

De Kovel, monastiek tijdschrift, nummer 8, juni 2009

Het zevenvoudige pad van de monnik en de alchemie van de  
verbeelding  
Een parcours langs de beeldende kunst uit de twintigste eeuw

George Meertens en Dirk Hanssens osb

Iedereen heeft wel eens van die momenten waarop de wereld hem of haar volkomen unheim-lich lijkt. Onwezenlijk zelfs. Alsof de schepping zich vertoont in de gedaante van een immense, artificiële tuin waarin slechts follies, nutteloze voorwerpen en bouwsels prijken. Je voelt je dan als een toneelspeler die een scène binnenwandelt om er tot zijn verbijstering alleen een aantal rekwisieten te vinden die onbruikbaar zijn. Dat gevoel van aliënatie, dat verfoeilijke moment van ontreddering is er een waartegen de weldenkende mens zich met alle middelen verzet.

Gelukkig zijn er ook onweldenkende mensen die de vervreemdende momenten beschouwen als kansen om een nieuwe ervaring op te doen. Kunstenaars, dichters en mystici behoren tot die categorie. Zij willen niets liever dan op het scherp van de snede te wandelen. Ze huldigen het soort ontregeling die de fascinatie gaande houdt. Vaak bewerkstelligen ze zelf het ontregelende gevoel. Door – zoals weleer de Egyptische anachoreten – de woestijn in te trekken en een donkere verbeelding voor lief te nemen. Alleen wie zijn demonen recht in de ogen ziet, kan ze onschadelijk maken.

Doen beeldende kunstenaars dat ook niet? Ze gebruiken hun fantasie. Echte fantasie, welteverstaan. De verbeelding van de kunstenaar heeft niets met opsmuk te maken. Wel met het loslaten van vertrouwde denkkaders. Met het zoeken naar een nieuwe code, een andere retoriek. Als het goed is, vinden ze die in een bizarre mix van nuchterheid en extase. Scheidingen tussen onverenigbare polen worden niet opgeheven, maar er ontstaat toch iets als een perfecte harmonie tussen tegendelen. Leegte en volheid tegelijk. Verbinding tussen de buitenkant en de binnenkant, tussen het zichtbare en het onzichtbare. Alsof het genadige moment – sommigen spreken over 'het uur U' – zich afspeelt in een gewijde ruimte, op een plein dat doet denken aan de verstilde doeken van Giorgio de Chirico, een plek die iets van de eeuwigheid in zich draagt en allicht daarom huiver wekt. Een woestijn met kantelvlakken, ontstaan uit momenten zonder oriëntatie, zonder richting en zin. Er zijn monniken die de uitdaging aangaan. Ze gaan op zoek. Levenslang. Zouden we dit niet het denken op de kleinst mogelijke – zeg maar: zuivere – schaal kunnen noemen? Denken vanuit het oerbeginsel? Zo juist en exact als alleen het niets kan gedacht worden? Allicht. Maar welk voordeel levert dit op?

Geen enkel, tenzij dat overzicht in een mysterieuze klapbeweging tot inzicht keert. En evengoed andersom. Alsof onvermoede perspectieven zich blijvend openen, terwijl het licht telkens uit een andere hoek binnenvalt. Het moment lijkt gestold, zoals een schilderij dat is. Maar vergis je niet: een weg naar binnen lonkt en zorgt voor dynamiek. "Nu moeten we voortgang maken", roept Benedictus zijn broeders toe. "Laten we, nu er nog tijd is en wij in dit lichaam verkeren, nu het nog mogelijk is het goede bij het licht van dit leven te volbrengen, ons voortspoeden. Allengs verruimt het hart zich en snellen we welgemoed en zonder inspanning voort langs een weg die naar het hemelse voert." (naar R.B. prol. 43. 49)



*Giorgio de Chirico, Methaphysical Interior, 1917, Van der Heyt Museum, Wuppertal*

Een jonge kunststudent betreedt het gebouw met haast heilige schroom. Hij kijkt zijn ogen uit en voelt de druk van alle kanten toenemen. Hier is het, hier komen alle geheimen bij elkaar. Zijn zintuigen staan open. De geest is bereid te ontvangen. Hij is klaar om te luisteren.

