

Boeddhistische kunst als traditionele kunst

(lezing voor de Stichting Vrienden van het Boeddhisme op 28 juni 2003)

Inleiding

Geachte aanwezigen/Beste mensen

Ik ben geen boeddholoog en ik ben geen kunstexpert, en toch houd ik een lezing over het onderwerp Boeddhisme en Kunst. Om u meteen gerust te stellen, ik begeef me niet echt op hun terrein, en laat de details onbesproken. Ik zal slechts enkele grote lijnen trekken, om de boeddhistische kunst in een kader te plaatsen. En ik zal enkele vraagstukken aanstippen, die van belang kunnen zijn voor iedere vriend van het Boeddhisme, bijvoorbeeld: moeten we of kunnen we de kern van het Boeddhisme behouden met verwerping van de culturele begeleidingsverschijnselen? Het idee was niet in mijn hoofd opgekomen, als ik niet tot het besef was gekomen dat die grote lijnen lang niet algemeen bekend zijn. Maar voor ik van wal steek wil ik graag vertellen, hoe ik er toe gekomen ben me zo zeer voor het onderwerp te interesseren dat ik hier nu sta.

Persoonlijke ervaring

Mijn inspiratie is boeddhistisch. Ik kwam in 1981 met de Vipassana-meditatie in aanraking en die ontmoeting was een keerpunt in mijn leven. Ze veranderde grondig mijn visie op het leven, op wat het is mens te zijn. Een van de gevolgen van deze ommekeer was dat ik rijkdommen ontwaarde waar ik die tevoren nooit had gezien. Zo had ik me als weldenkend intellectueel erover verbaasd waarom er uit het verleden zoveel onzinnige oude rommel was overgeleverd op het gebied van de godsdienst. Na mijn contact met de Vipassana veranderden de meters waardeloze oude boeken over dit onderwerp in schatten van wijsheid. Door de Boeddhistische meditatie had ik plotseling begrip gekregen voor de godsdienst van mijn geboortegrond: het Christendom. Ik heb later begrepen dat dit een ervaring is die veel westerse boeddhisten hebben meegemaakt en het zou me verbazen als er in deze zaal niet mensen zouden zitten, die ervan kunnen getuigen. Deze ervaring zou me later (in de jaren negentig) naar de boeken van Fritjhof Schuon brengen. Diens hoofdthese in zijn boek over de eenheid van de godsdiensten (dat ik ondertussen in het Nederlands vertaald heb) is namelijk precies in overeenstemming met de bovengenoemde ervaring: de eenheid van de godsdiensten wordt niet gevonden door allerlei godsdiensten systematisch te vergelijken, maar door diep in de eigen religie te gaan. Hoe dieper en innerlijker ik een godsdienst versta des te meer begrip ik kan hebben voor andere religies. De eenheid der religies kan alleen ervaren worden door de mensen die het diepst gaan, en daarom behoren tot de esoterici in tegenstelling tot de mensen die hechten aan dogma's, instituten en rituelen: de exoterici. Deze boodschap was ook in overeenstemming met de werkwijze van mijn meditatieleraar de eerwaarde Mettavihari, die ieder vastleggen van boeddhistische dogma's met spot bejegende en steeds hamerde op de eigen ervaring in de meditatie.

Symboliek

Een ander gevolg van mijn contact met de Vipassana was een verhoogde gevoeligheid voor symboliek. Toen ik uit een van mijn eerste retraites kwam merkte ik dat het Keltische kruis een grote zeggingskracht voor me gekregen had. Het maakte heel diep in me iets los. Ik kon niet onder woorden brengen, waarin het zat. Dit heeft geleid tot een boeiende zoektocht, die nog steeds niet voorbij is. Ik raakte geïnteresseerd in religieuze kunst. Een nieuwe rijkdom openbaarde zich aan mij. Ik besepte dat er niet alleen veel wijsheid ligt opgeslagen in oude boeken, maar dat ook de kunst veel schatten bevat, die slechts erop wachten herontdekt te worden. Zo kwam ik in aanraking met een inleiding in de religieuze kunst van Titus

Burckhardt, die ik ondertussen in het Nederlands vertaald heb. Hij bleek verwant aan Schuon en hun visie op religieuze kunst kwam in veel dingen overeen. Ik ben dankbaar dat ik beiden ontmoet heb, want ik besef dat het een groot voorrecht is te leren op beide terreinen (de eenheid van de godsdiensten en de religieuze kunst) van mensen die een hoge graad van spirituele verwerkelijking aan de dag hebben gelegd.

