

dr. Regn. Steensma

Tussen identificatie en afscheid

Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst

9

Tussen identificatie en afscheid

Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst

Gerard Rothuizenlezing, uitgesproken op 8 mei 1996 aan de Theologische Universiteit van de Gereformeerde Kerken in Nederland te Kampen, door

dr. Regn. Steensma

Kamper Oraties 9

© 1996 Theologische Universiteit van de Gereformeerde Kerken in Nederland,
Kampen

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Steensma, dr. Regn.

Tussen identificatie en afscheid; het beeld van Christus in de hedendaagse kunst
- Kampen: THU-Kampen. - (Kamper Oraties 9)

Gerard Rothuizenlezing 1996, Theologische Universiteit van de Gereformeerde
Kerken in Nederland te Kampen. - Met lit. opg.

ISBN 90-73954-23-1

NUGI 631

Trefw.: theologie

Omslag Hendriks - Kampen

Als Matthias Grünewald rond 1525 opdracht krijgt een altaarstuk te schilderen voor de kerk van het zuidduitse Tauberbischofsheim kiest hij daarvoor als thema de kruisdraging en de kruisiging. De laatste scene geeft hij een dramatische lading: Christus hangt aan een ruw gehakte balk die doorbuigt onder de last van het geschonden lichaam dat duidelijk de sporen van de martelingen toont. De immens grote doornenkroon veroorzaakt bloedlijnen op het voorover hangende hoofd. Het lijden van Christus wordt voorgesteld op een wijze die de kijkers zo sterk mogelijk moest aangrijpen.

Grünewald is hiermee een goede vertegenwoordiger van zijn tijd want aan het einde van de middeleeuwen stond bij de voorstelling van Christus het lijden centraal en dat moest ook zo realistisch mogelijk worden voorgesteld. Hij had ook een voorstelling van Christus als rechter in het laatste oordeel kunnen kiezen, maar voor een altaar was dat minder gebruikelijk. De lijdende en de richtende: dat waren in die tijd de dominante thema's en de verschillen in de voorstellingen hingen vooral af van de scheppende kwaliteiten van de kunstenaar. Er was bij de gelovigen een grote mate van eenduidigheid in de opvattingen over Christus, niet gelovigen waren er nauwelijks en de kunstenaars voerden opdrachten uit.

In zekere mate zijn die omstandigheden nog dezelfde als Bertel Thorwaldsen tussen 1821 en 1827 voor de lutherse Dom van Kopenhagen twaalf apostelen en een zegenende Christus maakt. Het is een humane en licht verheven Christus. Zwijgend strekt hij de beide handen uit zonder ze op te heffen. Het is alsof hij degenen die enkele treden lager voor hem staan wil zegenen. Op het voetstuk staat: 'Komt tot mij'. Bij deze Christus kan men zich vertrouwd en veilig voelen. Het is geen beeld dat mensen verontrust, aangrijpt of schokt: geen oordelende, geen gruwelijk lijdende, maar vooral beschaafde Christus. Deze Christus van Thorwaldsen is wellicht het meest populaire Christusbeeld van de negentiende eeuw. Replica's van dit beeld hebben tot diep in de twintigste eeuw talloze huiskamers in Europa versierd.

Ik had nu graag mijn verhaal willen vervolgen door een beeld van Christus te laten zien wat kenmerkend zou zijn voor onze tijd, maar dat is mij niet mogelijk. Onder de vele kunstwerken die er de laatste decennia gemaakt zijn kan ik er niet een uitkiezen dat onze tijd geheel representeert en dat is tekennend voor het Christusbeeld in de tweede helft van de twintigste eeuw.

In de eerste plaats vertoont de twintigste eeuw een grote diversiteit aan geloofsinzichten waarbij de scheidslijnen vaak dwars door de verschillende stromingen van het Christendom lopen. Theologen stellen vragen aan de orde over

begrippen als 'verzoenend sterven', 'opstanding uit de doden' of het 'richten van de levenden en de doden'.

In de tweede plaats lopen inzichten over leven en geloof sterker dan vroeger doorelkaar zodat de Christuservaring niet los gemaakt kan worden van de zelfervaring. Ook binnen het leven van eenzelfde mens is het beeld van Christus geen vaststaand gegeven maar aan veranderingen onderhevig.

In de derde plaats speelt de subjectiviteit van de kunstenaar een grote rol. Hij hoeft geen aanwijzingen van de kerk te volgen maar kan geheel volgens eigen gevoelens en inzichten te werk gaan, zowel bij de keuze van zijn onderwerp als bij de manier van uitbeelden.

In de vierde plaats is het hedendaagse beeld van Christus vaak niet primair een vertolking van geloofsinzichten, maar een metafoor van algemeen existentiële gevoelens. Veel kunstenaars willen door hun werk de beschouwer voor vragen stellen, vragen rond liefde en haat, hoop en vertwijfeling, lijden en dood en verscheidene doen dat middels de figuur van Christus. De gestalte van de gekruisigde Christus is zo'n algemeen bekend beeld in onze westerse cultuur dat het door velen wordt gebruikt om een vorm van lijden aan te geven, ook als er bij de kunstenaar geen geloofservaring in traditionele zin aanwezig is.

In het werk van de Duitse priester-schilder **Herbert Falken** komen verschillende aspecten en tendensen samen. We zien de worsteling met het lijden, de vraag naar hoop, de zoektocht naar de ontmoeting met Christus in de medemens en in zich zelf. In 1965 maakte hij een serie van 15 schilderijen onder de titel 'Scandalum crucis'. Op het 'Lachende dubbelkruis' zien we de romp van een persoon met de armen uitgestrekt in kruishouding, waarmee Christus bedoeld is. Hij lacht, maar het is een bijna spottende cynische lach, zoals die in een toestand van grote vertwijfeling en absurditeit kan optreden. Het kruis van de onderste persoon wordt weerspiegeld in het kruis van de bovenste: Christus heeft bij Falken zijn identiteit als die ene onverwisselbare persoon verloren. 'In de volgende beelden wordt hij overdraagbaar op anderen, die hun foltering en dood met dezelfde wrede lach tegemoet treden Christus verliest zijn identiteit, zodat hij nu in anderen, die in een vergelijkbare situatie verkeren, teruggevonden kan worden' (H. Schwebel¹).

Nog indringender is het laatste beeld uit de serie: 'Onvoltooid dubbelkruis'. Het lichaam lijkt op dat van het lachende dubbelkruis, maar op de plaats van het hoofd zien we hier een wit vlak dat de omtrek van een hoofd en armen heeft. Falken bedoelt ook hier Christus; bovenaan zet hij in het Latijn en het Duits: 'Jezus van Nazareth, Koning der Joden'. Falken laat ruimte open waar het beeld van Christus door een ieder zelf ingevuld kan worden, want Christus als

teken van hoop laat zich volgens Falken niet meer precies omschrijven en aanduiden. Falken laat de plaats open waar het antwoord op vragen gevonden kan worden. In deze cyclus, met name in het slotbeeld, wordt verwezen naar een bereik waar het menselijk vragen, spreken en duiden aan zijn grenzen komt.

