

mable

**Kunst,
beeld
en
sociale
media**

Hannibal

Koenraad
Jonckheere



iHeart, *Long Distance Lovers – Part 1*, één in een set van drie NFT-kunstwerken

#orpheus 7

#beeldtrias 35

#similitudo 59

#thinkinginsidethebox 83

#mimesis 101

#titulus 119

#personificatie 141

#naarmijnbeeld 167

#pose 217

#materie 247

#decorum 273

#eurydice 295

#orpheus

Zeventien of achttien moet ik geweest zijn,

toen ik voor het eerst het verhaal van Orpheus en Eurydice las. Ik vond het thuis in de boekenkast, op dezelfde plank als *Le mythe de Sisyphe*. “*Il faut imaginer Sisyphe heureux*”, zo eindigt dat essay van Albert Camus, herinner ik mij.¹ Sisyfusarbeid was geen straf voor Camus. Het was een zegen. In dat absurde leven tussen geboorte en dood is het heerlijk zo’n steen almaar weer de berg op te mogen duwen. Schoonheid en plezier vinden in de onmacht van de mens. Het heeft wel iets.

Toch heeft Sisyphus op mij nooit dezelfde impact gehad als dat andere mythologisch drama: de lotgevallen van Orpheus en Eurydice zoals Ovidius die vertelt in boek tien van zijn *Metamorfosen*.² Ik zou gaan studeren en dacht aan kunstgeschiedenis, maar hield het uiteindelijk bij geschiedenis. Mede door Orpheus en Eurydice kwam de beeldende kunst enkele jaren later weer op mijn pad. Ze liet me nooit meer los.

Zelfs wie goed vertrouwd is met de kunstgeschiedenis, zal nochtans de wenkbrauwen fronsen bij de gedachte dat het lezen van Orpheus’ levensverhaal en de passie voor beeldende kunsten rechtstreeks verband houden. Muziek is een veel evidentere link. Orpheus was ten slotte de muzikant die mens, dier en zelfs cipressen wist te beroeren met zijn goddelijke lierspel. Had Monteverdi niet de basis gelegd voor de moderne opera met zijn meesterwerk *Orfeo* (1607)?³ In muziek en theater waren Orpheus en Eurydice altijd een bron van inspiratie. Bij beeldende kunst is dat veel minder het geval. Sculpturen en schilderijen, zoals Rubens’ doek [Afb. 1] waarin de dramatische climax treffend wordt gevat, zijn eerder zeldzaam. In tegenstelling tot tal van andere passages uit Ovidius’ boekdikke gedicht is de tragedie

[Afb. 1]



Peter Paul Rubens

Orpheus en Eurydice, 1636–1638, Madrid, Museo Nacional del Prado



van Orpheus en Eurydice weinig uitgebeeld. En toch. Om niet meer dan één zinnetje blijft hun liefdesverhaal tot op de dag van vandaag aan mij knagen en speelt het een rol in alles wat ik onderneem:

“Bang dat ze achterbleef of uit verlangen haar te zien keek hij in liefde om.”⁴

Om dit anderhalve vers te begrijpen moet je de voorgeschiedenis kennen. Orpheus, de begeerlijke zoon van de koning van Thracië en de muze Calliope, was dolverliefd op de nimf Eurydice. Op hun huwelijksdag liep het mis. Eurydice werd gebeten door een adder en stierf. Overmand door verdriet en in een ultieme poging om zijn geliefde terug te winnen, besloot Orpheus af te dalen naar het onderaardse. Hij tokkelde er op zijn lier voor Pluto en Proserpina, de heersers van de onderwereld. Met zijn gezang bracht hij zelfs de wraakgodinnen aan het huilen. Ontroerd door zoveel liefde gaven de goden toe. Eurydice mocht Orpheus volgen op het pad van de onderwereld, terug naar het licht, op één voorwaarde: hij mocht zijn blik niet naar haar wenden “vóór hij het Avernusdal ontstegen was.”⁵ Dat is wat je ziet op Rubens’ werk. Onzeker grijpt Orpheus Eurydice’s hand om de tocht aan te vatten. Hij wil omkijken, maar mag niet. Hij twijfelt. Bijna boven op het donkere, steile pad sloeg het noodlot voor de tweede maal toe. “Bang dat ze achterbleef of uit verlangen haar te zien” keek Orpheus uiteindelijk om. Eurydice viel de eindeloze diepte van de dood in. Voorgeod.

#

Zoals dat gaat met Griekse mythologische verhalen, werd ook deze tragedie in de afgelopen tweeduizend jaar vertaald,

hertaald, aangepast en geïnterpreteerd in de literatuur, het theater, de beeldende kunst en meer recent ook in films en games. Ovidius was niet de eerste die het tragische verhaal neerschreef. Voor hem hadden Apollonius van Rhodos (*Argonautica*), Pausanias (*Beschrijving van Griekenland*) en Vergilius (*Georgica*) dat al gedaan.⁶ Na hen volgden nog velen. Van de vroegmiddeleeuwse theoloog Boëthius (*De consolatione philosophiae*) in de zesde eeuw na Christus tot de film *Portrait de la jeune fille en feu* uit 2019 bleef het verhaal inspireren.⁷ Zelfs in videogames, zoals *Dante's Inferno* of *Hades* [Afb. 2], komt Orpheus' mentale strijd aan bod.⁸ In de beeldende kunsten bleef de impact beperkt, met uitzondering van enkelingen, onder wie inderdaad Rubens. Laat in zijn carrière waagde hij nog een poging om het drama treffend te verbeelden. Maar zelfs hij slaagde niet echt in zijn opzet. Het is niet hét schilderij uit zijn oeuvre dat een onuitwisbare indruk nalaat.

De term 'orfisme' die Guillaume Apollinaire veel later opdiepte om een lyrisch-kleurrijke vorm van abstractie te promoten, sloeg meer op de wens om de abstracte ontroering van klankdichten om te zetten in kleur dan op de filosofische bedenkingen over kijken en zien die men bij het mythologische verhaal kan maken.⁹ Het oorspronkelijke orfisme – niet te verwarren met de kunststroming – was een mystieke godsdienst die vrij succesvol was in de Griekse en Romeinse oudheid. Heel wat aspecten van het orfisme overlapt met joods-christelijke dogma's, zoals de goddelijke origine van de mens en de impact van het aardse leven op het leven na de dood. Op een vierde-eeuwse muurschildering in de catacombe van de heiligen Petrus en Marcellinus in Rome werd Orpheus daarom vereenzelvigd met de Messias [Afb. 3].¹⁰ Het idee van de goede herder werd inwis-

[Afb. 2]



