

BEELDENTABOE of KUNST ALS VERKRACHTING

Kanttekeningen bij een debat

Ger Groot

Toen sprak God al deze woorden: Ik ben de Here, uw God, die u uit het land Egypte, uit het diensthuis, geleid heb. Gij zult geen andere goden voor mijn aangezicht hebben. Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in de wateren onder de aarde is. Gij zult u voor die niet buigen, noch hen dienen; want ik ben de Here, uw God...

De vermaning waarmee in het bijbelboek Exodus de aanloop naar de Tien Geboden wordt genomen heeft in de traditie van de beeldende kunst een stevig weerwoord gekregen. Hoe bijbels de christelijke beschaving ook meende te zijn, tot aan het begin van de moderniteit heeft ze zich - anders dan het jodendom en vooral de islam - aan het beeldverbod weinig gelegen laten liggen. De katholieke catechismus heeft het in haar versie van de Tien Geboden tot ver in de twintigste eeuw gewoon weggelaten, als een openlijke uitdaging aan de Reformatie, die er in de zestiende eeuw voldoende reden in zag om de roomse weelderigheid met slopershamers te lijf te gaan.

Het heeft - de kaalheid van de protestantse godshuizen ten spijt - niet mogen baten. De westerse beschaving is een beeldcultuur gebleven, en ze is dat nu misschien meer dan ooit. Zelfs op de computerschermen zijn de - volgens Umberto Eco 'protestantse' - verbale commando's van MS-DOS vervangen of overdekt door de - 'katholieke' - iconen van Windows. Volgens mediasociologen lezen we steeds minder en kijken we steeds meer. In het onderhavige debat geeft Bartolomeu Marí aan waardoor dat komt: het beeld is de machtigste manier van communiceren. Het is dat volgens hem altijd al geweest, maar pas nu lijkt die macht zijn volledige omvang te hebben bereikt.

Als die macht van het beeld zo groot is, brengt dat een bijzondere verantwoordelijkheid met zich mee. Het beeld is een noodzakelijk en alomtegenwoordig, maar daarmee ook brisant gegeven, dat de menselijke werkelijkheid even gemakkelijk kan vernietigen als het haar mogelijk maakt. Het ligt aan het denken ten grondslag en daarom is een bestaan zonder beeld letterlijk ondenkbaar. Maar het kan het denken ook overrompelen en verbijsteren, want er zijn beelden die niet alleen branden op het netvlies maar ook het bewustzijn als een schandaal blijven bespoken. Dan wordt het beeld een verschrikking die het denken steeds opnieuw moet beleven en die als de naald in de groef van een oude grammofoonplaat obsessief hetzelfde deuntje afspeelt zonder ooit verder te komen.

Het gevaar van die impasse lijkt door de bijbelse schrijvers terdege te zijn onderkend. Het verbod van Exodus geldt het overrompelende beeld van het meest vervaarlijkste dat denkbaar is: de werkelijkheid van het sacrale, waarmee alleen maar een verbond mogelijk is wanneer men het niet recht in het gelaat ziet. Daarom laat God zich later in hetzelfde boek aan zijn woordvoerder Mozes alleen indirect zien: van achteren, nadat hij is voorbijgegaan en Mozes met zijn hand genadig heeft beschermd. 'Want geen mens zal mij zien en leven'. Sommige dingen zijn te geweldig om te verdragen.

Het beeldverbod van Exodus is dus nooit bedoeld als een taboe op elke figuratieve uitbeelding, zoals later wel is gedacht en de Afgaanse Taliban nog steeds lijken te denken. Uit

kracht ervan vernietigt Mozes later in het boek het Gouden Kalf, dat als afgodsbeeld werkelijk in concurrentie treedt met de God van de uittocht. Maar van diezelfde God ontvangt hij, wanneer een slangenplaag zijn volk teistert, de opdracht de beeltenis van een 'vurige slang' te maken, waarvan de aanblik genezing brengt aan ieder die gebeten is. Niet alles wat zichtbaar is verbijstert en daarom hoeft niet elke aanblik te worden geschuwd of elke afbeelding vermeden. Ook daarin vraagt alleen het mateloze, dat buiten elke zin of rede valt, om het genadige taboe dat het toedekt als een onschendbaar geheim.

Prometheus en de durf tot weten

Eén ding is bij dat alles wel verondersteld: de erkenning van de maat en dus de aanvaarding van de grens waarachter de levenskansen hachelijk worden. In de verschrikking waagt niemand zich zonder risico op blijvende schade, of erger. Soms is dat risico verlokkelijk en een enkele keer lijkt het zelfs de gedaante aan te nemen van de hoogste menselijke vervulling. De goden zien en alle grenzen overschrijden is altijd al een uitdaging geweest waaraan sommigen niet konden weerstaan. De dwaasheid daarvan vond haar gestalte in Icarus, die zijn vleugels verbrandde en een verdronken vlinder werd. Zo vergaat het wie geen maat houdt, meende de klassieke wereld: *fools step in where angels fear to tread*.

