelijke leer.

Wanneer Christus zelf afgebeeld werd, was de terughoudendheid groot hem lijdend, ja zelfs lichamelijk voor te stellen. Dit zou immers afbreuk doen aan de ingewikkelde beleving van zijn opstanding uit de dood. Tendensen om hem als wijze of als filosoof, zelfs als profeet af te beelden, werden door de kerk vlug als ketters veroordeeld. Maar tegelijk werd betracht niet al te drastisch op te treden daar met een radicaal verwerpen van Jezus als mens, een andere tendens de kop opstak, namelijk Christus als engel weer te geven - wat even verwerpelijk gevonden werd. Deze problematiek mondt uit in een soort van tussenoplossing: enkel het aangezicht van Christus vastleggen. De beeldende situatie vormt aldus een waar strijdtoneel van beweeglijke posities, met mogelijkheden en risico's, met uitdagingen en veroordelingen, met angsten en verboden.

Het Concilie van Nicaea (Bithynië) in 325 kondigt via haar *Credo* de dubbele natuur van Christus af: een goddelijke, die niet geschapen is, én een lichamelijke, aan lijden onderworpen - die gestorven maar ook verzezen is. Deze 'consubstantialiteit' opent perspectieven om God voor te stellen onder de trekken van zijn Zoon. Tijdelijk wordt de angst voor idolatrie de pas afgesneden - tot er met het iconoclasmе, dat een 'beeldenstorm' teweeg bracht in de Griekse kerk, opnieuw een verstrakking zal optreden.

### Het christendom en de schilderkunst

Het was juist het christendom dat aan de schilderkunst een geweldige impuls gaf door zijn behoefte aan afbeeldingen van God en zijn moeder. God wordt volgens de antropomorfische traditie afgebeeld als oude man met baard en volgens de abstracte figuratie als tetragram, het viertal letters waarmee de naam van God in het Hebreeuws wordt aangeduid (JHWH of JHWH). Christus stelde de beeldende kunst voor een ander dilemma: hoe zijn dubbele natuur - God en mens in één persoon - te verbeelden. Hier heerst de onoverbrugbare spanning tussen het realisme en het metafysische. Bij de verbeelding van de Madonna is de tegenstrijdigheid tussen én moeder én maagd niet minder problematisch. Maar de schilderkunst laat zich juist fundamenteel met dit soort van problematiek in: ze verstrengelt haar bestaan en haar ontwikkeling met het samen tot expressie brengen van het contradictorische, het onbegrijpelijke, het onherleidbare binnen het godsdienstige. *Het onvoorstelbare voorstellen* lijkt enkel te kunnen in een soort van bezwerende beweging, om zo niet het onmogelijke mogelijk te maken, dan toch ervoor te zorgen dat het onmogelijk niet niet mogelijk is. Kortom *de kunst tracht het onvoorstelbare present te stellen*.

Onder haar zwakke vorm is zij slechts een pedagogisch middel om aanschouwelijk te maken wat geschreven staat: zij representeert bepaalde geloofswaarheden om ze langs deze weg beter op de zielen te laten inwerken. Onder haar sterke vorm is zij verwant met de eucharistie en de transsubstantiatie: zij presenteert geloofswaarheden. En de ingewijdheid van de toeschouwer kan een

rol spelen bij zijn al dan niet ten volle begrijpen en beleven van het werk. Schilderkunst is, in de ogen van de Franse kunstenaar *Jean-Michel Aberola* (1952) dan ook 'iets katholieks'. En dat lijkt mij goed gezien.

Wanneer in de loop van de geschiedenis de kunst haar autonomie verwerft, door zich van de religie te emanciperen, blijft zij schatplichtig aan en 'getekend' door het *onvoorstelbare* - in haar blijvende poging het te verbeelden. De schilderkunst zoals we die kennen uit onze musea, en die de laatste decennia vaak aan haar eigen bestaansgrond tornt en deze op de proef stelt, is geworteld in deze problematiek. Het is echter niet verwonderlijk dat de 'dood van God' de schilderkunst in een diepe crisis heeft gestort: wat rest haar immers aan individueel, maatschappelijk of historisch beleefde *onvoorstelbaarheid* om zich mee te meten, om present te stellen?!

