

De terugkeer van de nimbus

Sybrandt van Keulen

Tijdens de eerste eeuwen van de christelijke jaartelling wordt in de schilderkunst de halo steeds vaker toegepast. Het gaat om een teken waaraan de iconograaf verschillende namen geeft: nimbus, aureool en glorie (Didron 1886). De Romeinen gebruikten het woord *nimbus* in allerlei combinaties: *nimbus florum* om een bloesemregen aan te duiden, of *nimbus sagittarum* voor pijlenregen, *nimbus numismatum* voor geldregen. Gekoppeld aan dat gebruik wordt met 'nimbus' vaak een 'lichtende wolk' bedoeld. Nu eens ondoorzichtig weergegeven en dan weer transparant, in een microscopisch dunne lijn, maar ook wel in verschillende kleuren. Soms in bladgoud. Zeker niet uitsluitend in de geometrische vorm van een cirkel, drie- of vierhoek, vaak zelfs worden veelvormige vlammen gebruikt of een krachtige straal of een fontein van vonken. De nimbus kan ook afgebeeld worden in de vorm van een lichtende schaduw, als een soort gewaad van een persoon.

Evenmin als de nimbus een vaste vorm heeft gekend, was het gebruik exclusief voor het christendom of het Westen. Zowel in Oost als West is het aureool het 'attribuut van macht' en het 'ornament' (zoals de iconograaf het noemt) van goddelijkheid, kenmerkend voor zowel goede als kwade krachten die hun invloed op het individu en de samenleving uitoefenen. Er bestaat een afbeelding van de hindoeïstische godin Maya, met haar hoofd, schouders en onderarmen omgeven door een nimbus van vonken en stralen, deels omvat door een zigzagaureool, terwijl zij met blote voeten op een golvende zee van melk staat die voortkomt uit haar eigen borsten, welke zij met haar handen vasthoudt en die tussen haar vingers door als fontein spuiten.

Het is onmogelijk met zekerheid vast te stellen wanneer het aureool voor het eerst werd gebruikt; het lijkt even oud als de oudste religies. De nimbus werd door de christenen als een kenmerk van goddelijke kracht overgenomen, als een middel om de hiërarchie tussen aardse en hemelse machten te markeren. Dit iconische teken werd tot aan de renaissance toegepast. Maar ook daarna hebben in de kunsten de technische weergave van het licht en het goddelijke dikwijls dezelfde ruimte bezet.

Een keerpunt in de weergave van het licht wordt misschien wel het best gemarkeerd door het paneel *Madonna met zegenend kind en twee engelen* (ca.1470) van Piero della Francesca. Bij alle figuren in de afbeelding – het kind, de moeder, de engelen – ontbreekt het kenmerkende teken van een halo. Minstens zo opmerkelijk is echter het zonlicht dat door een raam op de achtergrond naar binnen valt en alle figuren van links naar rechts een glinstering geeft. Het haar van vooral de linker engel is bijna fluorescerend. Het is alsof het natuurlijke licht de alomtegenwoordigheid van het aureool overneemt, en daarmee is dit licht zeker niet ontdaan van religieuze impact. De schilderkunst werkt hier veeleer als een transformerend krachtenveld dat op miraculeuze wijze het iconische teken uitwist en verwisselt voor een picturaal *special effect*. Nadat de schilders de technieken rondom het natuurlijke licht beheersten en de glorieuze functie ervan tot in zijn uiterste raffinement hebben ingezet, differentieerde het dag-, maan- en sterrenlicht zich in vele wereldse, zogenoemde seculiere, minstens even magische lichteffecten zoals bekend bij de meisjes van Vermeer en het *clair-obscur* van Rembrandt. Het auratische – ook wel kortweg 'aura' genoemd – is tegelijk met de centrale lichtbron en het centraalperspectief geëmancipeerd van de specifieke religieuze gebruikswaarde. Toch is het zeker niet geneutraliseerd. *De sterrennacht boven de Rhône* (1888) van Van Gogh toont een getrukeerd firmament, vermoedelijk

om de relatie tussen natuurlijk licht en kunstlicht (de gasverlichting aan de oevers) in één strijdveld te schilderen waaruit geen overwinnaar tevoorschijn komt. Anders gezegd, dit is geen glorieus tafereel, het lijkt eerder op het tegendeel: in dit spektakel van nachtlucht wordt de hiërarchie tussen hemels licht en kunstlicht zodanig aan het trillen gebracht, dat het verschil op het punt staat te verdwijnen.

Op 13 juni 1794 eindigt Friedrich Schiller een brief aan Immanuel Kant met de volgende woorden: 'Verzekert u zich ten slotte, mijn voortreffelijke leraar, van mijn innigste dank voor het weldadige licht dat u in mijn geest heeft ontstoken' (Kant 1902, p. 507). Vanuit de visie van de dichter komt zijn Verlichting uit een andere bron, namelijk die van de zuivere rede, maar het tegendeel kan ook worden beweerd, namelijk dat de moderne Verlichting alle schilderkunstige lichteffecten, van nimbus tot *clair-obscur*, van goddelijk tot aards en technisch licht, in zich heeft opgenomen en daarmee ook heeft uitgewist. 'Misschien', zoals Hent de Vries opmerkt, 'behoorde deze zelfuitwissing wel altijd al tot de structuur van het auratische, het religieuze en magische als zodanig' (De Vries 2001, p. 27). In plaats van 'uitwissing' kan vanuit de neo-verlichtingsfilosofie van Jacques Rancière ook gesproken worden van een 'geschiedenis van verwarring' tussen 'twee ideeën van avant-garde' ofwel 'twee ideeën van politieke subjectiviteit' (Rancière 2006, p. 29-30).

