

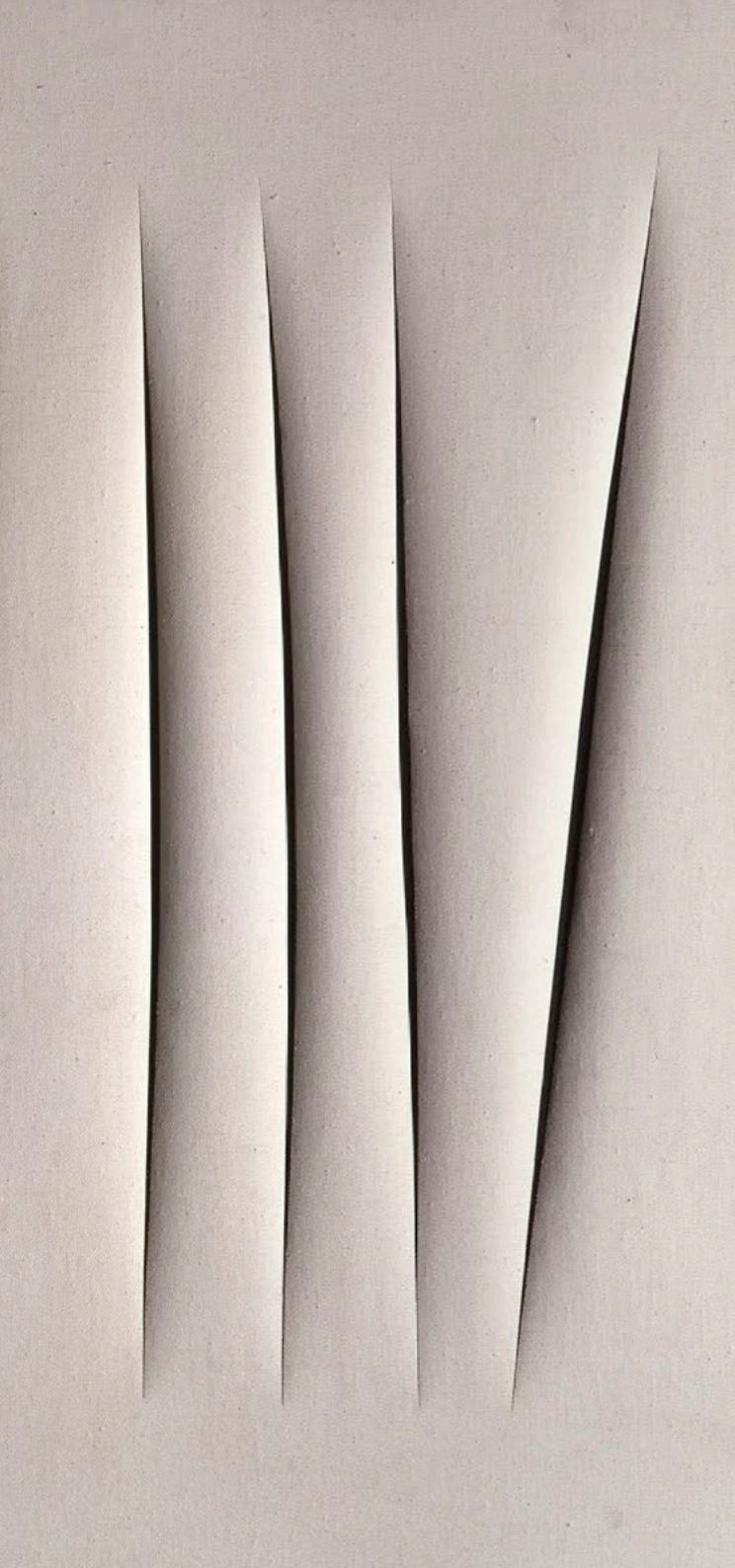


Grondeloos diep

*Over nissen in een wand
en sneeën in een doek*

Marc De Kesel

HET GEMENEBEST



Grondeloos diep

*Over nissen in een wand
en sneeën in een doek*

Marc De Kesel

HET GEMENEBEST

Voor Barbara Baert



‘Grondeloze diepte’: laat zoiets zich schilderen? Kan een penseel zo op een doek tekeergaan dat het uit het vlakke oppervlak een afgrondelijke diepte kan toveren? Dat kan een penseel zeer zeker. Je hoeft maar aan een van de eerste artistieke *highlights* van renaissancistische kunst te denken, de *Cappella degli Scrovegni*, de kapel in Padua die de familie Scrovegni voor God en zichzelf liet bouwen en tot de nok liet vullen met fresco’s, geschilderd door het picturale genie van hun tijd, Giotto di Bondone.

