

.....



# WAAR KUNST RELIGIE KUST

IN DISCUSSIE MET MARC DE KESEL  
OVER MODERNE BEELDENE KUNST

---

*Wessel Stoker (red.)*

# INHOUD

---

**Introductie***Wessel Stoker*

8

**Discussietekst***Marc De Kesel*

Heilige Crisis: over moderne kunst  
en haar fascinatie voor het spirituele

26

**Het Lam Gods van Jan & Hubert van Eyck***Barbara Baert*

De iconische blik. Het nieuwe lam van het Lam Gods

58

**De Heilige Crisis gepeild***Ruud Welten*

Baudelaire, schandalig modern

74

*Lieven De Maeyer*

Dromen van een grond: surrealisme, realisme en mystiek

86

*Frank Bosman*

De kunst heeft haar gezicht verloren:  
de crisis in de kunst als identiteitscrisis

102

*Patrick Chatelion Counet*

Ceci n'est pas Dieu : Ons is de toegang tot het Paradijs ontzegd

114

## **Alternatieven voor de Heilige Crisis**

*Johan Goud*

Teken en spel: alternatieven voor de crisis 130

*Kees Vuyk*

Nieuwe werkelijkheden ontdekken:  
alternatieve missies van de moderne kunst 140

*Wessel Stoker*

Hermeneutische fenomenologie als paradigma voor moderne kunst 152

## **Dupliek**

*Marc de Kesel*

Een respons op de replieken 172

## **Personalia**

210

## **Colofon**

214



# INTRODUCTIE

---

*Wessel Stoker*



‘Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele’. Dat klinkt prikkelend en uitdagend. En dat is ook het essay met deze titel dat Marc de Kesel in deze bundel voorlegt. Wetenschappers vanuit verschillende disciplines geven hun commentaar erop. Soms gaat het om een verhelderende aanvulling of toelichting, soms om een bevestiging of tegenspraak of om alternatieven voor de heilige crisis in de moderne beeldende kunst zoals door De Kesel geponeerd.

Ik geef in verband met de heilige crisis in de moderne kunst een toelichting bij enkele sleuteltermen die in deze bundel gebruikt worden, zoals ‘moderne kunst’ en ‘realisme’.

Wat te verstaan onder moderne kunst? ‘Moderne kunst’ staat in samenhang met *moderniteit*. In de westerse geschiedenis van de filosofie en van het christendom beschouwt men moderniteit als nieuwe tijd doorgaans de tijd na de Middeleeuwen. Met de term moderniteit wijst men ook wel meer specifiek op

de periode van de 19de en 20ste eeuw. De term duidt dan op de sociale omstandigheden en ervaringen als gevolg van de *modernisatie*, de Industriële Revolutie, de technologische, economische en politieke processen zoals fabrieksarbeid, sterke groei van de steden, nieuwe vormen van transport enzovoort. Zo was de kunstbeschouwing van Charles Baudelaire's *Le peintre de la vie moderne* (1859) geworteld in het toenmalige moderne stadsleven van Parijs. In samenhang met moderne kunst spreekt men in de kunsttheorie ook van avant-garde kunst en modernisme. Dan gaat het om een bepaalde kunst *binnen* de moderne kunst: experimentele kunst van kunstenaars die vaak kritisch staan tegenover de moderne westerse cultuur zoals de dadaïst Hugo Ball en de surrealist André Breton.<sup>1</sup>

In deze bundel wordt moderne kunst en moderniteit in ruime zin opgevat. De Kesel acht de heilige crisis nog niet aanwezig bij het drieluik *Het Lam Gods* (1430-1432) van de gebroeders Van Eyck. Hij ziet de crisis in de moderne kunst gaandeweg groeien tot ze in haar diepte is aan te wijzen bij Gustave Courbet (1819-1877) met zijn oproep tot 'realisme,' en nadien in de moderne kunst van de 20ste eeuw.

