

# Woord, huid, sluier

## Omtrent beeld en monotheïsme

Barbara Baert

Het beeld is kwetsbaar en er wordt wel eens gezegd dat het schuld draagt. Schuld aan de zichtbaarheid, schuld aan de tweede dimensie, meer nog misschien aan de derde. Schuld aan onszelf ook, want het is ons kind.

De legitimiteit van het figuratieve beeld is van oudsher de inzet geweest in de identiteit van de drie grote monotheïstische godsdiensten: het jodendom, het christendom en de islam. De discussie omtrent het beeld lag ingebed in het mysterie van de (on)zichtbaarheid van God. De functie van het beeld beroerde bijgevolg de fundamenteën van de drie religieuze wereldvisies, die elkaars godsbeeld hebben geleend, maar het nooit ten volle hebben gedeeld.

Deze bijdrage neemt de theoretische reflectie over de figuratie als uitgangspunt. Op basis van welke argumenten is het christelijke Westen tot de zichtbaarheid van God gekomen? En hoe functioneerde de figuratieve representatie binnen het zelf- en distinctiebeeld van de jood, de christen en de moslim?

### 1. Beeld: vader en zoon

Er is maar één God. Maar de christelijke heeft een zoon.

Gregorius van Nazianze (329-389) zegt: 'Men noemt de zoon beeld, omdat hij gelijk is aan de vader en uit hem voortkomt, niet-tegenstaande de vader niet uit de zoon voortkomt. Het ligt in de natuur van elk beeld een afbeelding te zijn van een oerbeeld, waarnaar

afb. 1  
Francisco de Zurbarán, sluier van Veronica, 1631-  
VALLADOLID, MUSEO DE ESCULTURA



het vernoemd is. Maar hier is meer. Waar het een levenloos beeld van een levend wezen zou betreffen, is het hier het levende beeld van een levend wezen. (...) Bijgevolg is het Geheel beeld van het Geheel, meer nog: zij zijn hetzelfde en geen kopie van elkaar.'

Gregorius verdedigt het dogma van de 'dubbele natuur' van Christus. Als zoon van God heeft Christus de menselijke en de goddelijke gedaante aangenomen. De zoon is gelijk aan de vader. Zij zijn elkaars beeld. Dit samenvallen van het beeld met zijn model als eenheid, als 'consubstantiatie' is enkel mogelijk binnen het mysterie van de incarnatie. Het was dus op de eerste plaats een theologisch discours, dat een beeldtheorie op zijn weg meenam. De inbedding van het 'beeld' in de incarnatie zou het christendom blijvend en fundamenteel onderscheiden van de andere monotheïstische godsdiensten.

Het vroegchristelijke denken omtrent het beeld kwam niet alleen voort uit een dogmatische bekommernis. Gregorius schreef in een tijd waarin de voorstelling van Christus voorzichtig de beslotenheid van de catacomben begon te verlaten. Zijn gelaat verscheen op munten, werd in apsisen aangebracht in mozaïeken, getekend op perkament en in ivoor gesneden. Deze beelden werden vervaardigd door mensenhanden. De problematiek was niet evident, want ook het christendom torste het bijbelse beeldverbod uit Exodus 20 met zich mee: 'Gij zult geen beeld

maken van wat zich in de hemel, de aarde of in het water bevindt. Gij zult niet buigen voor deze beelden, want ik de heer, uw God, ben een jaloerse God.'

Toch had het beeldverbod voor de christenen niet hetzelfde rigide draagvlak als voor de joden. De christelijke God had zich verplaatst in de zoon, zich ten behoeve van de mensheid vernederd in huid en zodoende de zichtbaarheid als een heil aangeboden. Als God zich in de fysieke materialiteit heeft geopenbaard, dan zal elke beeltenis op analoge wijze geoorloofd zijn. Ook in de discussie over Exodus 20 werd dus het mysterie van de incarnatie de premisse van de figuratieve kunst.

Deze redenering is het jodendom vreemd. Als Mozes vraagt aan God om zijn gelaat te tonen, antwoordt God: 'Mijn gelaat kunt gij niet zien, want geen mens kan Mijn gelaat zien en in leven blijven.' (Ex. 33, 20) Het antwoord heeft het jodendom weggerukt van die ene toegang tot het beeld die de christenen in de huid van God hadden gevonden. De jood bezit de onzichtbare God en de onbevredigbaarheid Hem ooit te zien.

Het verlangen naar de openbaring van God drukt zich bij joden en christenen verschillend uit in de positie van het 'woord' enerzijds, en in de metafoor van de 'sluier' anderzijds.