Als je midden in de kapel gaat staan en je blik naar de apsis richt, dan leert alleen al de muur die tot de apsis toegang geeft, waar het daar, in dat Heilige der Heilige, over gaat. Bovenaan prijkt Christus op zijn hemelse troon. Daaronder wordt, links en rechts van de apsis, de annunciatie afgebeeld, met daar nog eens onder de visitatie en het verraad van Judas, twee momenten waarin, ieder op een andere manier, de *hard core mission* van het christelijk narratief wordt aangekondigd: de geboorte en de dood van Christus – de twee meest fundamentele facetten van de incarnatie, van het mens-woorden van God, een gebeuren dat keer op keer op het altaar achteraan de apsis ('te zijner gedachtenis') wordt herhaald.

Twee nissen

Nog eens daaronder vind je de voorbeelden van geschilderd 'grondeloos diep' die ik voor ogen heb. Op die plek, zowel links als rechts, heeft Giotto het muurvlak beschilderd met een fresco die zich niet meteen in de geschetste verhaallijn laat inpassen. Aan beide kanten zien we, in een nis, een lege, gewelfde ruimte met, aan het gewelf vastgemaakt, een kroonluchter in veervorm, hangend voor een venster waardoor het licht van buiten te zien is, maar zonder daarbuiten iets concreets te laten zien.

Niet dat zoiets vóór Giotto nooit zou zijn geschilderd. Ook op oudere iconen uit Siena of Byzantium vind je details die, op en ondanks hun vlakke paneel, de diepte van een nis keurig weten te suggereren. Maar wat hier nieuw is, is dat het geen detail betreft, maar op zich staande,



ingekaderde fresco's. Toegegeven, de twee staan beide in een overweldigend narratieve context, maar op zich vertellen zij niets. Zij zijn verstoken van elk verhaal.

Wat laten zij dan zien? Het antwoord op die vraag is meteen het antwoord op mijn eerste vraag: ze laten een 'grondeloze diepte' zien. We kijken in de diepte van een nis, maar die nis is grondeloos, niet omdat ze diep is, maar juist omdat ze dat juist helemaal niet is, omdat ze zo vlak is als het oppervlak waarop ze is geschilderd. Met andere woorden: omdat ze geschilderd is.

Klopt dit? Is dit het wat die twee fresco's willen laten zien? Wat, als ze het 'laten zien' willen uitschakelen. Wat als die fresco's vooral *niet* iets willen laten zien? Want dat is wat in elk geval een onoplettende, naïeve kijker in een eerste blik ziet. Hij merkt dat er aan beide kanten van de apsiswand op die plek helemaal geen fresco's zijn. De muur van het gebouw

waarin hij die overdaad aan fresco's bewondert, zo merkt hij, zijn op die beide plekken niet beschilderd. Zoiets zou trouwens onmogelijk geweest zijn, om de eenvoudige reden dat daar geen muur is, maar een nis. Op die plek houdt de muur op en geeft toegang tot een andere, dieper gelegen ruimte. Dit is wat een bezoeker van de kapel ziet. En wat de kunstenaar die erin aan het werk was, wil dat hij ziet.

Wat die beide fresco's laten zien, is inderdaad dat ze in feite niet iets willen laten zien. Ze willen dat je geen fresco's ziet maar twee nissen, mooi symmetrisch geconstrueerd aan weerszijden van de apsiswand. Nee, geen grondeloze nissen, maar echte nissen, op een diepte waarvan afmeting en vorm moeiteloos in te schatten zijn.

Die nissen willen dus iets laten zien wat in werkelijkheid niet zo is. Of, directer: ze willen ons bij de neus nemen. Ze laten een nis zien waar er geen is. Wat ze laten zien, is in die zin volstrekt zonder grond. Wat ze laten zien, is geen nis met diepte; het is helemaal geen nis, het is de geschilderde afbeelding van een nis. En die geschilderde afbeelding wil juist met alles wat in haar vermogen ligt, ontkennen dat ze geschilderd is. Daarin ligt het ongegronde, het valse, het 'grondeloos diepe' van die fresco's.

Geldt dit trouwens niet voor elke fresco, voor elke afbeelding? Een afbeelding dient nu eenmaal om iets wat niet aanwezig is, toch enigszins aanwezig te stellen, zij het beeldmatig, en wel op zo'n manier dat, als de afbeelding optimaal is, het lijkt alsof het afwezige simpelweg aanwezig is. Alsof het niet gerepresenteerd, maar present is.