Echt religieuze kunst of sacrale kunst

Dan kom ik nu bij mijn eerste punt over religieuze kunst. Die kunst is echt religieus of gewijd of sacraal te noemen, die niet alleen een religieus onderwerp heeft, maar waarvan ook de vormen getuigen van religieuze inspiratie. Misschien klinkt dit sommigen heel logisch in de oren, maar de stelling gaat in tegen zes eeuwen Europese kunstgeschiedenis. Voor mij was het onderscheid in ieder geval heel verhelderend. In de renaissance staat religie als onderwerp nog volop in de belangstelling, maar de vormen zijn door en door werelds. Als treffend voorbeeld kan de schildering in de Sixtijnse kapel van Michel Angelo aangevoerd worden, waarin het contact tussen God en mens wordt voorgesteld als het elkaar met de vinger betasten van twee mollige blote mannen, wier verpletterende vleselijkheid al het andere zichtbare in de schaduw stelt. Uiteraard gaat het mij er niet om de prestaties van de kunstenaars uit de renaissance te kleineren. Ze hebben soms mooi werk gemaakt. Waar het wel om gaat is vast te stellen dat het geen religieuze kunst is in de volledige betekenis van het woord, geen sacrale kunst. Een vorm van christelijke kunst die dat wel is, is de iconenschilderkunst. Sinds de Russische revolutie zijn we in het Westen ermee in aanraking gekomen en hebben we de grote aantrekkingskracht ervan ervaren. Ook de bouwers van de romaanse en gotische kathedralen waren echte religieuze kunstenaars.

Omslag in visie

Dat de iconenschilderkunst hoger zou staan dan bijvoorbeeld de kunst van de renaissance kan veel modernen vreemd in de oren klinken. Treedt er niet een ontstellend gebrek aan perspectief in op? Zijn die vreemde platte figuren niet stuntelig in vergelijking met de driedimensionale werken van de renaissance? Zijn ze niet een uitdrukking van een kinderlijke fase van de mensheid? Zo heb ik vroeger ook gedacht, en ik weet dat velen nog zo denken. Langzaam is het me echter gaan dagen dat dit een grondige misvatting is. En nu kan ik niet ontkomen aan het tegenovergestelde inzicht: namelijk dat de moderne kijk inferieur is aan de primitieve. En ik wil de stelling zelfs uitbreiden van de kijk op kunst naar de kijk op enkele andere gebieden, naar levensopvatting. Het wonderlijke besef heeft in mij postgevat dat al die primitieve kunstenaars veel dichterbij de waarheid waren dan hun moderne collega's, dat er in veel mythologieën meer waarheid schuilt dan in academische betogen. Zo ben ik – evenals sommige van de volgende sprekers – een multiculturalist geworden, niet omdat het een politiek correct standpunt is, maar uit innerlijke overtuiging. Dit multiculturalisme is niet gebaseerd op een vaag vermoeden dat er wel iets in andere culturen zit, maar op het heldere inzicht dat zij in vele opzichten dieper gaan dan de moderne westerse cultuur. Wie op zoek is naar waarheid, moet veel vormende invloeden achter zich laten: ouders, leraren, geleerden, en vooral de steeds opdringeriger wordende publieke opinie. Maar daar komt ook iets voor in de plaats: een verbondenheid met alle mensen die een geestelijke zoektocht zijn begonnen of hebben voltooid: dwars door alle tijden heen en dwars door alle culturen.