Game still van **Hades**, *Orpheus en Eurydice*, uitgebracht op 6 december 2018



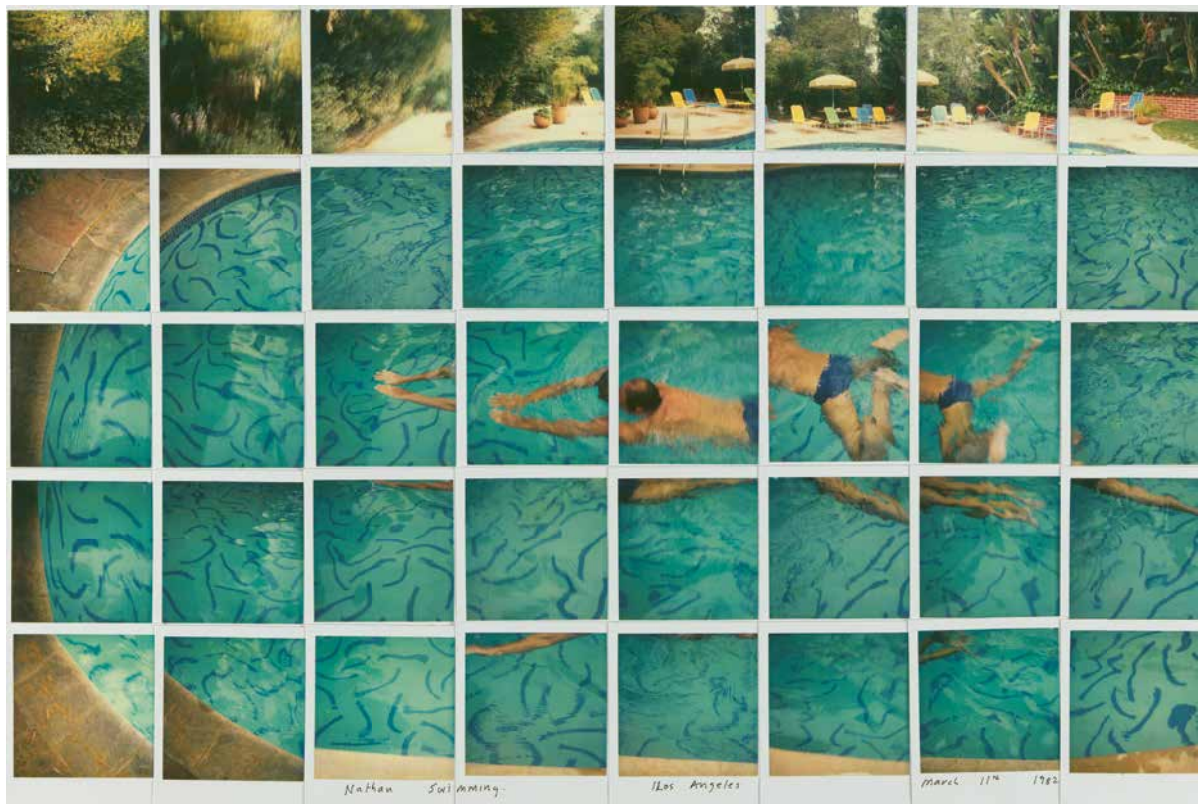
[Afb. 3]

Orpheus als prefiguratie van Christus, 4de eeuw n.Chr.,
Rome, Catacombe van de heiligen Petrus en Marcellinus

en schoonheid aan bod. Eindigen doet dit boek met de wonderlijke manier waarop zicht en gevoel met elkaar interageren. Hoe impliciete verwachtingen vaak bepalen wat we zien, wordt de conclusie. Bij dit alles zijn enkele denkpatronen uit ruim tweeduizend jaar Europese kunstgeschiedenis de leidraad.

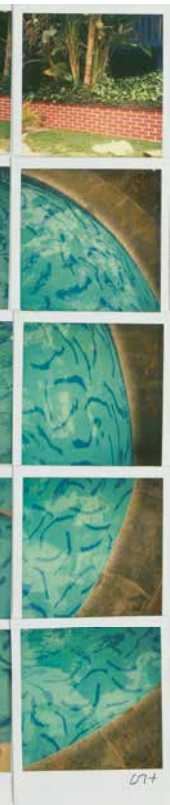
#beeldtrias

[Afb. 12]



David Hockney

Nathan Swimming, Los Angeles, March 11th 1982, 1982, privéverzameling



Soms loont het om in de zoektocht naar een beter begrip van een complex fenomeen ver terug te gaan in de tijd en af te dalen in de donkere krotten van de geschiedenis, zoals Orpheus op zoek ging naar een verloren idee. Beeld, wat ons tegenwoordig als een stortvloed overspoelt, is zo'n complex verschijnsel. Sinds mensen bizons op rotsen zijn gaan krassen, is het aanwezig, maar de veelheid en het gemak waarmee het nu gemaakt en verspreid wordt, zijn inderdaad fenomenaal. Het wekt dan ook geen verbazing dat meerdere wetenschappelijke disciplines zich als taak gesteld hebben beelden te leren begrijpen. Los van elkaar en elk met hun eigen vocabularium zoeken vakgebieden zoals kunstwetenschappen (de oudste), beeldwetenschappen, communicatiewetenschappen, perceptiepsychologie, neuropsychologie en zelfs computerwetenschappen naar manieren om dit overweldigende, maar vooralsnog moeilijk te vatten verschijnsel inzichtelijk te maken.²⁵ Dat is niet evident omdat, anders dan de taalkunde of de wiskunde, de theoretische studie van het beeld geen lange voorgeschiedenis heeft en anders dan taal en wiskunde geen consequente, logische opbouw heeft. Bovendien 'leest' men beelden niet gestructureerd. De ogen flitsen onbestemd van links naar rechts en van boven naar onder en verzamelen in enkele milliseconden een chaotisch kluwen van impressies. De hersenen fabriceren met die stukjes informatie vervolgens een samenhangend beeld, een beetje zoals in David Hockneys *Composite Polaroids* [Afb. 12].

Terwijl er al in de oudheid rationele systemen werden ontwikkeld om taal en getal te begrijpen (grammatica, retorica, aritmetica, geometrie...), was dat voor beeldtaal veel minder het geval.²⁶ Die interesse kwam er pas op het moment dat beeldende kunsten een voorname rol gingen spelen in politiek en religie, en

dus een onderdeel werden van het machtssysteem – zoals gesproken en geschreven taal dat al veel langer was. Wanneer beeldtaal tot hevige conflicten leidde, zoals in het vroege christendom, kreeg het beeld als zuster van het woord aandacht.²⁷ In die eerste eeuwen na Christus was namelijk niet iedereen ervan overtuigd dat de nieuwe religie ook een eigen beeldcultuur mocht of moest ontwikkelen. De Romeinen hadden vanaf het begin van het keizerrijk in navolging van de Grieken sterk ingezet op beeldende kunst als propagandawapen, maar de van oorsprong joodse fractie in het jonge christendom nam een veel meer gereserveerde houding aan. In de Thora (het joodse heilig boek; het Oud Testament voor christenen) staan talrijke verbodsbepalingen op het maken van beelden. Ook de Germaanse stammen die in de vierde en vijfde eeuw het westelijke deel van het Romeinse Rijk onder de voet liepen en zich vanaf de zesde eeuw massaal bekeerden, hadden niet bepaald een ‘iconische’ cultuur, zoals dat heet. Zij legden aanvankelijk maar weinig interesse aan de dag voor beeldende kunsten met een sterk politiek-religieuze inslag, zoals de Romeinen die hadden ontwikkeld.²⁸ Op dat kruispunt van culturen kwam het christendom tot volle wasdom en was ‘beeld’ een twistappel. Voor- en tegenstanders van beeldgebruik ontwikkelden hun argumenten. Die waren gestoeld op religieuze motieven. Quintus Septimius Florens bijvoorbeeld, die beter bekendstaat onder de naam Tertullianus, was een Romeinse *centurio* uit de Noord-Afrikaanse stad Carthago. Hij bekeerde zich op het einde van de tweede eeuw tot het christendom en werd een van de belangrijkste verdedigers van het nieuwe geloof. De felle tekst (*De idolatria*) waarin hij de Romeinse beeldencultus op de korrel nam, werd tot in de zeventiende eeuw vaak geciteerd. Tertullianus verfoeide de vergoddelijkte keizers van wie grandioze

beelden in tempels stonden opgesteld en ook de huisgodjes (*lares* of *terafim*) die Romeinen op huisaltaren vereerden, verafschuwde hij. Evenmin vonden de talloze olympische goden genade in zijn ogen. “De ergste misdaad van de mens, de hoogste schuld ten laste van de wereld [...] is beeldverering,” hield Tertullianus zijn lezers al vanaf de allereerste zin voor.²⁹ Hij had het niet voor de beelden die wij nu overal ter wereld gaan bewonderen: zo zou je zijn visie eufemistisch kunnen samenvatten.