Massaal veel fresco's

Giotto's nissen in de *Cappella degli Scrovegni* slagen daar behoorlijk goed in. Maar slagen de andere fresco's daar ook zo goed in? In hun geval is het immers meteen duidelijk dat het schilderwerken betreft. Die willen ons duidelijk iets vertellen. Onder meer hoe de engel dertien eeuwen voordien aan Maria de boodschap overbracht dat zij, nog maagd, toch een zoon zou baren, en wel de Zoon van de Allerhoogste. Of hoe Judas in de Hof van Olijven die Zoon met een kus verraste en daarmee het afgesproken teken gaf aan hen die Hem in hechtenis wilden nemen. Of hoe diezelfde Jezus stierf aan het kruis en na drie dagen uit de dood verrees. En ook hoe Hij aan het Einde der Tijden in volle hemelse glorie opnieuw zal verschijnen en de brandende aarde aan haar vier hoeken





door engelen zal laten oprollen om vervolgens in eigen persoon het Laatste Oordeel te voltrekken – het Oordeel dat voorgoed leven van dood scheidt en zodoende het Eeuwig Leven zal inluiden.

Representeren die fresco's het afgebeelde op dezelfde wijze als de fresco's van de twee nissen aan de apsiswand? Stellen die het afgebeelde present? Of zijn ook zij grondeloos in dezelfde zin als de fresco's van de nissen dat zijn? Nemen, met andere woorden, ook zij ons bij de neus? Tonen zij iets wat er niet is, en dit door juist zichzelf, dit wil zeggen het feit dat ze afbeeldingen zijn, aan onze aandacht te onttrekken?

Zijn er juist daarom niet zo *massaal* veel fresco's? Zo zelfs dat nagenoeg geen vierkante centimeter in de kapel onbeschilderd is gebleven. Ook op het plafond niet. Dit is helemaal blauw als een onbewolkte hemel, gevuld met sterren. We mogen ons dan binnen in het gebouw bevinden, wanneer we even omhoogkijken, lijkt het alsof we ergens buiten staan en we boven ons niet het gewelf van de kapel zien, maar de blote hemel. Net zoals de nissen op de apsiswand ons de indruk geven dat het gebouw ruimer is dan het in werkelijkheid is, zo suggereert het plafond dat we niet binnen maar buiten staan, en dat wat de fresco's ons laten zien, zich ook daarbuiten afspeelt, in de werkelijkheid van alledag, van waaruit we de kapel zijn binnengestapt en waarin we ons straks, als we de kapel verlaten, opnieuw zullen bevinden.

Realistisch manifest

Bevinden we ons in de kapel dan in een illusoire ruimte die er, net als de fresco's met de nissen, alles aan doet om niet illusoir te lijken? Is wat men laat zien op al die mooi in kaders opgedeelde schilderwerken iets wat we geacht worden voor werkelijk te houden: even werkelijk als de wereld buiten de kapel dat is?

Het antwoord op die vraag is simpelweg 'ja'. In ieder geval voor een kapelbezoeker anno 1305. Wat hij ziet op die fresco's is voor hem even werkelijk als de huizen, straten en pleinen in het Padua dat hij buiten de kapel aantreft. De twee nissen op de apsiswand mogen dan *trompe l'oeil* zijn, gezichtsbedrog dus, ze tonen niettemin wat werkelijk is. Net zoals de aankondiging van Maria's zwangerschap, het verraad van Judas en Jezus' dood aan het kruis tonen wat werkelijk is. Die taferelen zijn in de ogen van een veertiende-eeuwer niet grondeeloos, niet zonder grond. Integendeel, die tonen bij uitstek 'grond', meer bepaald de grond van de werkelijkheid. Dat de werkelijkheid is wat zij is, komt omdat gebeurd is wat op die fresco's wordt verteld. Giotto maakte de kapel tot wat je, anachronistisch, een 'realistisch manifest' zou kunnen noemen. De fresco's tonen in detail het fundament op grond waarvan de toenmalige mens kan beweren dat hij realistisch met de werkelijkheid omgaat, waarom datgene waarop hij vat heeft, ondanks de schijn van het tegendeel, toch de werkelijkheid en niets dan de werkelijkheid is.

De werkelijkheid, zo vertellen de kapelmuren, was ooit in haar grond aangetast geraakt. Zij was in een staat van onwerkelijkheid terechtgekomen.