Kunst in Europa na de renaissance

Laten we dan nu ingaan op de vraag wat kunst betekent in een traditionele samenleving in tegenstelling tot in de moderne maatschappij. Iedere archeoloog weet dat er in de oudheid niet zo iets bestaat als wat wij nu kunst noemen. Dat is een recente uitvinding. De moderne kunstenaar is een eenling, die de zware last op de schouders heeft iets origineels te brengen,

en dat uitsluitend op het terrein van de vormen: driedimensionaal of tweedimensionaal, op papier of op doek, in metaal, hout of kunststof. Vaak moet hij zijn eigen "taal" nog uitvinden ook. Van de kunstkenner wordt verwacht dat ze al die individuele talen tot zich nemen en leren. De gemiddelde kunstenaar wordt al lang niet meer beperkt door de opdracht van zijn geldschieter, nee hij mag zelf bepalen waarover het gaat. Er is geen enkele beperking, behalve die van de markt. Als er voldoende mensen zijn, die het "mooi" vinden en het willen betalen heeft hij zijn bestaansrecht bewezen. Er zijn geen beperkingen aan wat hij tot uitdrukking zal brengen van alles wat er in hem leeft. Hij hoeft zich zelfs niet af te vragen of de invloed van zijn werk op de gemeenschap wel positief zal zijn. Uitdrukkingen van negatieve emoties (die we in het Boeddhisme *kilesa* zouden noemen) waren in de twintigste eeuw in de moderne schilderkunst eerder regel dan uitzondering. De moderne kunstenaar is een ontwortelde, die buiten de maatschappij in zijn atelier mag toveren om met iets nieuws te voorschijn te komen. Voor de kunstconsument is kunst, en trouwens alle cultuur, iets dat je ernaast doet, dat los staat van de echt belangrijke dingen in het leven. Het is voor hen een verfijnd genot van de zinnen.

Traditionele kunst

Heel anders staat de kunst erbij in traditionele maatschappijen. Daar is het onderscheid tussen ambachtsman en kunstenaar nog niet doorgevoerd, zoals het woord "art" in het Frans (*les arts utiles*) en Engels (*art=gilde*) nog aangeeft. De kunstenaar/ambachtsman maakt iets dat door de gemeenschap gebruikt zal worden, niet aan de wand gehangen om in vrije tijd naar te kijken, maar gebruikt. De oude opvatting van kunst, die we bijvoorbeeld vinden bij Plato, gaat ervan uit dat een voorwerp nooit alleen het lichaam tevreden mag stellen, maar ook de geest. Nut en betekenis van voorwerpen of bouwwerken gaan samen. Ook is er nog geen onderscheid tussen wereldse dingen en religieuze dingen. Het ontbreken van beide onderscheiden wordt mooi geïllustreerd door de manier waarop de traditionele mens tegen zijn woning aankijkt. De woning is voor hem/haar een afbeelding van de kosmos (beiden omhullen de mens), en is dus even heilig als deze. Als voorbeeld kan genoemd worden de ronde nomadentent, die in Mongolië is ontstaan en daar *ger* wordt genoemd maar bekender is geworden onder de (waarschijnlijk Turkse) naam *yurt*. Ik stuitte hierop naar aanleiding van mijn onderzoek naar het Keltisch kruis. De ruimte wordt ingedeeld naar de vier windrichtingen: de ingang in het zuiden, de mannen (en hun werktuigen) en de gasten in het westen, de vrouwen en kinderen (en het kook- en naaigerei) in het oosten, het boeddhistische altaar (of later andere belangrijke dingen zoals familiefoto's, diploma's) in het noorden. De plaats bij de ingang in het zuiden wordt gebruikt voor allerlei activiteiten en het spelen van de kinderen. Midden in staat de haard met recht daarboven een gat in het dak dat de verbinding met de hemel is en dan ook "oog van de hemel" wordt genoemd. En de rookpluim die erdoor opstijgt is een afbeelding van de wereldboom of de wereldas: datgene waarvan de hele wereld afhankelijk is. De sjamaan bereikt erdoor de bovenwereld en soms wordt er werkelijk een berk in opgericht. Dat deze haard nog belangrijker is dan het Boeddhistische altaar wordt duidelijk door dat de strenge gedragsregels binnen de tent verbieden om de voeten naar de haard te richten. De orde in de tent weerspiegelt de orde in de kosmos. Door ons westerlingen wordt een huis bijna uitsluitend beoordeeld op het comfort dat het biedt en de sfeer die erin geschapen kan worden: die sfeer wordt meestal passief ondergaan en heeft geen inspirerende waarde voor het denken en doen.