Maar de moderne wereld stelde zich die overtreder liever in een andere gestalte voor: als Prometheus, wiens stoutmoedigheid hem weliswaar op eeuwige kwellingen kwamen te staan, maar de mensheid wel op haar eigen goddelijke koers had gezet. Terwijl Prometheus in de oudheid nog een dubbelzinnige figuur was geweest, werd hij in de moderne tijd een held die de grenzen had doorbroken op een weg van vooruitgang zonder maat, wier koers gemarkeerd werd door de overschrijding van de ene grens na de andere.

Onder die onverschrokkenheid sneuvelde ook het beeldtaboe. Nadat er in de eerste eeuwen van de moderniteit al danig was geschud aan de klassieke canon van wat zich wel en niet voor (kunstzinnige) afbeelding leende, werd het schrikwekkende - onder de naam van het *sublieme* - vanaf de achttiende eeuw een onverkort en legitiem voorwerp van representatie. Het heroïsche en prometheïsche karakter van de moderniteit is daar niet vreemd aan. In het faustische gaat zij zelfs uitdrukkelijk een verbond aan met de kracht van het diabolische, die haar de extra impuls moet verlenen om de morele grenzen van het draaglijke en gematigde te overschrijden. Zij zal *alles* onder ogen zien, om het te overwinnen en tegelijk boven zichzelf uit te stijgen.

In die mateloosheid gaan Verlichting en Romantiek - in zoveel opzichten elkaars tegendeel - een *gemeenschappelijke* strijd aan die gericht is op de verovering van het sacrale en de verheffing van mens tot god. In de Verlichting betreft dat het goddelijke dat onder zijn stralende en in de Romantiek onder zijn duistere verschijning, maar uiteindelijk is Shelley's *Prometheus unbound* dezelfde figuur als Kants lucide geest die 'durft te weten'. In die roep tot almacht past geen schroom of angst voor het overweldigende. Terughoudendheid daartegenover is niet langer prudentie, maar lafheid en zelfverzaking. Terwijl de confrontatie met wat (nog) onverdraaglijk is in psychotherapieën een geliefkoosde weg tot overwinning daarvan wordt, maakt ook de kunst zichzelf tot een soort heldentherapie, die de toeschouwer leert het taboe zonder siddering te doorstaan en tenslotte *alles* verdraaglijk te vinden.

Hoeveel waarheid verdragen wij?

Wat opvalt in het debat tussen Anna Tilroe, Ronald Ophuis, Bartolomeu Marí en Henk Oosterling is de gelijkmoedigheid waarmee de verschrikking die in de daarin besproken kunstwerken zichtbaar wordt, passeert. Ophuis' ophefmakende schilderij van de verkrachte joodse gevangene levert stof voor uitvoerige commentaren, maar werkelijke geschoktheid daarover klinkt daarin nauwelijks door. Het schandaal ervan wordt wel *genoemd* en de

schilder zelf bekent dat het hem moeite kostte het doek te maken, maar het blijft bij een klinische constatering waaruit elke morele lading lijkt te zijn verdwenen. Het is kenmerkend dat het gesprek zich daarna zo snel mogelijk concentreert op thema's als zintuiglijke sensibiliteit en schilderkunstige techniek: neutrale zaken waarover afstandelijk te spreken valt. Die achteloosheid tegenover de morele betekenis van een kunstwerk wortelt niet in een tekortschietend ethisch gevoel. Ze spoort veeleer met de weg die de kunst zelf in de loop van haar moderne geschiedenis is ingeslagen. Meer en meer is ze zich ertoe geroepen gaan voelen het onverdraaglijke te tonen, met de uitdrukkelijke opzet het intolerabel te maken. Haar opzet was daarbij uitdrukkelijk niet a- of immoreel. Zij probeerde integendeel inzicht te scheppen in de realiteit van wat tot op dat ogenblik onzegbaar en ontoonbaar was geweest en diende daarmee tegelijk een pedagogisch en een ethisch doel: ze toonde de mens zijn waarheid.

Het is de vraag of de kunst daarmee haar eisen niet te hoog gespannen heeft. 'Hoeveel waarheid hebben mensen nodig?' heeft Rüdiger Safranski zich ooit, in navolging van Nietzsche, afgevraagd. Je kunt die vraag nog scherper stellen: Hoeveel waarheid kunnen mensen verdragen? Maar hoe ze ook wordt ingekleed, de vraag stellen is haar beantwoorden. Er is kennelijk een grens waarachter de *noodzaak* van waarheid verdwenen is en waarheid en menselijkheid elkaar alleen nog maar in de weg gaan zitten.

Daarmee raakt de ethische opdracht waaraan de moderniteit - en niet in de laatste plaats de moderne kunst - probeert te beantwoorden verstrikt in een vreemde dialectiek waarin zij ten slotte zichzelf lijkt te verslinden. Het verlangen naar kennis en inzicht, tot in de diepste krochten van de werkelijkheid, is de motor van de afgelopen eeuwen geweest. Dat heeft het schitterende gebouw van de wetenschap opgeleverd, en tegelijk een ontluisterend inzicht in de menselijke realiteit. De moderniteit wil *weten* en de kunst is haar gaan inpeperen dat zij het dan ook *weten zal*. Met meer kennis dan ooit - ook en vooral over zichzelf - begint de late modernist zich langzamerhand af te vragen of hij dat alles nog wel weten *wil*.

