

# Een opblaasbare Maria

## Religieuze motieven tussen kunst en religie

**Alena Alexandrova** Recente tentoonstellingen waarin de verschillende aspecten van de relatie tussen religie en kunst aan bod komen, tonen een duidelijke belangstelling voor religie. Maar kunst illustreert niet langer het religieuze verhaal, het is geen ‘religieuze kunst’ meer. Het thematiseert religie door het lenen van een religieus motief.

Een opblaasbare en holle Maria die langzaam uitademt en van binnen verlicht wordt, een skelet verankerd in een glazen kruis, een poster waarop ‘De tweede internationale lijkwadeconferentie te Dallas’ wordt aangekondigd. De werken van Lawrence Malstaf (*Madonna*, 2000), Damien Hirst (*Rehab is for Quitters*, 1998-1999) en James Beckett (*Poster for the 2nd International Dallas Shroud Conference*, 2009) zijn ontleend aan een religieus thema of beeld en vormen dit om tot een kunstwerk dat nauwelijks religieus genoemd kan worden.

Recente tentoonstellingen waarin de verschillende aspecten van de relatie tussen religie en kunst aan bod komen, tonen een duidelijke belangstelling voor religie – van iconoclasmie als een praktijk die zich tussen kunst, religie en wetenschap bevindt, gravitatie en levitatie als motief in zowel religieuze als moderne kunst, tot de mythe van de terugkeer van religie. De kunstwereld houdt echter vast

aan haar seculiere identiteit; religie staat bloot aan kritische beschouwing en kunst wordt beschouwd als het medium voor bespiegeling, een neutraal terrein van vrij denken.

Zowel religie als kunst zijn veelzijdige fenomenen die vooral in de huidige tijd steeds lastiger te definiëren zijn. Het zijn geen statische praktijken, instituten, teksten en afbeeldingen, maar zich ontwikkelende entiteiten die voortdurend bezig zijn met zelfbeschouwing en verandering. Het zijn ook sociale fenomenen, die afbeeldingen definiëren en gebruiken als publieke objecten. (Morgan 2009, 3-22 en Elkins 2004, 1-4)

Op een vergelijkbare manier zijn de grenzen tussen ‘religieuze’ en ‘niet-religieuze’ kunst vaag, en worden de categorieën constant herzien, vooral in de context van de twintigste eeuw. Het secularisatieproces van kunst kan in brede zin worden gezien als het proces van de

scheiding van het instituut van de kunst van dat van de kerk, en verklaart slechts één aspect van hun complexe relatie. Dat proces resulteert hoofdzakelijk in de gewijzigde status van de bestaande religieuze afbeeldingen, die door plaatsing in de homogeniserende omgeving van de museumcollectie de status van kunst krijgt. De geleidelijke opkomst van kunst als een autonoom instituut loopt parallel met, of is verantwoordelijk voor, de interne sacralisatie. Peter Bürger stelt dat het eindpunt van dit proces wordt bereikt wanneer kunst godsdienstig wordt, of '...aestheticisme, waarin kunst de inhoud van kunst wordt'. (Bürger 1984, 48-49)

Kunst wordt niet langer alleen gebruikt om religie te illustreren, en wordt structureel gelijk aan religie in de zin dat kunst, zoals elke religieuze uiting, geleidelijk op zichzelf bestaansrecht krijgt. Wanneer kunst de externe rechtvaardiging of een hoger doel kwijtraakt en dit alles in zichzelf moet vinden, krijgt kunst als vanzelf een zekere religieuze inslag.