In de zeventiger jaren tekende en schilderde Falken een serie werken van zieke mensen en van drugsverslaafden. Hij tekent mensen in hun eenzaamheid en ontluistering en duidt aan dat hij in de lijdende medemens soms Christus ontmoet. In later werk vindt er bij Falken een identificatie plaats tussen het lijden van Christus en dat van hem zelf, o.a. tot uitdrukking gebracht in de tekening "Mein Gehirn ist meine Dornenkrone". Bij Falken gaat het niet om de ware dogmatische leer, maar om de vraag hoe de mens Christus ervaart, om de vermenging van zelfervaring en Christuservaring. Falken weet dat vragen als: wie ben ik, waarvoor leef ik, waarom lijd ik, vaak geen antwoord krijgen en in Christus slechts verdiept kunnen worden.

De beide voorstellingen bovenaan op het werk 'Crucifix' van **Gerrit Terpstra**² uit 1983 roepen associaties op aan een aantal mensen die aan het vergaderen zijn: de papieren liggen op tafel en men lijkt bezig te zijn met een gesprek dat aller aandacht heeft. Of dat gesprek over het lijden van Christus gaat dan wel over geheel andere zaken, laat Terpstra in het midden, of wel: laat hij over aan de associatie van de beschouwer. Dit onderdeel is verwant met het thema dat Terpstra in 1986 uitwerkte in de tekening 'Harmonicum'. Daarin komen drie wijze mannen, onder het wakend oog van de Almachtige tot de slotsom dat er geen eensluitende antwoorden gegeven kunnen worden op de essentiële vragen van het bestaan.

Op het schilderij 'Corpus' van **Hans Kanters**³ uit 1982 hangt Christus aan een klerhanger tegen een realistisch geschilderde muur. De muur is beklad met de bekende graffiti, maar is verder kaal en kil en roept associaties op met een verpauperde stadswijk. Christus zelf is volgens een traditioneel patroon geschilderd want zijn lichaam en met name het hoofd met de doornenkroon zou uit de tijd van Grünewald kunnen stammen. Tegenover dit traditionele element staat de klerhanger waaraan Christus zich vasthoudt: tussen het lichaam en de klerhanger is een sterk contrast en samen met de muur is het een beeld vol vervreemding, maar roept juist daardoor vragen op. Spijkers in de handen en de voeten ontbreken waaruit de conclusie volgt dat Christus zich op eigen kracht vasthoudt. Kanters geeft de indruk dat hier geen sprake meer is van gekruisigd of gedood worden maar van zelfopoffering en daarmee van een nieuwe vertolking van het bijbelse gegeven dat Christus zijn leven gaf voor zijn medemens.

Als in de hedendaagse kunst het beeld van Christus niet meer primair een vertolking van geloofsinzichten is, maar een metafoor van algemeen existentiële gevoelens, gaat het daarbij vooral om de uitdrukking van lijdenservaringen. Veel kunstenaars gebruiken de gestalte van de gekruisigde Christus omdat het ook in onze steeds sterker gesecculariseerde cultuur een bekend beeld is dat algemeen met lijden geassocieerd wordt.

In zijn werk 'How beautiful this must appear to him who understands it' uit 1986 toont **Henk Visch** het beschadigde lichaam van de gekruisigde Christus dat vermalen lijkt te worden tussen twee in elkaar gevlochten wielen. Christus is het symbool van de mens die ten onder gaat aan de machten van de maatschappij. De suggestie van pijn en ondergang wordt versterkt door het contrast tussen het geschonden lichaam en de fraaie vormen van de wielen die op een ingenieuze manier met elkaar verbonden zijn.

Het schilderij 'Encuentros' van **Ricardo Cinalli** uit 1993 toont in een cel een lichaam in de houding van de gekruisigde Christus. Cinalli brengt de tegenstelling tussen gevangenschap en vrijheid in beeld, waarbij de cel zowel letterlijk als figuurlijk bedoeld kan zijn. De ladder en de kleine ramen duiden op mogelijkheden tot ontsnapping, maar het is de vraag of de ladder toereikend en de ramen groot genoeg zijn om aan het lijden te ontkomen. De schilder is een argentijn die weet had van de folteringen onder het generaalsregiem. 'De gekruisigde is in onze cultuur welhaast tot een archetype geworden, een oersymbool, waarmee het menselijk lijden exemplarisch tot expressie kan worden gebracht'⁴

In 1916 maakte **Ernst Barlach**⁵ de litho 'ANNO DOMINI MCMXVI post Christum natum'. In het jaar 1916, midden in de eerste wereld oorlog, vond de zinloze slag bij Verdun plaats. In een strijd om elke vierkante meter, stierven een half miljoen soldaten. Christus wordt hier door een man met een verwijtend gebaar gewezen op een landschap vol kruisen. Links zien we drie grotere kruisen: Golgotha. Zichtbaar aangedaan buigt Christus zich voorover naar de aanklager. Hij kijkt radeloos naar de zee van kruisen. Zijn hulpeloosheid is zichtbaar in de gezichtsuitdrukking, de lichaamshouding en de verkrampde handen. Tegenover het verwijt van zoveel kruisen heeft Christus niets troostends of reddends te bieden. Zijn radeloosheid is groot; zijn dood heeft blijkbaar niets bewerkt. Bij zoveel doden wordt Christus hier tot teken van zinloosheid, van een bestaan zonder hoop. Barlach brengt de afwezigheid van de christelijke hoop in beeld. Op de vraag hoe God zoiets kan toelaten, antwoordt Barlach met te wijzen op de onmacht van Christus als de onmacht van God.

Op een andere manier worden we met dezelfde vragen geconfronteerd door het schilderij 'Menorah' van **Roger Wagner**⁶ uit 1993. Het beeld wordt gedomineerd door de zeven rokende pijpen van Didcot Power Station, een elektriciteitscentrale bij Oxford. De rokende schoorstenen deden Wagner denken aan de crematoria van Auschwitz en daarmee aan de dood van miljoenen joden. De voorgrond is een kale vlakte waarop mensen staan in houdingen die angst en ontzetting uitdrukken. Hun kleding duidt op hun jood zijn. Op de achtergrond, tussen de mensen en de schoorstenen, staan drie kruisen, die opvallend klein zijn in verhouding tot de machtige pijpen.

Wagner confronteert ons met de vraag naar de zin van het lijden van de joden en doet dat in samenhang met het lijden van Christus. Hij stelt echter niet alleen een vraag maar geeft ook een antwoord door het werk 'Menorah' te noemen en een van de mensen op Christus te laten wijzen en juist door het geven van een antwoord verliest het werk aan spanning. Zijn antwoord komt als te gemakkelijk over.

In 1970 werd in de Berlijnse wijk Charlottenburg een evangelische kerk gebouwd dichtbij de plaats waar tussen 1933 en 1945 meer dan 3000 tegenstanders van het nazi-regiem terechtgesteld werden. Eerst gebeurde dat met een handbijl, vervolgens met de guillotine en tenslotte door ophanging met een strop aan vleeshaken. Het ging hier niet om joden of buitenlanders maar om Duitsers zelf die hadden laten blijken tegen Hitler c.s. te zijn.