### Kerk en kunst

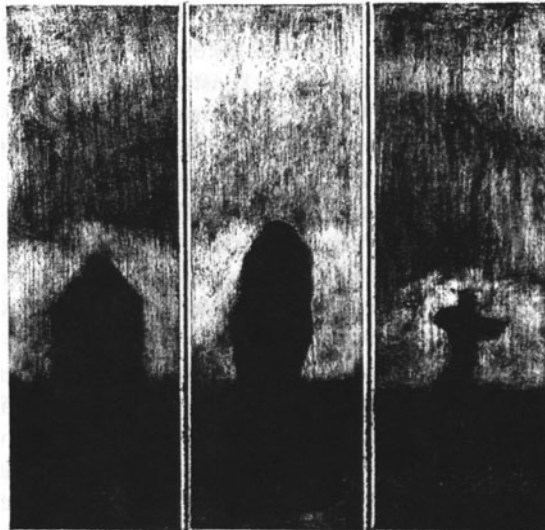
In onze dagen nemen we een veel duidelijker onderscheid waar tussen de religie en het instituut dat haar de eeuwen door representeerde, de kerk. Het individu vraagt zich af wat hem rest aan religiositeit en wat dit voor hem betekent. Dat hij hiervoor de kerk verruult voor het museum, raakt uiteraard de bestaansgrond van de kerken. Feit is dat sommige mensen - en misschien juist *deze* die de kerk gaarne aan zich wil binden - iets zoeken in het andere instituut: het museum, dat hen vroeger geboden werd in de kerkdiensten. Blijkbaar wordt in de kunst aan iets vorm gegeven dat vroeger gestalte kreeg in de godsdienst. Wat dit is, is niet zomaar te benoemen, maar zou het niet kunnen zijn, dat bij de emancipatie van de kunst ten opzichte van de godsdienst, de kunst de bruidsschat heeft meegekregen en de verweesd achtergebleven godsdienst haar aantrekkelijkheid verloor? Denk bijvoorbeeld hoe de katholieke misviering van waar spektakel en theatraliteit, in een overigens terechte correctie op de holle retoriek en het verstarde ritueel, verworpen is tot een klare en heldere woorddienst. Is het niet vooral de veralgemening van het menselijke in de godsdienst die hem treft: heeft de godsdienst zichzelf niet tekort gedaan door bij de emancipatie, bij deze feitelijke scheiding, het mysterie, of het onvoorstelbare, mee te geven, af te staan aan de geëmancipeerde?!

Door in de godsdienst het accent te leggen op het menselijke, heeft de kerk het mysterie, het onvoorstelbare, losgelaten. Jezus kwam centraal te staan, in heel zijn menselijkheid, God de Vader werd vergeten, werd dood verklaard. En daarmee verloor de kerk haar vanaoeds zo vanzelfsprekende rol als opdrachtgever en maecenas van de beeldende kunst, waarvan zovele kunstwerken, altaarstukken, miniaturen enzovoorts door de eeuwen heen getuigen.

### Om het eigene van ruimte en licht

Is de kerk voor de kunstenaar ver weg, de religie is het daarom nog niet. Immers wanneer hij zich over zijn eigen geschiedenis buigt, confronteert hij zich ermee: hij stuit op religieuze motieven en vormgevingen. Op het

moment van een crisis in de kunst dient zich daarenboven een impuls tot herbronning aan, en als kind van zijn tijd neemt de kunstenaar de weg van een citeren, een deconstrueren, niet zelden gepaard met ironie. Maar tegelijk wil hij in de eerste plaats kunstenaar zijn. Als hij al iets heeft met de kerk, is het meestal een getraumatiseerde herinnering. Het eventuele gebaar dat hij maakt naar de kerk, betreft dan ook niet zelden een soort van persoonlijke afrekening, een wegwerken van zijn frustratie. Wanneer hij in de eerste plaats kunstenaar is, en in een perfectionering van zijn metier niet alleen ambachtelijk beter wenst te worden, zal hij wellicht stuiten, op een veelheid aan religieuze vormgevingen en beelden die zijn kunstenaarschap een elan weten te geven.