Om uitdrukking te geven aan die specifieke politieke subjectiviteit had de moderne kunst niet eens meer de suggestie van licht nodig. Zoals de nimbus na de renaissance werd uitgewist, verdwenen met de intrede van de non-figuratieve en abstracte kunst niet alleen de perspectivische illusies, ook alle lichteffecten gingen tot het verleden behoren.

Uitgaande van de bekende dichotomie van Walter Benjamin – cultuswaarde versus tentoonstellingswaarde – is de gedachte verleidelijk om de terugkeer van de nimbus te begrijpen als retro van de cultuswaarde, die misschien wel meer dan ooit de schilderkunst kan dwingen tot 'achterlijkheid' (woord van Benjamin). Maar een andere, meer glorieuze terugkeer is ook mogelijk. Als het zo is dat kunst, techniek en wetenschap zich steeds meer vervlechten – en daar twijfel ik niet aan – dan kan de emancipatie van het cultische, als keerzijde van de nostalgische hang naar representatie, een nieuwe betekenis geven aan de diversificatie van het technische licht. Als er geen evenement in film, sport of popmuziek denkbaar is zonder spotlights, en alleen een dwaas de dominantie van glorië in die scènes zal ontkennen, zijn er ook vele andere technische toepassingen van het licht mogelijk, anders dan aureolen rondom idolen. Niet eens als pure tegenhangers van spektakelbelichting. Subtiel en intiemere toepassingen van kunstlicht kunnen de ruimte als patchwork laten verschijnen, niet gedirigeerd door een centrale lichtbron.

Zo veel aandacht als Deleuze en Guattari in *Mille Plateaux* (Deleuze & Guattari 2003) geven aan het contrast tussen gladde (*lisse*) en gegroefde (*strié*) ruimte, zo afwezig is in hun werk de nimbus, het aureool of enige andere vorm van contrastrijke glorië. Misschien is hun afkeer van de bewustzijnsfilosofie er debet aan dat zij geen oog hebben voor de transcendentale kracht van licht: de voorwaarde voor de zichtbaarheid van ruimte, kortom, voor lichamelijke met en zonder organische oriëntatie. Een eerste vertaling van de taal van contrasterende ruimtes naar een lichtvocabulaire levert het volgende resultaat op. De gladde ruimte wordt geassocieerd met 'woestijn, steppe, zee of ijs' (idem, p. 484), daar is het ontbreken van coördinatie en oriëntatie een constructieve kracht. De nimbus die door de schilderkunstige transformaties heen in een nieuw stadium van zelfuitwissing verschijnt, kan in de termen van het eerder genoemde paneel van Piero della Francesca een lichtstroom worden genoemd die door ogen en haar heen straalt en langs huid, nagels en kleding

strijkt, en daarmee uitnodigt tot haptisch kijken. De strelende blik is niet op figuren gericht maar op de vloeiende onderlinge vibraties, noem ze infraroodvelden, effecten die een lichaam zonder organen aan en uit kunnen zetten. De terugkerende nimbus hoeft zich niet te beperken tot strijklucht, hij kan ook een auratisch landschap instellen, dat wil zeggen, schijnbaar vaststaande grenzen doorlichten, de ruimte vloeibaar of peilloos maken als een ijsvlakte of melkwegstelsel – een vonkenregen zonder centrum of bron die een ‘gedeelde deterritorialisatie’ mogelijk maakt (idem, p. 293, mijn cursivering). Verlichting in de vorm van ledjes of andere microtoepassingen kunnen het onbereikbare in het alledaagse doen oplichten. Kunstlicht kan nomadisch worden, schijnsel van kattenogen, glimwormlicht dat het gewoonste ding een sfeer van ontijdigheid geeft. Het kan een mikado van stralen zijn of een divergerende radiatie die bijvoorbeeld ogen glans geeft. Essentieel voor dit ‘gladde’ licht is evenwel dat het niet convergeert naar een ding om het te bekijken, geen focus op een fallus of g-spot, eerder ‘een vreemd chromaticisme’ (idem, p. 491), een omgeving van continue variatie van affecties en ongedwongen activiteiten. Het moment van de *stand by* nimbus is aangebroken.

Literatuur

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2003)

A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (oorspr. 1987). Translation and foreword by Brian Massumi. London/New York: Continuum.

Didron, Adolphe Napoléon (1886)

Christian Iconography; or, The History of Christian Art in the Middle Ages. Volume I. The History of the Nimbus, the Aureole, and the Glory: Representations of the Persons of the Trinity (oorspr. 1841). Translated from the French by E.J. Millington, and completed with additions and appendices by Margret Stokes in two volumes. London: George Bell and Sons.

Kant, I. (1902)

Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 -, band XI, zweite Abteilung: Briefwechsel.

Rancière, Jacques (2006)

The Politics of Aesthetics. Translated with an introduction by Gabriël Rockhill. London/New York: Continuum.

Vries, Hent de (2001)

‘In Media Res: Global Religion, Public Spheres and the Task of Contemporary Comparative Religious Studies’ in: Hent de Vries and Samuel Weber, ed.(2001). *Religion and Media*. Stanford University Press.