Op enkele van zijn meest briljante bladzijden heeft Nietzsche laten zien hoe nauw moraal en wetenschap in hun gemeenschappelijke streven naar waarheid en waarachtigheid samenhangen. Wetenschap is altijd al een ethische zaak geweest, omdat zij pas zinvol werd toen waarheid een waarde werd. Zelfs in haar meest zuivere vorm ('zuiver wetenschappelijk onderzoek') is ze nooit belangeloos geweest. Ook al zocht ze haar belang in de *eigen* kennis, die kennis kon haar belang niet funderen. Er moest iets bijkomen: het ethische appel van de waarheid zelf, als iets wat *voor de mens* het hoogste was maar voor de *wetenschap* niet kon bestaan.

Met de kunst ging het niet anders. Ook zij onthulde, langs haar eigen weg, de zo hooggeprezen en hardgezochte waarheid. En ook zij probeerde die ethische opdracht soms te verhullen achter een pretentie van zuiverheid, waarin zij slechts *zichzelf* zei te dienen: *l'art pour l'art*. Wellicht slaagde ze daarin slechter dan de wetenschap, en verhulde ze haar morele roeping daarom soms achter een provocerend uitgedragen *a-moralisme*, die haar verwevenheid met de moraal in werkelijkheid alleen maar verder onderstreepte. Maar haar impasse was even onontkoombaar. Terwijl haar kennis en inzicht toenamen, bleek de morele grondslag van het menselijk bestaan steeds meer illusoir. Naarmate zij haar nobele taak, de mens te tonen zoals hij *is*, ernstiger nam, werd steeds onduidelijker wie haar eigen nobele onderneming eigenlijk nog kon dragen.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij de morele roeping waaruit zij voortsprong, maar waarin zij hopeloos verstrikt was geraakt, liever vergat en zich concentreerde op de cultivering van de loutere zintuiglijkheid. Weliswaar verhulde zij daarmee slechts haar eigen impasse, want ook de imperatief tot zintuiglijke cultivering wortelde uiteindelijk in een dynamiek van opdracht of roeping, en daarmee in een ethische structuur. Maar ethiek (als 'fatsoen') en esthetische roeping konden vóór dit rookgordijn nog wel met enig succes uit elkaar getrokken worden. Daarmee verscheen de kunst als iets dat slechts in de strikt

zintuiglijke of (bijvoorbeeld in de literatuur) formele sfeer opereerde, maar buiten de ethische ruimte.

Een mooie pinksterdag

In het debat wordt die conflictieve dubbele agenda van de moderne kunst opvallend zichtbaar. Het schilderij van Ophuis draait - zoals Anna Tilroe terecht vaststelt - om de vraag 'wat mensen fysiek en psychisch wordt aangedaan, wat zij elkaar aandoen'. De confrontatie daarmee maakt iets zichtbaar wat alleen als *schokkend* kan worden ervaren, maar wat tegelijkertijd pretendeert iets waars te zeggen over de menselijke werkelijkheid. Het ware kan alleen zichtbaar worden door de schok die de psychische verdedigingsbarrières moet verbrijzelen, opdat het inzicht in de onwillige kop van de toeschouwer kan doordringen. Dat is de verschrikkelijke pedagogie van het kunstwerk.

Vreemd genoeg wordt diezelfde pedagogie tegelijk verhuld achter een esthetisch procédé. De wijze *waarop* het doek geschilderd is, dwingt - aldus nog steeds Anna Tilroe - de aandacht naar het zintuiglijke, dus wèg van het morele thema dat 'te veel' en te verschrikkelijk is. Wàt afgebeeld is wordt draaglijker door de wijze *waarop* het is afgebeeld, maar dringt zijn waarheid niettemin op, zij het nu als het ware zijdelings. Op die manier zou de kunst de schok incasseerbaar maken, maar ze heeft die schok niettemin nodig.

Dat het kunstwerk desondanks 'hard' moet blijven, wordt even later in het gesprek duidelijk, wanneer het alternatief van een opera ter sprake komt. Op die manier worden er aan de uitbeelding dus twee tegenstrijdige eisen gesteld, waarin draaglijkheid en het onverdraaglijke elkaar voortdurend afwisselen. De schok wordt gedempt door de inkleding, en daarmee aanvaardbaar, maar het aanvaarde vraagt er, in de vooruitgangsidee van de moderne kunst, voortdurend om geschokt te worden. Die afwisseling is dan ook niet statisch, maar beweegt zich in een wisselwerking van schandaal en gewenning langzaam voorwaarts, want progressie is de roeping van elk inzicht.