De Kesel verbindt de heilige crisis in de moderne kunst met de opvatting van de 'dood van God'. Zo schrijft hij: 'De "dood van God" geldt voor velen als definitie van de moderniteit ...' In verband hiermee vult hij de term *realisme* zoals deze in de kunsttheorie wordt gebruikt, aan vanuit zijn wijsgeurig-theologische kunstbeschouwing. Het pictorale realisme betreft in de kunsttheorie de discussie over de vraag hoe een schilderij dat uit verf en kleur bestaat, gelijkens kan vertonen met de werkelijkheid van natuur en mens.<sup>2</sup> De Kesel vult dit aan door te wijzen op het realisme dat bij Van Eyck en bij Renaissance-schilders is te vinden, realisme als aanduiding voor de werkelijkheid als gegrond in God.

1 De geschiedenis van de avant-garde kunst is vol met spanningen en tegenstrijdigheden. In de jaren '60 van de 20e eeuw verbinden sommige avant-garde kunstenaars hun pop-art kunst met economie en consumptie (D. Cottingham, *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2013). Zie voor de term modernisme ook P. Gay, *Modernism: The Lure of Heresy*, W.W. Norton & Company, Inc.: New York 2008).

2 Zie de artikelen *Realism* in: *Encyclopedia of Aesthetics* (M.Kelly ed.), VI, 106-110).

Kortom: De Kesels essay, 'Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele', betreft een wijsgerig-theologische analyse van moderne kunst, waarop in deze bundel vanuit de filosofie (Welten en Chatelion Counet), de cultuurtheologie (Bosman en Goud), de esthetiek (Vuyk en Stoker) commentaar wordt gegeven. Voorafgaat een kunsthistorische analyse van Barbara Baert van *Het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck.

Ik introduceer de commentaren op de stelling van De Kesel dat moderne kunst in een heilige crisis verkeert. Eerst De Kesels essay.

## **Heilige Crisis: over moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele**

De moderne kunst heeft haar ontstaan te danken aan een crisis. De dadaïst Hugo Ball toonde in 1916 met zijn verzen zonder woorden, zijn klankgedichten, de onmogelijkheid om kunst te maken. Dit als gevolg van de Eerste Wereldoorlog met zijn vernietigende invloed op de cultuur. Al eerder had de Franse kunstschilder Gustave Courbet de crisis in de moderne kunst blootgelegd met zijn oproep tot realisme. Daartoe had hij met het schilderij *L'atelier du peintre* (1855) opgeroepen. De term 'realisme' reserveert De Kesel voor een schilderkunst die haar beelden gefundeerd weet in de grond van de werkelijkheid. Dit 'realisme' treffen we nog aan in *Het Lam Gods* van Jan & Hubert van Eyck uit 1430-1432 en in latere kunst van de Renaissance. Van Eycks drieluik toont de realiteit van alledag zoals die is verankerd in de grond van de werkelijkheid, een 'grond' die goddelijk is. Dit realisme was met andere woorden te danken aan de christelijke incarnatie-idee, aan de opvatting dat God mens geworden was en daarom rechtstreeks uit onze dagelijkse werkelijkheid sprak. Waar een eeuw vóór Van Eyck het beeld nog wegkeek van de dagelijkse werkelijkheid omdat het naar God wilde verwijzen (het beeld was een 'icoon', neoplatoons opgevat als een visuele 'stairway to heaven'), werd een beeld in Van Eycks tijd als 'representatie' gedacht, als 'voorstelling' van de dagelijkse werkelijkheid die, omdat God erin was geïncarneerd, meteen ook de reële (lees: goddelijke) grond van beeld en realiteit toonde.

Deze religieuze gronding begon de kunst echter al vanaf de zestiende eeuw kwijt te raken, terwijl ‘representatie’ niettemin het paradigma voor de beeldende kunst bleef. Impressionisten, Cézanne, Malevich worstelden, allen op eigen wijze, met representatie, met het weergeven van de werkelijkheid, omdat deze bij hen niet meer op een reële presentie stoelde. De moderne kunst verkeert in een crisis doordat ze de voeling met de grond van de realiteit heeft verloren. ‘De “dood van God” geldt voor velen als definitie van de moderniteit, en een lange traditie verlichtingskritiek verklaart religie verbeurd.’