De stroom van mensen voert hem naar een bredewenteltrap die hij opgewonden beklimt. Boven gekomen wurmt hij zich tussen een groep nieuwsgierigen die over de reling hangen en naar beneden kijken. Daar ziet hij het wonderlijke tafereel: een man met hoed, spijkerbroek, stevige schoenen en een vissersvest over zijn hagelwitte hemd. De man in de kuip controleert twee motoren, beide verbonden met een zware koperen as die door een hoop vet steekt. Er loopt een dikke slang omhoog die, zoals later blijkt, door het hele gebouw loopt. Een opschrift leert: De honingpomp op de werkplek van Joseph Beuys. Joseph kijkt omhoog, kruist de blik van de jongeman. Mijn blik. Ik zwaai en hij zwaait terug. Dan gaat hij verder met zijn werk, verdwijnt tenslotte door een zijdeurtje.

Joseph Beuys werd charlatan, bedrieger en notoiropportunist genoemd. Maar ook: magiër, sjamaan, profeet. De jonge Beuys was ooit oorlogspiloot. Zijn vliegtuig werd neergehaald boven de Krim. Zwervende Tartaren wisten de ongelukkige te redden met vilt, vet en honing. Terug in Duitsland wijdde Beuys zich aan

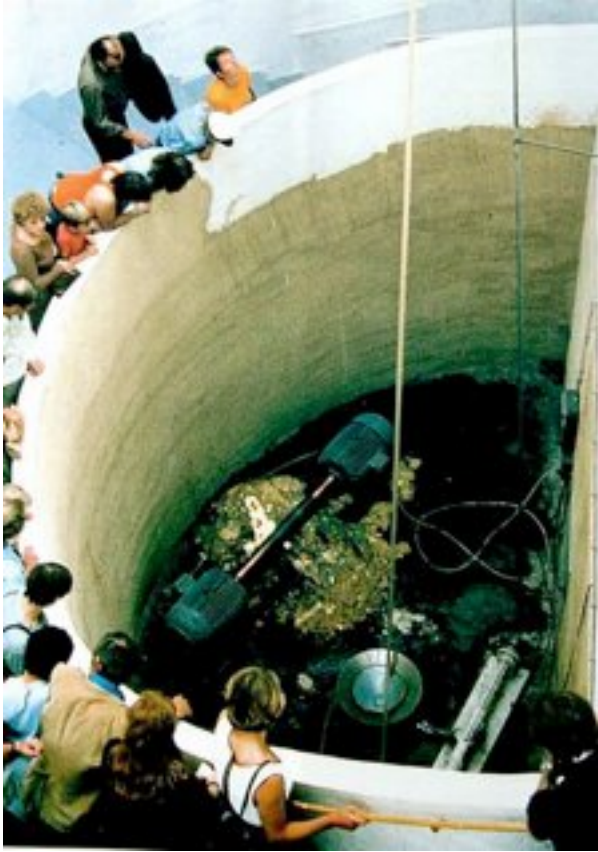
de studie. Hij vond een onderkomen bij een gastgezin dat hem de beginselen van de antroposofie bijbracht.

De denker ontwikkelt zich tot een van de meest in-vloedrijke naoorlogse kunstenaars. 'Aktionen' worden zijn waarmerk, performances die toe-schouwers de vrijheid 'aanpraten' die nodig is om het spirituele rijpingsproces te ondergaan.

In de centrale hal van het Friedericianum – die kunsttempel die als een lichaam is voor zijn bezoekers – heeft Beuys de metafoor van het hart zichtbaar maakt. In de diepte van de ruggengraat staat hij een werkende pomp te inspecteren. Het koper is de geleider van de energie, stelt krachten ter beschikking. De leidingen vullen zich met honing, ze zijn de aders die het product van de bijencultuur rondragen.

Bijen zorgen voor bevruchting van planten. Hún voordeel? De nectar. Is dat de honing waar de woestijnvaders het over hadden? De honing die het Hooglied vermeldt? Zeker, het is de honing gepuurd uit stekelige én bloemrijke cactussen. Daar komt werken bij kijken. Warmte, liefde moet rondgepompt als in een gesloten systeem. Gebouw, lichaam, vloeistof en energie – ze vormen een osmotisch geheel. En de mens is er de dienaar van. Hij houdt het systeem in stand. Ook al staat hij dan met het vilt van zijn desolaat gepeins omwikkeld.