Daarmee wordt de kunst een *voyage au bout de la nuit*, afhankelijk als ze is van een steeds hoger opgeschroefd schok-potentieel en een steeds diepere afdaling in de verschrikking. Haar hang tot het doorbreken van taboes lijkt soms iets van een verslaving te hebben, waarin zij smacht naar de steeds heftiger *kick* van een steeds verwoestender schok. In werkelijkheid is dat verlangen de artistieke tegenhanger van het moderne adagium dat stilstand achteruitgang is, in een werkelijkheid waarin progressie als norm en moraal is gaan gelden.

Een steeds toenemende heftigheid is de voorspelbare consequentie van deze artistieke voortgangsidee, die - gewild of ongewild - leidt tot een steeds grotere immunisering jegens de getoonde verschrikking. De meest opmerkelijke getuigenis van die artistieke moraal kwam misschien van Annie M.G. Schmidt, die naar aanleiding van de ophef rond een cabaretliedje - wellicht 'Op een mooie pinksterdag' - de hoop uitsprak dat het Nederlandse volk ooit het stadium zou overwinnen waarin het nog 'geschokt' kon worden. Heeft zij werkelijk gemeend dat dat kon? Een moreel gevoel dat niet meer gebruskeerd kan worden, zou in feite opgehouden hebben te bestaan. Daarnaast is de paradox dat met een dergelijke bevrijding ook de kunst, voor zover zij zichzelf definieert in functie van haar taboe-doorbrekend vermogen, haar bestaansrecht zou verliezen, een probleem van ondergeschikt belang.

Dat betekent niet dat kunst (althans deze opvatting van kunst) en moraal zich hier onverwachts toch nog in hetzelfde schuitje bevinden. Terwijl de moraal niet kan bestaan zonder de *mogelijkheid* van haar bruskering, dat wil zeggen van het geschonden taboe, leeft de taboedoorbrekende kunst slechts dankzij de *feitelijke* schending. Daarom kan de eerste leven met statische grenzen (al hoeft dat niet), maar moeten de grenzen van de laatste noodzakelijkerwijs steeds worden verlegd. Het moreel kannibalisme dat daarvan het gevolg is werd ruim een halve eeuw geleden door Theo van Doesburg in een kritiek op het surrealisme

(een van de meest zelfbewuste artistieke afdalingen in het menselijk duister) als 'Jack-the-Ripper-kunst' omschreven.

Schubert

Wonderlijk genoeg gaat het stalen van de morele zenuwen, waarnaar deze kunstidee streeft, samen met een grote nadruk op de sensibilisering van de *esthetische* zenuwen, waarvan Anna Tilroe een paar mooie voorbeelden geeft. De zintuiglijkheid van materiaal, kleur en licht krijgen zo een eigen pedagogie, die echter niet leidt tot een toenemend incassingsvermogen maar tot een steeds grotere gevoeligheid. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij later in het gesprek komt te spreken over de frictie tussen beeld en materiaal. Even veelzeggend is het echter dat daarbij *niet* de frictie tussen de daarop betrekking hebbende menselijke *vermogens* (esthetische en morele) ter sprake komt. *Die* frictie heeft immers heel andere consequenties. Meer nog dan in de uitdrukkelijke a-moraliteit van het *l'art pour l'art* vindt ze haar emblematische gestalte in de Schubert spelende kampcommandant.

Grote esthetische verfijning kan nu eenmaal goed samengaan met een uiterste morele vergroving, en het extremisme van beide wordt des te gemakkelijker wanneer zij in de kunst uitdrukkelijk als twee gescheiden vermogens hun rol te spelen krijgen. De poging hen met elkaar te verbinden door het sensibele te gebruiken als een middel om het moreel-onverdraaglijke draagbaar te maken, maakt deze slijting niet ongedaan maar versterkt haar veeleer. Hoe honorabel en oprecht die poging ook mag zijn, ze verhult uiteindelijk met haar esthetische uitnemendheid het schandaal van het getoonde en maakt het tonen daarvan tot een deugd. Daarmee stelt ze zich in dienst van een dubieuze pedagogie en helpt te voorkomen dat deze zich vragen stelt over haar eigen legitimiteit. Sensibiliteit wordt daarmee tegelijk het excuus én de handlangster van het brutale en bruskerende.

Hoe naadloos die twee in elkaar passen blijkt wanneer in dit debat een ander kunstwerk ter sprake komt. In de installatie van Kkep wordt - aldus Anna Tilroe - de inhoud van de tas van de bezoekers door middel van een scan op grote projectieschermen zichtbaar gemaakt. 'Privé wordt publiek. Het gevoel van intimiteit wordt doorbroken,' zo vervolgt zij, en ze noemt deze ervaring er een van overweldiging. Vermoedelijk terecht, want ze ligt dicht bij de door Ophuis' schilderij opgeroepen werkelijkheid dan op het eerste gezicht kan lijken. Ook deze ervaring ('overweldiging') is er een van verkrachting. Het openbreken van het private naar het zomaar-zichtbare en het schenden van de intimiteit en persoonlijke integriteit zijn ook de kenmerken van seksueel misbruik.