Kenmerk van traditionele kunst

Voor het schetsen van de traditionele kunst maak ik gebruik van het licht dat erop geworpen is door Ananda Coomaraswamy. Ook hij wordt evenals Schuon en Burckhardt gerekend tot de *Philosophia* (of *Sophia*) *Perennis*. Hij heeft erop gewezen dat de kunstopvatting van het

oosten volkomen in overeenstemming is met de middeleeuwse van het westen. Beide zijn traditionele kunstopvattingen: de moderne kunst is een relatief jonge afwijking van de norm. In het antieke westen vinden we de traditionele opvatting van de kunst goed verwoord door Plato. Aan de Grieken hebben we de opbloei te danken van de naturalistische kunst, maar Plato was hiervan een fel tegenstander. Het imiteren van de natuur beschouwde hij als een kunstenaar onwaardig. Zijn bewondering ging uit naar de Egyptische kunst, die door strenge voorschriften geregeld werd. De christelijke kunst uit de Middeleeuwen heeft hem hierin grotendeels gevolgd, met name de iconenschilders. Voor Plato was de natuurlijke en zichtbare wereld een zwakke en onvolmaakte afbeelding van de bovennatuurlijke wereld der ideeën, die als enige werkelijk was. Het maken van een afbeelding van een afbeelding kwam hem absurd voor. Er gaat immers twee keer iets van de echtheid verloren. Kunst behoort uitdrukking te zijn van iets bovennatuurlijks: dat was ook het uitgangspunt van de iconenkunst. In de Middeleeuwen zal men het zo uitdrukken: de kunstenaar bootst de natuur niet na in haar schepselen, maar in haar manier van werken (*modus operandi*). Met natuur wordt hier niet de zichtbare wereld bedoeld, maar de ordenende kracht, de *natura naturans* die bijvoorbeeld ook door Spinoza met God vereenzelvigd werd. We kunnen traditionele kunst alleen begrijpen als we ervan doordrongen zijn dat het weergeven van de zichtbare werkelijkheid voor haar van geen enkel belang is. Het wiskundig perspectief bijvoorbeeld, dat in de renaissance zo'n vlucht zou nemen, heeft ze niet nodig en we kunnen het haar niet verwijten dat ze het niet toepast. En de toepassing van perspectief is veel geraffineerder dan we denken: in iconenkunst wordt bijvoorbeeld het zogenaamde omgekeerde perspectief toegepast, waardoor het lijkt alsof de afbeelding op ons toekomt. De aanwezigheid van de heilige wordt zo beter voelbaar.

Bovennatuurlijke ideeën

Volgens de Middeleeuwer imiteert de kunstenaar dus God als hij schiept. God had een idee waarnaar hij de wereld schiep. Op dezelfde manier gaat de kunstenaar uit van een bovennatuurlijk idee, in de middeleeuwen *forma* genoemd, dat hij door middel van zijn vakmanschap in tastbare vorm gaat weergeven. Deze *forma* is te danken aan een inspiratie, maar die hoeft niet geheel afkomstig van de kunstenaar zelf te zijn. Meestal maakt hij gebruik van traditionele voorbeelden en de traditie zorgt ervoor dat essentiële kenmerken bewaard blijven. Dat is zo in het Oude Egypte, in de iconenkunst, bijna overal ter wereld. Het Boeddhabeheld kent 30 primaire en 80 secundaire kenmerken, waaraan de kunstenaar zich moet houden. De voorschriften wijzen de kunstenaar zijn grenzen, maar daarbinnen is wel degelijk creativiteit mogelijk; daarvan leggen vele prachtwerken getuigenis af.

De kunstenaar gebruikt dus een model van bovennatuurlijke herkomst en dit wordt in de literatuur ook op symbolische wijze aangegeven. Zo bestaan er verhalen in het Christendom over de wonderbaarlijke manier waarop het uiterlijk van Christus en andere heiligen tot ons gekomen zijn. Binnen het Boeddhisme bestaat de legende dat de Boeddha zelf zijn "schaduw" of "omlijning" op het doek projecteerde, omdat de kunstenaars zijn beeld niet konden "grijpen". De kunstenaars vulden dan de kleuren in.