Zoals Joseph Beuys zich tot conservator van een pompend hart in de Documenta van 1977 heeft uitgeroepen, zo beschouwen cisterciënzers van alle tijden zich de bewakers van het hart van Christus, zoon van de Heer die gekend en ongekend is. De Heer die klinkt als de stilte, diep in de kuip van het innerlijke leven. Niets is zo kostbaar als het atrium van stilte waar de zoete bron van leven ontspringt. Het grote lichaam van de mensenmassa heeft het aan de wil en de inzet van de broeders – hun bidden en werken – te danken dat er zoetheid door zijn aderen vloeit. Waar het heerlijke goed wordt bewaakt, daar rijst het monument, het heiligdom, de ruggengraat waarrond generaties als trappen rond een kuil omhoog wentelen.



*Joseph Beuys, De honingpomp op de werkplek, elektromotor, 2 scheepsmachines met koperen cilinders, stalen container, tinnen pijp, plastic buis, 2 ton honing, 1000 kg margarine, Kassel, Documenta VI (1977) / Humlebaek (Denemarken), Museum voor moderne kunst Louisiana.*

Er zijn vele manieren om de levensloop van een mens in kaart te brengen. De gemakkelijkste is zich te bedienen van de gefaseerde sjablonen van de ontwikkelingspsychologie. Volgens die theorieën reist de mens – vaak langs kromme lijnen – naar steeds nieuwe leefruimten. Alsof het individu opeenvolgende zaaltjes aandoet, lokalen die netjes van elkaar gescheiden zijn door donkere sassen waarin de ene spelvorm voor de andere wordt verruild. Het leven speelt zijn weinig klare spel. Onvoorspelbaarheid is de enige constante die in elk der levensstadia voor fluctuaties zorgt. En altijd is chaos nodig vooraleer een nieuwe orde kan ontstaan.

Of het beroemde bouwplan van Sankt Gallen, waarnaar eeuwenlang abdijen werden gebouwd, enig weerwerk heeft willen bieden tegen die chaosmos van de levensloop, weet ik niet. Ook daar zijn compartimenten die stuk voor stuk specifieke ritens eisen: het oratorium met zijn liturgie die laus perennis heet, de kapittelzaal waarin het oor van het hart nog slechts hoeft te luisteren, de refter die broeders in hun menselijke nood verenigt, het dormitorium dat leert hoe men zich het geluk van de totale overgave mag voorstellen, het scriptorium dat kalligrafen toewijdt aan het ritueel van de wakkerste geest. Maar dit staat buiten kijf: tot matte onbestemdheid heeft

Sankt Gallen zijn monniken niet verdoemd. Het sas dat de verschillende lokalen verbindt, is het lichtende vierkant van het pand, gangen die een vrije dynamiek suggereren.

Zegt dat monastieke grondplan niet alles over de essentie van het leven? Is het wezen van alle leven niet dat soort beweging dat mensen tot eendrachtige bewogenheid verlokt? Vanuit die optiek zegt het beeld van de in serie opgestelde spinnewielen allicht meer over het beweeg-lijke, open systeem van het leven dan het wetenschappelijke model waarmee de psycholoog het continuüm van wieg tot graf in hermetisch afgesloten compartimenten giet.

Beschouw een draad die aan een ronkend spinnewiel wordt onttrokken. Het is de levensdraad. De glinsterende, almaar langer wordende draad ontsnapt aan de handen van de ambachtsman, kringelt vervolgens dansend naar de grond waar hij mysterieuze arabesken tekent. Na verloop van tijd heeft zich aan de voeten van de hand-werker een onontwarbaar kluwen gevormd, een wirwar die alleen maar de uitvergroete versie lijkt te zijn van het zachte knotje waarmee de garens spinner zijn mechanische arbeid begon. Een tweede handwerker met een iets groter spinnewiel kan aan de slag. Na korte tijd ook een derde. Een vierde. Enzovoort. Zo te zien knoopt het einde zich telkens aan het begin en mag men wel stellen dat de levensloop het karakter van een perpetuum mobile heeft.

Natuurlijk staan in kloosters geen spinnewielen opgetast. Toch is de metafoor ook voor hun bewoners pertinent. Wat laat hij oplichten? De hoop. In de vorm van een fil rouge. Maar alleen wanneer het besef leeft dat de mens ook zelf bijeen gesponnen wordt.

De Poolse schrijver Witold Gombrowicz zei: "Omdat mensen de Vormen zijn die zichzelf vormen en ontbinden, zijn ze zwanger van het onvoorziene en verrassende." Heel juist. En als het tot een geboorte komt, dan zal dat allicht iets wezen als een verblindende lichtstraal die een van donkere historie zwaar beladen kerk doorschiet, op het slotakkoord van het zomers nachtofficie.

