

Schuldig beeld

De Deense cartoons herinnerden ons er even aan dat het beeld niet voor iedereen onschuldig is. De Leuvense filosoof Paul Moyaert over het beeldverbod van Plato tot Barnett Newman.

Door Sebastien Valkenberg

Beiden vinden van zichzelf dat zij de werkelijkheid het meest natuurgelukkig weergeven. Om te bewijzen dat hij gelijk heeft, neemt de schilder Zeuxis zijn collega Parrhasius mee naar zijn atelier. Daar hangt een doek met druiven die zo levensecht lijken, dat er duiven op af komen, die zich tegen de muur te pletter vliegen. Vervolgens is het de beurt aan Parrhasius om zijn werk te laten zien. Zeuxis komt binnen en ziet een schilderij hangen. Om het beter te kunnen zien trekt hij het gordijn dat ervoor hangt weg. Maar dat gaat niet. Het gordijn blijkt ook geschilderd. De beste schilder was dus Parrhasius. Terwijl Zeuxis de dieren voor de gek had gehouden, was het hem gelukt zo natuurgelukkig te schilderen dat hij er zelfs het geofende oog van de kunstenaar mee had misleid. Volgens Paul Moyaert, hoogleraar wijsgerige antropologie en moraalfilosofie in Leuven, illustreert deze anekdote perfect hoe Plato over kunst dacht. Hierbij moet gezegd worden dat hij kunst nogal eng definieerde als beeldende kunst. De Griekse filosoof velde een keihard oordeel over kunstenaars. In de meest hardvochtige passages van zijn *Politeia* pleit hij ervoor hen uit de republiek te gooien. Iets milder is hij als hij spot dat de schilder net zo goed vervangen zou kunnen worden door mensen die spiegels ronddragen. Want dat is volgens hem wat ze doen: net als Zeuxis en Parrhasius kopiëren ze de werkelijkheid – dat proberen ze tenminste.

Moyaert: 'Plato verweet de kunst niet dat ze in de werkelijkheid geïnteresseerd is – dat doet de filosofie ook –, maar dat ze dit verlangen niet kan waarmaken, omdat ze "uitwendig" blijft aan de werkelijkheid. Ze kan alleen een illusie bereiken.'

Kunst is bedrog

En dat is volgens Plato zeer gevaarlijk. Zoals de sofisten met hun woorden het publiek alles konden laten geloven, zo kon de kunstenaar, als een rattenjager van Hamelen, de beschouwers van zijn werk in de val laten lopen. Deze zouden schijn en werkelijkheid met elkaar gaan verwarren. De duiven die zich te pletter vlogen op de muur van Zeuxis zijn slachtoffers van deze verwarring, omdat ze meenden echte druiven te zien waar slechts geverfde druiven waren. Kunst is bedrog, luidt de kern van Plato's kritiek. Zeuxis en Parrhasius zouden met deze definitie hebben kunnen instemmen, zij het dat zij deze eigenschap juist positief waardeerden. De verwarring tussen schijn en werkelijkheid die Plato zo vreest, streefden zij doelbewust na. Plato's voorstel om de kunstenaars uit de staat te verwijderen moet opgevat worden als een radicaal beeldverbod. Dat beelden nog steeds zulke felle reacties los kunnen maken, is gebleken uit de woedende reacties van moslims op de Deense cartoons. Hun reflex was dezelfde als het decreet van Plato: verbieden.

Plato's afkeer van kunst heeft te maken met hoe hij representatie opvat, namelijk als

weergave. Moyaert pleit voor een andere definitie. 'Je zou representatie ook kunnen opvatten als vertegenwoordiging of belichaming.' Het verschil met de platoonse benadering illustreert hij aan de hand van de fotografie, op het eerste gezicht juist een kunstvorm die het moet hebben van een zo adequaat mogelijke weergave van de werkelijkheid. Zo zou Plato naar een foto kijken. Moyaert stelt voor ernaar te kijken zoals de Franse filosoof Roland Barthes dat doet. Volgens hem breekt in de foto de werkelijkheid zelf door. In zekere zin heeft de fotograaf de foto niet gemaakt. Hij heeft slechts de lichtinval opgevangen door af te drukken. De werkelijkheid heeft zich ingedrukt in de negatieven in het fototoestel.