Een voorbeeld hiervan geeft de jonge Franse kunstenaar *Loïc Le Groumellec* (1957). Hij probeert, zoals hijzelf zegt, 'de schilderkunst te schilderen' om het eigene van ruimte en licht, van materie, textuur en kleur in het doek te leggen, en de intrinsieke betekenis van het schilderij vrij te maken. En om dit te bereiken tracht hij met het medium en een specifiek gebruik ervan, het juiste motief op zijn doeken te laten verschijnen. Bij deze werkwijze duiken steeds weer megalieten op, die in hun aanwezigheid een vorm van ongrijpbare, wonderlijke presentie zijn, zoals de kunstenaar hoopt het doek present te laten zijn of zoals een goed schilderij zichzelf present stelt. Ik haal dit voorbeeld aan, daar van de megaliet die schilderij is geworden, en van het schilderij dat megaliet is, een soort oer-sacraliteit uitgaat die de toeschouwer niet onberoerd laat. In al hun massiefheid en geslotenheid, met hun barbaarse heidense kracht, hebben de doeken van Loïc Le Groumellec iets van de presentie van een overdonderende godheid - nog niet tot nuancering gekomen door woorden en verhalen.

### Drie Nederlandse exposities

Wanneer de kunstenaar tot een meer verhalende kunst wil komen, die dicht bij een christelijke, ja katholieke visualisering staat, zal hij in de heersende situatie anders tewerk gaan. Welke onoplosbare contradictie kan in het licht van de 'dood van God' nog het fundament van de schilderkunst zijn? In korte tijd waren er in ons land drie tentoonstellingen te zien rond de verbeelding van het religieuze: *Opstanding* (Amersfoort, 1992), *Jezus is boos* (Deurne, Utrecht 1995) en *Themes in Painting* (Tilburg 1996).

Om met de minst geslaagde van deze drie te beginnen: op de tentoonstelling *Jezus is boos* (titel ontleend aan een werk van Marlène Dumas) was van een dergelijke betrachting of spanningsverhouding weinig terug te vinden. Men bleef steken, ook tot verdriet van de selectiecommissie, in het afbeelden van de lijdende Christus. In het werk van deze kunstenaars komt van de oorspronkelijke christelijke symboliek heel weinig terug, en waar al van het lijden afgeweken wordt, gaat het eerder gepaard met een spottende ondertoon. Parallel aan de eigentijdse godsdienstbeleving, weg van het transcendente naar het humanistische, gaan deze kunstenaars weg van God de Vader naar Jezus, weg van de afstamming naar broeder- en zusterschap, weg van het mysterieuze, het sacrale en het vreemde naar het begrijpelijke. Bij dit gebrek aan kennis van en interesse voor het transcendent goddelijke, raakt men tegelijk van de toonaangevende kunst verwijderd.

Boeiender en uitdagender was daarom de tentoonstelling *Opstanding*, georganiseerd door de Prof. dr G. van der Leeuw-Stichting. Zij vroeg aan zes hedendaagse Nederlandse kunstenaars om het thema van de opstanding van Christus te verbeelden. Daarbij schuwt ze zelf niet, via de bijbelse tekst en interpretatie, haar eigen godsdienstige benadering in de geschiedenis van de kunst na te trekken en uitdrukkelijk aan de kunstenaars voor te leggen. Dit brengt een bijzondere confrontatie teweeg.

*Christie van der Haak* (1950) ontleent haar opstandingsbeeld aan de beroemde Isenheim-altaartriptiek ( $\pm$  1515) van Matthias Grünewald ( $\pm$  1460-1528). Bij het naschilderen respecteert ze nauwgezet de vorm, de afmetingen en de verhoudingen, maar ze weet er een hedendaags tableau van te maken door er als het ware een even fel en als kleurrijk raster overheen te leggen. Hierdoor ontstaat een bijna lichtgevende verrijzende Christus omgeven maar ook gedragen door een vegetatie - als teken van leven. En dit speelt zich af tegen een geheel van quasi repeterende motieven dat als decoratief vlechtwerk de achtergrond vormt.

Waar deze kunstenaar zich tevreden stelt met het citeren van deze 'goede vorm' - zoals ze zelf zegt - haar aangereikt vanuit de kunstgeschiedenis en daardoor misschien teveel aan een uitwendigheid blijft vastzitten, zoekt *Elizabeth de Vaal* (1950) een fundamentele nieuwe vormgeving aan het thema van de opstanding te geven. Zij schildert een aantal handen over en door mekaar, en voorziet deze nog eens van een extra-gelaagdheid door er de uitver-

grote structuur van de huid - denk maar aan wat men ziet bij een vingerafdruk - over aan te brengen. Wanneer men weet dat dit handen van haar dierbare mensen zijn, krijgt het doek een bijzondere emotionele geladenheid. Een handpalm laat als het ware een zwarte kuil zien - de wonde van Christus? Alles samen vindt hier een exploreren van de grens tussen de fysieke aanwezigheid en de suggestie van werkelijkheid plaats. Het doek evoceert op sensibele wijze de dubbelheid van de opstanding: de spanning tussen een feitelijke aanwezigheid en een verschijning, tussen het lijfelijk uit de dood opstaan en het vurige verlangen iemand terug in zijn midden te hebben.