Hoe treffend die titel waarmee Jackson Pollock een van zijn 'drip'-schilderijen toebe-deelde: Kathedraal. Wie het canvas goed bekijkt, ontdekt de schim van een rechtopstaande kolos. De Man die de banen van om even welke levensloop beheerst. Het Licht van de wereld.



*Jackson Pollock, Cathedral, 1947, Dallas Museum of Art, Texas.*

"In het begin schiep God de hemel en de aarde. De aarde was nog woest en doods, en duister-nis lag over de oervloed, maar Gods geest zweefde over het water. God zei: 'Er moet licht komen', en er was licht. God zag dat het licht goed was, en Hij scheidde het licht van de duisternis; het licht noemde Hij dag, de duisternis noemde Hij nacht. Het werd avond en het werd morgen. De eerste dag." (Genesis 1,1-2). Het begin van de Bijbel. Altijd durende indrukwekkende woorden. Op de openingszin van Wittgensteins Tractatus logica-philosophicus werpen ze een helder licht: "De wereld is alles wat het geval is." Dankzij het licht kunnen we onderscheiden.

Het maken van onderscheid is eigen aan de mens. Het onderscheidingsvermogen laat de aard der verhoudingen zien.

(Ook figuurlijk!) Hoe hoger de ontwikkelingsgraad van dit vermogen, hoe beter de persoon zich in de intentie van de Oorsprong kan inleven. Die empathie wordt allengs een gebeurtenis. Door de alchemie van de verbeelding, die in werking treedt bij het zien van de metafysische pleinen van de Chirico, het hart van Beuys en de kathedralen van Pollock, opent zich het pad van de monnik. Maar de materie en het licht in de schilderijen van Robert Ryman – ze openen niet alleen de weg, in zekere zin zijn ze ook die weg.

Robert Ryman is geboren te Nashville, Tennessee in 1930. Van de prominente plaats die de act zelf van het schilderen in zijn leven inneemt, werd hij zich scherp bewust toen hij als suppoost van het Museum of Modern Art in New York met intense aandacht de tentoongestelde schilderijen ging bekijken. Ryman kwam iets op het spoor dat we misschien nog het best de naakte geschiedenis van de schilderkunst kunnen noemen.

Sinds de jaren vijftig schildert Ryman voornamelijk vierkante, witte schilderijen. Die monochromen, waarvan niet alleende ondergrond en de textuur van de verf, maar ook de (vaak on-onorthodox-opzichtige) manier van ophanging tot de algehele structuur van het schilderij gingen behoren, leverden hem voorgoed het etiket 'minimalist' of 'conceptualist' op. Toch hecht Ryman niet zoveel belang aan zijn 'lidmaatschap' van deze of gene bent. Zelf zegt hij over zijn werk: 'Wat je ziet, is wat het is.'

Ryman staat bekend als de grootmeester van de beperking. Zijn schilderijen verbazen me elke keer weer. Door de picturale uitwerking van de meest subtiele visuele onderscheiding kom je als toeschouwer in een universum terecht waar elk materiaal en elke handeling een exclusief licht werpen op de bijzondere en eenmalige betekenis van het moment van kijken. De eenvoud en de zorgvuldigheid waarvan de doeken spreken, zijn er het geheim van.

De monochromen van Robert Ryman zijn over de hele wereld verspreid. Toch kan men Rymans manier van werken een uiting van 'stabilitas loci' noemen. Het praeceptum is immers gefundeerd in de schilderkunst zelf. Precies zoals bij werken van On Kawara (die elke dag op formele wijze een schilderij maakt met de datum van die dag) of Hanne Darboven (die eindeloze reeksen tekeningen met een formeel betekenisloze taal 'geschreven' heeft), ligt de gedachte aan het onverstoorbare monnikengeduld voor de hand. Zoals monniken die manu-scripten vermenigvuldigden, illustreerden en van commentaren voorzagen, zo hebben deze kunstenaars een manier van werken gehuldigd die zichzelf op formeel logische wijze voortzet. Handeling en betekenis worden één. De oneindige, bodemloze vrijheid wordt als het ware zichtbaar door de beperking volgens historisch geformuleerde, strikte



richtlijnen.

Waarom zouden we het leven niet beschouwen als een gedurig scheppende taak in het licht van eindigheid en oneindigheid? Elke dag roept de klok op vaste tijden tot gedenken en ontvangen. En elk ogenblik is een 'eeuwig' nu om met nieuwe ogen de wereld in te kijken. Alsof de schepping op dat eigenste moment weer is begonnen.