### **Secularisatie**

Vanuit een ander perspectief kan juist het proces van secularisatie van kunst niet worden uitgelegd als simpel-

weg een proces waarin kunst afstand neemt van religie. Er zijn duidelijk verschillende varianten in dit proces, afhankelijk van de specifieke contexten van de verscheidene religieuze tradities. Een aantal auteurs heeft echter opgemerkt dat de traditie van het monotheïsme een moment van zelfdeconstructie omvat.<sup>1</sup>

Marcel Gauchet noemt het christendom 'de vlucht van de religie uit de religie', en

## De kunstwereld houdt vast aan haar seculiere identiteit

argumenteert dat het christendom de redenen voor secularisatie in zich draagt, en zich tegelijkertijd in het proces van secularisatie bevindt. (Gauchet 1999, 200) Dus vanuit een bepaald perspectief gezien wordt kunst autonoom ten opzichte van een religieuze traditie die al afstand van zichzelf neemt en zich in een proces bevindt van constante zelfbeschouwing en zelfkritiek.<sup>2</sup>

Dit betekent niet dat kunst simpelweg afstand neemt van religie, of dat religie geen gebruik meer maakt van de middelen die tot het domein van de esthetiek behoren. Integendeel, zij zijn nauw verweven. Het moderne kunstwerk, seculier vanwege het zelfinzicht, is schatplichtig aan enkele elementen die Hans Belting 'de cultusafbeelding' noemt, en die Bürger 'sacrale kunst' noemt. (Belting 1994, 3-19) Deze elementen staan in verband met de status van het kunstwerk als een openbaar, met andere woorden politiek, object en met de wijze

van vertoning. Belting wijst erop dat religieuze afbeeldingen lange tijd als de enige afbeeldingen golden en dat de afbeeldingen een publieke functie hadden. Men kan daarom ook niet spreken van een duidelijk onderscheid tussen religieuze afbeeldingen en beeldende kunst. Kunst heeft de impliciete herinnering aan verering behouden en creëert voortdurend hetzelfde effect.

Naast de impliciete aanwezigheid van religie in kunst vormt de verwijzing naar religieuze beeldspraak een doorlopende lijn die aanwezig is in stromingen, van de historische avant-garde zoals het expressionisme of het surrealisme, en in de neo-avant-garde van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw, tot de dag van vandaag. In die stromingen wordt religieuze iconografie voornamelijk toegepast als een middel om kritiek mee te uiten. Het religieuze motief is in een seculiere context niet langer gekoppeld aan een religieuze gedachte, maar krijgt nieuwe betekenis. Zulke motieven hebben altijd een geleende betekenis.<sup>3</sup>

Kunst illustreert niet langer het religieuze verhaal, het is geen 'religieuze kunst' meer, maar het tematiseert religie door het lenen van een religieus motief. Deze praktijk kan worden beschouwd als iconoclastisch en kritisch, voor zover het de mogelijkheid tot het uitdrukken van een spirituele of religieuze betekenis onderdrukt. Juist als het werk een religieus onderwerp heeft, distantiëren hedendaagse kunstenaars zich van de kerk.<sup>4</sup>

### Reproductie en herinterpretatie

De verwijzing naar – of toe-eigening van – religieuze motieven kan ruwweg in twee groepen worden ingedeeld: verwijzing naar – of toe-eigening van – bestaande en in de meeste gevallen beroemde meesterwerken van religieuze kunst of vormen van religieuze schilderkunst (bijvoorbeeld de drieluiken van Max Beckmann; later de toe-eigening van en

reproductie door Andy Warhol van *Het laatste avondmaal* van Leonardo da Vinci, de predella's en drieluiken van Bill Viola), en de herinterpretatie en aanpassing van een Bijbels verhaal of van Bijbelse figuren (Max Ernst: *De maagd slaat het Christuskind voor drie getuigen*, 1926). Deze interpretaties van religieuze motieven maken in de kritiek gebruik van de erfenis van het katholicisme, zoals het geval is bij het surrealisme, of gebruiken religieuze figuren als middel voor een persoonlijke (autobiografische) interpretatie van religie, zoals is te zien bij James Ensor en bij symbolistische en expressionistische schilders.