### Een 'toeristische' benadering

De derde en laatste tentoonstelling van deze aard, *Themes in painting* in het Utrechts Centraal Museum, was heel apart. *Paul van Dongen* (1958), *Marc Mulders* (1958) en *Reinoud van Vught* (1960) werkten gedurende enige weken samen in de oude kapel die deel uitmaakte van de tentoonstellingsruimten van het museum: zij brachten er fresco's aan. Voorzien van onder andere een reeks geïllustreerde kunstgeschiedenisboeken maar evenzeer van modetijdschriften en zelfs geslachte dieren, beginnen ze beelden die hen in de hen geboden situatie aanspreken, over te tekenen en te schilderen op de witte muren. Niet alleen maken ze hierbij de meest onwaarschijnlijke en vrije combinaties, ook grijpen ze in in elkaars werk, vullen elkaar aan. Iedere keer wanneer men in de loop der weken in de betreffende kapel komt, is een nieuwe situatie ontstaan: heel wat is gedeeltelijk of volledig overgeschilderd zodat er een nieuwe gelaagdheid in het werk ontstaat, maar tegelijk kregen bepaalde gedeeltes een zodanige consistentie dat zij verder onaangetaast zullen blijven. Na drie weken hebben de drie kunstenaars binnen deze ruimte diverse meer dan elkaar complementerende uitgebalanceerde beeldcomposities gecreëerd. Hoewel een reeks van boeiende fresco's is geschilderd, met een rijkdom aan in onze tijd nog zelden geziene iconografische verwijzingen naar de katholieke kunst in een vermenging met een hedendaagse beeldtaal en -compositie, blijft het gevoel dat zij pas nu aan het beschilderen van de muren toe zijn. Waar het thans het moment is om hen de eigenlijke opdracht te geven de museum-kapel van fresco's te voorzien, bestaat er evenwel voor een blijvend werk noch plaats noch behoefte. Een paar weken later worden de muren van de kapel opnieuw helemaal mooi wit gemaakt. Het experiment bleek voor herhaling vatbaar: in de kersttijd van hetzelfde jaar 1996 herhaalden de kunstenaars hun experiment.

Dienen we hieruit niet te besluiten dat onze samenleving en cultuur een hoge mate van vluchtigheid en daarin van vrijblijvendheid vraagt van, ja oplegt aan de kunstenaars? Gaat alles zo snel dat, omdat het toch niet bij te benen valt, geen blijvende waarde en produkt meer betracht wordt? En zijn we daarmee niet op een punt in de evolutie beland dat het religieuze verworpen is tot het toeristische? Of zoals *Jean-Michel Alberola* het verwoordde: 'Iets is mij opgevallen: de religieuze ruimtes, zoals abdijen en kloosters, zijn na verloop



*Crucifixion et suaire de Turin* is een van de posters die Ernest Pignon-Ernest in meervoud maakt en zodanig in het straatbeeld plakt dat de afbeelding er één geheel mee wordt. Zijn werk wordt bepaald door rouw.

---

van tijd in culturele ruimtes veranderd; aanvankelijk werden vele abdijen veranderd in gevangenissen - politieke gevangenissen (...); later werden ze culturele ruimtes waar men congressen, conferenties enzovoort organiseert en na weer verloop van tijd verdween dit om er hotels van te maken (...). Dit is de overgang van het religieuze naar het politieke, van het politieke naar het culturele en van het culturele naar het toeristische.'

### Van het experiment naar de bron

Kijkt men tegen deze achtergrond verder naar het door kunstenaars verbeelden van God, dan is de vraag of onze tijd nog toekomt aan ware godsbeelden. De meest evidente weg is dat de kunstenaar zo nu en dan, maar meestal slechts wanneer hij erom gevraagd wordt, zijn vakkennis aanwendt om een religieus motief, zoals een beeld van God, tot uitdrukking te brengen. Daarbij verzeilt hij eerder in een bedachte of te bedenken situatie vanwaaruit hij werkt dan dat hij vertrekt bij een doorleefde houding. In zekere zin is er dan ook sprake van een vorm van toegepaste kunst. 'Religieuze kunst' is vooral het op de religie toepassen van het hem eigen artistieke procédé - waarbij de religie van de kunst gebruik maakt, ja geniet, zonder in een wisselwerking de kunst te prikkelen om het beste van zichzelf te geven. 'Religieuze kunst' is dan een déjà vu - reeds gezien, elders, in andere tableaux.