De moderne kunst handhaaft het beeldparadigma van representatie en is niet in staat een alternatief ervoor te realiseren. ‘Haar moderniteit valt samen, niet met een alternatief, maar enkel met een experimentele ruimte waarin het oude, nog steeds heersende paradigma van de representatie steeds weer opnieuw in vraag wordt gesteld.’ De moderne mens – en met hem ook de representatie – heeft zich vrij gemaakt van de grond van de werkelijkheid. Ziet de moderne kunst haar crisis van representatie onder ogen, dan blijft ze zoeken naar de grond van de representatie. Daarin ligt de basis voor de fascinatie die zij heeft voor het religieuze en spirituele.

Een nostalgisch verlangen om het beeld in de kunst zijn reële basis terug te geven door het religieus te duiden en te beleven, is geen optie, aldus De Kesel. Dan verliest de kunst haar moderniteit, stelt hij. Moderne kunst moet haar fascinatie voor het religieuze wel serieus nemen maar kan dit enkel door haar eigen grondingscrisis ‘als crisis op de agenda van de moderniteit te houden’, aldus De Kesel.

## **Het Lam Gods**

*Het Lam Gods* (1430-1432) van Jan & Hubert van Eyck is voor De Kesel een voorbeeld van kunst die nog niet in een heilige crisis verkeert. BARBARA BAERT onderzoekt dit werk.

Zij verhaalt in haar kunsthistorische bijdrage over *Het Lam Gods* hoe na de verwijdering van de 16<sup>de</sup>-eeuwse overschildering bij de restauratie een ander lam

tevoorschijn kwam. Een lam met een gelaat waarvan de ogen vooraan zijn geplaatst in plaats van opzij. Het is een theologisch lam in plaats van een 'natuurlijke lam'.

Baert belicht de spiritualiteit die ermee verbonden is. De frontale blik is een belangrijk kenmerk van het gelaat van het Lam Gods. Zij laat zien dat het werk van de Van Eycks in de traditie staat van het Ware Gelaat (van Jezus). Het had daarmee ook een functie in de spiritualiteit van de *beata visio*, het zien van God na de dood.

De auteur betreft ook ons als toeschouwer van het Lam Gods in haar bespreking. 'Zijn wij stapsgewijs over het lam heen gegaan, voorbij de engelen – de tussenwezens – tot bij God, en vervolgens getranscendeerd in het zuiverste spirituele zien?' De ogen van het lam blijken zo geschilderd te zijn dat het lam ook ons aankijkt.

## **De Heilige Crisis gepeild**

De commentaren zijn deels peilingen van wat De Kesel beweert over een heilige crisis van de moderne kunst en haar fascinatie voor het spirituele en religieuze. Welten, De Maeyer en Bosman peilen stromingen binnen de moderne kunst op het (on)gelijk van zo'n heilige crisis. Welten bespreek de kunst van Baudelaire, Bosman die van Dada (Hugo Ball) en van Lucebert en De Maeyer het surrealisme van André Breton.

RUUD WELTEN bevestigt De Kesels spreken over een crisis in de moderne kunst. Hij wijst op de crisis in de moderne kunst in het 19de eeuwse Frankrijk, waarbij kunst en religie op gespannen, zelfs tegenstrijdige wijze met elkaar verbonden zijn. De dichtbundel *De bloemen van het kwaad* (1857) van Charles Baudelaire is een voorbeeld van de innerlijke tegenstrijdigheid die eigen is aan 'moderne kunst'. Enerzijds ligt een revolte tegen God aan de moderne kunst ten grondslag; anderzijds is er tegelijk de schatplichtigheid van deze revolte aan diezelfde God. Moderne kunst wordt én gekenmerkt door een afscheid van het religieuze én blijft van religie vergeven. Baudelaire laat dat zien in zijn *De bloe-*

men van het kwaad, dat leest als een lofzang op het kwaad, op verleiding, zonde en prostitutie. De burgerij bedreef al dat kwaad maar verstopte het. Baudelaire maakte het zichtbaar en spiegelde de katholieke moraal van het goede en nastrevenswaardige aan haar tegendeel: spleen versus ideaal, God versus Satan, liefde versus haat, slachtoffer versus beul.