Haar 'zijn' was door 'niet-zijn', door vergankelijkheid en dood, gecorrumpeerd. En dit alles omdat de mens in zonde was vervallen. Maar de Maker van de werkelijkheid heeft zich over die zonde ontfermd. Hij heeft het tekort dat op die manier in de werkelijkheid was binnengeslopen, op zich genomen. God is mens geworden, en heeft op die manier aan de mens en aan al het onvolmaakte hun oorspronkelijke volmaaktheid teruggegeven.

Althans in principe, en slechts in principe. In de feiten is het onvolmaakte nog steeds alom zichtbaar en voelbaar. Gods incarnatie heeft ons slechts in beginsel van het onvolmaakte, van dood en zonde, verlost. Het verlossingsproces is enkel ingezet. Het is wachten nog op Christus' terugkeer opdat Hij – in het genoemde Laatste Oordeel – die verlossing integraal zal voltrekken.

Ook beelden delen in die situatie. Beelden zijn misleidend, bedrieglijk, onbetrouwbaar, en de zondige aard van de mens doet er ook weinig goeds aan. Maar de verlossing van de zonde betekent ook dat de leugenachtigheid van het beeld ongedaan gemaakt kan worden. Dankzij de incarnatie van God – lees: van de Waarheid – is het beeld in staat niet langer leugenachtig te zijn. In principe althans. Het komt er daarom op aan op een ware, juiste manier afbeeldingen te maken, afbeeldingen die, zo goed als ze kunnen, naar de waarheid verwijzen. En dit in een wereld die nog steeds baadt in zondige leugenachtigheid en waarin het verschijnen van de volle waarheid vooralsnog iets voor de toekomst – voor het Laatste Oordeel – blijft.

Kunst

Beelden maken ‘op de juiste en ware manier’: dit is wat kunst doet. Kunst, die naam waardig, zo luidt het in Giotto’s tijd, is een zaak van waarheid en getuigt in die hoedanigheid van het waarheidsgebeuren – lees: het verlossingswerk – dat sinds de incarnatie onze werkelijkheid terug naar haar grondvesten voert. Kunst beeldt de werkelijkheid af en houdt daarbij het ideaal van de schoonheid hoog. Dit omdat schoonheid verwijst naar waarheid, want naar volmaaktheid, het prerogatief dat in absolute zin alleen God toekomt. Op die manier toont het schone de herkomst van onze warrige, chaotische, door zonde gecorrumpeerde wereld. Zij toont een *andere* wereld, een wereld vol harmonie en waarheid, een waar het zijn alleen maar zijn is en nooit niet-zijn, nooit dood, nooit tekort, nooit zonde. Kunst opent de wereld naar de waarheid – een waarheid die haar ooit bij het Laatste Oordeel integraal ten deel zal vallen.

En dit doet Giotto op een manier die verregaand nieuw is. Vóór zijn tijd – alsook nog massaal in zijn tijd – deed de toenmalige beeldende kunst dit door de blik van de kijker af te leiden, weg van de concrete werkelijkheid. Een schilderwerk toonde een hemelse werkelijkheid, waar heiligen tegen een gouden achtergrond blootvoets, want op heilige grond stonden. Die grond was precies niet gelijk aan die waarop de kijker stond – reden waarom de kijker geacht werd te knielen voor het schilderij en er als het ware doorheen te kijken naar de onvoorstelbare wereld van het goddelijke waarnaar het verwees. Dat laatste vraagt immers om een louter geestelijke blik. Dit alles vat goed

het beeldparadigma samen dat toen algemeen geldig was en dat als 'icoon' betiteld kan worden. Ware beelden, beelden die een waarheidszoekende kunst voorbracht, waren iconen.

Waren iconen grondeloos? Was op hun beschilderd oppervlak iets grondeloos dieps te ontwaren? Zij leidden de blik van de sterveling in de richting van het heilige, dit wil zeggen, van het domein waar de aardse werkelijkheid haar ontstaan aan te danken had en waarin zij dus ook haar grond had. In die zin zijn iconen niet zonder grond. Maar precies in die hoedanigheid hebben ze iets grondeloos dieps. Ze geven immers te kennen dat die grond hemels is en zich dus op een plek bevindt die stervelingen – tenminste zolang ze stervelingen zijn – nooit zullen betreden. Beelden – iconen – laten een vage, onvolmaakte blik toe richting het grondeloze diep waardoor het volmaakte is gekenmerkt.