Alfred Hrdlicka⁷ kreeg de opdracht voor deze kerk voorstellingen te maken die zowel op het lijden in de gevangenis van Plötzensee als op het lijden van Christus betrekking hebben. Hij heeft dat gedaan met 16 levensgrote voorstellingen waarbij hij het thema heeft uitgebreid met andere beelden van lijden en dood, zowel uit de bijbel als uit onze tijd. Zo schilderde hij naast Kaïn en Abel en de onthoofding van Johannes de Doper ook de dood van een bokser en die van een demonstrant.

Het drieliuk van de 'Kruisiging' toont geen kruizen maar een lange ijzeren balk met vleeshaken waaraan de gevangenen werden opgehangen. Er hangen drie mensen, een verwijzing naar de kruisiging op Golgotha, waaraan ook de schedel op de voorgrond herinnert alsmede het feit dat de middelste persoon in zijn zij wordt gestoken. In dit werk vloeien het lijden van Christus en dat van de gevangenen in Plötzensee in een. Op de vraag naar de zin van dit lijden geeft Hrdlicka geen antwoord. Hij beseft dat er geen antwoord gegeven kan worden. Hij verwijst naar het lijden van Christus: Christus is daar waar mensen lijden en geeft daarmee het enige antwoord dat op de vraag van Barlach gegeven kan worden.

Meer dan eens vinden in het werk van een kunstenaar een identificatie van zijn of haar eigen lijden met dat van Christus, zoals in 'Martyred Breast' van **Nancy Fried**⁸ uit 1991. Het kwam tot stand nadat een van haar borsten was afgezet wegens borstkanker. Zij maakte een keramieksculptuur die een kruis laat zien waarop vijf borsten vastgehecht zijn. Het zijn haar eigen borsten die herinneren aan de vijf wonden van Christus. Zij nagelde haar angst aan het kruis en verbond haar lijden met dat van Christus. Op die wijze kon zij zich identificeren met het lijden van Christus en er een nieuwe betekenis aan geven. Tegelijk was het een transformatie van de eigen pijn. Fried merkte op dat vrouwen het teken van het kruis steeds opnieuw moeten definiëren om er mee verbonden te kunnen blijven. 'Er wordt van ons vrouwen verwacht dat wij in stilte lijden. Door een vrouwelijk symbool van lijden, de geamputeerde borsten, te verbinden met het christelijk symbool van lijden, wil ik aan vrouwen een nieuwe betekenis van het kruis duidelijk maken'.

Een ander vorm van identificatie vinden we in het werk 'Revelations' van **Faisal Abdu Allah**⁹ uit 1995. De neger Abdu Allah beeldt middels een fotocompositie Christus af als een lijdende zwarte mens met doornenkroon en wond in zijn hand. Faisal groeide op in een Londense Pinkstergemeente waarin zijn vader predikant was. Hij vond dat er in die kringen te weinig oog was voor de miskenning van de negers en ging derhalve enige jaren geleden over naar de Islam. Toch gebruikt hij het beeld van Christus in dit en ander werk om de miskenning van negers aan de orde te stellen.

In het werk 'The promise / I will never leave you' van **Adrian Kellard**¹⁰ uit 1989 zien we Christoforus met het Christuskind op zijn rug en achter hem het skelet van de dood. Christoforus toont de trekken van de kunstenaar die dit werk maakte toen hij hoorde dat hij aan aids leed. De gedachte dat hij binnen enkele jaren zou sterven stelde hem voor de vraag naar de betekenis van zijn geloof. Zijn gevoelens bracht hij tot uitdrukking in een beeld waarin hij Christus op zijn rug draagt. Het is een kwetsbaar kind dat zich aan Adrian vastklemt, terwijl beide worden achtervolgd door de dood. De woorden 'I will never leave you' laten meer dan een interpretatie toe: is de 'I' Christus die Adrian niet zal verlaten of is het andersom? Of is het misschien de dood die hem niet zal verlaten? Is het 'you' de kunstenaar of Christus? De Christusdrager, Adrian Kellard, is naakt als protest tegen de miskenning van homoseksuelen door de katholieke kerk en hun geestelijke vernedering als zij aan aids lijden zoals hij die ervoer in New York.

Bij het beeld van Christus in de 20ste eeuw overheerst het beeld van de lijdende Christus en dat geldt zowel voor werken die de bijbelse thematiek tot uitdrukking willen brengen als die welke algemeen menselijk lijden aan de orde stellen.

Vragend naar de oorzaken kan men in de eerste plaats opmerken dat in de voorstellingen Christus uit het verleden ook de lijdende Christus centraal staat. In de middeleeuwen overheerste in het kerkinterieur het kruisbeeld, zoals het dat vandaag de dag nog doet in katholieke, lutherse en anglicaanse kerken. Ook in vele kerken van calvinistische origine heeft men in de laatste decennia een kruisteken aangebracht. Het universele symbool van het christelijk geloof is een kruis en dat is een teken van lijden en dood.

In de tweede plaats is de kunst in zekere zin ook een weerspiegeling van theologisch denken en daarin zijn begrippen als opstanding, hemelvaart en hiernamaals onderwerp van veel discussie. Dergelijke thema's zijn ook moeilijk in beeld te brengen, terwijl dat met de mens Jezus wel gedaan kan worden. Wij hebben geen behoefte aan afbeeldingen van Christus die met één been uit het graf stapt of in de wolken verdwijnt.

In de derde plaats roepen veel lijdensbeelden van schilderijen, tekeningen, etsen en sculpturen bij de beschouwer de vraag op of er niet meer is dan alleen lijden. Het lijden dwingt te vragen naar het tegendeel en doet een beroep om zelf hoop, vreugde en verwachting in te vullen. Deze zijn niet direct, maar wel indirect aanwezig, hetgeen echter de nodige inspanning van de kijker vraagt.

In de vierde plaats moet opgemerkt worden dat lijden gemakkelijk is uit te beelden in realistische voorstellingen, maar dat dat bij geluk veel moeilijker is. Voorstellingen van gelukkige mensen worden heel gauw als overdreven romantisch en opgelegd ervaren. Geluk wordt vaak geassocieerd met romantische situaties en daar kijken veel mensen doorheen, vooral kunstenaars.

In de middeleeuwen stond in de kunst het lijden op de voorgrond; het was een tijd waarin door epidemieën en oorlogen de dood steeds zeer nabij was. In de tijd van de Renaissance en de Verlichting raakt het lijden op de achtergrond en heeft de fraaie heroïsche mens de voorkeur. In de 20ste eeuw domineert weer het lijden. Als kunst een spiegel van de cultuur in een bepaalde tijd is dan neemt in onze cultuur het lijden kennelijk een belangrijke plaats in. Er is het lijden van de beide wereldoorlogen, het lijden van vluchtelingen en van mensen die verhongeren en we zien dat elke dag op de televisie. Mensen die daar zelf niet het slachtoffer van zijn kennen wel het psychische lijden van angst, vertwijfeling, haat en eenzaamheid, kennen dikwijls wel vormen van lichamelijk lijden, hebben wel weet van aftakeling, sterven en dood. De conclu-

sie kan slechts zijn dat de mens dieper geraakt wordt door beelden van lijden dan door beelden van geluk, zowel de kunstenaar die het werk maakt als de beschouwer die het op zich laat inwerken¹¹.