De jood zal God nooit zien in dit leven. Zijn verlangen te zien wordt niet ingewilligd. Doodt het gelaat van God? Neen, het doodt het verlangen naar God als dusdanig. De jood en zijn God verzorgen elkaars open wonde. De christen heeft de pleister: een evenbeeld in de zoon, een substitueel zien.

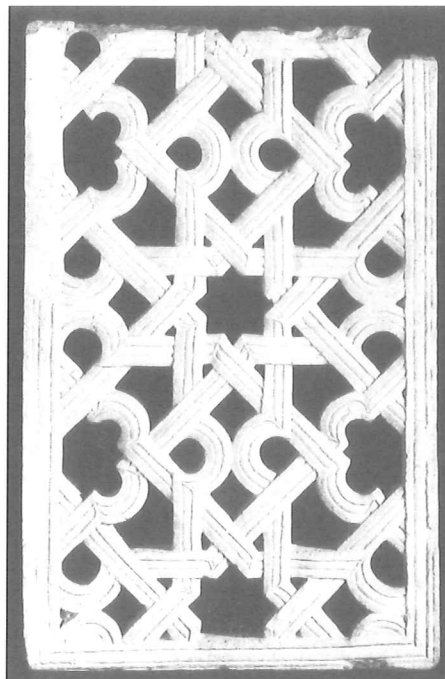
De jood heeft die visuele balsem niet nodig en heeft zich in zijn verlangen naar God gehard in het woord. God openbaart zich in de thora. De jood heeft het woord vóór het beeld van God geplaatst. De onzichtbaarheid van God wordt gedragen door Zijn woord. De sluier van God is vervaardigd uit letters, de draden zijn woorden. De sluier is dicht geweven, haast opaak: hierachter kan niet de suggestie van een figuratie bestaan. De sluier van de jood verhult niet de onzichtbaarheid om een suggestieve zichtbaarheid onthullend in de plaats te stellen. Deze sluier verbergt wat on-voorstelbaar is in dit leven. De sluier van het jodendom verwijst bijgevolg ook naar de dood.

Johannes schrijft aan het begin van zijn evangelie: 'In het begin was er het woord, en

het woord was bij God.' (1, 1) Waar dit een volstrekt joods denkbeeld is, vervolgt de tekst echter: 'Het woord werd vlees en leefde voor een tijd bij ons. We hebben Zijn glorie gezien, de glorie van de enige geschapen zoon, die van de vader kwam, vol gratie en waarheid.' (1, 14) Het 'vleesgeworden' woord heeft de sluier een nieuwe dimensie gegeven. Middels de incarnatie heeft het christendom de metafoor van de versluiering ingrijpend verbonden met de 'belichaming'. Waar de draden van de joden woorden waren, vormen de draden van de christelijke sluier poriën. Het christelijke beeld is in essentie een 'epidermale' sluier (afb. 1). En die sluier is licht gegeven. Want wie de zoon ziet, ziet *daardoor* de vader, volstrekt volgens het dogma van de consubstantiatie en de dubbele natuur. Transparantie, diafragma en corporaliteit gaan samen.

*Is het monotheïsme van de incarnatie de enige weg tot het figuratieve beeld? Heeft elk strak monotheïsme een monumentalisering van het woord tot gevolg die het beeld 'wegschrijft'? Leidt het ultieme monotheïsme tot de angst voor het beeld (van God)? Of vice versa: leidt beeldenangst naar één (onzichtbare) God? Zullen monotheïstische godsdiensten elkaar dan toch ergens in een beeld ontmoeten?*

afb. 2  
Arabisch venster, Andaloezië, 980-990, marmers.  
CÓRDOBA, MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL



## 2. Iconoclasmie: islam

Er is één monotheïstische wereldgodsdienst die de strijd om de legitimiteit van het figuratieve beeld opnieuw op de voorgrond heeft geplaatst: de islam. De 7de-eeuwse godsdienst was een pasgeborene en een iconoclastische.