Het jonge Franse enfant terrible van de schilderkunst, *Robert Combas* (1957), gaat verder door in een zeer persoonlijke onstuimige beeldtaal heiligen en ook Christus onbeschoord af te beelden. Vaak is over het hele doek een soort traliewerk van dikke verticale verfstrepen aangebracht, wat een sfeer van 'dit tranendal' oproept. Zoiets werkt des te sterker daar hetgeen zich achter die tralies afspeelt onrustig en ook letterlijk zeer getormenteerd is: Gods uitverkorenen hebben geen rustig leventje gekend! Is het bijtende spot, heiligschennende idiotie, zwartgallige frustratie? Er lijkt veel meer aan de hand te zijn: door een overmaat aan expressieve kracht, ontstaan in de combinatie van kleur, van volkse referenties - daarom zeker niet devoot - en stripfiguurachtige fantasie, onthutsende spectaculaire scènes. Men kan niet zeggen dat het mooie doeken zijn, maar ze pogen in elk geval roekeloze heiligen, aan de rand van de waanzin of de histerie, in een eigentijdse chaotische wereld of zelfs kosmische constellatie, present te stellen - misschien zoals eens, heel vroeg, kunstenaars zochten om Jezus dichterbij de mythologie uit hun tijd te brengen; misschien als een James Ensor (1860-1949) van de eropvolgende eeuwwisseling.

Andere kunstenaars, in een rustiger vaarwater, inspireren zich aan 'authentiekere' bronnen. Het zal niet verbazen dat ze uitkomen bij de 'eerste', de enige 'echte', gewijde afbeeldingen van Christus: het doek waarmee Veronica zijn gezicht afdoopte, de lijkwade waarin hij begraven werd. Daar zijn de afdruksels van zijn aangezicht en zijn lichaam te herkennen. *Ernest Pignon-Ernest* (1942) tekent op een zich ontdubbelen vel papier; het is aan de onderkant voor een gedeelte nog dubbel, maar daar waar het uiteen gaat loopt het ene vel



verder tegen de muur op, terwijl het andere omgeslagen wordt. Op de twee delen die uiteen komen te liggen bevinden zich twee klassiek getekende Christussen. Het zou een vorm van vermenging van spiegeling en van afdruk van de gekruisigde zijn, ware het niet dat het ene beeld wel degelijk Christus hangend aan het kruis voorstelt, terwijl het andere om de levenloze Christus in het graf gaat. Maar omdat deze laatste afbeelding toch eerder aan de lijkwade doet denken, wordt juist de indruk dat deze tekening de afdruk van de andere is, krachtig geëvoceerd. Met deze vreemde spiegeling lijkt rond het moment van het sterven van Christus, onmiddellijk voor zijn dood en vlak erna, de tijd te zijn opgeheven. De kunstenaar heeft van deze tekening een reeks zeefdrukken gemaakt die hij als een soort wild geplakte affiches op de straatmuren van Napels aanbrengt - waar ze aan weer en wind, en aan menselijk ingrijpen blootgesteld staan. Zo wordt door de kunst het beeld van Christus rond zijn dood, weer onder de mensen gebracht. Maar kan dit op andere plaatsen; zou Ernest Pignon-Ernest dit ook elders doen dan in de door religie overgedetermineerde koortsachtige stad Napels?

Bij een door een kerkelijke overheid of door een geloofsinstantie aan een kunstenaar verleende opdracht, is de druk tot confrontatie met het religieuze erfgoed expliciet aan de orde. En wanneer de gegadigde de hem toevertrouwde taak ernstig neemt, zal hij tot meer dan een louter toepassen van zijn kunstenaarschap trachten te komen. Zag men zoiets al gebeuren bij Elizabeth de Vaal, heel bijzonder springt dit in het oog wanneer *Jean-Michel Alberola* de belangrijke opdracht krijgt het *Evangelarium* (1990) op eigentijdse wijze te verluchten. We zien hem werken met de marteltuigen, met de lijkwade - zonder enige figuratie, mooi opgeplooid op de rand van een lichtgevend graf -, met het kruis en de doornenkroon ervoor, zonder evenwel het gelaat van Christus weer te geven. Omzichtig ontwerpt hij gaandeweg nieuwe symbolen - in zekere zin bouwt hij verder aan de rebus waarvan eerder sprake was, wanneer hij herhaaldelijk een kruk tekent (een 'half kruis', waar de kunstenaar op steunt om het lichaam van Christus te bestuderen - als teken van het ene been waarop hij staat, het wankel evenwicht) of een handschoen van geborduurd katoen met kleine bollen erop (men schuurt er zijn vel aan kapot, men wordt erdoor gevild).