Barthes' opvatting lijkt beter aan te sluiten bij onze alledaagse praktijken. Moyaert wijst erop dat we dikwijls foto's bewaren en bij ons houden, zelfs wanneer deze helemaal vergeeld zijn. Als herinneringsbeeld, zoals Plato ernaar zou kijken, zijn ze dan inmiddels knap waardeloos geworden. 'Maar ik waardeer een foto niet als middel om me te herinneren', gaat Moyaert verder. 'Het punt van Barthes is: waarom waardeer we een foto? Omdat hij de werkelijkheid goed weergeeft? Nee! Omdat wat op de foto staat tot stand is gekomen door een contact met de werkelijkheid.' Op die manier krijgt een foto relikwiewaarde.

Koekoeksjong

Verwijst een beeld naar de werkelijkheid (Plato) of belichaamt het de werkelijkheid

heilig beeld



De beeldenstorm, geschilderd door Johannes Hinderikus Egenberger (1832-1897) naar Buys (Amsterdam Historisch Museum)

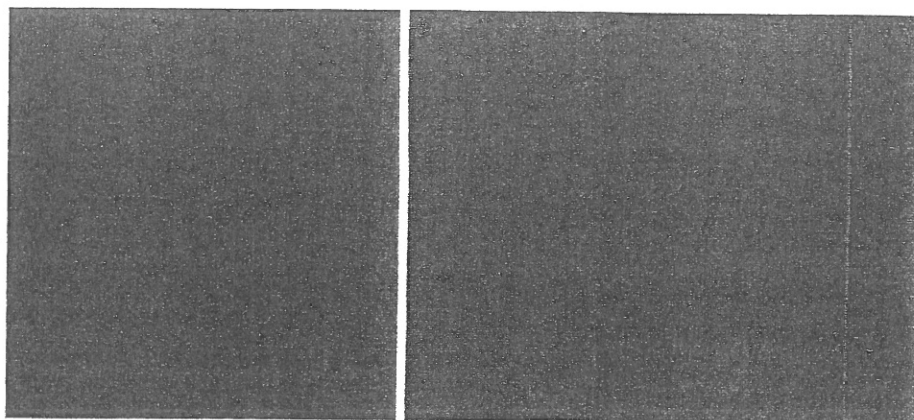
(Barthes)? De eerste esthetica impliceert een degradatie van de afgebeelde werkelijkheid, de tweede daarentegen betekent juist een verheffing van het beeld van die werkelijkheid. Tussen deze polen beweegt zich de geschiedenis van het denken over kunst. Denkers als Plato (het beeld als verwijzing naar de werkelijkheid) vrezen dat het beeld zich uitgeeft voor de werkelijkheid. Het probeert zich daar als een koekoeksjong te nestelen. Ook het tweede van de Tien

Geboden gaat terug op deze vrees. Meestal wordt het begrepen als een waarschuwing om geen afgodsbeelden te maken, maar het gebod – in feite een verbod – beperkt zich niet exclusief tot de sfeer van het goddelijke. 'Gij zult u geen gesneden beeld, noch enige gelijkenis maken van dat boven in de hemel is, noch wat onder op de aarde is, noch van dat in de wateren onder de aarde is.' Behalve Jahweh in de hemel mogen ook de dingen op aarde niet wor-

den afgebeeld; naast ontheiliging van het goddelijke ligt hier ook werkelijkheids-schennis op de loer. In deze visie is elk beeld een idool, dat wil zeggen: een leeg, ijdel beeld en bovenal namaak. Tegen de aanbidding hiervan was de beeldenstorm tijdens de Reformatie gericht. In de zomer van 1566 trokken protestanten in ons land beelden in katholieke kerken van hun sokkels, omdat hiermee idolen werden geëerd.

De esthetica van Barthes laat daarentegen >

meer ruimte voor een wijdverbreid fenomeen als beeldenverering. Net zoals in een foto, kan in een kunstwerk namelijk de werkelijkheid zelf doorbreken. 'In dat geval verwijst het beeld niet, maar belichaamt het', aldus Moyaert. 'Wat doen mensen bij een godenbeeld? Ze dansen rond het godsbeeld, leggen er bloemen bij. Het fungeert als een soort fetisj. Daarom zegt Heidegger aan het einde van *Der Ursprung des Kunst-*



Cathedra, van Barnett Newman, 1951, in originele staat, voordat het beschadigd en weer gerestaureerd werd