Het beeldverbod van de islam is overgenomen uit het bijbels verbod van Exodus 20, maar enigszins anders beargumenteerd. Het iconoclasmie van de moslims gaat verder op het begrip sura, hetgeen beeld, vorm betekent, en etymologisch verwant is met de schepping zelf. In de koran wordt gezegd: 'Hij is het die u maakt in de moeders baarmoeder naar zijn wil.' (III, 4) En elders: 'Het is God die de aarde als een thuis voor u heeft gemaakt en de hemel als een gewelf erboven, hij vormde je en maakte je mooi.' (XL, 66) Het beeldverbod wordt als een rechtstreeks gevolg gezien van de notie van één scheppende God. Want wie de menselijke gedaante voortbrengt, imiteert een scheppende act die enkel voor God is weggelegd. De kunstenaar zou zich schuldig maken aan hoog-

moed en competitie met de schepper. Dit wordt geïllustreerd in de legende van Mohammed en Aïjsa. De profeet ziet haar vanuit het raam van haar huis op een met menselijke figuren versierd kussen zitten. Mohammed berispt haar met de woorden dat de vervaardiger van het kussen zal gestraft worden bij het Laatste Oordeel. De kunstenaar zal gevraagd worden leven in deze figuren in te blazen en hij zal daartoe niet in staat zijn. Dit zal zijn vernedering voor de ogen van God zijn.

Het islamitische iconoclisme verbindt de hybrisedachte aan de inerte en dode materie van het figuratieve beeld, aan de passiviteit van het beeld. Het feit dat de kunstenaar het figuratieve beeld niet tot leven kan brengen, wordt beschouwd als het bewijs dat het beeld niet deugt. Deze redenering is archaisch.

Het Arabische iconoclisme is de rechtstreekse vrucht van een monotheïsme dat zich heeft gevormd in de polytheïstische, Perzisch-Sassanidische cultuur die het beeld als magisch beschouwde. Op het archaische beeldgeloof – in essentie de overtuiging dat het beeld de krachten van de voorgestelde bewaart – kon de moslim enkel radicaal antwoorden met een afwijzing. Zijn iconoclisme is ingegeven door de angst voor de kracht van het beeld. Als de taliban de Boeddha-beelden ontmantelden, geloofden zij daarmee Boedha zelf te doden. Het is geen toeval dat de projectielen bij voorkeur op de geslachtszone werden afgevuurd. Het 'levende' beeld moest in zijn genus vernietigd worden.

De islam heeft geen mentaal-culturele ruimte voor het figuratieve kunnen maken, omdat het beeld ook voor hem gevuld bleef met magie. Hij heeft er dus ook geen nieuwe beelden voor in de plaats kunnen stellen, omdat hij de verwijzende essentie van het beeld – de verwijzing door de voorstelling naar het voorgestelde – niet denkbaar achtte. De islam kent niet het beeld van de gratie, het heilsgeschonken beeld, omdat hij de theologische legitimatie van het figuratieve beeld middels de incarnatie niet aanvaardt.

Kortom, mensen mogen niet voorgesteld worden. Er is het Arabische verhaal dat, toen de vrouwen van Mohammed wegdroomden bij de muurschilderingen van heiligen die ze in een christelijke kerk in Abessinië hadden gezien, de profeet deze kunstenaars vervloekte als het ergste dat de schepping had voortgebracht. Het iconoclisme heeft tot een esthetica geleid die de abstractie, de geometrie, de

kalligrafie en de vegetatieve wereld met elkaar verbindt. De islam vindt het beeld van God in de vorm van de verstrengeling (afb. 2). In de kunst van het schrijven buigt de kunstenaar de heilige letters om naar de groeiende sierlijkheid van de plant; in de stilering brengt hij de natuur op haar beurt terug tot een schriftelijke rank als wil hij daarmee aantonen dat woord en natuur één zijn in God. En God is oneindig groot, zoals ook deze decoratieve kunst nauwelijks onderhevig is aan kaderwetten, maar oneindig kan uitgloeien in repetitieve patronen. De sluier van de islam is vergelijkbaar met de joodse woordsluier die God bedekt, maar de draden van de moslims vormen ook de nerven van de natuur.

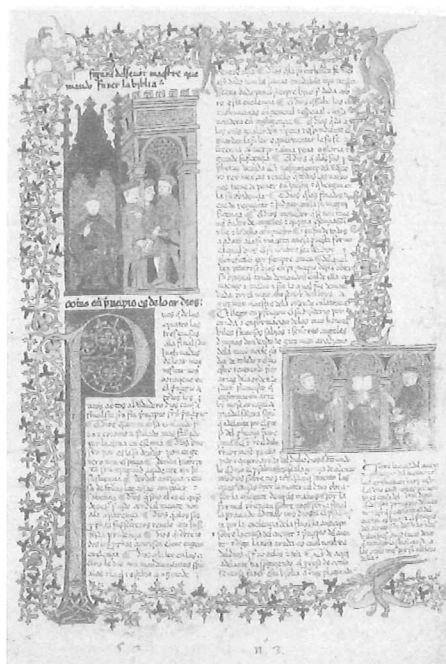
### 3. Middeleeuws Spanje: culturele hybriditeit

Binnen de definitie van het beeld bewaarden het jodendom, het christendom en de islam hun culturele identiteit.