Dario Gamboni stelt vast dat kerkelijke kunst in de negentiende en twintigste eeuw een steeds problematischer categorie werd, deels omdat kerken niet accepteerden dat zij met 'ongewone vormen en afbeeldingen' werden versierd. (Gamboni 1997, 246) De clerus vond artistieke interpretaties van de traditionele iconografie iconoclastisch. Gamboni noemt in zijn bespreking van kerkelijke kunst van de twintigste eeuw de opmerking van Etienne Fouilloux, namelijk dat de betekenis van de term iconoclasme in de context van kerkelijke kunst in de twintigste eeuw was veranderd. Het verwees niet meer exclusief naar de praktijk van het verwoesten van afbeeldingen, maar juist naar de 'afbeeldingwijze' van traditionele iconografie, wat in veel gevallen onacceptabele kerkversiering was. (Ibid., 246) De kunst van expressionisten zoals Alexej von Jawlensky en Emil Nolde, die zelf religieus waren, werd niet in de kerk getoond. Als het ging om religieuze betekenissen, werd het figuratieve beeld (opzettelijk of niet) gemakkelijk een iconoclastisch middel.

### Abstracte kunst als antwoord

Binnen de context van kunst bood zich een andere beeldvorm aan om spiritualiteit op positieve wijze te uiten. Niet-figuratieve of

abstracte kunst werd de enige acceptabele vorm van kerkversiering, zelfs in een katholieke context. Gamboni verwoordt het als volgt: 'De introductie van abstracte kunst droeg bij aan het vermijden van de controverses die door "ongewone afbeeldingen" werden opgeroepen, en het alleenrecht van de moderne architectuur leidde ertoe dat versiering werd teruggebracht naar het non-objectieve gebrandschilderde glas, dat zowel de protestantse als de katholieke kerk en de kerkgangers tevreden stelde.' (Ibid., 252, Nederlandse vertaling)

Er zijn verschillende verklaringen voor dit verband. Men kan stellen dat het verband tussen abstracte kunst en godsdienstigheid in de klassieke zin van het woord een iconoclastische achtergrond heeft – afbeeldingen van het goddelijke zijn onaanvaardbaar. Vanuit dit standpunt lijkt abstracte kunst het enige aanvaardbare alternatief te zijn, direct in tegenstelling tot andere afbeeldingen, de 'ongewone' modernistische interpretaties van religieuze iconografie. Door de afwezigheid van het figuratieve beeld verdwijnen alle controverses over de correcte interpretatie van religieuze onderwerpen.

Deze controversie draaide voor een groot deel om het

feit dat de kunst, die op dat moment haar autonomie aan het bekrachtigen was, weer als kunst werd teruggevraagd in de kerk. Dit moment werd geassocieerd met de onverenigbaarheid van de instituten van de (autonome) kunst en religie. Abstracte kunst is echter de neerslag van een ontwikkeling waarvan de wortels in de romantiek liggen (die op zich al een periode was waarin de relatie tussen kunst en religie veranderde), met andere woorden een

## Abstracte kunst wil een visuele presentatie van het bovenzintuiglijke zijn

artistieke en geen religieuze uitvinding. De abstracte kunst neemt gemakkelijk een vocabulaire over dat met puurheid en spiritualiteit wordt geassocieerd, en drukt volgens de eigen esthetische normen het verlangen uit naar de expressie van bovenzintuiglijke betekenissen. In die zin is abstracte kunst als een spiritueel medium niet iconoclastisch – beeldenvernietlend –, maar juist het tegenovergestelde: iconofiel – beeldenminnend – daar het een visuele presentatie van het transcendente wil zijn.<sup>5</sup>