Andere kerkvaders, onder wie Athanasius van Alexandrië, Augustinus van Hippo, Basilius de Grote, Gregorius van Nyssa en Gregorius de Grote, voegden allerlei argumenten toe aan het splijtende debat over de voors en tegens van beeld en beelddevotie voor christenen.³⁰ Veel meer dan je zou vermoeden, geven een aantal van hun eeuwenoude ideeën een houvast om vat te krijgen op de beeldexplosie van de eenentwintigste eeuw. Hun inzichten dringen namelijk door tot de absolute essentie van het begrip ‘beeld’. Ze helpen grip te krijgen op de beeldwatervallen die sociale media tegenwoordig zijn. Het klinkt misschien absurd, maar sociale media kun je beter begrijpen op basis van een heel oud christelijk dogma: de Heilige Drievuldigheid.

#

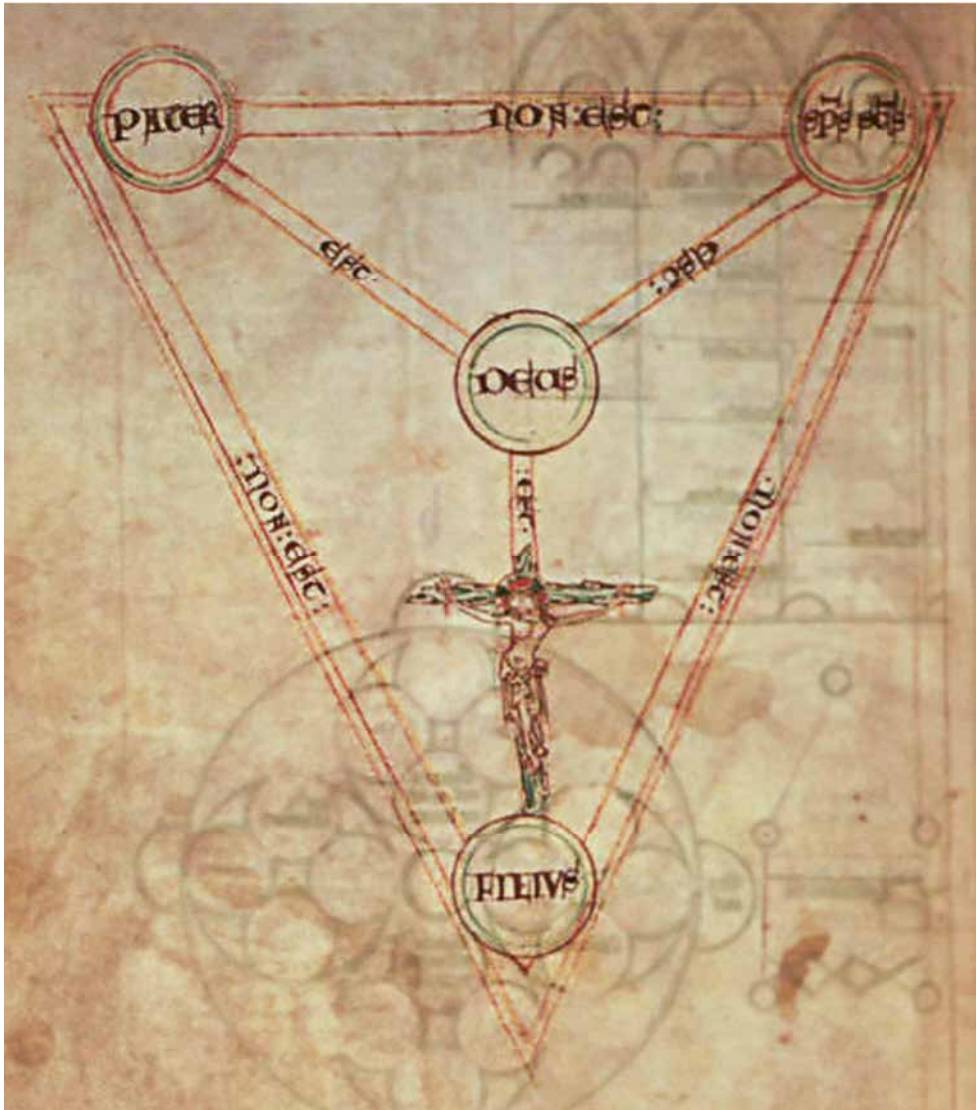
De Heilige Drievuldigheid, ook wel de *Trias* (Oudgrieks) of *Trinitas* (Latijn) genoemd, is voor de meeste christenen een centraal geloofspunt. Het werd geconcipteerd in de eerste eeuwen na Christus en leidde tot hevige debatten en conflicten. De arianen waren toen de bekendste afvalligen, maar ook vandaag nog aanvaarden tal van christenen het dogma niet, zoals Jehova’s getuigen of de mormonen. De grootste fracties binnen het christendom aanvaarden het geloofspunt wel.³¹

Het Trias-dogma komt neer op het feit dat er slechts één godheid is, maar dat die bestaat uit drie 'delen': de Vader, de Zoon en de Heilige Geest. Die drie aspecten zijn niet identiek, maar samen vormen ze wel het goddelijke.³² Deze redenering werd grafisch uitgezet op een illustratie bij een tekst van de middeleeuwse theoloog Peter van Poitiers [Afb. 13]. Er is de Vader, er is Zijn Zoon Jezus Christus en er is de Heilige Geest, oftewel het drietal dat de meeste gelovige christenen noemen als ze een kruisteken slaan. Ze zijn onderling verschillend, zoals het diagram aangeeft, maar komen samen in het centrum: God. Dit *Scutum Fidei* was eeuwenlang een populaire manier om het moeilijk te vatten concept inzichtelijk te maken. Het werd zelfs het 'wapen van God', op vlaggen en wimpels. Tot op vandaag. Wie zijn of haar geestdrift voor het dogma niet kan temperen, kan tegenwoordig sleutelhangers, manchetknopen of oorbellen kopen met het drievuldigheidsschild.