De lezer zal de bedenking zelf al gemaakt hebben: de radicale grens tussen figuratieve en niet-figuratieve kunst heeft niet standgehouden. In uw geest zijn wellicht al de tegenvoorbeelden in joodse synagogen of op oosterse tapijten verschenen, niet zelden in gebieden die contaminus waren met de christelijke cultuur. De bekommernis om de voorstellingen bleef niettemin groot en het toezicht alert. Zo zou de joodse misjna nuanceren: als christelijke figuren gevonden worden op voorwerpen die voor verering bestemd zijn, dan zijn die sowieso verboden en als men ermee in contact komt, kan men ze best in de Dode Zee gooien; maar op seculiere objecten zijn ze wel toegestaan.

Uit de vroegste bronnen blijkt overigens dat joden toleranter optraden ten aanzien van de omgang met christelijke beelden, dan de moslims. Men vermoedt dat de islam, de jongste van de monotheïstische godsdiensten, zich heftiger uitliet omdat hij nog een sterkere geldingsdrang van de eigen religieuze identiteit voelde. Dit zou – althans aanvankelijk – tot een radicalere afwijzing van de christelijke beeldcultuur geleid hebben. Gaandeweg kwam er toch de toegeving dat figuren op textiel en borduurwerk eigenlijk wel mochten – om economische redenen, gezien de grote textielproductie en -export vanuit het Midden Oosten? En er bestond de toegeving dat het iconoclisme enkel die figuratieve kunsten betreft die een 'schaduw' afwerpen. De derde dimensie dus.

afb. 3  
Miniatuur met de clerus, opdrachtgever en de rabi, Alfabijbel, Toledo, 1430.- MADRID, PALACIO DE LIRIA, MS. NR. 399



Waar joden, christenen en moslims haast naast elkaar woonden en in hun woningen en bedehuizen konden binnenkijken, precieze voorwerpen zagen verkopen op de markt, de artiesten ontmoetten die aanzien genoten, kon men moeilijk op dogmatische gronden een beeldsegregatie behouden. De situatie van middeleeuws Spanje kan leren over de huntering van de christen naar Arabisch ivoor, over de schuchterheid van de jood ten aanzien van de figuratie in de christelijke miniatuur, over de jaloezie van intellectuelen die hun zonen zagen flirten met het Arabisch, kortom, over wantrouwen en bewondering voor de kunst van de andere.

Toledo, Augustinusklooster, 5 april 1422. Don Guzman schrijft aan rabbi Mozes Arragel: 'En rabbi Mozes, wees ervan overtuigd dat als U kan tegemoet komen aan onze verlangens, en hen tot een goed einde kan brengen, wij zeer gelukkig zullen zijn, en extreem erkentelijk, en dat we U zullen beladen met de grootste privileges en gunsten, elk jaar.' En de rabbi antwoordt: 'De joden, mijn Heer, denken noch geloven dat God een menselijke gedaante aannam. Iedereen, geleerde of boer, vrouwen en kinderen, moet weten dat God geen menselijk gelaat of beeltenis heeft. En de joden zeggen dat we God meer dienen op deze wijze, dan Hem in beelden voor te stellen. Daarom is het niet mogelijk voor mij om gezichten toe te laten of de opdracht daartoe te geven, zonder tegen de Wet te zondigen. Ik zou daarvoor de kunstenaars moeten kunnen superviseren, en dat is onmogelijk voor mij, want ik ken niets van de miniatuurkunst.'

De correspondentie gaat over de vraag van een edelman aan de rabbi om hem actief te adviseren in de commentaren en verluchting van een Spaanse vertaling van de Hebreeuwse bijbel. Het resultaat, de zogenaamde Albabijbel, afgewerkt in 1430, bevat 334 miniaturen waarvan op verschillende het portret van rabbi Mozes Arragel is afgebeeld (afb.3). Maar niet alleen dat: inhoud en beeld vertonen een specialisme dat onmogelijk zonder de joodse kennis kan geproduceerd geweest zijn. Het is dus meer dan waarschijnlijk dat de rabbi op zijn oorspronkelijke schuchterheid is teruggekomen. Men vermoedt dat zijn woorden op de eerste plaats bedoeld waren om zich te beschermen tegen mogelijke aanvallen van conservatieve meningen uit zijn omgeving. Zijn brief is dus een

belangrijke bron voor het joodse zelfbeeld; maar zijn medewerking aan de bijbel is ook een belangrijk getuigenis van uitzonderingen op de regel.