*Robert Ryman, Series #32 (White), 2004, olie op doek, 43,18x43,18cm*

Dingen mooi kijken. Kan dat? Zeker. Je hebt er alleen het licht in je ogen en de warmte van je hart voor nodig. Op de keper beschouwd kan iedereen het dus. En iedereen doet het ook. Niet altijd. Maar toch..

En zijn de waargenomen dingen dan ook werkelijk mooi? Het is een vraag waarop het antwoord uitblijft. Zij behoort immers tot dezelfde orde als de vraag of de wereld werkelijk zo goed is als haar Schepper dit bevestigde telkens Hij iets nieuws in het aanschijn riep. Er staat niet "God zei...", maar "God zag dat het goed was". Voorzeker is dat 'zien' van God oneindig veel groter en betekenisvoller – laten we zeggen: heiliger, of liever: meer heiligend – dan om het even welke vaststelling van de waarheid van een waardeoordeel.

Wil een kunstenaar na het zetten van zijn naam of initialen in een canvashoekje nog ooit kunnen zeggen 'dat het goed is', dan moet hij eerst met een heiligende intentie de wereld in zich hebben opgenomen. Of hij het mooi vindt, wat hij daar achter liet op het doek, heeft geen belang. Wat telt, is het klimaat waardoor ook een ander het voorgestelde als een gaaf, precieus of minstens zorgbehoevend – dit wil zeggen: 'om bewaring smekend' – geheel kan beschouwen. Het echte artistieke werk



bestaat uit de bovenzinnelijke alchemie die ervoor zorgt dat de (aan het schilderen voorafgaande) blik van de kunstenaar convergeert met die van de toeschouwer (die alleen de postume hulde van de artiest onder ogen krijgt).

De Italiaanse schilder Giorgio Morandi buitte die alchemie der blikken uit. In de besloten wereld van zijn Bolognese kamer – die hij als een kluizenaarscel had ingericht – schiep hij, met de hem kenmerkende 'gemompelde' kleuren, broze stillevens van immer de-zelfde flessen, dozen, kannetjes, flacons en vaasjes. Morandi toonde zich hiermee niet alleen als een uitstekend arrangeur, hij sloot eveneens een alliantie met de bewonderaars van de geschilderde taferelen. Maar dat laatste schuilt in een detail.

Zoals de kijker zich schaamt om de intimiteit van een harmonieus ogende 'flaconnerie' te verbreken, zo signeerde Morandi zijn doeken. Schroomvol. De zeven letters van zijn naam plaatste hij – meestal grijs op grijs – in de nog natte verf van het tableau. In een onopvallend kloosterhandschrift dat er zich angstvallig voor lijkt te hoeden het gedrang van rillende, soms reikhalzende, maar altijd netjes in het gelid marcherende voorwerpen te verstoren. Voor wie goed kijkt, wordt echter duidelijk dat de plek en de grootte van de signatuur feilloos werden gekozen om de lichtjes uit evenwicht vallende compositie te herstellen. 'Knap!' denkt de kunstliefhebber. Tot hij zich dan – na het bekijken van het zoveelste schilderijtje – met een schok realiseert evenmin van de zegenende nabijheid aan het kleine huishouden van een mislukte brocanteur te worden ontslagen.

Kan men daarom zeggen dat schilder en toeschouwer een knipoog met elkaar uitwisselen? Eigenlijk niet. Dat zou oneerbiedig zijn ten overstaan van voorwerpen die hun schamelheid niet kunnen verhelen, én een profanatie van de gewijde sfeer die als een sluier om de dingen hangt. Het enige waartoe Morandi aanspoort, is de beoefening van een zwijgzaamheid die de halo der dingen niet meer schendt. Zijn stillevens getuigen in dit opzicht van een superieure vorm van niet-begrijpen die de intense participatie juist mogelijk maakt.

Wie niet begrijpt, heeft doorgaans meer gezien. Of beter, hij verhoogt de kans om precies dat te zien wat onbegrijpelijk is: dat er een reden is om dingen lief te hebben, een reden die alleen in volmaaktheid gedeeld wordt met de Maker van alles wat bestaat. En waarin wordt die kans behouden? In de daad van de liefde zelf, in de zorgzame bejegening van om het even welk ding, als betrof het de ampullen die met ingetogen gebaren van credenstafel naar altaar, en vice versa, worden gebracht.