Het voorgaande wil echter niet zeggen dat beelden van Christus die hoop of een verwachting van een gelukkige toekomst uitdrukken geheel zouden ontbreken. Ze zijn schaars, maar ze komen voor.

Het schilderij 'Koning der Joden' van **Henk ter Horst**¹² uit 1987 toont tegen een rode achtergrond twee witte rechthoeken. In het witte vlak aan de onderzijde is een halve cirkel afgezet met een lijn die aan een doornenkroon doet denken. Deze gedachte wordt versterkt door de rode en zwarte gekromde en gestippelde lijnen naar beneden: er vloeien bloed en zwarte tranen. In een dominant rood vlak met flarden blauw en wit bevindt zich een zwart kruis waarop een fors vierkant wit vlak is geschilderd. Aan de bovenkant hangt een groene draad met enkele schelpen: de naar boven gerichte lijn vormt een tegenhanger van de naar beneden gerichte lijn van de doornenkroon. In het vierkant zijn vaag de letters IHS te zien en de woorden 'schaduw' en 'dag'. Hier en daar heeft Ter Horst op de armen van het kruis en in de onderste hoeken stukjes hout aangebracht. Het hout is aangetast en afgebroken: het verleden heeft zijn sporen nagelaten. De stukje hout, het kruis en de doornenkroon duiden op lijden wat indirect ook gebeurt door de fel rode kleur die associaties oproept met bloed en agressie.

Licht heeft een letterlijke en een figuurlijke betekenis: op het schilderij 'Koning der Joden' vloeien ze ineen. Waar normaal op een kruis de figuur van Christus is aangebracht schilderde Ter Horst een evenwichtig wit vierkant. Het kruis staat op een witte rechthoek. In het onderste vlak met bloed en tranen overheerst het lijden, maar in het bovenste voert het licht met de letters IHS en het tere snoer met de schelpen de boventoon. Het wit is boven helderder dan beneden, zo helder dat de dwarsarmen van het kruis er langzaam achter verdwijnen: het licht overstraalt het zwart.

Het schilderij 'Gebroken in wit' van **Jos van Wunnik**¹³ uit 1989 toont in gele tinten een brede horizontale baan die uitloopt op een even brede verticale baan. In de context van het werk van Van Wunnik duidt dit geheel op het kruis van Christus, hier aanwezig in de liggende menselijke figuur. Het bovendeeel van de verticale baan toont een doorschijnende witte cirkel met daarin een donkere vogel. Christus is voor Van Wunnik een metafoor voor lijden en opstanding, hier aangeduid door het kruis en de wegvliegende vogel. Van Wunnik merkt op: 'Ik

kan geen statisch, massief kruis uitbeelden, wel een organisch transparant kruis. De transparantie van het kruis is hoop'.

Het is opnieuw **Alfred Hrdlicka**¹⁴ die de hoop in Christus doortrekt in het concrete menselijke bestaan. In de Berlijnse kerk bij Plötzensee schilderde hij in 1972 naast de kruisiging ook de voorstelling van Emmaüs. De plaats van handeling is weer de gevangenisruimte met de ijzeren balk waaraan de vleeshaken hangen. De gevangene in het midden deelt brood uit aan zijn medegevangenen en dan gebeurt het wonder van de tegenwoordigheid van de Heer: waar twee of drie in mijn naam aanwezig zijn ben ik in hun midden. Dit komt tot uitdrukking in het licht dat van de middelste gevangene uitstraalt, uitstraalt zelfs op de man die links in beeld wordt weggevoerd door een bewaker. Wegvoering betekende hier marteling en vaak de dood. Hrdlicka noemt zichzelf een marxist die de bijbel leest. Voor hem is Christus een teken van hoop waardoor zelfs in het bitterste lijden de nabijheid van een ander ervaren kan worden.

In de loop de geschiedenis zijn er steeds mensen geweest die vragen gesteld hebben over hun geloof wat soms eindigde in een afscheid nemen. In onze tijd gebeurt zowel het ene als het andere in toenemende mate en is het proces van secularisatie een bekend fenomeen geworden.

Anne Feddema¹⁵ stelt zich in verschillende werken de vraag wat de figuur van Christus nog voor hem betekent. In 'Het laatste avondmaal' uit 1985 staat een eenvoudige tafel met daarop een brood en een schaal met appels(?). Bij de tafel zitten twee oude mannen met een baard in een rood pij-achtig gewaad aan en deels omgeven door een gele krans. Tussen hen is in de verte een heuvel met twee kruisen te zien. Gezien de titel hebben we hier te maken met Christus en een apostel.

Aan weerszijden van de tafel staan figuren die iets clownesks over zich hebben. Links een figuur met naast zijn hoofd een driehoekig oranje veld en een figuur in donkerblauw gewaad, met op zijn hoofd een trechter en in zijn handen een kruisje en een slinger. Rechts staat een naakte figuur met de geslachtskenmerken van zowel de man als de vrouw. Het hoofd heeft de vorm van een blauwe kap met de slurf van een olifant. Hij draagt een petje in blauw en geel (de kleuren van de Leeuwarder voetbalclub Cambuur). Geheel rechts staat een figuur met peinzende blik in een groen gewaad waarvan het lichaam uitloopt in de staart van een zeemeermin. Volgens Feddema is hij dat misschien zelf. Naast deze mensfiguren treffen we in het werk een viertal monsterachtige wezens aan.

De monsters hebben iets dreigends, terwijl de vier grote figuren een sfeer van vervreemding over zich hebben. Juist die dreiging en vervreemding dragen er sterk toe bij dat de aandacht op de rust van Christus en de apostel wordt gevestigd. Het is één groot beeld van vervreemding, zelfs in Christus en de apostel door hen als oude monniken te tekenen. De deformatie en de contrasten dwingen na te denken over de betekenis van Christus.

In 'En zij wendden zich af van het Kruis' uit 1985 heeft de dichter en schilder **Lucebert** Cobra-achtige figuren met Christus samengebracht. De gekruisigde bevindt zich als een grijs, gehavend lichaam op de achtergrond, contrasterend tegen de zwarte nacht met naast zich de tekens van zon en maan. Op de voorgrond staan de figuren die 'zich afwenden van het kruis'. Drie gedochten keren zich daadwerkelijk af, waarbij hun gezichten een mengeling uitstralen van boosheid en onverschilligheid. De figuur rechtsboven houdt zijn aandacht op Christus gevestigd terwijl een stralenkrans zijn hoofd omgeeft.

Joost de Wal heeft er op gewezen dat ook in Lucebert's beroemde poëzie religieuze thema's voorkomen¹⁶. 'In analyses wordt geschreven dat zijn Christusbeeld zich onder meer kenmerkt door de afwijzing van verlossing en wederopstanding, en door de voorstelling van Christus als de Grote Eenzame. Het zijn kenmerken die men terugvindt op Lucebert's schilderij: de figuren lijken doordrongen van de afwezigheid van hoop, en Christus is als een gekruisigd kadaver verbannen naar een verre uithoek van de nacht. De demonie in 'En zij wendden zich af van het Kruis' laat bitter weinig ruimte voor troost'.