Ook de relatie tussen moslims en christenen in Spanje is gedocumenteerd. De aanwezigheid van de islamitische invloed wordt onderverdeeld in het Mozarabische tijdperk (vanaf de 7de tot de 12de eeuw) en de periode van de Mudejar (vanaf de 12de eeuw tot het einde van de Middeleeuwen). De Mozarabische kunst werd geproduceerd door christenen in gebieden die door de islam werden overheerst; de kunst van de Mudejar door moslims in christelijke context.

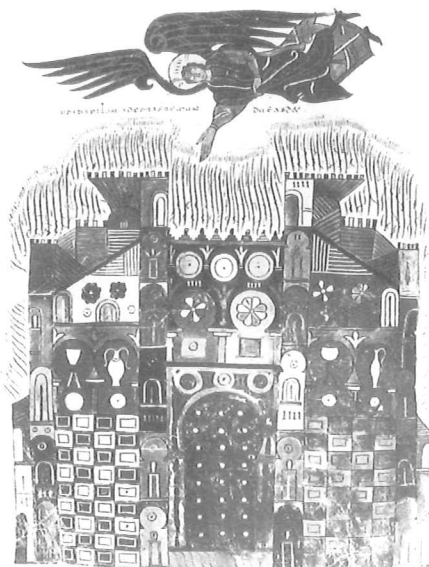
Een zekere Alvarus beklagt zich in het jaar 861: 'Helaas, alle getalenteerde jonge christenen lezen en studeren met groot enthousiasme de Arabische boeken. Ze verzamelen immense bibliotheken en ze minachten de christelijke literatuur en achten het niet waard er nog een blik op te werpen. Ze zijn hun eigen taal vergeten. Iedereen die in het Latijn een brief aan een vriend kan schrijven, kan zich nochtans ook met zwier in het Arabisch uitdrukken, ja, betere gedichten in die taal schrijven dan de Arabieren zelf.'

De jammerklacht van de Mozarabische Spanjaard is dubbelzinnig. Enerzijds maakt hij zich zorgen om het verlies van het christelijke erfgoed. Anderzijds gaat hij er prat op dat christenen de Arabische taal beheersen en de literaire finesses ervan kunnen overtreffen. Deze ambivalente positie is kenschetsend voor de schok van twee grote culturen in contact met elkaar. Men treft die ambivalentie ook aan in het visuele medium.

Toen een monnik uit Liébana, genaamd Beatus, in 776 zijn commentaren op de Apocalyps schreef, wist hij nog niet dat zijn werk 26 maal zou gekopieerd en geïllustreerd worden. Maar van één ding was hij zich wel bewust: de dreiging van een nieuwe godsdienst die hij alleen in termen van het einde der tijden kon vatten. Een exemplaar uit New York toont de vernietiging van Babylon (afb.4). De stad van verderf, lusten en idolatrie is voorgesteld aan de hand van de islamitische vormentaal – aniconisch, hoefijzerboog en de esthetiek van materialen – die de miniaturist uit zijn omgeving kende. Maar tegelijk bestelden adellijke en religieuze opdrachtgevers objecten bij Arabische kunstenaars. In de kathedraal van Braga is een 11de-eeuwse pixis (een gesloten cilinder om de hostie te bewa-

afb. 4

Apocalyps van Beatus, klooster van Tabara, Leon, ca 940-945.- NEW YORK. PIERPONT MORGAN LIBRARY, MS. 644, FOL. 202V



ren) bewaard die de islamitische decoratie van bloemen, rankwerk, vogels en zelfs Arabische letters vertoont (afb. 5).

De bovenvermelde uitwisseling van objecten is op de eerste plaats nog economisch van aard; iedere kunstenaar bleef in zijn eigen domein en specialisme. Een oprechte artistieke uitwisseling tussen moslims en christenen werd pas gestimuleerd vanaf de Mudejar-kunst. Alfonso de Tiende, ook de Geleerde genoemd, had zich aan zijn hof omringd met Arabische kunstenaars. De 13de-eeuwse *Cantigas de Santa Maria*, mirakelliederen aan Maria gewijd, werden onder zijn mecenaat geschreven en geïllustreerd in vier handschriften. Typerend voor zijn beleid waren tolerantie en stimulans van de verschillende stijlen. Zo ziet men musicerende muzikanten op één van de miniaturen, vervaardigd door een christelijke artiest, maar de letterminiatuur is vervaardigd in de decoratief-kalligrafische stijl van een moslim (afb. 6).