Wat Morandi met stillevens verkondigde, had Benedictus eeuwen geleden al aan de schrijfrol toevertrouwd: "Behandel het hele

kloostergoed – de gewone gebruiksvoorwerpen zowel als de preciaire, kostbare dingen – als heilig vaatwerk.” Een oud vers van Leo Vroman, bedoeld als aanbeveling voor al wie gedichten leest, kleeft zich moeiteloos aan: “Laat uw blik hun innigste niet raken, / tenzij gij door de liefde zijt gedreven.”

Dit is het dan wat kloosterlingen, die minnaars zonder geliefden en kunstenaars zonder kunst, dag aan dag celebreren: de liturgie van het leven, de dankmis om de sacraliteit van een wereld waarin hoe dan ook het kleinste teken voor een aardverschuiving zorgt.



*Giorgio Morandi, Stilleven, 1956, olie op doek, 40,5 x 35,4 cm, Collectie Giovanardi, Rovereto.*

Als tekenen de wereld doen kantelen. Als de wurggreep der gebeurtenissen of de slagschaduw der generaties de 'schoonheid des levens' ontzielt. Als de eenling verbijsterd luistert naar het zwijgen en verzwijgen. Dan rest ons enkel de geschiedenis bij haar (minder fraaie) naam te noemen. Misschien moet maar eens eerst de schaduw aan de borst gedrukt en de gevolgen getoond in een openbare confrontatie. Hoe eerlijk het intieme zwijgen van Morandi dan ook moge zijn, het spreken met grootse gebaren is vaak niet minder eerlijk. Van die waarheid hoefde de Teutoonse kunstenaar Anselm Kiefer niet overtuigd te worden. Zijn imposante oeuvre schreeuwt de verschrikking uit. Mythen en verhalen, rouwmisbaar en collectief geheugen komen er weer tot leven.

In het leven van Benedictus is de eerste stap die naar de vrijheid. De man uit Nursia maakt zich los van vader, moeder

en voedster en trekt zich terug in een grot 'onderaan het meer', Sublacus. Het is de monnik Romanus die hem begeleidt in de onthechting. Achter dat eremietenbestaan – duisternis van de 'leeuwenkuil van David' – zet het paasbezoek van een priester echter een definitieve punt. De benedictijnse purgatorio had drie jaar geduurd.

Anselm Kiefer is een vergelijkbare weg gegaan. Geboren in 1945 behoort hij tot de generatie die de Tweede Wereldoorlog niet heeft meegemaakt. Om vrij te kunnen worden, maakte hij eind jaren zestig een rondreis door Europa waarbij hij zichzelf als erfgenaam van het nazisme vereeuwigde. Gekleed in een kreukelig namaak uniform en met een wilde haardos, schiep hij fotografische 'zelfportretten met Hitlergroet'. Op de plaatsen die hij bezocht, toeristische bestemmingen, ging hij letterlijk tot een 'Besetzung' over. De beelden riepen grote controversen op. Maar de onthechte en worstelende Kiefer kreeg weinige tijd later een bijsturende gids in de persoon van Paul Celan, een joods-Roemeense en Duitstalige dichter die op een eigengereide manier het verleden een plaats trachtte te geven (o.m. in zijn beroemde Todesfuge). De woorden van Celan en de beelden van Kiefer komen samen in een historische verwerking ('Verarbeitung').

Kiefers werk uit de jaren zeventig en tachtig tonen het landschap en de architectuur als het rouwende geheugen van de Duitse geschiedenis. De schilder is onmiskenbaar bij zichzelf uitgekomen. De aarde, het stro, de haren, het lood en het ijzer, de bundels brandhout, de boeken, de vliegtuigen en de duikboten zijn niet langer alleen de getuigen van de duistere kant van het Duitse verleden. Ze vormen evengoed de materie van Kiefers persoonlijke verhaal. De ruwe emulsies van verf verraden dat het gaat om een verleden dat weegt als lood. Gelukkig heeft de schilder een beeldtaal ontdekt die hanteerbaar blijkt: de taal van de romantiek, groots en indrukwekkend in gebaar en presentie. Een taal waarin ook bijbelse thema's een onderkomen vinden. Ondergang en vernietiging, schaduw en rouw krijgen in een voortdurende uiteenzetting met de materie een specifieke vorm, een gezicht waarin het verleden zich weer aandient. Tegelijk wordt de kunstenaar én de beschouwer de kans geboden om de as en het stof van het woord in een ultieme daad hun duistere meesterschap over de geest te ontfutselen.