Het proces van afscheid nemen heeft zich geheel voltrokken in het werk van **Alexander Schabracq**¹⁷. Voor hem is Christus een cliché zonder religieuze inhoud. In zijn 'Deconstructie IV' uit 1989 heeft hij Christus opgenomen in de vorm van een romantisch zoet Heilig-Hartbeeld. Christus maakt deel uit van een stapeling van objecten: twee vogelklauwen, een steen, een lantaarn, Flipje, vijf boeken (waaronder Plato en Goethe) en een wijze uil. De cijfers op de onderdelen corresponderen met een stapeling van handgeschreven en ingelijste woorden. Zo staat de steen voor l'économie, Flipje voor la confiture en Christus voor la creature die weer ingeklemd zit tussen l'idée (de boeken) en le professeur (de uil). Schabracq koos voor stereotype objecten die elk een facet van onze maatschappij en cultuur belichten.

Volgens Gregory Fuller wil Schabracq demythologiseren, de religie ontmaskeren: 'De hier gebruikte werkwijze is die van de deconstructie, dat wil zeggen het samenvoegen van ongelijke delen tot een nieuw geheel, nadat de oorspronkelijke eenheid uit elkaar is geplukt'¹⁸. Daar moet volgens Joost de Wal aan

worden toegevoegd dat Schabracq, als zoveel andere kitsch-kunstenaars onverschillig staat tegenover de traditionele, religieuze betekenis van de christelijke symboliek. 'Het clichématige en commerciële spelen een grotere rol dan de devotionele inhoud. Christus is simpelweg een symbool voor een religieuze industrie, zoals Flipje een logo is voor de jamproductie. De luchtige stapeling refereert nog het meest aan de manier waarop de reclame ons met informatie bestookt: gehaast, amusant maar zonder echte inhoudelijke betrokkenheid'.

Bij Feddema is er vervreemding rond de figuur van Christus, maar deze is zelf nog als levend persoon aanwezig. Bij Lucebert nemen de mensen met uiteenlopende gevoelens afscheid van Christus die nog gehavend en vaag op de achtergrond aanwezig is. Bij Schabracq is de vervreemding en het afscheid nemen compleet: Christus heeft zijn betekenis als godheid geheel verloren. Als Christus uit het zicht verdwijnt stellen velen zich tevreden met een bestaan zonder een duidelijke religieuze voedingsbron. Anderen zoeken naar een vervanging van wat verloren ging.

Het centrum van het werk 'Anno Domini' van de finse kunstenaar **Raimo Kanerva**¹⁹ uit 1987 wordt gevormd door een kruisvorm. Onderaan is op het kruis een foto vastgeplakt van Kanerva met zijn ouders, die gemaakt werd in 1945 vlak na het einde van de oorlog waarin zij traumatische ervaringen opdeden. Aan de beide armen van het kruis hangt een kooi met een duif: symbool van de vrede die gekomen was. Een intrigerend onderdeel van het werk is de foto van Stonehenge waar men normaal het opschrift INRI aantreft: Jezus de Nazarener, koning der Joden. Voor Kanerva is Stonehenge een symbool van de algemeen menselijke behoefte aan religie en in wezen bestaat er voor hem geen verschil tussen het christelijk geloof en geloofsuitingen uit de tijd voor de komst van het christendom zoals in Stonehenge. Beide zijn voor hem een expressie van geloof en daardoor zijn Stonehenge en INRI inwisselbaar.

Zijn landgenoot **Vertti Teräsvuori**²⁰ maakte onder de titel 'Mana' een serie foto's van personen die als model dienden. De afdruk van de foto werd beschilderd en van het resultaat maakte hij een nieuwe foto. De persoon op de foto 'Christ' heeft op zijn hoofd een kroon van gerecycled papier, terwijl een zwarte lijn over het gezicht geschilderd is. Het is voor hem een 'native Christ' die werd geofferd door het Christendom. Volgens hem is Christus nu vaak een stereotype en een soort kitsch-figuur.

Teräsvuori heeft veel kritiek op de kerk in Finland die volgens hem vaak slap is in haar optreden en te veel verbonden is met de staat. Hij merkt op:

'De kerk heeft de mensen een sterk zondebesef aangepraat waardoor velen het gevoel hebben dat ze slecht zijn, wat afbreuk doet aan hun levenskracht. 'Mana' is het finse begrip voor toverkracht, maar ook voor een soort van oerreligie die men soms nog kan aantreffen bij mensen op het platteland die dicht bij de natuur leven. In 'Mana' proef je ook nog de wortels van je verleden. De kerk als institutie heeft onze oude betrekkingen met de natuur verwoest en daarmee ook de waardevolle elementen van onze oude volksreligie'.

Het werk 'Maatschaal' uit 1991 van **Pyr Bosma**²¹ is een installatie van hout, leer, ijzer en touw. Twee horizontaal uitgestrekte armen zijn met een touw aan een katrol bevestigd; als tegenwicht dient een ijzeren wiel, zodat het geheel in verticale richting verstelbaar is. De horizontale lijn van de armen en de verticale lijn van het touw suggereren een kruis en wel een kruis dat in hoogte verstelbaar is. De kunstenaar suggereert dat ook de religie verstelbaar is en zowel hoog en verheven als laag en dichtbij de grond kan zijn. Op simpele wijze kan de beschouwer de armen hoger of lager hangen, m.a.w. kan hij zijn religie sterker of zwakker maken, een grotere of kleinere rol laten spelen. Hij kan zelf de maat en schaal van zijn religie bepalen.

Aan het eind van een proces van afscheidnemen of inwisselen is er het moment gekomen dat Christus geen enkele betekenis meer heeft. Hij heeft afgedaan, is dood en nog slechts een relict uit het verleden. Een ook die ervaring vinden we in kunstwerken weerspiegeld

De bovenste helft van het schilderij 'Avondmaal' van **Jaap de Vries**²² uit 1989 bestaat uit een architectonische ruimte die ontleend is aan het bekende gelijknamige werk van Leonardo da Vinci. De Vries heeft hiermee twee doeleinden bereikt: technisch heeft het schilderij een sterke dieptewerking gekregen en inhoudelijk wordt het gebeuren op de voorgrond in een historische context geplaatst. Rond het witte vlak, dat kennelijk als een tafel bedoeld is, staan zeven personen; zij blijven anoniem, want alleen hun omtrekken zijn aangegeven. Buiten proportioneel groot is de dode op de tafel. De linkerhelft is het skelet van het bovenste deel van het menselijk lichaam: borstkas, armen en hoofd. Rechts laat zich de onderste helft van het lichaam vermoeden met de heupen en de benen, maar deze zijn nauwelijks zichtbaar, want de lappen van de gevilde huid van het bovendeel liggen er overheen.