Het is zelfs bekend dat Alfonso voor heilige missen zowel joodse als Arabische musici uitnodigde die met de eigenheid van hun instrumenten samenspeelden tot een hybride Hispano-Arabische toon. Het gebruik werd niet gewaardeerd door de officiële kerk, zo blijkt uit de veroordeling ervan op het concilie van Valladolid in 1322. Maar christelijke koorboeken zouden tot ver in de 15de eeuw nog een decoratie tonen die alleen uit de pen van een moslimhand kon komen: de typische repetitieve decoratie die de grenzen van de kalligrafie en de vegetatieve stilering aftastte (afb. 7).

In het middeleeuwse manuscript hebben Spaanse joden, christenen en moslims elkaar omhelsd, want hier weefden zij aan de gezamenlijke sluier: die van het woord, het vlees en de kalligrafie.

#### 4. De sluiers van Veronica en Shirin Neshat

*Kan de discussie omtrent de legitimiteit van het beeld alleen patriarchaal gevoerd worden? Als het beeld mogelijk was middels de zoon, waar was dan de moeder? Waar is de vrouwelijke genus in het monotheïstische beelddebat?*

In wat volgt probeer ik een toegang te vinden tot de plaats van het vrouwelijke in het wezen van het beeld. Het gaat mij daarbij niet in de eerste plaats om de klassieke vraag naar de posi-

tie van de vrouw in de kunst, dan wel abstracter om de vraag naar de plek van het feminiene binnen het monotheïstische beelddiscours. Zo verschenen mij twee beelden: de sluier van Veronica en de fotografie van Shirin Neshat.

Tijdens de geheimzinnige woorden van de engel dat zij de zoon van God zou baren, penetreert de geest via het oor van Maria en schenkt haar zo groeiend leven. In deze maagdelijke opening kon de manifestatie van God in de Mensenzoon –het vleesgeworden woord– plaatsvinden. Naar analogie ligt dus het geheim van het visuele ook in de vrouw besloten.

De Theotokos (moeder Gods) is de buik waaruit alle beelden voortkomen. Zij wordt door de Byzantijnse artiest beschouwd als het houten paneel, het ivoor, het perkament, ja het marmer, waarop de manifestatie van de zichtbaarheid plaatsvindt. Het vrouwelijke ‘draagt’ het figuratieve dat exclusief patriarchaal wordt gedefinieerd. In de christelijke theologie van het beeld bevindt de vrouw zich dus niet *binnenin* de omschrijfbaarheid, maar zij gaat eraan vooraf, als mediatrix tussen het onzichtbare en het zichtbare. Haar materialiteit is niet het pigment, maar de drager waarop het dient gefixeerd.

De christelijke iconografie heeft dan ook ‘beelddraagsters’. Eén daarvan is Veronica: zij die met haar zakdoek het bebloede gelaat van Christus ontving en het aan de mensheid overdroeg. Veronica is in essentie de personificatie van de feminiene draagkracht van het beeld. Haar personage is het ‘verhalende’ antwoord van het Westen op de metaforische positie van de vrouw ontwikkeld in de Byzantijnse beeldtheorie. De drager is Veronica’s eigen zakdoek. Dat is niet zonder betekenis. De betekenis ligt in de keten textiel-sluierbloed (net-kleding-imprint).

Het textiel is in zijn techniciteit en materialiteit mythisch verbonden met de scheppende act. Het weven is groeizaamheid en verbonden met het vrouwelijke. Het beeld is ‘in’ het textiel: schering en inslag vangen het als in een net. Veronica neemt het beeld van Christus in haar ‘stoffelijkheid’ op. Haar zakdoek is niets anders dan een extensie van haar zelf. Veronica ‘vangt’ het beeld in de picturaliteit van het bloed. Het wit-door-rood-bevekt is een manifestatie die vrouwen maar al te goed kennen, en wordt in de Veronica-legende verruimd tot de vruchtbare potentie van het figuratieve.

Omwille van deze betekenisketen gaat het Veronica-beeld ook over de mysterieuze

afb. 5  
Pixis van Arabische makelei, 1004-1008.- BRAGA.  
KATHEDRAAL



genese van het figuratieve beeld als dusdanig. De feminiene kunst vindt in deze iconografie een toe-eigening van haar grondslagen als mediatrix in het visuele medium. In de 15de eeuw schildert een cisterciënzerin van Wienhausen haar Veronica op een lederen drager (afb. 8). Het gelaat is monumentaal groot en het hoofdje van Veronica piept bescheiden uit boven een doek dat geen zakdoek meer is. Dit is het gelaat van Christus gefixeerd op een textiel dat met Veronica's sluier samenvalt. De corporaliteit van de sluier is het bedekte vrouwenlichaam.