Welten wijst op de tegenstrijdigheid van de moderne kunst, die tussen de burgerlijke moraal en het beroep op de goede God, die ook speelt in het werk van Baudelaire's tijdgenoten zoals Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1856) en Edouard Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1863). Ook bij hen betreft het 'een revolutie die doeltreffend is, precies omdat dezelfde vormen gebruikt worden als de kunst waar ze zich tegen afzet.'

LIEVEN DE MAEYER toetst De Kesels visie dat de moderne kunst haar gronding in de werkelijkheid kwijt is aan het surrealisme. Kan het aan de eis van realisme voldoen?

André Breton, de stichter van het surrealisme zoekt naar realisme. Hij wil de kunst laten aansluiten bij de werkelijkheid, maar dan wel bij de *volledige* werkelijkheid en dat is voor hem bijvoorbeeld ook de niet-materiële werkelijkheid en de niet objectief waarneembare droom.

De surrealisten zoeken, na de dood van God, een nieuwe grond voor de verhouding van de mens tot de realiteit – een nieuwe grond voor 'realisme'. Maar anders dan Descartes, die enkel twijfelde aan de zintuiglijke werkelijkheid om haar in haar zekerheid te herstellen, betwisten de surrealisten het alleenrecht van de rede en de zintuigen om te bepalen wat echt is. Descartes hield de droom voor louter illusoire werkelijkheid. Voor de surrealisten echter maakt de droom evenveel aanspraak op werkelijkheid als de wereld van de zintuigen. Vandaar ook hun voorliefde voor automatisme (*écriture automatique*, maar ook *dessin automatique*). In hun ogen is dit het uitgelezen middel om tegemoet te komen aan de realisme-eis van de moderne kunst. Rede, moraal en esthetiek verminken de werkelijkheid door het irrationele, het kwade en het lelijke eruit weg te zuiveren.

Hoe voldoet het surrealisme aan de realisme-eis? De referentie aan een objectieve buitenwereld wordt ondergeschikt gemaakt aan een verkenning van de creatieve werking van het denken in beeld en taal zoals die autonoom functioneren, dit wil zeggen nog vóór een 'ik' die als zijn instrument aanwendt. Breton beschrijft het automatisch schrijven als volgt: 'Plaats uzelf in een zo passieve, of receptieve, toestand als u kan...'. In het automatisch schrijven, schrijft het *schrijven* en niet de *schrijver*.

Het automatisme is het antwoord van het surrealisme op de realisme-eis van de moderne kunst. De surrealisten zoeken de grond van de werkelijkheid in zichzelf, maar die blijkt nu buiten het eigen bewustzijn te liggen. De Maeyer acht dit antwoord op de realisme-eis van de moderne kunst niet overtuigend. De heilige crisis van de moderniteit krijgt zo geen oplossing en blijft, zoals De Kesel had gesteld, bij het vroege surrealisme op de agenda van de moderniteit staan.

Is er ook een religieus aspect te ontwaren in het surrealisme? De Maeyer wijst op een *formele* gelijkenis van het surrealisme met religie als mystiek. Dat is echter te weinig om te spreken van een *religieuze fascinatie* van deze moderne kunstenaars waarover De Kesel in zijn essay schreef.

FRANK BOSMAN constateert een crisis in de moderne kunst maar duidt haar als een langlopende identiteitscrisis. Na eerst in het algemeen de identiteitscrisis in de moderne kunst te hebben aangewezen, gaat hij dieper in op de crisis bij Hugo Ball (1886-1927) en Lucebert (1924-1994).