Het is de anatomie van een lichaam, maar niet zomaar een lichaam: het gaat hier om Christus, zoals uit context en titel blijkt. Hier geen Christus die tussen zijn discipelen aan tafel zit, maar een dode Christus die op de snijtafel ligt

en die onderzocht en uitgebeeld wordt, die geanalyseerd wordt tot op het bot. Volgens Jaap de Vries is het werk niet bedoeld als shockerend of als blasfemie: 'Ik wil liever door provocatie helderheid scheppen dan van Christus een soort socio-type maken. Voor mij is Christus vaak nog slechts een fossiel en deze mensen zijn bezig dat fossiel te ontleden'.

Voor De Vries is dit schilderij niet alleen een beeld van het denken in onze tijd, maar is het ook kenmerkend voor de houding van de hedendaagse kunstenaar. De kunst ontleedt en onderzoekt alles: de maatschappij, de mensen, maar ook zichzelf. Zoals kunstenaars met de kunst bezig zijn en die ontleden, geheel vrij van verplichtingen, zo zijn mensen bezig het heilige te ontleden. Zo is het schilderij 'Avondmaal' een tijdsbeeld geworden, dat op directe en zeer indringende wijze voor ogen stelt hoe velen met Christus omgaan: analyse van een fossiel.

Met het afscheidnemen van het christelijk geloof bij Lucebert en Schabracq, het inwisselen voor een andere religie bij Kanerva en Teräsvuori en het kritisch analyseren van de christelijke zingeving bij De Vries zijn we geheel gekomen in het tijdperk van het postmodernisme. Daarin is geen behoefte meer aan een uniform zingevingssysteem, maar staat verscheidenheid voorop. Sterker: er is geen behoefte aan algemene zingeving, christelijk of niet christelijk, want een ieder kan die het beste voor zichzelf invullen. Het individu staat voorop en zoekt zijn heil waar hij het op een bepaald moment van zijn leven het beste kan vinden.

Soms lukt dat echter niet en cynisch heeft hij elk geloof in zin en waarden afgezworen, zoals bij **Robert Farber** bij wie Christus het symbool van het tegendeel geworden is. Zijn werk 'Vax Syn-R Hiv-I' van uit 1993 toont een goudkleurig paneel met een omlijsting in de trant van de renaissance met in de top gevleugelde engelen. Het geheel geeft de indruk de basis te vormen voor een afbeelding van een heilige of van Christus zelf. In plaats daarvan is in de omlijsting een flesje afgebeeld dat een medicijn tegen aids bevat: Vax Syn-R Hiv-I. Een van de medicijnen tegen aids dat na een grondige testen toch niet bleek te werken. Robert Farber deed als aids-patiënt zelf mee aan die testen.

Farber vergelijkt Aids met de pestepidemie van de late middeleeuwen. Toen zochten de mensen volgens hem hun redding bij Christus of bij heiligen, maar het hielp niet want ze stierven toch. Zo zoeken aids-patiënten nu hun heil in medicijnen, vaak tegen beter weten in, want ze helpen niet. Dit schilderij is een wrang en hard werk dat ons confronteert met mensen die ook in het zicht van de dood geen heil of troost van Christus verwachten. Waar Christus normaal het symbool is van troost en heil is het Farber het symbool van het tegendeel het

geworden: het ontbreken van hoop, symbool van wat geen vertrouwen waard blijkt te zijn.

Tot slot enige algemene opmerkingen. In de eerste plaats is er de vraag in hoeverre het voorgaande representatief is voor het Christusbeeld van onze tijd. Een belangrijk punt daarbij is in hoeverre het objectieve beeld beïnvloed is door een subjectieve keuze. Ik vermoed dat het laatste nooit geheel te vermijden is, maar na vijf jaar studie van dit onderwerp waarbij documentatie over meer dan 300 kunstenaars werd verzameld durf ik toch wel te mogen zeggen dat het door mij geschetste beeld niet veel van de werkelijkheid afwijkt. Dat kan o.a. getoetst worden aan de catalogus van de tentoonstelling 'Jezus is boos' die door een team van vijf onderzoekers werd samengesteld, en aan recente literatuur, zoals het standaardwerk van Rombold en Schwebel: 'Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts'²³.

In de tweede plaats is er de vraag hoe wij de dominantie van het lijden in het christusbeeld moeten waarderen, met name als het gebruikt wordt om algemeen menselijk lijden tot uitdrukking te brengen. Soms is er het verlangen naar meer beelden van hoop en geluk. Toch geloof ik dat men de nadruk in de kunst op het lijden niet negatief moet zien. Günther Maniewski, een kunstenaar die in 1987 deelnam aan de tentoonstelling 'Ecce homo', 'Zie de mens', stelde zichzelf de vraag wanneer het mogelijk is de mens te zien en gaf als antwoord: 'Wanneer hij geheel zwak is, wanneer hij ten einde is. Wanneer er niets meer valt mooi te maken en alleen nog de existentiële naaktheid herkenbaar is. Eerst in de crisis, de catastrofe, voor het sterven wordt de mens waargenomen; maar of hij dan herkend wordt?'²⁴ Ik denk dat antwoord van Maniewski de waarheid dicht benadert en derhalve kan men zich indenken dat kunstenaars het lijdensbeeld prefereren boven het geluksbeeld, dan immers geven zij een scherper en oprechter beeld van mensen. Het is aan de beschouwer wat hij met dat beeld doet, of en zo ja hoe hij het met zijn geloof wil verbinden. Het is niet de primaire taak van de kunstenaar om te evangeliseren.

In de derde plaats ontkomen we niet aan de vraag hoe we staan tegenover het postmoderne verschijnsel dat er steeds minder behoefte is aan algemene zingeving, christelijk of niet-christelijk, omdat een ieder die het beste voor zichzelf kan invullen. Het individu staat voorop en zoekt zijn heil waar hij het op een bepaald moment van zijn leven het beste kan vinden²⁵. Ook dit hoeft ons niet louter negatief te stemmen. Als in de kunst ons dit proces mede door middel van het beeld van Christus getekend wordt betekent dat ook een mogelijkheid tot gesprek over zijn betekenis en over de functie van het Christendom in onze cultuur, zeker in een tijd waarin de interesse voor religie weer toeneemt.