Cisterciënzer monniken sluiten evenmin de ogen voor de rouwranden van machts-wellust, hypocrisie, jaloezie en hooghartigheid die hun geschiedenis tekenen. Ze kennen de verschroeiende vlakten waarop sommigen van hun voorgangers liepen: de fundamentalistische overmoed waarmee Bernardus van Clairvaux tot de tweede kruistocht opriep, het misbruik en de verkrachtingen, de gevangenschap en ontering van jonge mannen en vrouwen in gesloten gemeenschappen door de geschiedenis

heen, de lichtzinnige oordelen en vooroor-delen die het monastieke blazoen van tijd tot tijd hebben zwartgeblakerd en geschonden, ... Die erfenis bonkt met een oorverdovend gewelddadige slag op het geheugen van de stilte in. Ze vraagt om erkenning, vergeving en zingeving.



*Anselm Kiefer, Kain en Abel, 2006, mixed media, 330 x 380 cm, Galerie Thaddaeus Ropac.*

Maar de monnik deinst niet terug voor de schrale akker. Hij trekt er de parallele voren van vloekpsalmen en klaagzangen in. En terwijl hij voortschrijdt en schreeuwt en treurt, drukt hij een bundel brandhout dicht tegen zich aan. Dat helpt om niet onder de last te bezwijken. Mag het verbazing wekken dat zoveel cisterciënzerhuizen op woeste, onvruchtbare grond verrezen? Of verscholen in een immense drassige verzakking van het landschap? (Soms bij slagvelden en tussen vuurlijnen die onnoemelijk leed hebben gezaaid – Westvleteren en Tibhirine.)

Er zijn er die werken in hachelijke omstandigheden om het allerheiligste te eren en te beschermen. Ze dragen met zich mee het leven, de dood én de verrijzenis van Christus Jezus.

Het ongrijpbare mysterie van Jezus' opstanding behoort niet tot de symbolische orde. Wie er een puur overdrachtelijke betekenis aan hecht, miskent de ware gebeurtenis. De wederopstan-ding heeft zijn grond in de Drievuldigheid. Vader, Zoon en heilige Geest – vooralsnog aan het menselijke verstand onttrokken – openen niettemin een woord dat tot bekering aanzet. Wie dat woord ter harte neemt, verlangt naar heling –

zeg maar: opname in de liefdesgemeenschap van de Drieëne. In de zuiverheid van het hart wil dit verlangen aangeraakt en gekust worden. In het besef dat de ontmoeting met de barmhartigheid een geschenk is dat nooit verdiend wordt door eigen daden en inspanningen, kan de mens dus alleen nederig vragen om genade. Al ontslaat dit hem natuurlijk niet van zijn verantwoordelijkheid om talenten te ontplooien in dienst van het geheel.

In het jaar 1948 schilderde Mark Rothko het doek No. 18. Rothko zag het levenslicht in 1903 in Rusland maar emigreerde in 1913 naar Amerika waar hij een eigenzinnig oeuvre opbouwde. Eind jaren veertig – op een moment waarop zijn schilderkunst nog volop in ontwikkeling is – verwisselt Rothko de figuratieve voorstelling voor een abstracte beeldtaal. Het meest opvallende is het mystieke en transcendente aura waarmee de kunstenaar zijn nieuwste werken omgeeft.

Zonder voorafgaand plan en tastend in het on-bekende, mengt Rothko zijn pigmenten zelf om ze ver-volgens in vele dunne lagen op het doek aan te brengen. Het transparante resultaat van amorfe kleurblokken ver-telt dat het onbenoembare niet langer onbereikbaar is. Al ontbreekt de taal, de aanwezigheid van het ongekende toont zich. Niet zozeer de vraag wat er bestaat en hoe het er uitziet of waar het vandaan komt en naartoe zal gaan, staat op die werken af te lezen, maar de verwondering dát iets bestaat wat voeding geeft aan de eerbiedige aandacht voor een onnaspeurbaar mysterie.

Zelf noemde Rothko zijn kunst niet abstract maar een levend geheel dat ademt. Hij wilde uitdrukking geven aan basale menselijke emoties die verband houden met tragedie, extase, ondergang. 'Mensen die staan te huilen voor mijn schilderijen,' zo beweerde hij, 'hebben dezelfde religieuze ervaring als ik toen ik ze schilderde.'