Maar als de feminiene plaats in het beeld ten gronde verweven is met de sluier, dan kan het motief van de sluier ook thematiseren wat haar vernietigt, of wat het vrouwbeeld is dat door mannen wordt opgelegd.

Shirin Neshat (\*1957, Qaznin, Iran) leeft in New York en maakt grote zwartwitfoto's van gesluierde vrouwen, veelal van zichzelf. De afgedrukte foto's beschrijft ze met teksten uit de koran, volgens de kalligrafische traditie die in de sierlijkheid van het Arabische schrift besloten ligt (afb. 9). De teksten zijn echter misogyn. Haar werk is dan ook een uiting van de ambivalente positie van de Iraanse vrouw in de huidige, westerse maatschappij. Die gangbare interpretatie wil ik bekijken vanuit de denkbeelden die in deze bijdrage werden ontwikkeld.

*Net/foto*

In de fotografie triomfeert de iconofilie; maar zij wordt gewantouwd door de iconoclast. Zij is het medium dat de verplaatsing van de realiteit in de materialiteit tot in zijn uitersten metaforiseert. Het 'gevangen beeld' ligt in het procédé van de flits, de ontwikkeling en de afdruk besloten. Het is de modernistische pendant van de archaische beeldvanger van de schering en de inslag. Het verband schemert door in de mythisering waaraan de fotografie aanvankelijk gevoelig bleef. Zij zou 'vangen' wat met het blote oog niet te zien is.

In het bijzonder de fotografie van het gelaat is intiem verbonden met de blik. Zij is de 'homeopathie' van het oog: het ene oog pakt het andere. De blik wordt gefixeerd en in het moment van de flits samengebald. De kracht die van het oog uitgaat, schijnt in de foto voort te leven. Het heeft te maken met de apotropaeïsche (bezwerende) kwaliteit ervan, die essentieel ambivalent is: zowel kwaad afwerend als berokkenend.

Het is niet verwonderlijk dat de blik in de iconofiele cultuur van het christendom overhelt naar de positieve functie. Het christelijke monotheïsme heeft, zoals gezegd, zijn angst voor het beeld afgeschud in de vleeswording en daarbij de blik milder gemaakt, maar niet geheel krachteloos. Veronica's gelaat van Christus is daar om ons te beschermen. Misschien is het wezen van de vrouwelijke beelddrager inderdaad dat zij de wilde macht van de blik 'draaglijk' maakt. Het feminiene dat de incarnatie en dus het beeld nodig had, is tevens de 'schokdemper' van het beeld geworden. In het iconoclastisch monotheïsme is het oog vervuld gebleven van oeverloze en ontombare potentie. In het iconoclasmie is geen bemiddelares om de klap van de blik in haar stoffelijkheid op te vangen, want één God betekent: het almachtige oog en de ondraaglijke blik.

*Sluier/ik*

Omwille van de macht van het oog zal de moslim zich traditioneel niet graag laten fotograferen. Hij vreest zijn ziel in het 'vangnet' van de foto te verliezen. Shirin Neshat vangt wél haar frontale blik op de film. In de Arabische beeldtraditie is dit standpunt extremer geladen dan in de westerse. Neshat geeft zich reukenschap van dit culturele 'standpunt' door zichzelf gesluierd voor te stellen, maar ook door haar ogen volgens de traditie met mascara – 'zwart' – te beklemtonen. Met de gesluierde en cosmetische conventies uit het Oosten onderschrijft zij de archaische functie van de blik: de apotropaeïsche zuig- en stootkracht.

In sommige foto's richt Neshat ook het 'oog' van een geweerloop op de toeschouwer. Men zou deze handeling kunnen interpreteren als een uiting van het verweer van de hedendaagse Arabische vrouw. Maar in een iconografische analyse staat het geweer ook voor de ontduubeling van de pupil. Het betekent de dodende potentie van de blik, die zo ingebed ligt in het iconoclastische taboe. Het geweer is alleen een wapen als het zich richt op de andere. Alleen geladen met het 'jij bent' is het gevaarlijk. In de zelfportretten van Neshat rekenen 'ik' en 'jij' met elkaar af in de meedogenloze krachtmeting van de apotropaeïsche confrontatie.