De vernietiging veroorzaakt door de Eerste Wereldoorlog was zo radicaal dat dadaïsten van het eerste uur zoals Ball niet langer konden geloven in een 'werkelijkheid die deze slachting toelaat en hieven beschuldigend de vinger naar de menselijke taal die van elke uiteengereten soldatenlijf een vinkje op een lijst maakt'. Deze performatief-destructieve capaciteit van de menselijk-conventionele taal was de reden dat Ball zijn klankgedichten begon: zelfs de taal moest vernietigd worden. Maar wat is voor de kunst het alternatief? Die was er niet aldus Bosman. Het betreft 'kunst die zichzelf alleen in voortdurende crisis begrijpt, maar geen alternatief heeft'. Ball keerde daarom terug naar de religie.

Hij werd rooms-katholiek, maar als kunstenaar bleef hij in crisis en bleef hij klankmagie gebruiken zonder inhoud.

Ook Lucebert, de Nederlandse Ball, liet zich twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog dopen en werd rooms-katholiek. De titel van Bosmans artikel 'de kunst heeft haar gezicht verloren' verwijst naar een bekende strofe uit Luceberts gedicht, *ik tracht op poëtische wijze*:

in deze tijd heeft wat men altijd noemde schoonheid  
schoonheid haar gezicht verbrand.

Lucebert worstelde ermee wat na Auschwitz de rol van kunst kan zijn. De menselijke beschaving had definitief zijn barbaarse gezicht laten zien 'waardoor alle schoonheid, waarheid en goedheid voorgoed verloren raakten'.

Ball en Lucebert bieden volgens de auteur 'een ander prisma dan De Kesel om de crisis van de moderne kunst en haar voortdurende worsteling met de afgezworen religie te begrijpen'. De werkelijkheid van de beide wereldoorlogen is *beyond redemption* en kan alleen nog maar het object van voortdurende kritiek door de kunsten zijn.

Bosman meent dat kunst niet zonder religie kan, zij het anders dan De Kesel stelt. De in voortdurende crisis verkerende kunst heeft een referentiekader nodig waartoe zij zich kan verhouden en waartegen zij zich kan afzetten. 'Zoals de rebel de dictator nodig heeft om de opstand te kunnen prediken ... zo heeft de kunst de religie nodig'. Maar religie heeft nog een andere functie voor kunstenaars. Religie biedt ook 'een mogelijkheid om uit te blazen na de ervaring van de *horror vacui*, het eindpunt van elke artistieke zelfontlediging' zoals Ball en Lucebert laten zien. 'Als de crisis zichzelf als haar eigen doel verstaat, zoals De Kesel lijkt te suggereren, is zij tot niets anders in staat dan tot een eeuwig ronddraaien om haar eigen middelpunt heen'. Dat houden kunstenaars niet vol en zoeken in de religie 'een moment van overgave aan het eigen onvermogen die crisis op te lossen', aldus de auteur.

De heilige crisis van de moderne kunst betreft het niet kunnen voldoen aan de



eis van realisme en daarmee van representatie. Anders dan de vorige peilingen gaat PATRICK CHATELION COUNET niet in op stromingen binnen de moderne kunst maar stelt representatie als zodanig ter discussie. Hij acht in het voetspoor van Derrida representatie onmogelijk.

De filosoof Derrida wijst erop dat er een gat is tussen het uitdrukke (het kunstwerk of de *signifiant*) en het uitgedrukte (wat ermee gezegd wil worden of de *signifié*). Veelbetekenend wordt eraan toegevoegd: 'En dan zwijgen we nog over het gat tussen het teken en de werkelijkheid'. Daarmee geeft Chatelion Counet de kern aan van wat hij wil beweren over de representatiecrisis. Die crisis bestaat al bij Adam 'die door God gemachtigd wordt te *representeren*: namen te geven aan het voorhandene' (Gen. 2:20).