Er is nog een aspect dat abstracte kunst nauw verbindt met een belangrijke groep religieuze afbeeldingen – de zogeheten *acheiropoiatoi* (niet door mensenhanden gemaakte afbeeldingen) direct door God gegeven, het resultaat van spontane schepping. Het zijn afbeeldingen met een speciale status, de essentie van wat Belting 'cultusafbeeldingen' noemt. Het is verdedigbaar dat het begrip 'originaliteit' in het modernis-

tische vocabulaire – schepping zonder enig eerder bestaand model –, overeenkomt met de betekenis van deze *acheiropoietos* – het spontane, godgeschapen beeld.<sup>6</sup>

Abstracte kunst wordt een spiritueel medium, niet alleen omdat zij het gevaar van on gepaste of zelfs iconoclastische interpretaties van religieuze objecten uitsluit, maar juist vanwege de ontstaanswijze en de gesteldheid ervan. Marie-José Mondzain koppelt het aan de fantasie van spontane ‘geboorte’ van een schilderij, wat een ‘puur, spiritueel voortvloeiend’ is, ‘een manifestatie van intrinsieke waarheid’ waarbij alle aanwijzingen dat de schilder het met de hand vervaardigd heeft van het doek worden gewist.<sup>7</sup>

### ‘Pure spiritualiteit’

Dieper ingaand op deze claim op pure spiritualiteit zien we dat het cultusobjecten zijn die zichzelf constant ondermijnen. Wat ze gemeen hebben, is juist het feit dat ze proberen te verbergen dat ze niet origineel zijn, dat ze óf het product van de hand van de kunstenaar zijn, óf altijd naar een model verwijzen, zo niet het doek zelf.<sup>8</sup> Naast abstracte schilderkunst vergelijkt Mondzain het goddelijk geschapen beeld met een kunstobject als de *readymade* en met een modern medium als fotografie. Beide lijken niet te worden geassocieerd met handmatige productiewijzen. Een foto wordt geassocieerd met waarheid vanwege de illusie dat deze foto – met één klik in één ogenblik vervaardigd – handmatige productie uitsluit, en daarmee ook de manipulatie van het beeld. Daarnaast wordt de *readymade* niet gemaakt door een kunstenaar, maar slechts gepresenteerd als een kunstwerk, daarbij gebruikmakend van het sociale mechanisme dat als iets wordt vertoond, het daardoor ‘ware kunst’ wordt.

Hier is het woord presentatie van belang. De status van een object zoals de lijkwade

van Turijn, vergelijkbaar met het *Urinaal* van Duchamp, wordt verkregen (en niet alleen ondersteund) door een reeks procedures rond de presentatie aan het publiek, waarbij de afbeelding zelf ondergeschikt is en nauwelijks zichtbaar is. De lijkwade ligt in een relikwieën-kast en wordt bij uitzonderlijke gelegenheden getoond aan het publiek en de sluier van Veronica is ingelijst in een zware gouden omlijsting, en daardoor ook nauwelijks zichtbaar. Een object zoals de *readymade*, structureel gelijk aan de lijkwade, werpt deze wijzen van presentatie niet alleen omver, het keert ze om. De *readymade* is juist een kritiek op de reliek, maar in een vorm die haar structureel imiteert – door de inversie. De kritiek door middel van inversie van het bekritiseerde object laat zien welke infrastructuur het object zijn status geeft.

De strategie achter de *readymade* is vergelijkbaar met die van kunstenaars die ervoor kiezen om zich religieuze motieven toe te eigenen en deze vervolgens te wijzigen. Zulke motieven functioneren in zekere zin als *readymade* afbeeldingen, die deel uitmaken van het nieuwe kunstwerk en verwijzen naar het circuit waarin het kunstwerk circuleert. Het religieuze motief maakt geen spiritueel of blasfemisch statement. Beide worden geassocieerd met geloof, of bevinden zich in de religieuze sfeer.<sup>9</sup> Door daar waar het niet hoort een motief of afbeelding te plaatsen, maken kunstenaars zoals Sam Taylor Wood of Berlinde De Bruyckere een reflectorisch gebaar doordat zij vragen stellen bij de wijze waarop de afbeelding getoond wordt, en hoe deze door de tijd heen gezien wordt.