*Beeld/woord*

Shirin Neshat beschrijft de afdrucken van haar foto's met woorden. De impact van haar blik wordt nu ook de drager van het

afb. 6  
Cantigas de Santa Maria van Alfonso X, 13de eeuw.-  
MADRID, EL ESCORIAL



woord. Zij bedekt de fysieke sluier van haar identiteit met de culturele tekstsluier van de islam. In dat opzicht raakt haar werk duidelijk aan de problematiek van het feminie binnen het monotheïstische beelddiscours.

Het fotografisch zelfportret, dat alleen door een westerse iconofilie kon voortgebracht worden, wordt opnieuw toegedekt met de woorden uit de koran die de vrouw ondergeschikt maken aan de man. Waar de gesluierde Veronica het beeld zelf mag dragen en de metafoor van de milde zichtbaarheid kan worden, draagt Neshats gesluierde identiteit de Arabische letters van mannelijke suprematie. In de iconoclastische islam is moeilijk plaats voor de 'beelddraagster'. In de wereld van één onzichtbare God, dient het gezicht van de vrouw te worden 'weggeschreven'.

Tegen de achtergrond van het iconoclastisch monotheïsme waaruit Neshat voortkomt, kan men haar werk dus lezen als een genderboodschap van de onderdrukking van het beeld door het woord.

Het is echter opvallend met welke vaardigheid Shirin Neshat de kalligrafie op de foto's aanbrengt. Soms zijn de letters zo klein, dat men ze eerst niet opmerkt, bijvoorbeeld in het wit dat de pupil omrandt. Naast fotografie, positioneert zij zich dus ook als traditionele woordkunstenaar. En niemand zal ontkennen, wars van de inhoud van deze Arabische woorden, dat er een esthetiek van uitgaat. In het licht van de macht van het oog, krijgt het 'woordenvlies' een bijkomende functie: het tempert de blik. Het geladen geweer, de moordende blik van het 'ik ben/jij bent' wordt visueel geblust in het woord.

De apotropaeïsche krachtmeting waarvan sprake was, wordt niet opgevangen in het vrouwelijke lichaam *achter* de mannelijke blik (metafoor van Veronica), maar in het mannelijk woord *voor* de vrouwelijke blik. Hier wordt duidelijk dat Shirin Neshat – wellicht onbewust – een chiasme aangaat tussen de twee monotheïstische culturen. Enerzijds staat haar zelfportret op een plaats die de iconofilie had mogelijk gemaakt, anderzijds is de vrouw bij haar geen bemiddelaar, maar het iconoclastische taboe zelf. Het gelaat is totaal en eerst vrouwelijk. Nog wild en matriarchaal gestoeld. Er is nooit een zoon gekomen om het over te nemen, om zich als het nieuwe masculiene beeld op de vrouw te leggen. Het gevolg is dat het beeld in het iconoclasme bewoond bleef door het feminie en dus als oord van de angst voor het figuratieve torenhoog werd ommuurd. (Omsluier dat gevaarlijke vrouwenlichaam). De man behoort het beeld niet toe. Hij heeft niets dan zijn misogynie woord om op de vrouw te leggen.

Het werk van Shirin Neshat krijgt zijn actualiteitswaarde in een simultane blik op de oosterse en de westerse denkbelden. Zij weeft aan de gelaagde sluier: de fysieke sluier van haar identiteit, de westerse sluier van het medium fotografie en de Arabische sluier van de kalligrafie.

#### Bibliografie

- J.D. Dodds, *Islam, Christianity, and the Problem of Religious Art*, in 'The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200', (tent. cat.), New York, 1993, p. 27-40.  
 G.R. Hawting, *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam. From Polemic to History*, Cambridge, 1999.  
 R.A. Lambin, *Le voile des femmes. Un inventaire historique, social et psychologique*, Bern-Wenen, 1999.  
 V.B. Mann, ed., *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge, 2000.  
 M.D. Meyerson en E.D. English, *Christians, Muslims, and Jews in Medieval and Early Modern Spain*, Notre Dame, Indiana, 2000.  
 M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Parijs, 1996.  
 F. Spalding, *Mudejar Ornament in Manuscripts*, New York, 1953.  
 P.D. Miller, *Motion Capture. Shirin Neshat's 'Turbulent'*, in 'Parkett', 54, 1998-1999, p. 156-160.  
 A.J. Wensinck, art. *Sura*, in 'The Encyclopedia of Islam', 9, Leiden, 1997, p. 889-892.

afb. 7  
 Koorboek, begin 15de eeuw.- MADRID, COLLECITE  
 DR. ARTURO PERERA Y PRATS



afb. 8  
 Veronica op leder, 15de eeuw.- WIENHAUSEN, KLOOSTER