*Museumdirecteur Fuchs
verklaarde de agressie jegens
Newman vanuit de kwaliteit
van het werk. Alleen een zuiver
werk roept agressie op*

werkes dat het godsbeeld krachtens zijn gelijkenis niet naar de godheid verwijst, maar er een belichaming van is. Vanuit deze benadering zijn ook Byzantijnse iconen geschilderd. Deze panelen met daarop heiligen of Jezus zijn in tegenstelling tot idolen ware beelden. Moyaert haalt getuigenissen aan van iconschilders die zich niet als schepper van het beeld beschouwen. 'Wij zijn geen kunstenaars', zeggen de iconschilders. 'We hebben het beeld van Christus ontvangen.' Tegenover de hoogmoed van de nabootsende kunstenaar stelt de iconschilder een attitude van deemoed. Meent de kunstschilder de werkelijkheid te kunnen uitdrukken op zijn doek, de iconschilder vindt dat de werkelijkheid zich via hem als het ware indrukt in het doek.

Stedelijk Museum

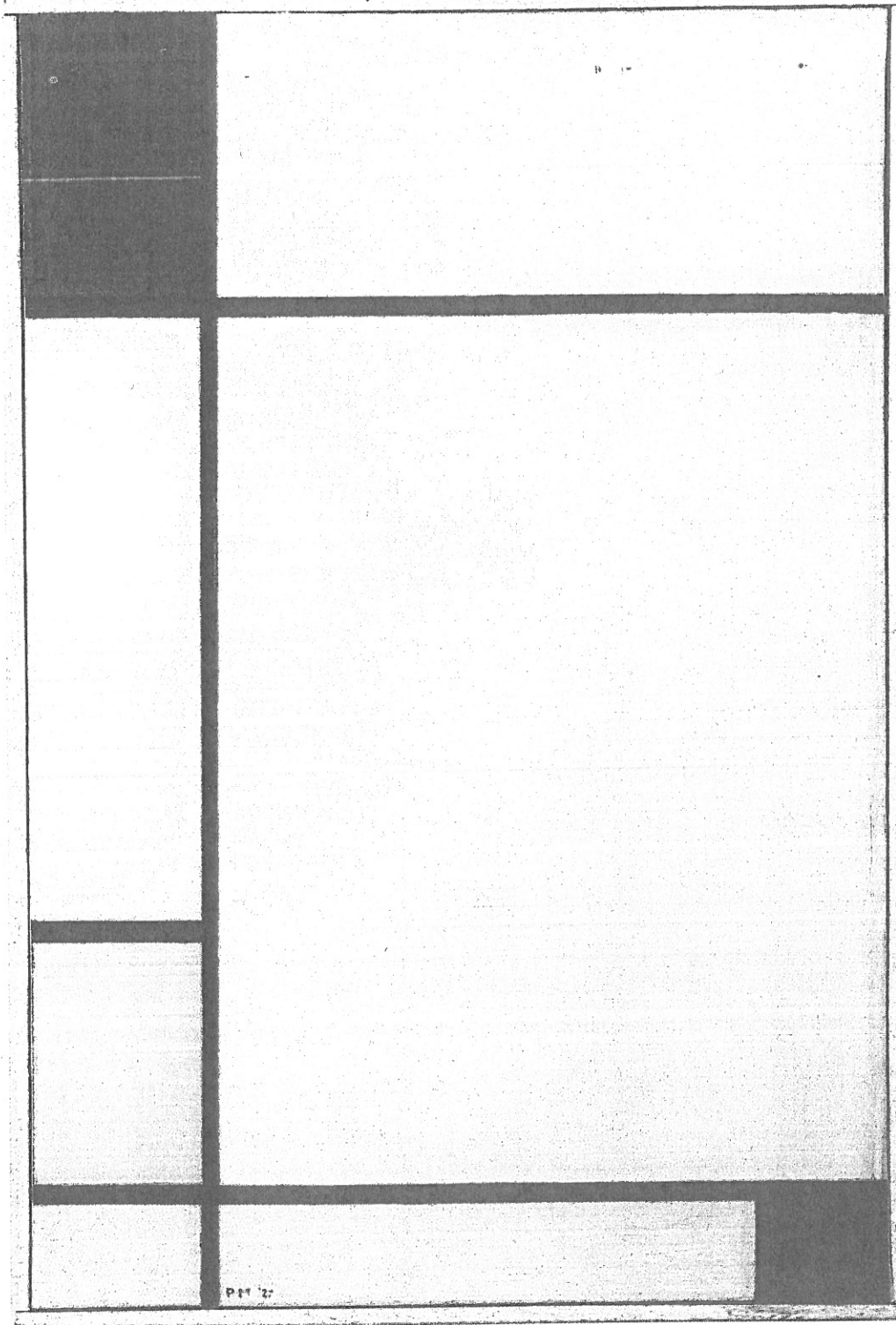
Wie meent dat met de secularisering beeldenstormen definitief tot het verleden behoren, vergist zich. Nog in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw was de kunstenaar Barnett Newman slachtoffer van een mini-beeldenstorm, ontkend door een enkeling. De Amsterdammer