Recentelijk heeft Rob Johannesma, die werkt met collages van persfoto’s, de esthetische geschiedenis van de persfotografie getoond, waarmee hij laat zien dat een beeldtype zoals de documentaire foto, waarin het ultieme moment van de waarheid wordt vastgelegd, altijd bepaald wordt door andere beelden, waaronder religieuze beelden.

**Alena Alexandrova**

doet promotieonderzoek aan het Instituut voor Cultuur en Geschiedenis (ICG) van de Universiteit van Amsterdam en is docent aan het Dutch Art Institute in Arnhem en de Gerrit Rietveld Academie te Amsterdam.

Uit het Engels vertaald door Stephanie van de Wouw

**Literatuur**

- Belting, H. (1994) *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Besançon, A. (1994) *L'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard.
- Bürger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Damisch, H. (2002) *A theory of cloud. Toward a history of painting*. Stanford: Stanford University Press.
- Elkins, J. (2004) *On the strange place of religion in contemporary art*. New York: Routledge.
- Foster, H. (1996) *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Gamboni, D. (1997) *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French revolution*. London: Reaktion Books.
- Gauchet, M. (1999) *The disenchantment of the world. A political history of religion*. Princeton: Princeton University Press.
- Koerner, J.L. (2008) *The reformation of the image*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krauss, R. (1981) 'The originality of the avant-garde and other modernist myths'. In: *October*, nr. 18, 53-4.
- Mondzain, M.-J. (2005) *Image, icon, economy. The Byzantine origins of the contemporary imaginary*. Stanford: Stanford University Press.
- Morgan, D. (2009) 'Enchantment, disenchantment, re-enchantment'. In: *Re-enchantment*, 3-22.
- Nancy, J.-L. (2008) *Dis-enclosure. The deconstruction of Christianity*. New York: Fordham University Press.

- 5 Dit wordt door vele auteurs opgemerkt, bijvoorbeeld door Besançon.
- 6 Zoals aangevoerd door Marie-José Mondzain. (Mondzain 2005, 207)
- 7 Marie-José Mondzain stelt: 'Verbonden aan deze fantasie van pure, goddelijke productiviteit, lumineus en lichaamloos, is de gelijktijdige geboorte van een schilderij dat een puur, spiritueel voortvloeiend is, vrij beantwoordt aan de manifestatie van inherente waarheid. Ik refereer hier natuurlijk aan abstractie zoals Kandinsky, Malevich of Mondriaan het zagen. Maar als abstractie een natuurlijke opvolging is van de acheiropoietische (geestelijke, red.) fantasie van fotografie, keert zij het de rug toe in de zelfbevrijding van alle spiegelende en nabootsende beperkingen. De ambities van de schilderkunst zijn net zo nauw verbonden met de Veronica als tijdens de abstractie van het begin van de eeuw.' (vertaling van Mondzain 2005, 207)
- 8 Volgens het betoog van Krauss 1981.
- 9 Voor een discussie over het mechanisme van inversie, zie: Foster 1996, 99-127.

**Noten**

- 1 Recentelijk heeft Jean-Luc Nancy deze thesis verder uitgebreid. (Nancy 2008)
- 2 Dit proces in de context van kunst wordt nader beschreven door Joseph Leo Koerner, die stelt dat christelijke afbeeldingen 'ingebouwd iconoclasme' hebben. (Koerner 2008)
- 3 Hubert Damisch stelt: 'Het geleende heeft op zichzelf een betekenis, precies als iets *geleends*: het vormt een teken in de voorstelling, en op zijn beurt een beeld voor zover het een voorstelling voorstelt.' (vertaling van Damisch 2002, 71)
- 4 Toe-eigening en inversie van motieven en beelden zijn veel gebruikte kritiekvormen, die hun hoogtepunt kenden met de zogeheten *appropriation art* in de jaren tachtig.