Anna Tilroe omschrijft diezelfde ervaring in positieve termen, waar waarom zouden ze per se positief moeten worden geduid? Dat kunst zich op haar sensibiliserings-opdracht kan beroepen, betekent niet dat elke kritische zin jegens haar bij de vestiaire moet worden achtergelaten. En hoe overweldigend de sensibele ervaring van dit werk ook mag zijn, de legitimiteit van een installatie die buiten de museummuren de grootste problemen zou krijgen met de wet op de privacy-bescherming is op zijn minst twijfelachtig. Die wet is er immers niet voor niets en een beroep op de autonomie van de kunst is te zwak om haar gelding binnen de muren van het museum op te heffen. Ook in een kunsttempel zal niet iedereen erdoor gecharmeerd zijn zijn intimiteit ongevraagd terwille van de esthetische ervaring openbaar gemaakt te zien worden.

In een vroege film van Brian de Palma - *Hi mom!* uit 1970 - is deze botsing tussen het zoeken naar een esthetische piekervaring en de overtreding van het ethische bestel ooit aardig geparodieerd. In de film komt een artistieke 'happening' voor die bestaat uit een rondgang door een verlaten pakhuis, ergens in Harlem of de Bronx, onder leiding van een onguur ogend kunstenaarscollectief. Hóe onguur, wordt het gezelschap pas gaandeweg duidelijk, wanneer giechelende opwinding plaats maakt voor terreur en angst, culminerend in een dreigende verkrachting van één van de dames. Het loopt tenslotte bij de dienstuitgang allemaal met een

sisser af en de *ervaring* - daarover is iedereen het na afloop eens - was indrukwekkend en ongehoord, maar in de bioscoopzaal heeft de door De Palma beoogde satire haar werk dan al gedaan.

Sabijnse maagden

Zo ver is de spookhuiskunst bij Ophuis en Kkep nog niet voortgeschreden. De aanval op de toeschouwer is hier niet in de eerste plaats fysiek, maar speelt zich af op het vlak van het beeld, dat zichtbaar maakt wat eigenlijk niet gezien mag worden. Niet omdat het verborgene er niet *is*. De inhoud van de geschonden tas bij Kepp *is* er evenzeer als het in de verkrachting geschonden geslacht zoals in Ophuis' overweldigingscène (die misschien nooit *zo* heeft plaatsgevonden, maar de realiteit van de verkrachting daarmee niet wegneemt). Het *is* er, maar als een zone van taboe, waarbij het vrouwelijk raadsel zelfs in het midden laat welk van de beide verborgenheden het grootste taboe vormt.

Een kunst die de doorbreking van het verbodene als haar voornaamste opdracht ziet en de kunstbeschouwer pedagogisch modelleert naar de held die moet leren zelfs het meest schrikwekkende te weerstaan, zal zich tot deze taboes bijzonder aangetrokken voelen. Die aantrekkingskracht is - toegegeven - niet van vandaag of gisteren. Verkrachtingsscènes genieten in de kunstgeschiedenis zelfs een zekere populariteit, van de Sabijnse maagden tot de ontvoering van Europa. Het schrikwekkende is in de kunst altijd *opgeroepen*, maar ook vrijwel steeds met een zekere schroom behandeld, waardoor de hardheid ervan genadiglijk werd verzacht.

Die genade betoont de moderne kunst niet meer, wellicht omdat zij haar als hypocriet beschouwt en iets nastreeft dat zij als eerlijkheid beschouwt; misschien ook omdat zij zich pedagogisch tot heroïsche hardheid verplicht ziet. In beide gevallen attaqueert zij - ironisch genoeg - vanuit *ethische* motieven het bestaande fatsoen, met - dubbele ironie - een horizon in het vooruitzicht waarin elke moraliteit overstegen is. De overwinning van het vermogen geschokt te worden *is* immers tegelijk de *prijsgave* van het morele vermogen.

Voor haar aanval gebruikt de moderne kunst het zwaarste geschut. De verschrikking die de klassieke kunst verzachtte door haar te verplaatsen naar het mythische of mythologische, wordt door de hedendaagse kunst gezocht in het reële. Meer nog dan de afbeelding van de elektrische stoel, maakte Andy Warhol met zijn verwerking van politiefoto's (slachtoffers van auto-ongelukken en moorden) datgene tot openbaar beeld wat in de nieuwsmedia toen (en ook meestal nu) nog de lezers uit piëteit werd bespaard. Marcus Harvey deed een paar jaar geleden iets dergelijks met de verwerking van de kindermoordenares Myra Hindley tot een metershoog portret. Ophuis kiest niet voor dit realisme, maar situeert zijn uiterst *on-realistische* werk op zo'n manier dat het de open zenuw van de hedendaagse kijker desondanks *moet* raken.