### De kunst nà Auschwitz

Tot slot van deze verzameling van markante godsbeelden in de hedendaagse beeldende kunst, mag niet vergeten worden dat een aantal kunstenaars, vertrekkend uit de huidige situatie van de kunst, deze niet zozeer beleeft als 'de dood van God', maar eerder als 'de kunst nà Auschwitz'. Wie zich dit als geen ander realiseert, is de Franse kunstenaar *François Rouan* (1943) wanneer hij een serie schilderijen maakt met in de titels van de afzonderlijke doeken steeds terugkerend het woord *Stücke* (1988-1990). In zijn samengaan met Franse

woorden, krijgt dit Duitse woord een bijzondere geladenheid; het is daarenboven 'ontleend' aan een Duitse kampbewaker die in *Shoah*, de film van Claude Lanzmann, de lijken van de omgebrachte joden systematisch met 'Stücke' benoemt. Op diverse doeken uit deze reeks is een soort heel elementaire architecturale structuur door arcering teweeggebracht. Als deze architectuur al niet spontaan aan kampen doet denken, maakt het beladen woord 'Stücke' uit de titel, de verwijzing uitdrukkelijk. En steeds is over dit landschap een enigszins wat moeilijk te onderkennen kruis met Christus gelegd. Het kruishout gaat op bepaalde plaatsen sterk interfereren met het gesuggereerde hout van de barakken. De sfeer die het doek uitademt is er een van beklemming: ingehouden geweld en machteloosheid. De vragen die zich stellen met betrekking tot het kruis is of het enig perspectief, enige uitkomst of vooruitzicht biedt. Het feitelijke perspectief door de wijze van tekenen en schilderen, is dusdanig dat de toeschouwer de indruk krijgt zich aan de voet van het kruis te bevinden en er omhoog tegenop te kijken maar meteen ook in de verte te staren. Het is misschien niet zozeer tegen Christus - daar hangend aan het kruis - dat er opgekeken wordt; het is het hele doek dat iets luchtigs krijgt - alsof het zich aan de zwaartekracht onttrekt en in de ruimte zweeft. Maar kan de toeschouwer, met zijn in dit tableau aangesproken rechtvaardigheidsgevoel, er nog wel bij, bij dit opgetild raken; of blijft hij, aan de voet van het kruis, als aan de grond genageld achter - op het niveau van de kampen?

### Tegen het toerisme: het onvoorstelbare

Bovenal wil ik hier benadrukken dat een kunstenaar hoe dan ook op de eerste plaats een goed kunstenaar tracht te zijn, en dan ziet hij thema's opduiken die geweld of ongewild een krachtige religieuze verwijzing en uitstraling hebben. Van een artistieke uitwerking is immers uitsluitend sprake wanneer dergelijke motieven zich in de kunst 'incarneren', dit wil zeggen wanneer ze een onmogelijkheid, een onvoorstelbaarheid in beeld weten te brengen, *present te stellen onder de gedaante van olie en verf*. Meer specifiek hierbinnen is het voor hedendaagse kunstenaars zeker niet het minst moeilijke om een eigentijds godsbeeld te maken. Het ligt cultureel-maatschappelijk voor de hand uit te wijken naar Christus, en bij de heersende ervaring van de 'dood van God', naar zijn kruisdood. Maar hoe hierbij niet te vervallen in het al te menselijke - om de verbeelding van religieuze thema's weg te doen zinken in derderangsplaatjes en het lot van de religie in een seculiere maatschappij te bezegelen? Het is ook hier aan de kunst, meer dan ooit en tegen het 'toerisme' in, om het onvoorstelbare voortdurend onder de aandacht te houden en te bezweren! Iedere kunstenaar zoekt hiertoe zijn eigen weg en pas daarin is kunst kunst. Kortom het is aan de kunst om bij haar eventuele bijdrage aan een eigentijdse religieuze vormgeving het beste van zichzelf te geven - iets waar religie, ook al lijkt ze dit zelf soms te zijn vergeten en voor zichzelf niet meer op te eisen, uiteindelijk toch recht op heeft.