G.J. van B. heeft zijn doeken in het Stedelijk Museum meerdere malen over de volle breedte vernield met een stanleymes, voor het eerst in 1986 en opnieuw in 1997. Newmans doeken kenmerken zich door hun enorme formaat. Het in 1997 vernielde *Cathedra* is ruim vijf meter breed en zo'n tweeënhalve meter hoog. Het oppervlak heeft een diepblauwe kleur; de verf is niet egaal, maar op een wat vlekkerige manier aangebracht. Twee rechte lijnen (zogenoemde zips), een witte en een lichtblauwe, doorkruisen het doek van boven naar beneden. Er wordt kortom niets afgebeeld. Een veelgehoorde klacht over hedendaagse kunst is dat zij zo abstract is. Wat de kunstenaar wil laten zien, wordt het museumpubliek vaak niet duidelijk. Verontwaardigd vraagt het zich af: wat moet dit in vredesnaam voorstellen? Zo dacht B. er ook over toen hij *Cathedra* te lijf ging. Met een verwijzing naar de magisch-realistische schilder Carel Willink wilde hij een statement maken tegen abstracte kunst. Zo kon hij zijn daad voor zichzelf rechtvaardigen als een daad van protest in plaats van een uiting van nihilistisch vandalisme. B. was psychiatrisch patiënt. Maar is daarmee de rechtvaardiging voor zijn daad ook teruggebracht tot de afwijking van een individu? Zo relativeerde toenmalig museumdirecteur Rudi Fuchs zijn woorden in elk geval niet. Deze verklaarde de agressie jegens *Cathedra* vanuit kwaliteiten in het werk zelf. Volgens hem is het werk zo zuiver dat het agressie oproept.

Hoe zou deze agressie verklaard kunnen worden? De kortsluiting die *Cathedra* veroorzaakte bij B. is het gevolg van een conflict tussen twee soorten esthetica, die van Plato en die van Barthes.

Getuige zijn afkeer van abstracte kunst verwacht B. dat een kunstwerk iets afbeeldt. Met deze verwachting verraadt hij dat hij met platoonse blik de musea binnengaat. Van een kunstwerk wil hij antwoord op de vraag 'Wat stelt het voor?' Hierin stelde *Cathedra* hem echter teleur. B. ontstak niet in razernij, omdat het doek hem een antwoord gaf dat hem niet beviel. Het antwoordde hem überhaupt niet.

Cathedra is niet door Newman geschilderd vanuit de overtuiging dat kunst iets moet voorstellen. Het is de werkelijkheid zelf die er heel eventjes in doorbreekt. Zij drukt zich via de vorm uit in de kunst. Volgens Moyaert barst hierin de materie, voorafgaand aan elke betekenis, uit de vorm. 'Wat zie je dan: de diepere werkelijkheid waar Plato naar op zoek was? Nee. Niet wát de werkelijkheid is, maar dát de werkelijkheid is.' Met de vorm waarvan de kunstenaar noodzakelijkerwijs gebruikmaakt, onderhoudt deze een haat-liefdeverhouding. 'Hedendaagse kunst is een eindeloos gevloek van de kunstenaar tegen de vorm', zegt Moyaert. 'Hij brengt geen vorm aan. De vorm die hem de toegang verschaft tot de werkelijkheid is tegelijk een hinderpaal. Vandaar dat gevecht tegen de vorm. Om wat te doen? Om vanuit de vorm te vatten wat zich niet laat vatten.'



Piet Mondriaan

Compositie: No III met rood, geel en blauw (1927)

Olieverf op linnen, 61 x 40 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

© 2009 Mondrian/Holtzman Trust c/o

HCR International Warrenton VA US

Filosofie van het Nieuw Kunst in onze perspectief
Miche Doan en Peter Huk Steenhus
Rotterdam 2009