Metafysica

Dit idee dat het kunstwerk de aanwezigen wegvoert van de zintuiglijke wereld naar het bovennatuurlijke is de moeite waard om uitgewerkt te worden. Dit is namelijk precies wat een metafysica doet. Het idee dat de auteurs van de *Philosophia Perennis* hebben van de metafysica wijkt af van wat de academische filosofen daaronder verstaan, maar een gemeenschappelijk punt is toch wel, dat de metafysica uitspraken doet over de werkelijkheid die ligt achter en verdergaat dan de zintuiglijke wereld. In die zin kan men de traditionele mens, bijvoorbeeld de mens in de steentijd, maar ook de middeleeuwer en zijn boeddhistische

tijdgenoot in India metafysici noemen en de moderne mens (niet alleen de academische filosoof) antimetafysisch. Traditionele kunst zegt iets over de werkelijkheid die de zintuiglijke werkelijkheid te bovengaat en levert als het ware een metafysica voor analfabeten. Volgens de genoemde auteurs van de *Philosophia Perennis* is er een universele metafysica, die ten grondslag ligt aan alle religies. Het is een glimp van de Werkelijkheid zoals die opgevangen wordt door vertegenwoordigers van alle religies: het zijn de mensen die de religie innerlijk beleven en ook wel (zoals ik zelf daarstraks deed) esoterici worden genoemd. De uitdrukking van deze metafysica ligt niet vast. Zowel de formulering in de taal als de kunstzinnige vormgeving zijn slechts mogelijke benaderingen, afhankelijk van plaats en tijd. De dogmatische standpunten kunnen als symbool opgevat worden van de werkelijkheid met een grote W, en moeten niet letterlijk genomen worden zoals de exoterici doen. Daarmee is meteen de exoterische religie zijn rechtmatige plaats geweest. Dogma's hebben hun bestaansrecht, maar de claim dat ze letterlijk geïnterpreteerd moeten worden niet. Er is dus in deze zienswijze van de aanhangers van de *Philosophia Perennis* geen wezenlijk verschil tussen een in taal gevatte metafysica en een religieus (of nauwkeuriger: traditioneel) kunstwerk. Hun eigen taalkundige formulering van de metafysica was gebaseerd op de visie van de Advaita filosoof en heilige Shankara, maar maakte ook gebruik van middeleeuwse terminologie. Maar de exacte formulering vinden zij niet belangrijk omdat elke formulering een benadering is. De inzichten zijn wel belangrijk en volgens hen gebaseerd op het Intellect, een begrip dat ook in de Middeleeuwen veel gebruikt werd, onder andere door Meister Eckhart, en dat overeenkomt met het *Bodhi* van de hindoes en boeddhisten. Het is deze metafysica die de eenheid van alle godsdiensten of religies duidelijk maakt. Het is mogelijk de eenheid van de godsdiensten na te gaan door zich te verdiepen in de verschillende iconografieën en dat is precies wat de auteurs van de *Philosophia Perennis* gedaan hebben.

Functies van sacrale kunst

Nu weet ik wel dat metafysica in deze dagen weerstand oproept, daarom kom ik daar straks op terug, maar ik vraag u even de grote lijn vast te houden, uw kritiek nog even te bewaren, en mij eerst mijn schets te laten afmaken. Van belang is te zien welk een vitale functie de traditionele kunst in dit geheel speelt. In de eerste plaats is deze het voornaamste verbindingsstuk tussen de esoterie en de exoterie. De exoterische religie verdort en vergaat als ze niet haar verbinding behoudt met de innerlijke component: de esoterie. Dat is precies wat er in het Westen is gebeurd. Daar werd de echt religieuze kunst in de Renaissance vervangen door een naturalistische kunst op basis van Griekse en Romeinse voorbeelden. Het laten varen van de sacrale kunst ontnam de esoterie zijn meest directe werkingsvorm. Daar stond voor de protestanten wel het beschikbaar komen van de teksten tegenover, maar als het gaat om het uitdrukken van de innerlijke visie zijn de gewijde kunsten superieur aan teksten. Dit is van groot belang om de waarde van de religieuze kunst te schatten. Zonder de inspirerende en levenwekkende werking van de gewijde kunst raakt de exoterie – de doorsnee godsdienstigheid – zijn band met de universele waarheid kwijt. Het gevolg is letterknechterij en moralisme. Dat stadium hebben we ondertussen in het Westen al weer achter ons: we verkeren nu in een periode van religieuze onverschilligheid.