NOTEN

1. H. Schwebel, 'Herbert Falken - Die Christusidentifikation' in: G. Rombold / H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg 1983, p. 142-147.
2. Zie over Gerrit Terpstra: R. Steensma, 'Het bijbelverhaal in de hedendaagse kunst', in: M. L. de Boer e.a. (red.), *Leven met toekomst*, deel 2, Kampen 1993, p. 723-731. R. Steensma, 'De mens als vleugellamme engel. Religieuze aspecten in het werk van Gerrit Terpstra' in: *Gerrit Terpstra*, Groningen 1995, p. 9-13.
3. Joost de Wal, 'Hans Kanters' in: R. Steensma, (red.), *Jezus is boos. Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*, Zoetermeer 1995, p.100.
4. Gesprek met de kunstenaar 8 maart 1996.
5. H. Schwebel, 'Ernst Barlach - Ohnmacht und Überwindung' in: G. Rombold / H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg 1983, p.25-29.
6. Gesprek met de kunstenaar op 7 maart 1996.
7. G. Rombold, 'Alfred Hrdlicka - Radikale Vergegenwärtigung' in: G. Rombold / H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg 1983 p. 117-120.
8. Jenifer P. Borum, 'Nancy Fried', in: *Artforum*, february 1990. Gesprek met de kunstenaar september 1993.
9. M. Keen, *Revelations. Faisal Abdu'Allah and Clive Allen*, London 1995. Gesprek met de kunstenaar op 9 maart 1996.
10. C. Talley, 'The private devotions of Adrian Kellard', in: *Surface Design Journal*, Vol. 13 no.3, Spring 1989, p. 10-11. T.E. Dempsey, 'A re-assertion of the spiritual', in: *Faith and Forum. Journal of the Interfaith Forum on Religion, Art and Architecture*, Vol. XX, Spring 1987, p.17-19
11. R. Steensma, 'Why does the image of suffering continue to dominate in modern religious art?', in: F. Brouwer and R.A. Leaver (ed.), *Ars et musica in Liturgia. Celebratory volume presented to Caspar Honders on the occasion of his seventieth birthday on 6 June 1993*, Utrecht 1993, p. 187-197.
12. R. Steensma, 'Intensivering, aanklacht en zinvragen in de hedendaagse religieuze kunst', in: D. van Speybroeck (red.), *Kunst en religie*, Baarn 1991, p. 17-42.
13. R. Steensma, 'Jos van Wunnik' in: R. Steensma (red.), *Jezus is boos. Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*, Zoetermeer 1995, p.164.
14. Zie noot 7.
15. R. Steensma, 'Christus en de feestneuspoliepen. Dualiteit in het werk van Anne Feddema', in: *Het eerste avondmaal* (cat), Groningen 1992. *Anne Feddema. Schilderijen en tekeningen* (cat.), Franeker 1992.
16. J. de Wal, 'Lucebert' in: R. Steensma (red.), *Jezus is boos. Het beeld van Christus in de hedendaagse kunst*, Zoetermeer 1995, p. 114.
17. J. de Wal, 'Alexander Schabracq' in: R. Steensma (red.), *Jezus is boos. Het beeld*

van Christus in de hedendaagse kunst, Zoetermeer, 1995, p. 128.

18. G. Fuller, *Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird*, Köln 1992, p.137-139.

19. M. K. Tuominen, *Raimo Kanerva. Things talk the language of the world*, Tampere 1986. Gesprek met de kunstenaar op 24 oktober 1994.

20. R. Steensma, 'Vertti Teräsvoori' in: I. Leino / R. Steensma, *Between Jesus and Väinämöinen. The image of Christ in the present-day finnish art*, Groningen 1995, p. 75.

21. T. Faber, *Crucivisie. Werken van Pyr Bosma* (cat.), Groningen 1996.

22. R. Steensma, 'Intensivering, aanklacht en zinvragen in de hedendaagse religieuze kunst', in: D. van Speybroeck, *Kunst en religie*, Baarn 1991, p.17-42.

23. Studies omtrent het Christusbeeld (met afbeeldingen) in onze tijd vindt men o.a. in de volgende werken.

F.J. van der Grinten / F. Mennekes, *Menschenbild-Gottesbild, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*. Stuttgart 1984.

F.J. van der Grinten / F. Mennekes, *Mythos und Bibel, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*. Stuttgart 1985.

F.Mennekes (Hrsg.), *Zwischen Kunst und Kirche*. Stuttgart 1985.

F.Mennekes / J. Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*. Freiburg 1994.

A. Mertin / H. Schwebel (Hrsg.), *Kirche und moderne Kunst*. Frankfurt, 1988.

G.Rombold, *Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion*. Stuttgart 1988.

G. Rombold / H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Freiburg 1983.

W. Schmied (Hrsg.), *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980.

H. Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*. Giessen 1980.

H. Schwebel / H-U. Schmidt (Hrsg.), *Abendmahl - Zeitgenössische Abendmahls-darstellungen*, Katalog. Kassel 1982.

H. Schwebel / H-U. Schmidt (Hrsg.), *Ecce Homo. Vom Christusbild zum Menschenbild*. Katalog. Kassel 1987.

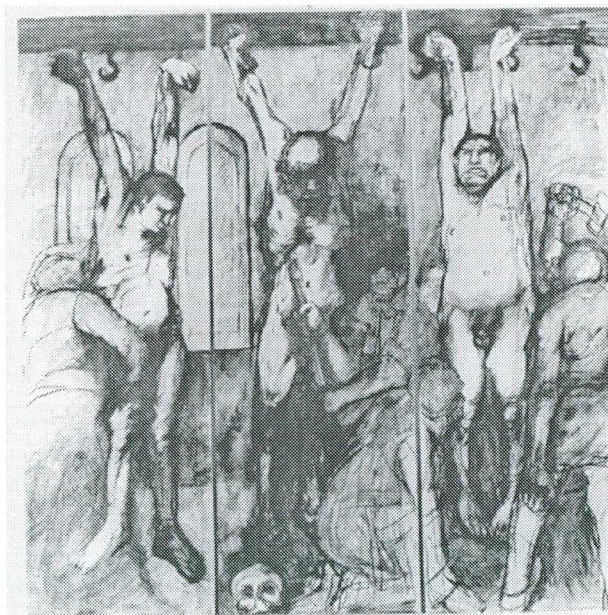
R. Steensma, *In de spiegel van het beeld. Kerk en moderne kunst*. Baarn 1987.