Als beeldparadigma raakt het icoon echter, onder meer door de gigantische invloed van Giotto's genie, in de loop van de veertiende eeuw langzaam maar zeker in onbruik en ruimt plaats voor een nieuw, ander paradigma. En dit omdat de incarnatiegedachte anders, in zeker zin radicaler, wordt gedacht en ingezet. De goddelijke werkelijkheid die ook het hoofdthema van Giotto's kunst is – de *Cappella degli Scrovegni* is niet het minste voorbeeld om dit te staven – wordt hier neergezet op de plek waar het goddelijke zich heeft geïncarneerd: niet buiten of boven, maar binnen de concrete werkelijkheid. De luchten waarin Christus wordt afgebeeld, zowel vóór als na Zijn verrijzenis,



zijn niet hemels goudkleurig, maar aards blauw of bewolkt. Het is in hetzelfde blauw als dat van het hemelgewelf waarin de engelen de verwerkelijking van hun boodschap representeren, dit wil zeggen ervan getuigen dat God mens is geworden.

Het goddelijke, de waarheid, gebeurt hier, midden in de alledaagse werkelijkheid. Niet dat die alledaagse werkelijkheid nu niet langer door leugen en onwaarheid is getekend. Verre van, maar het is in die leugenachtige wereld dat de waarheid 'gebeurt', dit wil zeggen zich inplant, incarneert. Slechts in principe, zo weten we, maar mede door de inzet van hen die zich tot dit inzicht bekennen, zal de waarheid terrein winnen op de leugen, en tenslotte – bij de terugkeer van de Verlosser – geheel de dagdagelijkse wereld tot

waarheid omvormen. De Kerk en haar hele organisatie, met haar ordes, abdijen, kathedralen en haar liturgie, zijn alle steen- en vleesgeworden getuigen van die waarheidsincarnatie. En zo ook de kunst, inclusief de kunst bestaande uit nabootsing die in de feiten vals en misleidend zijn, maar eenmaal op de juiste en ware manier gemaakt, als een afspiegeling van de waarheid fungeren.

En die afspiegeling toont niet een hemelse, maar een aardse werkelijkheid. Zij is geen icoon, maar een representatie: wat zij toont, representeert ze in een ruimte die in niets verschilt van de ruimte waarin de kijker present is. De ruimte van de waarheid is geen andere dan die van de alledaagse leugenachtigheid.

De impact van dit nieuwe beeldparadigma – dat van de representatie – kan moeilijk overschat worden, al was het maar omdat het in de eeuwen na Giotto alleen maar aan invloed gewonnen heeft. Het ligt aan de basis van de ware beeldexplosie die de Renaissance kenmerkt. En die beeldexplosie heeft zich in steeds duidelijker crescendo voortgezet en kent in onze geavanceerde mediale beeldcultuur haar recente apotheose.

Lineair perspectief

Hoe schilder je een venster op de wereld – niet op de wereld zoals je die ziet, maar zoals die is? Hoe maak je een waar beeld van de ware werkelijkheid, van de werkelijkheid zoals die rust in de waarheid, de werkelijkheid waarin, ondanks alle kromme leugenachtigheid, die waarheid is

geïncarneerd. Hoe dat venster, dat het geschilderde paneel is, als zodanig laten getuigen van de waarheidsincarnatie die men erin wil weergeven?

Het icoon deed dat door een venster te zijn niet *op*, maar *weg van* de wereld. Hoe doet een representatie dat? Hoe verwijst een representatie puur vormelijk naar God, naar de maker van de werkelijkheid waarop zij een venster wil zijn? Door te doen zoals God deed toen Hij vóór het begin der tijden zijn schepping denkbeeldig voor de geest had: vanuit één punt concipieerde Hij toen de hele werkelijkheid. Daarom moet een waar beeld ook vanuit één enkel punt geconstrueerd worden. En wanneer de kunstenaar erin slaagt zijn schilderij op die manier te construeren, lijkt het alsof de ruimte naast zijn schilderij, ook binnen dat venster gewoon doorloopt. Het geschilderd paneel is dan inderdaad een venster op de wereld.

Ziehier het fameuze lineair perspectief waar de schilders van de veertiende en vroege vijftiende eeuw zo intens naar gezocht hebben om het technisch en theoretisch onder de knie te krijgen. Het lineair perspectief organiseert een picturaal beeld formeel vanuit één punt. In dat ene punt komen alle vluchtlijnen van de afbeelding samen. Dat ene punt maakt de voorstelling realistisch omdat dat het ene punt representeert van waaruit God, vóór Hij effectief tot de daad van de schepping overging, alles wat is, heeft geconcipieerd. De hele werkelijkheid is vanuit dat ene punt bedacht. Dat ene punt heeft zich, zo je wil, in de veelheid van de werkelijkheid geïncarneerd. Dankzij de representaties van kunstenaars als Giotto, dankzij de harmonieuze schoonheid die zij op wanden als die van de Scrovegni-kerk

aanbrachten, ziet de kapelbezoeker dat aan de basis van de chaotische werkelijkheid een verlossende eenheid ten grondslag ligt – een verlossingsproces waarvan hij de fases een voor een op de panelen afgebeeld ziet.