Wijzend op een gedicht van Bertus Aafjes over Adam die de schepping ervaart wanneer niets nog is benoemd, zegt Chatelion Counet dat de oerzonde is dat de mens begint te benoemen: 'de verboden vrucht is het woord, het poëtische woord, dat de dingen met elkaar vergelijkt en verbindt. De dingen verliezen in het woord en door het woord hun singulariteit en verdwijnen in de veralgemenisering.' Maar, aldus de auteur, 'door te verbinden en te communiceren ontzeggen we onszelf de toegang tot het paradijselijke *Ding-an-sich*. Het vlammen-de zwaard dat ons de terugkeer naar de Presentie in het Paradijs verhindert, is de taal, de metaforiek, de kunst.'

Realiteit als onpresenteerbaarheid was al vanaf Adam het geval. Derrida stelde dat we nooit een *laatste* betekenisinhoud vinden. Dat De Kesel de crisis van het representatie-paradigma op de agenda van de moderniteit wil houden, acht Chatelion Counet daarom niet zinvol.

De auteur verheldert de representatie-crisis verder aan de hand van vooral René Magritte die een (taal-)filosofisch probleem schildert met zijn schilderij *La Trahison des images* [*Het verraad van de beelden*] (1928/29) waarop onder de geschilderde pijp de letters staan: *Ceci n'est pas une pipe*. Het gaat Magritte er niet om dat een *geschilderde* pijp geen pijp is, maar dat een *pijp* geen pijp is. 'Er is geen pijp. Nergens!' Anders gezegd, Magritte verwijst naar de *onwaarneembaarheid* van de werkelijkheid en toont daarmee de gesloten deur naar het paradijs. Het

is daarom onnodig dat De Kesel het probleem van de onpresenteerbaarheid op de agenda wil houden. Chatelion Counet wijst tenslotte ook nog op het onvermogen van de leerlingen om Jezus te verstaan (Joh. 16:18) en legt het uit als het falen van het instrument taal als zodanig.

De conclusie is: 'ons is de toegang tot presentie (in kunst, in taal) ontzegd. Die crisis agenderen is overbodig, omdat ze niet te negeren noch te overwinnen valt.'

## **Alternatieven voor de Heilige Crisis**

Goud geeft alternatieven voor de crisis van moderniteit vanuit de theologie en de filosofie. Vuyk focust op de moderne kunst zelf en geeft voor de heilige crisis vanuit de wijsgerig esthetica een alternatieve visie op moderne kunst. Stoker stelt de vraag of het spreken van de heilige crisis van de moderne kunst niet botst met het maken van kunst met christelijke thema's door moderne kunstenaars en geeft een alternatief om het verschijnsel moderne religieuze kunst als een legitieme mogelijkheid en werkelijkheid te zien.

JOHAN GOUD wijst op het centrale begrip crisis bij De Kesel. Ook elders stelt laatstgenoemde dat moderniteit 'het antwoord [is] op de alles met zich meesleurende crisis die de verdwijning van het scholastieke realisme teweegbracht'. Het idioom van de crisis vindt Goud ook in de theologie bij Kierkegaard en Karl Barth maar wel anders.

Bij Barth heeft crisis de 'betekenis van *oordeel*: het goddelijke Neen over al wat we tot stand brengen – inclusief onze vroomheid en spiritualiteit' Er is bij hem ook een tweede betekenis van 'crisis': 'keuze'. Staande in de crisis, heeft een mens altijd de mogelijkheid om te kiezen voor een vooralsnog ongeziene mogelijkheid.

Goud verbaast zich erover dat De Kesel de crisis onder een tragisch voorteken plaatst. Crisis verwijst bij De Kesel naar 'de verdwijning van het funderende paradigma van de christelijke Middeleeuwen, die het drama van reformatie,

godsdienstoorlogen en moderniteit teweeg heeft gebracht'. De auteur wijst op alternatieven die juist de moderniteit biedt, gekenmerkt als ze is door pluralisering. Het moderne pluralisme kent meerdere paradigmata waarvan Goud er twee noemt: de protestantse theologie van het verwijzende *teken* en het *spel* in de filosofie van Nietzsche en Duintjer.