#

Als we terugkijken kan het vermoeden uitgesproken worden dat de leer van de Heilige Drievuldigheid een manier was om een aantal christelijke geloofspunten te verzoenen met de complexe religieuze praxis in het Romeinse Rijk, maar het was veel meer dan dat.³³ Het dogma werd vooral ontwikkeld om een cruciaal vraagstuk in zowel de joodse als de christelijke religie uit te klaren. In het Bijbelboek Genesis, waarin het scheppingsverhaal staat beschreven, staan een paar verzen die een enorme impact hebben gehad op het Europese denken over beeld, zoals we nog zullen zien, maar die zo enigmatisch zijn dat ze ook tot grote conflicten hebben geleid. God schiep volgens die tekst de wereld in zes dagen. Op de zevende dag rustte hij. Weinigen stonden stil bij wat er op dag één tot vijf gebeurde. Gods activiteiten op de zesde dag vond

[Afb. 13]



Scutum Fidei, in: **Peter van Poitiers**, *Compendium Historiae in Genealogia Christi*, London, British Library: Cotton Faustina manuscript B. VII, folio 42v

[Afb. 14]



Michelangelo Merisi da Caravaggio

Het ongeloof van de heilige Thomas, 1602, Potsdam, Schilderijengalerij Sanssouci



men des te boeiender. Toen schiep Hij namelijk de mens, “naar Zijn beeld” bovendien.³⁴ Die frase, waar we in een volgend hoofdstuk uitgebreid op terugkomen, is complexer dan ik hier laat uitschijnen. Ze stelde gelovigen voor een raadsel. Wat is er precies goddelijk aan de mens? Het lichaam? De geest? De redelijkheid of de emotie? Toen Christus voor de christenen als zoon van God ter wereld kwam, werd dit probleem nog ingewikkelder. Met Christus werd God geboren, of toch een mens met iets goddelijks; tegelijk was hij niet echt God maar Zijn Zoon. Hoe verhiel die zich dan tot Adam, de eerste mens? Als die naar Gods beeld geschapen was, was hij dan ook geen Zoon van God? De oplossing werd gevonden in wat je ‘het goddelijke’ zou kunnen noemen, dat bestond uit de genoemde drie elementen: de Vader, Zoon en Heilige Geest. Zo kon je een aantal onoverkomelijke problemen verklaren, zoals de goddelijkheid van Christus, de ‘Logos’ ofwel de rede die Adam als eerste mens van God had meegekregen et cetera.

#

Weinig bekend, maar essentieel in de context van dit boek, is dat de Triasleer al snel gekoppeld werd aan het begrip van beelden. Dat was nodig omdat men probeerde wijs te raken uit het feit dat de Vader en de Heilige Geest onzichtbaar waren, maar Jezus niet. Die had men kunnen zien en aanraken, zelfs na zijn kruisdood, zoals de ongelovige apostel Thomas had ervaren [Afb. 14]. Maar ook de Heilige Geest stelde gelovigen voor vraagstukken over beelden. De Heilige Geest liet zichzelf namelijk af en toe zien, in de gedaante van engelen bijvoorbeeld. Of men die enkel kon zien dan wel aanraken, wist men niet goed. Tot diep in de zeventiende eeuw werd daar lustig over gedebatteerd.

#

Augustinus, een van de meest invloedrijke kerkvaders, zinspeelde rond het jaar 400 als een van de eersten op een oplossing voor dit probleem door ‘beeld’ aan de mystieke drie-eenheid te koppelen. Om het mysterie van de Drievuldigheid inzichtelijk te maken voor gewone stervelingen verwees hij naar ‘het zicht’ als een fysiek en een spiritueel proces, zoals in *De Trinitate*, zijn standaardwerk over het dogma. Daarvoor ontwikkelde hij zelfs een hele theorie over het zicht. Hij koppelde die aan ideeën over lichaam en ziel die hij kende van de Griekse wijsgeren Aristoteles en Plato, en dus ook aan de Drievuldigheid.³⁵ Voor Augustinus was het cruciaal om waar en vals van elkaar te kunnen onderscheiden – wat voor ons erg herkenbaar is. Hij vond een oplossing in een onderscheid tussen wat hij *imago* (beeld, zoals in een spiegel), *similitudo* (gelijkenis) en *aequalitas* (gelijkheid) noemde en bouwde daarvoor op concepten die hij ook van Aristoteles leende.³⁶ De Griekse filosoof had een tweedeling gemaakt tussen het materieel object en het beeld dat door het object gedragen wordt. Zo is een foto een stuk papier en een beeld tegelijk.³⁷ Zoals we nog zullen zien, is die verbondenheid tussen beeld en materieel object niet onbelangrijk, zeker niet in het licht van digitale media.

Maar Augustinus ging verder. De crux van zijn redenering was dat ieder beeld altijd in een zekere relatie staat tot een bron, met name iets of iemand (de wereld) die je kan observeren in de wereld, of een idee (mentaal beeld) dat kan ontstaan in onze geest. Augustinus’ tijdgenoot Basilius de Grote zou die fysieke bron “*prototypum*” noemen. In religieuze teksten over kunst en beeld uit de zeventiende eeuw noemde men dat het “*exemplaer*”.³⁸

#

In die complexe redenering spelen drie dingen een rol: ten eerste het natuurlijk beeld oftewel wat je om je heen kan zien; ten tweede, wat je als mens probeert na te maken (het 'konterfeit-sel', van het Franse *contre-faire*³⁹); ten derde het mentale beeld, oftewel alles wat je je voor de geest kan halen maar wat niet per se strookt met de fysieke, zichtbare werkelijkheid, zoals een vliegend paard of een monster. Om het verschil en de samenhang tussen de Vader, de Zoon en de Heilige Geest inzichtelijk te maken, bedacht Augustinus dus een analogie met het zicht en de verbeelding, die hij in een soortgelijke driehoeksverhouding plaatste.

Op basis van Augustinus' gedachten werd eeuwenlang voortgepuuzeld. In de *Libri Carolini*, een aantal teksten die geschreven zijn aan het hof van Karel de Grote, waarschijnlijk door diens theoloog Theodulf van Orléans (eind achtste eeuw), werd de analogie dat ieder beeld eigenlijk ook een drie-eenheid is, versterkt. Ook voor hen bestond 'beeld' uit een fysiek beeld (wat je ziet), een mentaal beeld (wat je denkt) en inderdaad een konterfeit-sel of tegenbeeld (wat je maakt).⁴⁰ Beeld is in die optiek een oneindig triootje tussen de wereld, onze fantasie en wat we ervan maken. Ieder beeldend kunstwerk of iedere foto op Instagram valt in die laatste categorie. Het parallellisme tussen beelden op sociale media en de Heilige Drievuldigheid is daarom niet zo ingewikkeld of vergezocht als het lijkt. Een snapshot legt een moment vast dat ook in onze herinnering blijft bestaan: wat we ervaren hebben, wat we ons visueel herinneren en wat we registreerden.