Het gemeenschappelijke van deze werken ligt in de eliminatie van de schroom, die onverenigbaar wordt geacht met zowel de onverschrokkenheid als de transparantie van de moderniteit. Maar die schroom heeft haar eigen rechten en laat zich niet zonder tegenspraak elimineren. Dat blijkt wanneer de moderniteit zichzelf weerspreekt door het einde van haar eigen weg het morele gevoel opgeheven te willen zien dat haar nu juist mogelijk maakte - want 'moderniteit' is een moreel geladen begrip. Zelden is het bestaansrecht van de schroom zo mooi verwoord als Nietzsche dat in het tweede voorwoord tot *De vrolijke wetenschap* deed. Juist Nietzsche, die als weinige anderen de twintigste eeuw gevormd heeft en die moeilijk van koudwatervrees of angsthazerij kan worden verdacht, schrijft daar:

'Op dit moment is het voor ons een kwestie van fatsoen, niet alles naakt te willen zien, niet overal bij te willen zijn, niet alles te willen begrijpen en 'weten'. 'Is het waar, dat Onze-Lieve-Heer overal tegenwoordig is?' vroeg het kleine meisje aan haar moeder: 'Dat vind ik niet netjes' - een wenk voor filosofen! Men zou meer respect moeten opbrengen voor de schaamte,

waarmee de natuur zich verstoopt heeft achter raadselen en bonte onzekerheden. Is de waarheid wellicht een vrouw, die redenen heeft haar redenen verborgen te houden?’

Danse macabre

Die verborgenheid wordt haar door Kkep niet gegund, en op een andere manier ook door Ophuis niet. De kunstkritiek kan dat constateren en trachten te begrijpen en te duiden wat er in deze kunstwerken gebeurt, maar daarmee is haar taak nog niet voorbij. Zij moet een oordeel uitspreken, want - zoals eerder gezegd - zij laat haar kritische zin niet bij de vestiaire achter. Dat oordeel geldt de kwaliteit van het werk èn, zoals Anna Tilroe terecht zegt, van het idee dat daarin wordt uitgedrukt, maar ook - *anders* dan zij zegt - van de stroom en de richting waarin de kunst zich beweegt, omdat deze nu eenmaal onderdeel uitmaken van dat idee. Hoezeer zij sinds de Romantiek ook getracht heeft dat te worden, de kunst is niet heilig, noch zijn individuele kunstwerken dat. En net zo min als op welk ander terrein van de menselijke bezigheid ook is er reden om hen uitsluitend op grond van inwendige criteria te beoordelen. Natuurlijk heeft de kunst die heiligheid wel nagestreefd. Ze heeft zichzelf vanaf de late achttiende eeuw opgeworpen als een *Ersatz* voor de religie en daarmee boven elke beoordeling die niet uit haar eigen esthetische cultus stamde, trachten te verheffen. Daarmee legitimeerde zij ook langs die zijde haar onafhankelijkheid van het morele en tegelijk haar radicalisme en onverbiddelijkheid. Als zij een God was, dan was ze er eerder een van vrees en beven dan van verlossing, meer van strijd en wrake dan van genade. De God van de kunst (althans van deze kunst) was eerder oud- dan nieuwtestamentisch, of liever nog heidens, want zelfs in Exodus ging God niet zo ver. De uiteindelijke aanblik van het sacrale geheim, dat niet getoond of afgebeeld mag worden omdat geen mens dat verdraagt, wordt in de holte van Gods hand zelfs Mozes bespaard.

Er zijn goede redenen voor die schroom, en die liggen niet alleen in de lijn van de noodzakelijke zelfbescherming. Ongetwijfeld wortelen zij daarin. Er zijn verschrikkingen die de geest zo hard treffen dat ze deze tot niet langer tot reflectie aanzetten maar verbijsteren en blokkeren. Een kunst die hen belichaamt opent zij niet langer de ogen van wie haar ziet, maar sluit ze in afschuw. Ze brengt niet langer de sensibiliteit in beweging maar verhardt deze, uit pure, maar gerechtvaardigde reflex. Zo is het gegaan met het schilderij van Ophuis, dat iets wil zeggen over de alomtegenwoordigheid van menselijke slechtheid, zelfs onder haar eigen slachtoffers, maar dat zo genadeloos dat dat dat het daarvan zelf slachtoffer wordt. Het is een *slecht* schilderij, zeggen de critici, en ze bedoelen dat woord in zijn dubbele betekenis.

Wat daarvan mag zijn, van de zeggingskracht die Ophuis het volgens zijn eigen woorden had willen meegeven is dan niets meer over, en dat moet voor hem, wanneer hij zijn eigen inzet serieus neemt, een veeg teken zijn. Het minste wat men ervan kan zeggen is dat het schilderij niet adequaat is aan het idee dat het pretendeert uit te drukken en dus - volgens de criteria van Anna Tilroe - kwalitatief te kort schiet. Het is te nadrukkelijk, moreel (en misschien ook schilderkunstig) te eendimensionaal en het schort erin aan subtiliteit.

Hoe weinig ‘kunstig’ dit schilderij gevestigde taboes tracht in beweging te brengen, blijkt uit het onwillekeurig terugkeren van *andere* stereotypen erin, waarin Ophuis’ iconografie zich plotseling van haar meest conventionele kant laat zien. Het slachtoffer moest ondubbelzinnig onschuldig zijn, zegt hij in het debat: ‘vandaar een vrouw’. Men gelooft zijn oren niet. Een traditioneler en dubieuzer dwangbeeld dan de spreekwoordelijke onschuld van de vrouw is welhaast niet denkbaar. Het gebrek aan subtiliteit in het geattaqueerde stereotype wreekt zich in de kritiekloze terugkeer van een nog veel massiever cliché.