24. H. Schwebel / H. U. Schmidt (hrsg.), *Ecce Homo. Vom Christusbild zum Menschenbild*, Kassel 1982, p.90.

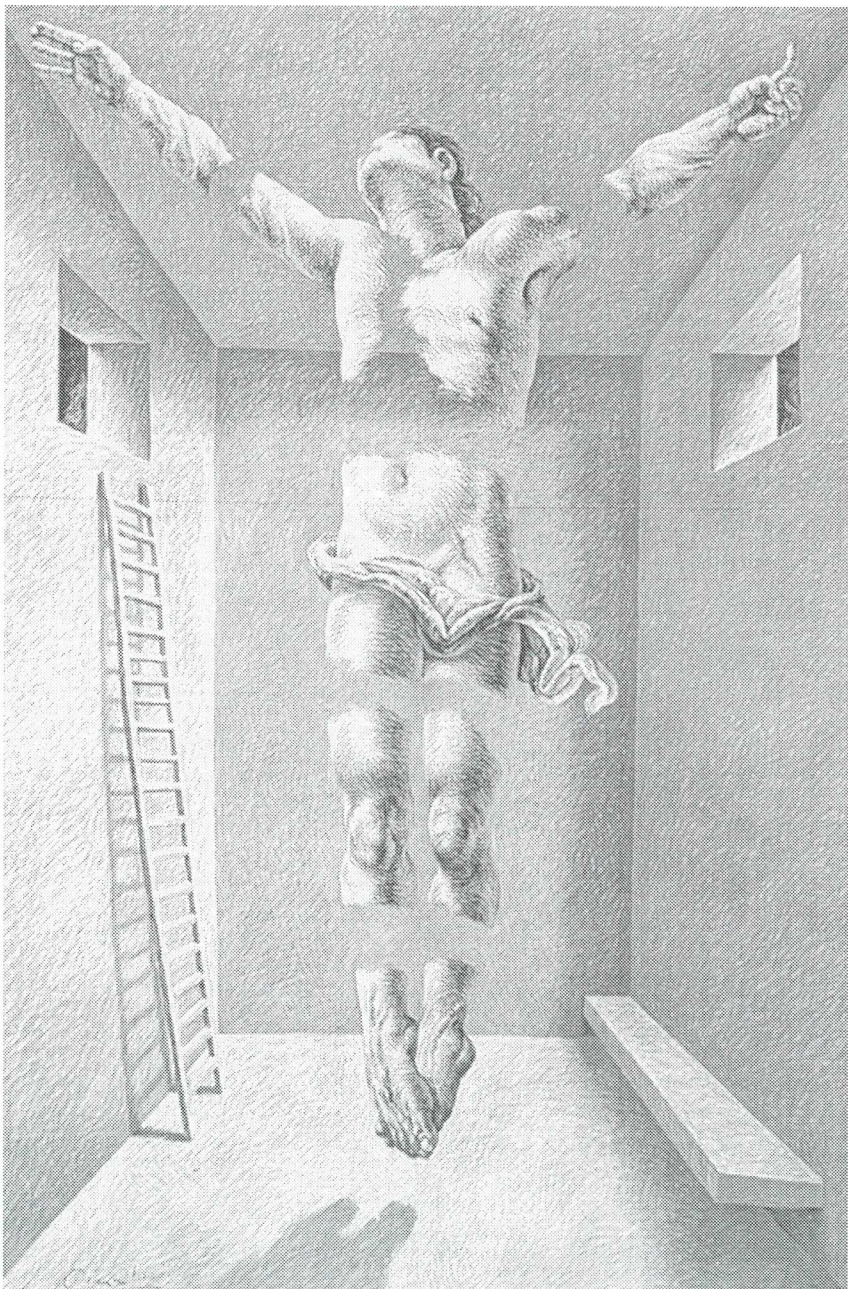
25. Een boeiende analyse van de houding van kerk en christendom ten opzichte van het postmodernisme is te vinden in: F. de Lange, 'Kerken in een pluriforme samenleving', in: H. Schaeffer (red.), *Godsdienst in Nederland*, Amersfoort 1992, p. 207-223.



Ernst Barlach, 'Anno Domini MCMXVI post Christum Natum', 1916, lithografie, 71 x 91,5 cm.



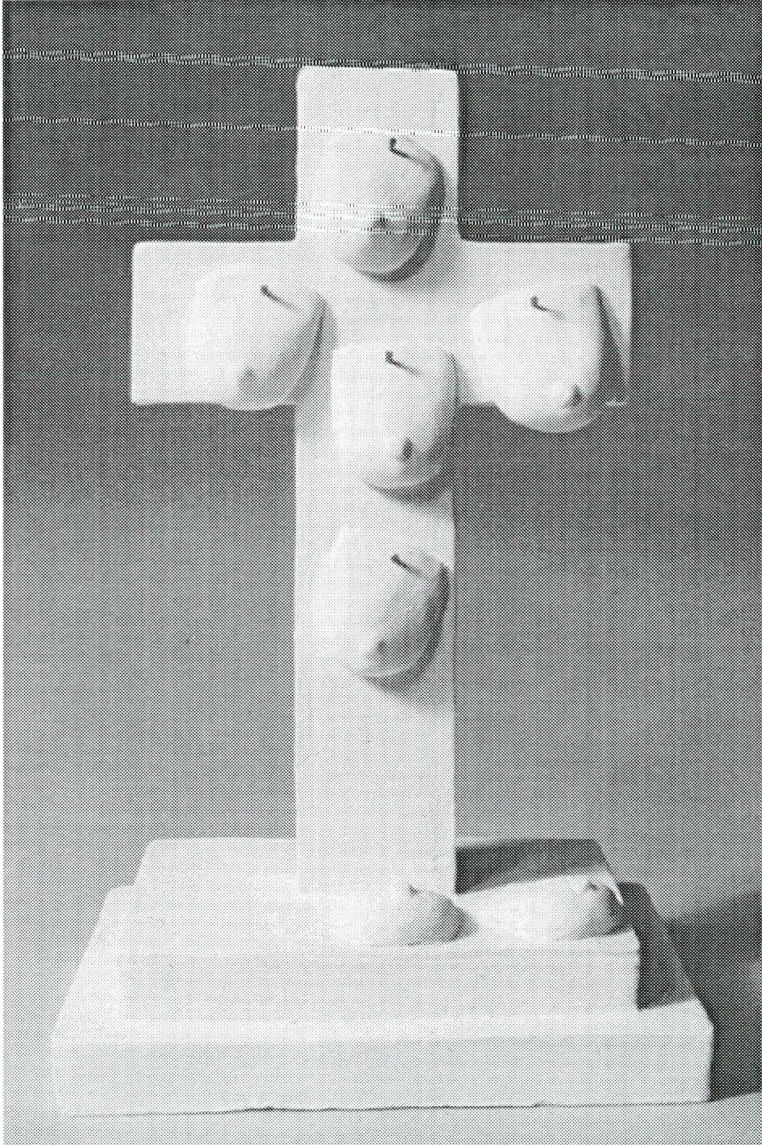
Alfred Hrdlicka, Kruisiging uit 'Plötzenseer dodendans', 1970, potlood en houtskool op hout, 350 x 300 cm.



Ricardo Cinalli, 'Encuentros VI', 1993, pastel op papier, 289 x 196 cm.



Adrian Kellard, 'The promise / I will never leave you', 1989, olieverf op gesneden hout, 190,5 x 116 cm.



Nancy Fried, 'Martyred breast', 1991, terracotta, 28,5 x 18 x 13 cm.

Dr. Regnerus Steensma is docent voor kerkbouw en religieuze kunst aan de theologische faculteit van de Rijksuniversiteit Groningen en directeur van het Instituut voor Liturgiewetenschap aldaar.

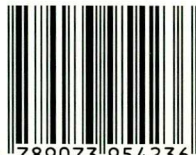
In de serie Kamper Oraties verschenen eerder:

1. H.B. Weijland, *Om de vrijheid van het woord. Over het kerkverenigend karakter van artikel 1, lid 1 - 4 van de Ontwerp Kerkorde*, 1993.
2. A.J. Jelsma, *Waarom de Reformatie mislukte*, 1993.
3. L.J. Koffeman, *Gestalte en gehalte. Oecumenisch-theologische en kerkrechtelijke implicaties van het visitekaartje van de VPKN*, 1994.
4. J. de Visscher en K. Vuyk, *Kan een beeldcultuur zonder het woord?*, 1994.
5. J.H. van der Laan, *Geloofspraxis en pastoraal handelen*, 1994.
6. J.C. de Moor, *Geen Uittocht - Wel Uittocht? Nieuw licht op de Exodus uit Egypte*, 1994.
7. F. de Lange, *'Legio is mijn naam'. Het pluralistische zelf als thema in de theologie*, 1995.
8. S. Schoon, *Onopgeefbaar verbonden? Over de verhouding tussen de kerk en het volk Israël*, 1996.

KAMP

LUMINE
TUO
VIDEMUS
LUMEN
ThUK

ISBN 90-73954-23-1



9 789073 954236