#

Tot hier is alles vrij logisch. *Enter* de christelijke moraal van het verhaal. Die is van groot belang om te begrijpen waarom velen nog steeds worstelen met de manipulatie van beelden, bijvoorbeeld bij het fotoshoppen. Over Gods creatie van de (zichtbare) wereld kon voor gelovigen geen twijfel bestaan. Die kon iedereen elke dag zien en voelen, horen ruiken en smaken. Bovendien: God was perfect en dus was Zijn Schepping ook precies zoals Hij ze had bedoeld. De natuur was bijgevolg goddelijk en om die reden feilloos. De mens daarentegen is door Adam en Eva's zondeval feilbaar geworden en verstoken van Gods perfectie, vertelt de Bijbel. Met zijn verstand, verbeeldingskracht en talent kon de mens Gods originele kunstwerk (de natuur dus) naar eigen goeddunken proberen na te maken, maar de goddelijke scheppingskracht zou hij nooit bereiken [Afb. 18]. Zowel onze mentale beelden als wat we 'met mensenhanden' maken, zoals beeldende kunst, zijn volgens die christelijke logica altijd imperfect.⁴¹ Bovendien rijst de vraag: als God de wereld volmaakt heeft geschapen, dan heeft Hij jou ook je puisten en rimpels gegeven. Mag je daar dan aan morrelen als nietige mens, zoals kunstenaars deden en zoals fotoapps nu doen, en jezelf toch wat perfectie gunnen? Dat die puistjes en rimpels op je portret weggewerkt kunnen worden, vindt iedereen toch fijn? Of zoals Shakespeare verwijtend schreef in een beroemd vers in *Hamlet*: "*I have heard of your paintings too, well enough; God hath given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. (...)*"⁴²

[Afb. 15]



Jan van Eyck
*Man met rode
hoed (zelfportret?)*,
1433, Londen,
The National Gallery

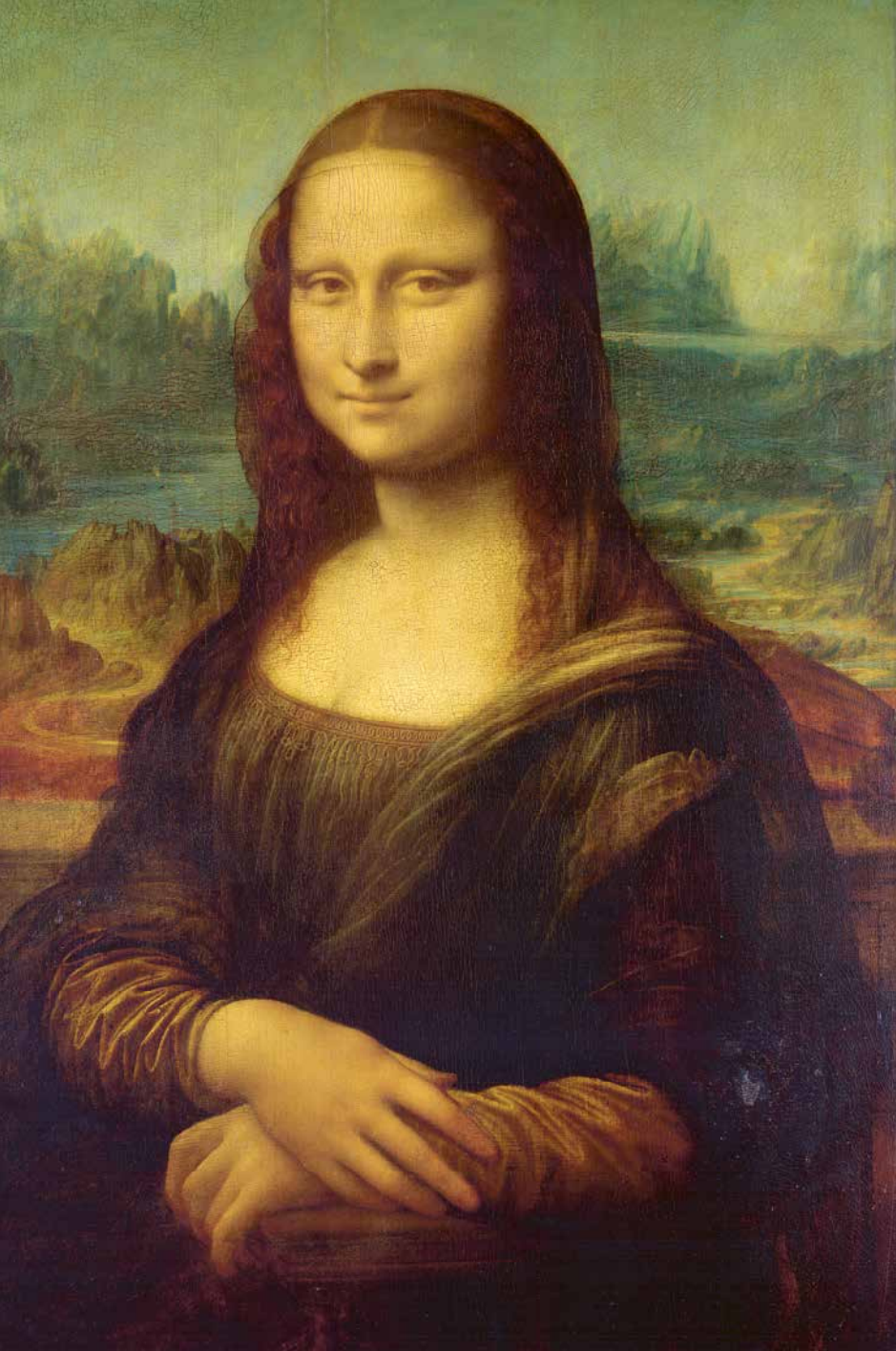
touchscreen diezelfde eigenschappen.⁵² En terwijl Leonardo's paneel eeuwenlang enkel het genot diende van de *happy few* die het konden aanstaren in privékunstcollecties, worden soortgelijke beelden nu door miljoenen bekeken, op één dag en zelfs in enkele seconden, om daarna in de *cloud* te verdampen.

Instagramfilters sorteren hetzelfde effect. Ze verlevendigen de beeltenis van een gezicht of een landschap, precies door de manipulatie ervan. *Sfumato*, zoals een voorbeeld van zo'n techniek in de schilderkunst heet, verzacht de kleur en contouren, waardoor het beeld veel suggestiever wordt. *Mona Lisa* is een schoolvoorbeeld van dat effect, dat door Leonardo werd bestudeerd.