Ondersteuning op het spirituele pad

In de tweede plaats vormt de gewijde kunst voor de mensen die het pad van de spiritualiteit betreden een ondersteuning. Ze is een steun voor contemplatie en hoger begrip. Ze is dat op twee manieren: voor de gebruiker en voor de maker. De gebruiker laat de symbolische betekenis tot zich doordringen tijdens de gebeden, gezangen of rituelen. De maker verwezenlijkt zelf bepaalde staten door met het werk bezig te zijn. We komen hier op het gebied van de inwijdingsambachten. Dat is een verschijnsel dat we in alle culturen

tegenkomen. In het Westen vinden we het bij de kathedraalbouwers. Interessant is dat veel van hun kennis waarschijnlijk teruggaat op soortgelijke genootschappen in de Romeinse tijd, *collegia fabrorum* genoemd. Het principe dat de kunstenaar een inwijdingsweg volgt vinden we overal ter wereld terug. In de Hindoe traditie bijvoorbeeld is er de zeer oude Yantra: waarbij het vervaardigen en begrijpen van geometrische symbolen de kunstenaar steeds verder brengt.

Dit element van de verwerking van de kunstenaar speelt eigenlijk altijd in zekere mate een rol, ook als er geen officiële inwijdingsweg mee verbonden is. Er is hier iets soortgelijks aan de hand als in het proces van de liefde. Ik bedoel de geestelijke liefde. In het Boeddhisme zouden we spreken van *metta* en *karuna*. Die berust in laatste instantie hierop dat we de goddelijkheid van de andere mens herkennen. Wie de aanwezigheid van God in de andere mens herkent, verwezenlijkt diezelfde aanwezigheid in zichzelf. De uitwendige dingen maken het ons mogelijk iets inwendigs te beseffen. Zo is het ook bij religieuze kunst. In vele tradities is het vervaardigen van kunst een metafysische rite. De iconenschilder begint met enkele dagen vasten en bidden. Er is eigenlijk geen onderscheid tussen kunst en meditatie of contemplatie. Hij werkt zichzelf als het ware op naar een "hemels niveau van apperceptie". Hier verwezenlijkt hij, wordt hij datgene wat hij later in materiaal gaat uitdrukken. Deze identificatie met de later na te maken vorm kan ook in de Indiase literatuur worden teruggevonden.

Boeddhisme en metafysica

Na deze algemene schets kan ik me twee reacties voorstellen om aan te voeren dat het Boeddhisme niet thuis hoort in het overzicht. De eerste is dat het Boeddhisme alle metafysica verwerpt, en de tweede dat het Boeddhisme een lage waardering heeft voor kunst, zo het zich al niet laatdunkend uitlaat over kunst.

Voor het eerste standpunt kan men verwijzen naar het Brahmajâla-soetra. Maar daarin neemt de Boeddha afstand tot een aantal speculaties die ook geen onderdeel vormen van de universele metafysica die beoogd wordt. Het zijn vragen over het begin en het einde van de wereld, over de eindigheid of oneindigheid van de ruimte en over de aard van het leven na de dood. Al deze dingen kunnen in de universele metafysica ook gemist worden. Opvallend is dat de Boeddha in dit rijtje niet noemt het bestaan van *Atman* (het Zelf) zoals dat door de veda's werd voorgestaan. De Boeddha ontkende het bestaan van het zelf als blijvende of eeuwige substantie, maar niet het Zelf dat door de Advaita Vedanta als het Ene geïnterpreteerd wordt. In feite staan de Advaita Vedanta en het Mahayana heel dicht bij elkaar (het Mahayana heeft zelf diverse metafysische theorieën gepresenteerd, zoals de constructie met de spiegels in het Soetra van volkomen verlichting en de inzichten van de Yogacaraschool 4e eeuw na Chr. bewijzen). Dit is allemaal al door historici bevestigd en door Vedakenners uitgelegd. In de tijd van Shankara (de negende eeuw na Christus) werden ze zelfs door hun tegenstanders soms over een kam geschoren. Het vroegere Boeddhisme wordt als pluralistisch betiteld, en is daarom onverenigbaar met het monistische standpunt van de Advaita. Maar het is de vraag of hun pluralisme wel als metafysica opgevat moet worden, of meer als een kader voor hun kentheorie. Ook in het Theravada wordt onderscheid gemaakt tussen het relatieve en het absolute. Nibbana is absoluut. Wel neemt het Boeddhisme (vooral in zijn vroege vormen) een andere houding tegenover de metafysica aan. Het is geen uitgangspunt maar eindpunt. Maar dit is meer een kwestie van spirituele methode. Omdat het zich scherp bewust is van de misverstanden die kunnen ontstaan als men probeert het onuitsprekelijke onder woorden te brengen, vermijdt het Boeddhisme de nadruk te leggen op een beschrijving van de laatste werkelijkheid – d.w.z. metafysica - en deze als geloofsobject te propageren. Deze afstand die het Boeddhisme bewaart tegenover de metafysica moet niet verward worden met de ronduit antimetafysische houding van de Westerse cultuur. Het lijkt