Ik noemde de twee nissen in de apsiswand in de kapel een *trompe l'œil*. Dat zijn ze ook: ze 'bedriegen het oog'. We zien op de twee plekken een nis waar die er helemaal niet is. Gezichtsbedrog dus. En toch bedriegen die nissen ons niet. Ze laten dezelfde waarheid zien als de taferelen op alle andere fresco's van de kapel. Alleen doen ze dat niet inhoudelijk, maar formeel. Ze tonen een diepte waar er geen is, niet omdat ze ons willen bedriegen, maar omdat ze de grondeloze diepte willen tonen van waaruit deze en alle andere fresco's geconstrueerd zijn. Ze tonen namelijk het perspectiefpunt van waaruit die vensters op de wereld zijn gemaakt, een punt dat tevens de representatie is van het punt van waaruit God de werkelijkheid heeft geconcipieerd om die vervolgens ook effectief in Zijn schepping om te zetten.

Niet dat dit punt op het schilderij letterlijk zichtbaar is. Dat punt ligt grondeloos diep verborgen op die ene, onzichtbare plek waarin alle vluchtlijnen van het picturale beeld verdwijnen. In die zin verwijzen die fresco's in hun puur formeel abstracte vormenspel naar God. Niet naar God *buiten*, zoals bij een icoon, maar *binnen* de wereld. Of, exacter, naar God zoals die zich in die wereld incarneert. De ruimte die binnen het schilderij gefingeerd wordt, oogt dezelfde als de ruimte waarin het schilderij hangt. Daarom spreekt een schilderij van God,

ook een fresco die enkel een lege nis laat zien. Net zoals ook alles in de ruimte naast het schilderij, in de wereld van alledag, van God spreekt.

La Fine di Dio

Zo gold het althans voor Giotto en voor de hele Renaissancistische beeldexplosie die volgde in de eeuwen na hem. Uit alles sprak God, en des te duidelijker sprak Hij uit de grenzeloos ontvouwde schoonheid van de beeldcultuur die toen een ongekende vlucht nam. Aan dat soort goddelijk spreken kwam met de Reformatie echter een eind.

Teruggrijpend naar het basisaxioma van het monotheïsme ('niet wat je denkt dat God is, is God; alleen God is God'), kwam er een wig tussen beeld en God, en kwam de beeldcultuur onder kritiek te staan, zeker waar die zich religieus uitte. Hoe kortstondig de echte beeldenstorm ook huishield, een beeld was sindsdien niet meer wat het was. Ook de beelden die de kunst afleverde, verwezen niet langer uit zichzelf naar God. Voortaan verwezen ze, binnen het protestantisme althans, niet of nauwelijks naar Hem. En binnen de katholieke beeldcultuur deden ze dat alleen nog louter inhoudelijk – en kwamen daarom steeds vaker in de buurt van wat we vandaag als propaganda zouden bestempelen. Het formele fundament van het beeld – het paradigma waarnaar het zichzelf verstond – bleef echter wel intact. Het beeld bleef representatie, venster op de wereld, maar nu zonder inherente, spontaan zo begrepen verwijzing naar Hem die de wereld had geschapen.

Wel bleef de ruimte die de representatie veronderstelde, oneindig. Formeel én inhoudelijk. Alles kon voorwerp van representatie worden, en werd dat ook hoe langer hoe meer. Met als apotheose van die tendens onze huidige beeldcultuur, waar representatie het lijkt te winnen van presentie. Wat of wie niet op een beeldscherm verschijnt, loopt al snel het risico voor onbestaand te worden gehouden.

Een van de taken die de moderne beeldende kunst zich stelt, bestaat erin juist dit te laten zien. Zij wil dan laten zien wat het betekent dat alles beeld en representatie is. Zij wil de contouren van die oneindige representatieruimte in beeld brengen. Brekend met een lange beeldtraditie, zal ze die oneindigheid niet langer liëren aan het perspectiefpunt. De impressionisten waren de eersten om dit op het canvas toe te passen. Hun schilderijen veronderstellen een oneindige ruimte, maar niet langer neergezet als een eenheid, vanuit één punt te vatten. Voor hen is de ruimte oneindig, maar is er niet langer *de* Oneindige die het multipele karakter van het oneindige beheert en beheerst.