#

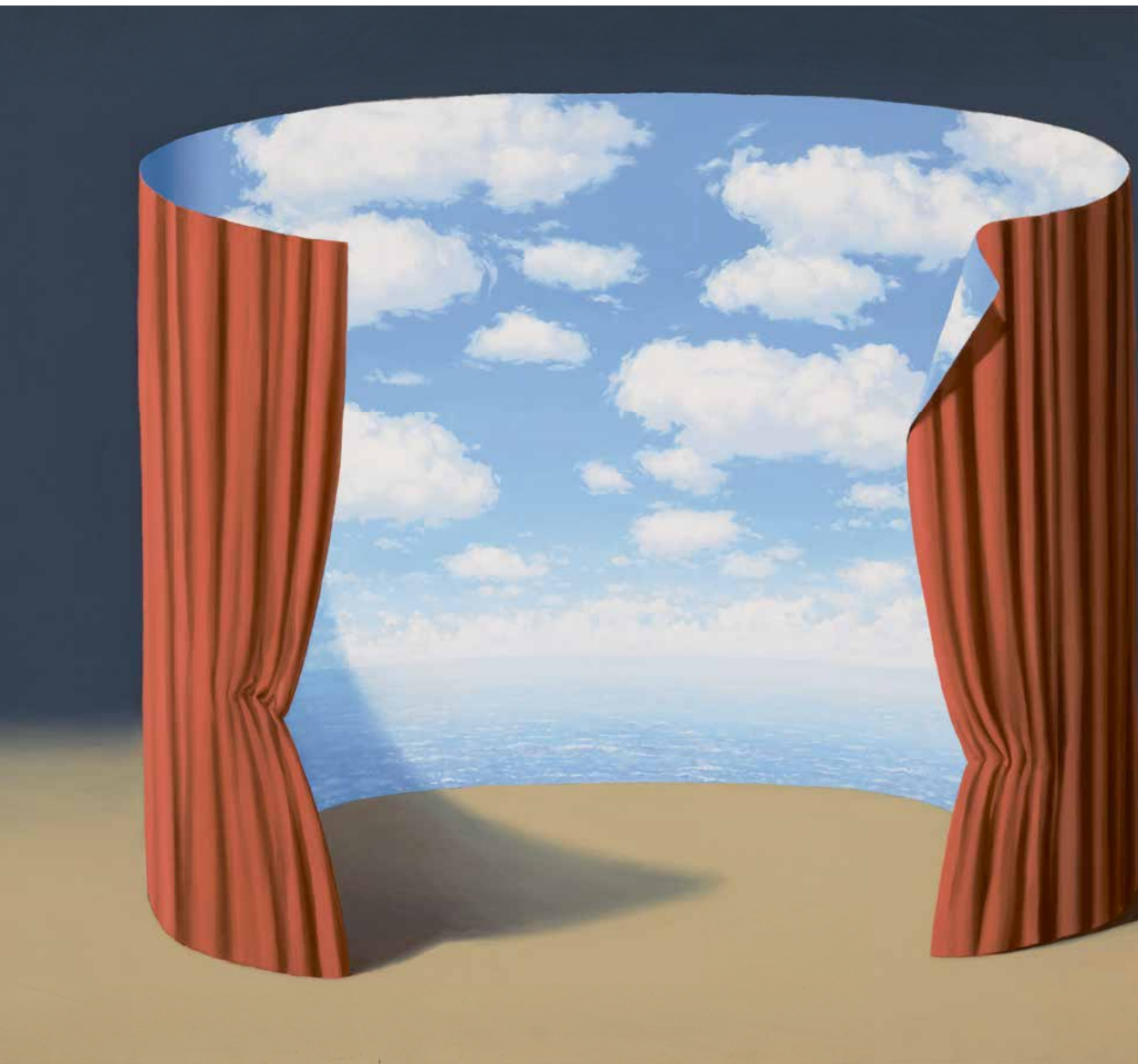
Uiteraard werd de instabiele verhouding tussen de zichtbare werkelijkheid, onze fantasie en het konterfeitseel al lang voor het ontstaan van sociale media onderzocht. Zelfs lang voor christelijke theologen zich met de problematiek gingen bemoeien, werd er al over nagedacht. Toen in Athene in de vijfde eeuw voor Christus de democratie geïnstalleerd werd en grote denkers en kunstenaars, zoals Socrates en Plato, en Phidias en Polyclitus, in de schaduw van de Acropolis struinden, werd de zoektocht ingezet die uiteindelijk zou leiden tot fotografie, film en tegenwoordig AI: de ambitie dus om die zichtbare wereld te gaan evenaren, of beter nog, te overtreffen.⁵³ De Romeinse schrijver Plinius, die in de eerste eeuw n.Chr. een kort overzicht gaf van de belangrijkste Griekse kunstenaars, schrijft bijvoorbeeld dat er ooit een wedstrijd georganiseerd werd tussen de schilders Zeuxis en Parrhasius om te bepalen wie van hen de beste was.⁵⁴ Zeuxis schilderde een tros druiven die zo levensecht bleek dat de vogels uit de lucht kwamen aangevlogen om in de druiven te pikken.

[Afb. 24]



**Leonardo
da Vinci**
*Portret van Lisa
Gherardini*
(Mona Lisa),
ca. 1503–1506,
Parijs, Musée du
Louvre

[Afb. 25]



René Magritte

Les Mémoires d'un Saint, 1960, Houston, The Menil Collection

Zelfvoldaan door zoveel succes liep Zeuxis vervolgens naar Parrhasius' kunstwerk om het doek waarmee die laatste het bedekt had, weg te schuiven. Toen Zeuxis het doek wou vastnemen, stelde hij vast dat het een *trompe-l'oeil* was en hijzelf bedrogen was door het realisme waarmee Parrhasius het gordijntje had geschilderd. Zeuxis had de dieren misleid, Parrhasius zijn collega-kunstenaar. Het was duidelijk wie de winnaar was. Zoals bij Orpheus en Eurydice was de paradox van kijken en zien andermaal de crux. Als mensen kijken, zien ze zelden [Afb. 25].

#

Anekdoten zoals die over Zeuxis en Parrhasius tonen aan hoe in de kunst(geschiedenis), lang voor het beeld als een soort drievuldigheid werd gepercipieerd, gestreefd werd naar een samenvallen van de spectra van de zichtbare wereld, de mentale wereld en de kunst. Het ultieme doel – en dat is nog steeds het geval – was om in beeld een wereld te creëren die in niets verschilt van de werkelijkheid en waarin de scheidslijn tussen goddelijke en menselijke scheppingskracht helemaal wegvalt, van de wassen beelden bij Madame Tussaud tot 3-CPO. *Homo Deus*, zoals Yuval Noah Harari beweert.⁵⁵ Een *metaverse* waar Mark Zuckerberg van droomt. De schepping van Galatea, zoals de mythologische Pygmalion die beleefde [Afb. 30 & 31].⁵⁶ Pygmalion werd radeloos verliefd op een beeld dat hij zelf had gesneden.

De anekdote over de wedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasius werd een van de meest invloedrijke verhalen uit de kunstgeschiedenis. Stillevenerschilders uit de zeventiende eeuw refereerden er nog aan toen ze ijverig manden vol druiven penseelden. De reeks *Vorhänge* (*Curtain paintings*, 1964–1967) van

[Afb. 26]