Het verschijnen ervan op dit bijtende doek is geen bedrijfsongeval, maar de logische tegenhanger van Ophuis té gebeten wil tot onthulling, die zijn eigenaardige moralisme is. Het schilderij toont niet alleen het verschrikkelijke, maar doet dat zo nadrukkelijk dat het aan het *prediken* slaat, en prediking is zelden subtiel. Het beeldt de verschrikking af als een - ja zelfs

de - werkelijkheid, waaraan geen ontsnappen mogelijk is, en wordt daarmee zijn eigen Gouden Kalf. Het is het beeld van het kwaad als steeds terugkerende, diepste werkelijkheid, dat daarmee de status krijgt van een sacraal idool, dat om zich heen een tegelijk gefascineerde en verbijsterde *danse macabre* eist.

Thebe

In Exodus wordt de vicieuze cirkel van die reidans doorbroken door een gewelddaad. Mozes' Stenen Tafelen vernietigen het beeld, in een wat dubbelzinnige metaforiek. Bij verbijstering en fascinatie is er nu eenmaal geen discussie meer mogelijk en het beeld - volgens Bartalomeu Marí de 'machtigste manier van communiceren' - kan, wanneer zijn communicatieve 'macht' de communicatie zelf verslonden heeft en dictatuur geworden is, dan ook slechts met *andere* middelen worden onttroond. Tegen het beeld staat het Woord op: want dat zijn de Tafelen, als dragers van de Tien Geboden. Ook zij gaan in die strijd ten onder. Ze breken de duivelskring, maar breken in dat geweld ook zelf aan stukken. Mozes moet wederom de berg op om nieuwe te ontvangen.

Kunnen de woorden tegenspreken omdat ze *minder* machtig zijn dan het beeld, zoals Marí impliceert? Of misschien omdat ze subtieler zijn - en *daarom* minder machtig? Dat een beeld meer kan zeggen dan duizend woorden, zoals de volkswijsheid wil, neemt niet weg dat een beeld zonder woorden geen betekenis heeft. De wil één van beide het primaat toe te kennen in subtiliteit en dus aan artisticeit is dus zelf te weinig subtiel en zondigt daarmee door extremisme en manicheïsme. Want ook het dicatatoriale woord fascineert, verbijstert, fixeert en verdomt.

Elke expressie draagt de mogelijkheid van dogmatisme en sacraal fanatisme in zich, want geen enkel medium baadt geheel in onschuld. Het schrikwekkende extreem waarvan werken als die van Ophuis en Kkep het beeld willen tonen, is als mogelijkheid en als vermoeden in *elk* werk aanwezig. Het ligt daarin meestal ingebed in een zijdelingse indirectheid die niet met onnozelheid mag worden verward. Het is de onbestemde melancholie van zelfs het vrolijkste werk - zolang het niet vervalt in het aan Ophuis tegengestelde, maar even eendimensionale uiterste - waaraan wij, deze keer *zonder* moeite, de titel 'kunst' ontzeggen. Het kunstwerk wordt door dit melancholische besef altijd in zekere mate doortrokken, maar nooit geheel geabsorbeerd. De geheime wetenschap van de verschrikking confronteert niet, maar passeert, en is daarom tegelijk draaglijk en aangrijpend, zonder een obsessie te worden. Dat is de ervaring die Gerrit Achterberg - welbekend met afdalingen in de onderwereld - beschreef in zijn gedicht *Thebe*:

*Met leven toegerust voor beiden,
liep ik vannacht de gangen in,
die naar u leiden.
Het ondergronds geburchte droeg
een stilte, die met tegenzin
mijn tred verdroeg.*

In die hellevaart vindt hij wat zij zoekt. In de volslagen duisternis verschijnt de gestorven geliefde en daarmee het geheim van leven en dood:

*Uw handen, die ik niet kon tillen,
voelde ik langs het leven strelen,
dat in mij sloeg;
uw mond, in dood verholen, vroeg.*

*Een taal waarvoor geen teken is
in dit heelal,
verstond ik voor de laatste maal.*

Nog steeds onderscheidt het gedicht zich niet van de exploratie van het verbodene zoals Ophuis of Kkep die ondernemen, al wordt het geheim hier niet in het beeld maar in het woord tastbaar. Maar de laatste strofe, onmiddellijk aansluitend op de vorige, maakt alle verschil:

*Maar had geen adem meer genoeg
en ben gevluht in dit gedicht:
noodtrappen naar het morgenlicht,
vervaald en veel te vroeg.*

Het verschil, dat dit gedicht zo adembenemend maakt, ligt erin dat het de panische ademloosheid van die openbaring uitspreekt en stelt. Het gedicht, dat een lange initiatieritus is in de 'taal waarvoor geen teken is', vormt tegelijk zelf de uitweg uit de confrontatie die wordt opgeroepen maar waarvan het beeld ons bespaard blijft. Achterberg doet geen poging haar uit te beelden en daarmee alsnog het onmogelijke en onverdraaglijke teken te vinden. In plaats daarvan komt het gedicht als een genade en de vlucht als een legitieme uitweg naar het licht: vaal, niet schitterend of triomfantelijk, veeleer zelfs als een bezegeling van de nederlaag ('veel te vroeg'), maar toch licht en ochtend, en daarmee bevrijding en verlossing.