Hoe kun je dan het oneindige van de ruimte voorstellen? Ik houd het, bij wijze van voorbeeld, bij één verwijzing, en wel naar een kunstenaar voor wie de oneindige ruimte een levenslange bron van fascinatie was: Lucio Fontana (1899–1968). Zijn obsessie surft mee op de wereldwijde weerklink van de toen opkomende ruimtevaart. Maar tegelijk was Fontana ook gefascineerd door het probleem hoe de ruimte waarin een schilderij zich afspeelt, gerepresenteerd kan worden. Hoe kun je de ruimte die het canvas is,

op het concrete canvas een plaats geven? Hoe kun je datgene wat representatie mogelijk maakt, ook nog eens representeren?

Strikt genomen is dit onmogelijk. Die onmogelijkheid verschilt trouwens formeel niet van de onmogelijkheid om God in een beeld te vatten, om Hem te representeren – een God die voor Giotto en alle Renaissance-schilders de mogelijkheidsvoorwaarde was voor het beeld, voor de representatie überhaupt. Ook in Fontana's beeldend werk wordt die onmogelijkheid niet opgelost, maar enkel gepareerd en dit op een wijze die, opnieuw puur formeel, veel weg heeft van de *'parure'* die een negatieve theologie kenmerkt.

Een beeld, of representatie, wordt mogelijk gemaakt door de ruimte waarin het verschijnt. Fontana wil die ruimte als zodanig in beeld brengen. Dit doet hij door in die beeldruimte die het canvas is, kervingen, scheuren, sneden aan te brengen. Hij wil op het canvas (de ruimte van) het canvas zelf representeren. De ruimte zelf die het canvas mogelijk maakt, zo suggereert Fontana's geste, toont zichzelf slechts daar waar het canvas is stukgemaakt. Op die plek waar het canvas kapotgemaakt is, verschijnt een vluchtige glimp van de ruimte waarvoor het canvas als zodanig staat – de ruimte die het überhaupt mogelijk maakt dat iets voorgesteld wordt. In de snede, in de inkerving, in de scheur van het doek – lees: in het onvoorstelbare – verschijnt (even, ongrijpbaar, maar toch) een glimp van de ruimte dankzij dewelke een beeld überhaupt kan zijn en bestaan.

Monomaan herhaalde Fontana dit procedé in het merendeel van zijn oeuvre en gaf die werken, met aangepast serienummer, stevast dezelfde

titel: *'Concetto spaziale'* – 'Ruimtelijk concept'.
De term 'concept' mag hier niet enkel in zijn intellectuele betekenis worden begrepen. *'Concetto spaziale'* is Fontana's term voor een representatie van datgene waarin een beeld 'geconcipieerd', 'ontvangen' kan worden, met andere woorden de 'schoot', de 'ruimte' waarin aan een beeld überhaupt een bestaan kan worden geschonken.



Een cyclus van zevenendertig ovale schilderwerken, waar eveneens het canvas met sneden en inkervingen is bewerkt, gaf hij de titel: '*Concetto spaziale: La Fine di Dio*' – 'Ruimtelijk concept: Het einde van God'. We weten inmiddels dat God hier staat voor het perspectiefpunt, voor het punt van waaruit de oneindigheid formeel als een eenheid, en dus vanuit één punt kan worden gedacht en geconcipieerd. Fontana omhelst de onmogelijkheid om het moderne beeld vanuit dit goddelijke punt op te vatten. Wat zoveel wil zeggen als dat hij de moderne conditie van het beeld omhelst.

Waar Giotto's twee nissen in de *Cappella degli Scrovegni* het representatieparadigma van het beeld tonen in de premoderne tijd, doen Fontana's *Concetti spaziali* dat voor onze moderne tijd.

Fontana's Cappella

Tot slot nog dit, geheel hypothetisch. Hoe zou Giotto's Cappella eruit hebben gezien wanneer Fontana erin tekeer was gegaan om hetzelfde te laten zien als Giotto? Gefascineerd door de ruimte als Fontana was, had hij zeker de blauwe, besterende hemel op het plafond behouden. Maar dan wel op één detail na: naast het geschilderde blauw zou ook het 'echte' blauw te zien zijn geweest, of het grijs, het wit, het donker, de zon, de wolken, de sterren, en alles wat een blote hemel te bieden heeft. Fontana had Giotto's plafond op meerdere plaatsen met zijn bekende 'priem', nu die van een drillboor, bewerkt. Hij had er een hemel vol gaten van gemaakt.