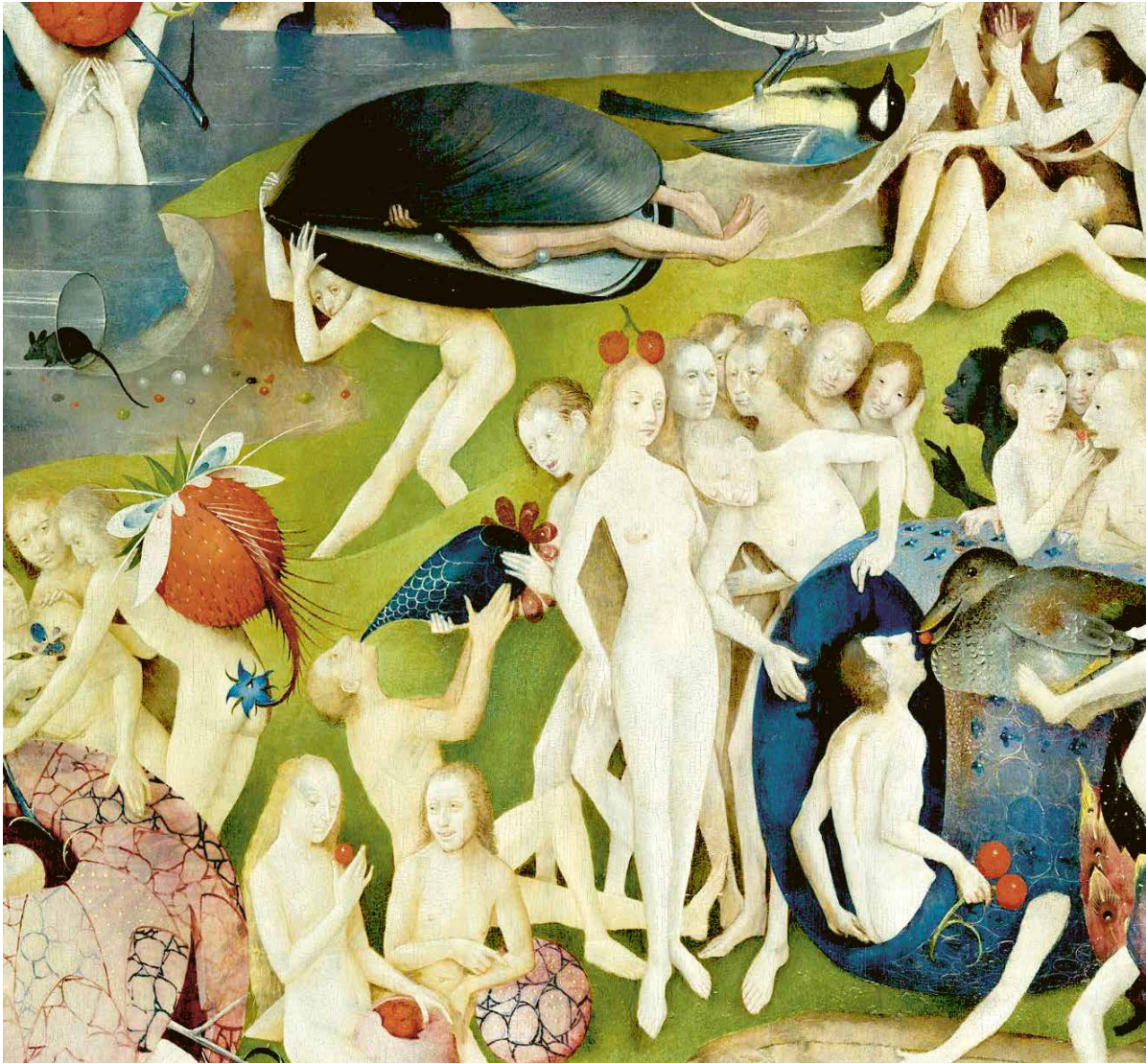


Gerhard Richter
Vorhang III (hell) (56), 1965,
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin

de toonaangevende Duitse schilder Gerhard Richter bevraagt datzelfde fenomeen, nu vanuit de relatie tussen schilderkunst en fotografie [Afb. 26].

#

Plato, een tijdgenoot van Zeuxis en Parrhasius, zag nog meer mogelijkheden.⁵⁷ Hij dacht na over een werkelijkheid die perfecter was dan wat de mens kan zien en meende – na eerst sceptisch te zijn geweest – dat beelden nuttig konden zijn om die bovenzintuiglijke wereld te begrijpen. Als je het menselijk vernuft laat meespelen, dan hoeft de beeldende kunst zich niet te beperken tot een perfecte herschepping van de schepping. Met verstand en fantasie kan men dan op zoek gaan naar een vorm van perfectie die de natuur overstijgt: de perfecte mens, het perfecte paard... Op basis van eenvoudige zintuiglijke waarneming kunnen mensen zo tot de meest wonderlijke beelden komen, die soms niets meer met de fysieke werkelijkheid te maken hebben, zoals Alices of Jheronimus' wonderlanden [Afb. 27]. Dat Van Gogh een stoel kan schilderen [Afb. 21] zoals hij die schilderde, heeft namelijk alles te maken met het feit dat de mens zich mentale beelden kan vormen van wat hij of zij in de wereld waarneemt, én daar fantasie en verstand aan toe kan voegen (*aisthesis* is het woord dat de oude Grieken daarvoor gebruikten.) Op basis van de perceptie van honderden, duizenden stoelen kan iedereen zich ook een mentaal beeld vormen van het idee stoel, zonder dat het over één concrete stoel gaat. Dit laatste was wat Plato interessant vond aan beeldgebruik. Behalve dat het ons begrip van de wereld kan vertekenen, zoals bij Bosch of Van Gogh, laat het ook toe om dichterbij een universele waarheid te komen, zoals in de klassieke



Jheronimus Bosch
Tuin der Lusten (detail), ca. 1480–1490, Madrid, Museo Nacional del Prado