Het geheim

Evenmin als Nietzsche kan men Achterberg een operette-achtige lichtzinnigheid verwijten waarin heel het leven één groot *Land des Lächelns* zou worden. Hun beider bewustzijn en heel hun kunst cirkelen om het besef van een groot en verschrikkelijk geheim, dat slechts met schroom kan worden benaderd en steeds weer panisch wordt ontvlucht. Het is iets '*nicht Anständiges*' dat - net als Onze-Lieve-Heer - steeds aanwezig is: een grond waarvan de gronden verborgen moeten blijven op straffe van verbijstering en vernietiging van het menselijke.

Niet alleen het schrikwekkende van die waarheid noopt tot verborgenheid van het geheim en de legitimiteit van het taboe. De hang naar de onthulling daarvan, die Romantiek en Verlichting gemeenschappelijk hebben en die dus kenmerkend is voor de moderniteit *tout court*, onthult zich uiteindelijk als een moreel misverstand dat zijn roeping inzet om een einde te maken aan elke moraal. Beide streven een naturalisering na ('de mens is niets anders dan...') die zich voordoet als een wil tot overstijging van het humane maar die in werkelijkheid gedreven lijkt door een wil tot regressie. Of men het menselijk gemoed nu omschrijft als een verzameling driften (zoals de Romantiek) of als een geheel van natuurkrachten (zoals de Verlichting), uiteindelijk gaat het in beide gevallen om een terugkeer naar de oersoep waaruit wij ooit zijn voortgekomen.

De motor van beide bewegingen is inzicht en aanschouwelijkheid. De diepste geheimen van het bestaan moeten *zichtbaar* worden gemaakt en daarmee van hun geheimzinnige kracht ontdaan. De geheime agenda van de moderniteit is transparantie en totalisering. Want wat zichtbaar is, is identificeerbaar en manipuleerbaar; en wat *volledig* zichtbaar is, is ook *volledig* kneedbaar. De vraag die overblijft wanneer het menselijk gemoed zelf onderwerp van die zichtbaarheid geworden is, is dan wel: kneedbaar *door wie?*

Op dat punt begint het morele project van de moderniteit zichzelf te verslinden. Een *rücksichtlose* openbaring van elk geheim mondt uit in de oplossing van elke morele werkelijkheid, zowel in de smalle (ethische) betekenis van het woord als in de brede: als verwijzend naar een bewustzijn dat méér is dan een epifenomeen van (romantische) driften of

(wetenschappelijk *aufgeklärte*) krachten. De filosofie heeft als taak de dwaalwegen en impassen van dit moderniteitsideaal na te speuren en te bekritisieren. De kunstkritiek en -filosofie hebben van hun kant als taak de *kunst* te bekritisieren in zoverre zij zich aan dit project medeplichtig maakt.

De diepste rechtvaardiging van het beeldentaboe ligt uiteindelijk in deze onschendbaarheid van het geheim. Men moet niet alles willen onhullen, schreef Nietzsche. Dat betekent niet dat men verborgen moet houden dat het geheim er *is*, zelfs al weten we niet wat het behelst. Het is meer dan waarschijnlijk dat het menselijk bewustzijn alleen maar mogelijk is *dankzij* zijn eigen geheim; het draait er omheen en heeft er weet van, maar anders dan in de rondedans rond het Gouden Kalf moet het niet trachten het *zichtbaar* te maken en daarmee te *kennen*. De kans dat het daarin zou slagen is trouwens nihil, zoals de wetenschappen keer op keer laten zien. Elke poging het bewustzijn te verklaren komt steeds weer neer op een beschrijving van processen die nu juist *geen* 'bewustzijn' zijn. Verstandige wetenschappers, die meestal heel goed weten wat ze doen en vooral wat ze *niet* doen, hebben met dat onderscheid vaak minder moeite dan filosofen en ideologen.

Het zijn veeleer de laatsten die van deze bevindingen een beeld fabriceren waarin het menselijk bestaan eindelijk ontsluit zou zijn. Hun Gouden Kalf is de zichtbaarheid die henzelf als morele wezens vernietigt omdat het niets meer te vermoeden overlaat en - in de gafascineerde verbijstering die het afdwingt - geen genadige ontsnapping meer toestaat. Een geheim verbond van kunst en wetenschap maakt op deze wijze *alles* uitdrukkelijk, transparant en onbarmhartig. Het elimineert mét de schroom en het taboe iedere kwetsbaarheid en elk vluchtrecht. Als het in zijn toekomst ooit nog morgen wordt, dan niet meer vaal en ontuchtterend vroegtijdig, maar schitterend, altijd stipt en vol triomf over een verschroeide aarde.