Wat het eerste betreft (het teken) heeft de Reformatie een alternatief voor het middeleeuwse realisme en voor de 'reële presentie' van God. Protestantse theologen gaven alternatieven ervoor met 'het typisch moderne begrip teken' zoals Calvijn deed met zijn spreken over bezegelende *tekens*. Voor de uitleg van de betekeniswaarde zijn woorden nodig. Goud spreekt hier van een hermeneutische ontologie, van 'het Zijn dat in de taal zijn huis vindt en in het Woord en de woorden tot uitdrukking komt. De afstand tussen God en mens, is daarmee veel groter geworden. Maar de zelfstandige waarde van de *seculariteit* is tegelijkertijd alleen maar versterkt, mét de creatieve mogelijkheden die daardoor werden opengelegd.' En dat laatste geldt ook voor de kunst.

Het filosofische alternatief *spel* beroept zich evenals het teken niet langer op een funderend of transcenderend Zijn. Goud wijst daarbij op Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* die van het kind als metamorfose van de geest zegt: 'Onschuld is het kind en vergeten, een opnieuw beginnen, een spel, een uit zichzelf rollend rad, een eerste beweging, een heilig Ja-zeggen.' Hierbij geeft Goud als commentaar: 'het ja-zeggen tot het leven en de waarden van het leven. Dat is het waar de vraag naar het fundament in dit geval bij uitkomt.'

Ook de Amsterdamse filosoof Otto Duintjer geeft een alternatief voor het middeleeuwse realisme en haar gronding in God. Duintjer analyseert de regels die het menselijk gedrag reguleren. Die regels kunnen geen maatstaf van de eigen legitimiteit zijn. 'Ze zijn de voorwaarden voor elke onderscheiding van gegrond of ongegrond, maar zijn zelf geen van beide', "ze staan noch vallen, kortom ze zweven." Het betreft hier een dimensie van het onuitputtelijke. 'Vragend naar het fundament, komen we zo in aanraking met de dimensie van het onuitputtelijke, rondom de regels.' Deze dimensie is meditatief te ervaren en wordt zichtbaar in het spel, in de nog onbegrensde openheid van kinderen.

In reactie op De Kesels bewering over de inherent *tragische* constitutie van de moderne vrijheid, stelt Goud de vraag of de grondeloosheid van het moderne denken niet juist vruchtbaar is gebleken als mogelijkheidsvoorwaarde van nieuwe paradigmata zoals het teken en het spel.

KEES VUYK confronteert De Kesels benadering van de moderne kunst met enkele alternatieve paradigmata. Het paradigma van de representatie is niet overheersend in de moderne kunst. De Franse filosoof Jacques Rancière stelt dat het paradigma van de representatie heeft plaats gemaakt voor een nieuw paradigma, 'het esthetisch regime'. Kunsten in de moderne tijd vormen een relatief autonoom gebied binnen de samenleving. Zij hoeven zich niet langer zoals in het regime van de representatie, te voegen in de algemene indeling van de samenleving in standen, rangen, beroepen en dergelijke. Wat houdt het esthetisch regime in voor de schilderkunst? Het gaat niet alleen om nieuwe manieren van (re)presenteren van de werkelijkheid, zij tonen ook *nieuwe aspecten van die werkelijkheid*. Bijvoorbeeld boeren op het land schilderen en dan niet als onderdeel van een arcadisch landschap, maar als verbeelding van een leefwijze. De kunsten hebben een nieuwe vrije maatschappelijke positie ten opzichte van de samenleving, vandaar dat nu ook bijvoorbeeld protestkunst mogelijk is. Vanuit dit paradigma van het esthetisch regime, geeft Vuyk ook een andere uitleg van Courbets, *L'atelier du peintre* dan De Kesel.