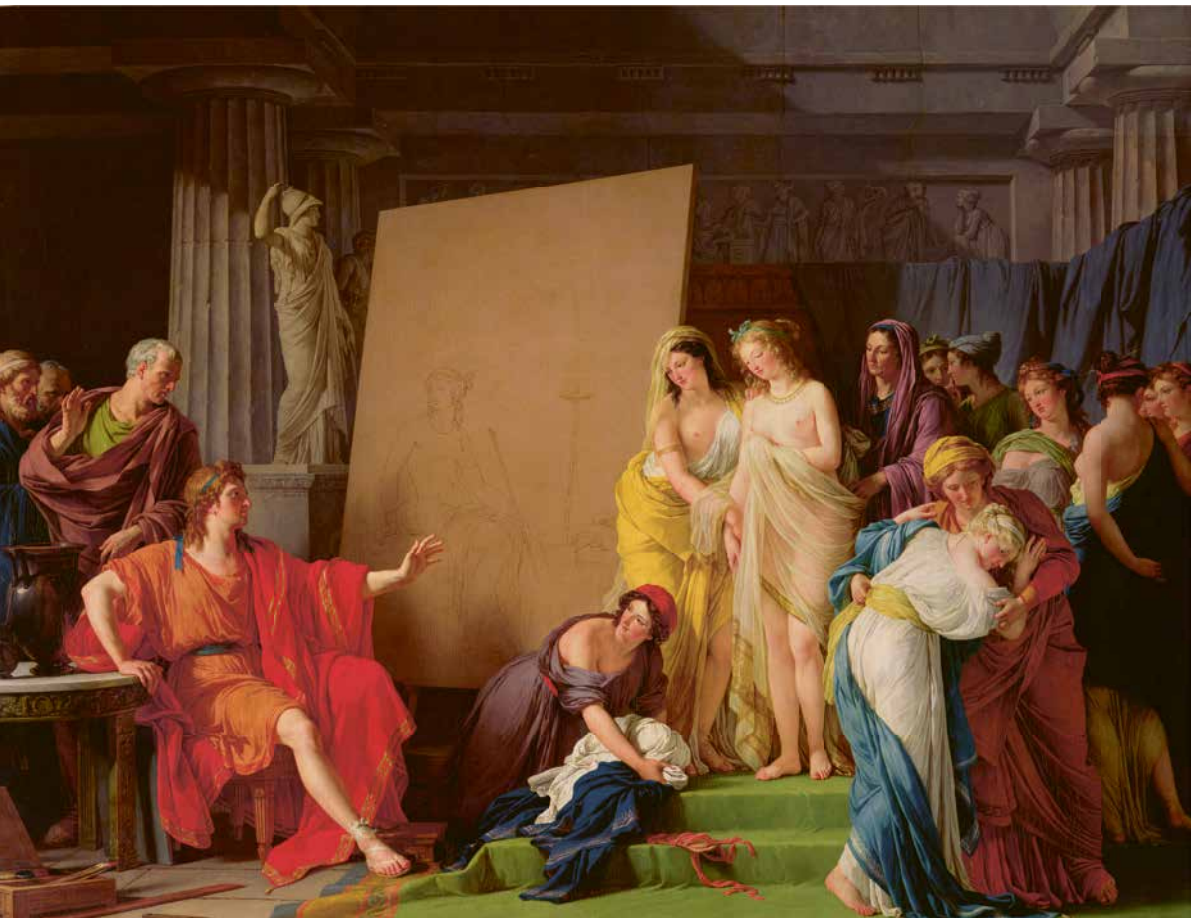


Griekse kunst. Dat vond Plato boeiender, zij het niet zonder twijfel. Het ene extreem noemde hij *eidolon* (later in Latijnse vertalingen: *simulacrum*), het andere *eikon* (*similitudo*).⁵⁸ Beeldhouwers, zo verklapte Plato een artistiek geheim, manipuleren de werkelijkheid constant om hun beelden realistischer te laten lijken.⁵⁹ Hij illustreerde deze boeiende paradox met het voorbeeld van een marmeren sculptuur die in een tempel op een hoogte wordt geplaatst. Als je dat mensbeeld zou sculpteren met de correcte menselijke verhoudingen, dan zouden het hoofd en het bovenlichaam veel te klein lijken in verhouding tot de werkelijkheid. Wie namelijk van onderuit naar een beeld kijkt, ziet de dingen in perspectief en dus wordt alles geleidelijk aan kleiner. Daarom, legde Plato uit in zijn dialoog *De sofist*, manipuleren goede kunstenaars in zo'n geval de menselijke verhoudingen, en beelden ze het hoofd en de schouders buitenproportioneel groot af. Hij noemde die manipulaties *simulacra*. Voor wie zich afvraagt waarom Michelangelo's iconische David zo'n groot hoofd heeft [Afb. 69]: het beeld was oorspronkelijk bedoeld om hoog op de Campanile (klokkentoren) van Firenze, naast de Duomo, de eeuwigheid in te gaan.

Zowel *simulacrum* als *similitudo* speelt een rol bij zowel verbeelding als bij beeldende kunst en fotografie. Het zijn de extremen waartussen zij laveren in relatie tot een natuurlijk beeld, de objectieve waarneming. Hoe meer invloed van een *enhancement*-app of Instagramfilter, hoe groter het *simulacrum*-gehalte, zou de millennial (kunnen) zeggen. Een selfie zonder make-up en manipulatie hoort thuis in de categorie *similitudo*. Alle beelden die online circuleren, ook al lijken ze levensecht, meanderen tussen die twee uitersten. Vóór de Franse postmodernisten Baudrillard en Deleuze met de begrippen

simulacrum en *similitudo* aan de haal gingen (zonder al te veel kennis van de boeiende middeleeuws literatuur hierover), markeerden beide termen inderdaad perfect het spectrum van de assen van de beeldtrias [Afb. 18].⁶⁰ Het is de ruimte die men kan invullen tussen de drie uithoeken en waarin het beeld van de werkelijkheid, het konterfeitsel dat men ervan maakt en de mentale creativiteit interageren. Plato zag er voor- en nadelen in, en dat geldt ook voor middeleeuwse theologen.⁶¹ De Griekse filosoof was op zoek naar betrouwbare, ware kennis en begreep dat je door manipulatie vanuit de observeerbare wereld een ideële wereld kon creëren. Dat is goed, want het geeft een beter begrip van de werkelijkheid. Tegelijk is het ook gevaarlijk, want het misleidt. De gemene deler van alle mensen is de perfecte mens als het ware. Of zoals de al genoemde Zeuxis ooit dacht: als ik de mooiste 'onderdelen' van de allermooiste vrouwen van de stad Croton combineer, dan heb ik het perfecte vrouwbeeld geschapen [Afb. 28].⁶² Maar het omgekeerde is ook waar. Als je niet oppast ondergraaft de fantasie de rede en kom je geen stap dichterbij de waarheid. Dat laatste is waar christenen sinds de vroege middeleeuwen bevreesd voor waren: beelden die menselijke verzinsels waren, maar zo levensecht dat mensen er geloof aan zouden hechten. Deze *simulacra* waren voor hen om die reden altijd verdacht en werden onder de noemer *idola* (afgoden) gesorteerd. Ze werden bovendien strak van *similitudo* (schijnbaar echte beelden) onderscheiden, zoals in middeleeuwse manuscripten [Afb. 29]. Daarin wordt de grens tussen het waarachtige radicaal losgekoppeld van de tomeloze verbeelding in de marges: de *simulacra* en *idola*.⁶³

[Afb. 28]



François-André Vincent

Zeuxis en de vrouwen van Croton, 1789, Parijs, Musée du Louvre

[Afb. 29]

Et non discedimus a te unificabis nos: & nom
tuum unocabim. saluterimus.

Domine deus in tuū conuertere nos: & ostende faciē tuā &



#

De trias van het beeld is dus geen driehoek in vaste dimensies, maar een genuanceerd spectrum van steeds wisselende verhoudingen waarin ‘het beeldende’, een beetje zoals ‘het goddelijke’, ergens in dat spectrum zweeft. De drie elementen interageren altijd, maar zijn verschillend. Dat is waar het schoentje voor veel filosofen en theologen wrong. De mens heeft immers de neiging om zijn, haar of hun dromen voor waar aan te nemen en al te veel geloof te hechten aan de wereld die hij zelf creëert, fysiek of mentaal. Dat vonden denkers in de oudheid en de middeleeuwen toch. Het belemmerde het vergaren van echte kennis. Om hun punt te staven maakten ze graag gebruik van het scala aan verhalen over deze kwesties. Het bekendste is zonder twijfel dat van de al genoemde Pygmalion – Pinocchio even daargelaten. Ook zijn lotgevallen staan beschreven in Ovidius’ befaamde boek met Grieks-Romeinse mythen, de *Metamorfosen*.⁶⁴

Pygmalion was een zedige Cyprioot die, geschrokken van de prostitutie en goddeloosheid van de *propoetides* op zijn eiland Cyprus, besloot om in ivoor een perfect vrouwbeeld te snijden [Afb. 30]. Verblind door de schoonheid van zijn eigen creatie werd hij verliefd op het beeld en overlaadde het met juwelen en andere giften. Toen hij op de feestdag van Aphrodite (Venus) offergaven bracht naar het altaar van de godin, bad hij stilletjes om wederkerigheid. Vertederd door zoveel liefde besloot Aphrodite om zijn stille wens in te lossen en het beeld tot leven te wekken. Het verhaal spreekt nog steeds tot de verbeelding, ook die van de betere reclamefotografen [Afb. 31].

[Afb. 30]



Louis-Jean-François Lagrenée

Pygmalion en Galatée, 1781, Detroit, Institute of Fine Arts

[Afb. 31]



Elisabeth Caren
*Pygmalion en
Galatea*, 2014

colofon

Teksten

Koenraad Jonckheere

Eindredactie

Patrick De Rynck

Beeldredactie

Séverine Lacante

Projectcoördinatie

Sara Colson

Coverontwerp en concept

Gert Dooreman

Vormgeving

Jef Cuypers

Beeldbewerking

Pascal Van Den Abbeele (die Keure)

Druk

die Keure, Brugge

Inbinding

Brepols, Turnhout

Uitgever

Gautier Platteau

ISBN 978 94 6494 146 3

D/2024/11922/53

NUR 654

© Hannibal Books, 2024

www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Frontcover

Auguste Rodin, *Orpheus en Eurydice* (detail), ontworpen ca. 1887, gesneden in 1893, New York, The Metropolitan Museum of Art



HANNIBAL

BOOKS