Later worden de schilderijen steeds groter, de vormen eenvoudiger en de kleuren dieper. Rothko probeerde niet alleen meer controle te krijgen over de genese van zijn schilderijen maar ook over de presentatie ervan. Die zelfopgelegde taak moet teveel gevergd hebben van de kunstenaar. Toen persoonlijke problemen de gemoedsgesteltenis van een gekwetst, onmachtig en leeggedronken ego kwamen bezwaren, zag Rothko geen andere oplossing meer dan zijn lijden te beëindigen door zelfdoding (1970).



*Mark Rothko, No. 18, 1948, olieverf op doek, 116,6 x 141 cm, Tel Aviv, Joseph Hackmey collectie*

Terugblikkend ontdekt de kenner in vele schilderijen van Rothko de erfenis van de Russische iconenschilders. Het schilderij is de menselijke emotie die haar gestalte krijgt door het kijken van de toeschouwer. En het is alleen de toeschouwer die zich al dan niet afstemt en meegaat in het 'gelaat' van het schilderij, in onbestemde verwondering, het beeld aftastend van de eigen gevoeligheid. Net als bij een icoon is het contact tussen medium en toeschouwer zo intens en overtuigend dat elk commentaar volstrekt overbodig en zelfs storend is.

Maar er klopt iets niet, zal een beetje iconograaf onmiddellijk opmerken. Scheppen vanuit de ervaring van een innerlijke wereld, heeft ook tot doel iets anders te doen oplichten dat de hartstocht van de verliefde minnaar waard is. In het contact met het onvervreembare en onaantastbare Andere volstaat het niet te luisteren naar wat de stem van het hart zegt om te weten wat er medegedeeld wordt. Er is ook meditatie nodig – een vorm van discipline die erop berekend is nu eens weerwerk, dan weer bemoediging te ontvangen van het voorwerp van beschouwing. Zou Alexej Jawlenski, die andere Russische kunstenaar van het abstracte expressionisme, dat niet begrepen hebben toen hij zijn in serie geschilderde Meditaties als één grote synthese opvatte van zijn vroegere portretten die hij gemakshalve Abstracte Koppen, Mystieke Hoofden of Heilandsgezichten had genoemd?

Rothko was een religieuze monade die in zijn betrachting om op geen enkele wijze een sta-in-de-weg te zijn voor de toeschouwer, gedurig het gevaar liep gereduceerd te worden tot een amoebe die kansloos opgeslorpt wordt door zijn eigen

schepping. Jawlenski was een monnik die uit zijn kunst twee schijnbaar tegengestelde boodschappen meende te ontdekken, berichten die pas in een doorgedreven vereenvoudiging en abstractie perfect gelijkkluidend bleken. De lieflijke mare is het nieuws dat aanvankelijk beperkend klonk. Zoiets ontdekt de broeder en zuster van Benedictus ook wanneer hij of zij in het gelaat van de gast of de bezoeker probeert af te lezen wat bedoeld wordt met twee aanbevelingen uit de Regel: "Niets stellen boven Christus" en "nooit wanhopen aan Gods barmhartigheid".

Waar een glimlach een kruis verbergt en een kruis een blijk van grenzeloze liefde wordt, daar is de alchemie van het monachisme tot volmaaktheid gebracht. Christus is het vlees en bloed, de menselijke emotie in de goddelijke aanwezigheid. De weerloze oproep tot erkenning en het sterkste teken ter bemoediging. De begaanbare én goed afgebakende Weg.



*Alexej von Jawlensky, Abstract hoofd, c. 1922*

Dirk Hanssens osv is monnik van abdij Keizersberg in Leuven. Hij publiceert voornamelijk over monastieke spiritualiteit, hedendaagse poëzie en beeldende kunst.

George Meertens werkt al meer dan 25 jaar als zelfstandig beeldend kunstenaar en is sinds enkele jaren beeldend therapeut in het Psychiatrisch Ziekenhuis Bethanië in Zoersel (B). Hij is lid van de cisterciënzervrienden van abdij Maria Toevlucht (Zundert).

De auteurs van deze bijdrage kenden elkaar al een tijdje langs virtuele weg (internet). Tot bij toeval e-mailverkeer



tussen beide ontstond en de gemeenschappelijke interesses en visies meteen opvielen. George Meertens en Dirk Hanssens osb wisselden kunstcommentaren uit, die ze schreven als antwoord op wat ze van elkaar mochten ontvangen. Zo groeide bovenstaand parcours waarvan niet meer duidelijk is wie voor wat verantwoordelijk gesteld kan worden. De auteurs weten het overigens zelf niet meer: ze morrelden aan elkaars teksten tot een coherent geheel ontstond dat nu als alchemie van de monastieke verbeelding geldt.