Vuyk wijst verder op zijn eigen alternatief als paradigma van de moderne kunst. De mens staat in de moderne tijd als subject centraal. Het subject ontdekt zijn vrijheid. Het gaat erom hoe ik, deze persoon, als subject, de wereld beleef, niet hoe die wereld is. Er is in de moderne tijd een proces van subjectivering aan de gang. Toegespitst op de moderne kunst: moderne kunstvoorstellingen verwijzen niet meer *terug* naar een (substantiële, goddelijke) werkelijkheid, maar wijzen *vooruit* naar het subject als de drager van de voorstelling. Vuyk is wel kritisch over de mens als subject en wijst hedonisme af. Het subject-zijn roept mensen op tot een ethisch bestaan. Daarbij is kunst van belang: zien we, zo vraagt hij, in de hedendaagse kunst niet steeds vaker een ethische wending optreden, als uitdrukking van een besef van verantwoordelijkheid in een wereld die op allerlei manieren in crisis is?

En wat religie betreft: Vuyk sluit zich bij de conclusie van De Kesel aan dat de kunsten in de moderne tijd worstelen met de crisis van het heilige, maar hij meent dat zij daarmee het spoor van het christendom volgen. Dat spoor leidt de kunsten niet per se naar een impasse, het biedt volgens Vuyk ook uitzichten op nieuwe beelden en verhalen, die gaan over mensen, hun vrijheid en hun verantwoordelijkheid.

WESSEL STOKER noemt Marc De Kesels essay over de *Heilige Crisis* een prachtig huis dat onder architectuur is gebouwd. Hij vraagt zich wel af of moderne kunstenaars die *religieuze kunst*, kunst met christelijke thema's, maken zoals Rouault, Sutherland, Beuys, Dumas zich kunnen herkennen in De Kesels schets van de moderne kunst. Hij meent dat De Kesels spreken van een heilige crisis in de moderne kunst onvoldoende spoort met moderne religieuze kunst waarin christelijke thema's aan bod komen en doet het voorstel om vanuit de hermeneutische fenomenologie zulke kunst te beschouwen.

Na een toelichting op De Kesels monotheïstisch-Lacaniaans geïnspireerd paradigma waarvoor Stoker ook verwijst naar andere geschriften van De Kesel, gaat hij in op de vraag hoe het moderne menselijk subject vanuit de hermeneutische fenomenologie is op te vatten. Anders dan het cartesische moderne subject dat de fundering in zichzelf zoekt (zie ook de bijdrage van De Maeyer), vat Stoker de mens zo op dat die pas tot bewustzijn van zichzelf kan komen via de omweg van de tekens in de cultuur, de symbolen die ons vooral aangereikt worden in kunst en in religie. Het moderne subject is de *mogelijkheid* gegeven om open te zijn voor religieuze transcendentie. Maar wordt dat niet tegengesproken als De Kesel stelt dat 'de "dood van God" ... voor velen [geldt] als de definitie van de moderniteit'? De auteur gaat in verband hiermee in op het spreken over God na de theologie van de dood van God. Hij wijst als voorbeeld op Richard Kearney's *The God Who May Be*. Dat verheldert zijns inziens de mogelijkheid voor de mens in de moderniteit om over God te spreken en om open te staan voor religieuze transcendentie.

Met de fenomenologische waarnemingsleer van Merleau-Ponty licht hij nader toe dat kunstenaars ook in de moderne tijd religieuze kunst kunnen maken. Daarmee geeft hij zijn antwoord op het realisme-probleem dat in moderne

kunst wel ervaren maar volgens De Kesel niet opgelost wordt. Representatie en realisme (zij het met de nodige kwalificatie) kunnen ook in moderne religieuze kunst verbonden zijn met God zoals bijvoorbeeld de schilders Van Gogh en Carr laten zien. Stoker verheldert verder hoe kunst vindplaats van God kan zijn in onze moderne tijd. Dat doet hij aan de hand van zijn theorie van hints en *disclosure*.

Op deze replieken op Marc De Kesels visie op moderne beeldende kunst als heilige crisis volgt De Kesels dupliek. Hij geeft zijn respons waarmee hij zijn visie op moderne kunst zo nodig verheldert.