Giotto schilderde de hemel, maar alleen om op die manier de 'ruimte' te laten zien waardoor de

hemel als zodanig kon verschijnen. En dat was voor hem tegelijk de ‘ruimte’ waardoor de hemel kan zijn wat hij is. Giotto schilderde de *concetto spaziale* – de ‘conceptuele ruimte’ – waarin en waardoor zowel de wereld die we buiten het beeld zien mogelijk wordt als de ruimte waarin het beeld ervan mogelijk wordt. Én, zo luidt de kern van Giotto’s picturale boodschap, die ruimte is dezelfde. Beeld en *wat* het afbeeldt – representatie en presentie – zijn slechts mogelijk omdat de ‘conceptuele ruimte’ waarin beide zijn/verschijnen mogelijk is gemaakt door dezelfde gegevenheid, dezelfde Gever, dezelfde goddelijke Schepper.

Het is Giotto’s manier om een ‘waar’ beeld te schilderen, om de waarheid *van* het beeld, en dus de waarheid *tout court* schilderkunstig te representeren. Het beeld deelt met de realiteit die het afbeeldt, dezelfde ‘schoot’. De ruimte van die ‘schoot’ is *als zodanig* niet af te beelden. Die is onvoorstelbaar. Maar dit onvoorstelbare kan Giotto toch voorstellen. Het hele narratief dat hij picturaal op de vier wanden onder zijn geschilderd plafond heeft neergezet legt uit hoe het onvoorstelbare, lees de onvoorstelbare God, er toch kan worden voorgesteld zonder diens onvoorstelbaarheid op te heffen of te ontkennen. Dat narratief deelt Giotto met de hele cultuur waarin hij leeft en hoeft hij in zijn kunst dus, zo je wil, slechts in beelden te vertalen. Die beelden laten het ‘grondeloos diep’ zien waarop de werkelijkheid rust: zo hebben zijn tijdgenoten naar die fresco’s gekeken. En wat ze in die blik onderkenden, is het impliciete paradigma geworden

van de beeldcultuur die sinds de Renaissance de wereld heeft veroverd.

Drie of vier eeuwen restauratieve pogingen ten spijt, heeft dat narratief vandaag zijn werking verloren. God is dood. De ruimte van waaruit beelden tot ons komen, is niet langer de ruimte van waaruit de werkelijke, *ware* wereld tot ons komt. De beelden komen tot ons vanuit een oneindigheid die niet langer door *de* Oneindige en zijn Waarheid gedragen en gegarandeerd wordt. Een zeventiende-eeuwer als Blaise Pascal beseftte het al: als die oneindigheid een bol is (antiek beeld om het heel-al te denken), dan is het 'een bol



waarvan het middelpunt overal en de omtrek nergens is'.

Om het 'grondeloos diep' waaruit de werkelijkheid opdoemt, en waaruit ook het beeld opdoemt, in beeld te brengen, komt alleen nog een afgebeelde hemel vol gaten in aanmerking. Op hun manier zijn de zeventertig ovalen van Fontana's *La fine di Dio* drilboorgaten in het gewelf van de Capella degli Scrovegni.

En, *last but not least*, die gedrilboorde gaten zijn kunst, moderne kunst. En het is verre van onzinnig dat wij, moderneren, dit soort kunst koesteren.

Afgebeelde werken

- 5 Giotto di Bondone, *Cappella degli Scrovegni*, apsiswand, Padua, 1303–1305
- 7 Giotto di Bondone, *Cappella degli Scrovegni*, apsiswand, detail links en rechts, Padua, 1303–1305
- 9 Giotto di Bondone, *Cappella degli Scrovegni*, detail uit *Het Laatste Oordeel* (westelijke wand), Padua, 1303–1305
- 10 Giotto di Bondone, *Cappella degli Scrovegni*, plafondfresco, Padua, 1303–1305
- 16 Giotto di Bondone, *Cappella degli Scrovegni*, *Jezus' kruisiging* (detail), Padua, 1303–1305
- 23 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, *La Fine di Dio*, 1963–1964
- 26 Lucio Fontana in actie bij het aanbrenge van de 'tagli'

Grondeloos diep verschijnt ter gelegenheid van het dertigjarig bestaan van *Het Gemenebest* (1992). Een culturele vereniging uit Kalmthout die ernaar streeft *Het Beste* van onze *Gemeenschappelijke* goederen aan een breed publiek door te geven.

*

Grondeloos diep, dat gedrukt is in een oplage van 100 exemplaren, werd in redactie van Fons Buyens door Stéphane de Schrevel gezet uit de Abril. Op het omslag prijkt een detail uit Giotto's *Het Laatste Oordeel*, waarop *Concetto spaziale*, attese van Lucio Fontana gesuperponeerd is.