me dan ook niet goed om ter wille van de verspreiding van de boeddhistische leer op die antimetafysische sentimenten in te spelen. Ook doen westerse aanhangers van Boeddhistische stromingen als Zen en Theravada er goed aan bij zichzelf na te gaan in hoeverre de westerse antimetafysische houding misschien onbewust nog vat op hen hebben. Het kernpunt van het Boeddhisme – dat "het ik" een fictie is en niet op werkelijkheid berust – is eigenlijk ook een metafysisch standpunt.

Boeddhisme en kunst

Het tweede bezwaar was dat het Boeddhisme een lage dunk van kunst zou hebben. De aanknopingspunten voor dit bezwaar liggen weer in het vroege Boeddhisme. De iconografie van het Mahayana is immers zeer uitgebreid. In het Theravada gaat het ascetisme soms zover dat er geen ruimte meer over lijkt voor kunst. Het standpunt wordt treffend geïllustreerd door een anekdote, die Rob Jansen ons bestuur eens vertelde. Gevraagd naar zijn mening over een fraaie uitvoering van een symfonie van Beethoven antwoordde de Theravada monnik Nyanatiloka (een Duitser in Sri Lanka) slechts met één woord: "Tonen." Dit is de benadering van de Vipassana. Er is niets mis mee. In zekere zin heeft deze monnik gelijk. Kunst is ook geen noodzakelijk middel. Het Theravada legt de nadruk op andere middelen. Maar ook binnen de Pali-teksten (m.a.w. de teksten van het vroege Boeddhisme) zijn voldoende aanknopingspunten voor een tegenovergestelde mening. Het gaat om het niet onbelangrijke begrip *samvega*. Dit woord wordt onder andere gebruikt voor de reactie die kan worden gewekt door het aanschouwen van ziekte en dood en wordt dan wel eens vertaald met "urgentiegevoel". Maar de vertaling "geschoktheid" of "schrik" is etymologisch juister, want er zijn duidelijke verbanden met schok, trilling en beving. De urgentie heeft niets met het toilet te maken, maar slaat op het gevoel niet langer de toepassing van de Dhamma te kunnen uitstellen, en kan gebruikt worden om de motivatie van de yogi om te mediteren op te krikken. Een besef van de vergankelijkheid in de natuur kan hetzelfde effect hebben. Hier is een voorbeeld van een emotie die op het eerste gezicht vanuit boeddhistisch perspectief misschien onheilzaam lijkt, maar in feite uiterst heilzaam is. Het is zelfs mogelijk dat de emotie onmiddellijk gevolgd wordt door diep inzicht. In enkele gevallen is "opwinding" een betere vertaling, omdat die gepaard gaat met verrukking. Van belang is om in te zien dat het nimmer alleen een fysieke reactie is, maar altijd in verband staat met een beginnend inzicht: het gaat niet om de fysiek waargenomen dingen, maar om de implicaties daarvan. Dit begrip *samvega* nu wordt door de Pali-teksten ook toegepast op het kijken naar kunstvoorwerpen. Aanvankelijk wordt het slechts toegepast op de vier heilige plaatsen van het Boeddhisme. De plaats waar de Boeddha geboren is, waar de Boeddha de volledige verlichting bereikte, waar Hij zijn eerste preek hield en waar hij de laatste adem uitblies zijn volgens de Pali-soetra's allemaal plaatsen, waar men „diep bewogen" moest zijn. Omdat deze plaatsen door monumenten en symbolen werden gemarkeerd, en deze vervolgens op andere plaatsen werden nageemaakt, werd het begrip *samvega* van toepassing op vele andere Boeddhistische kunstvoorwerpen en gebouwen. Het resultaat is dat deze afbeeldingen (al dan niet antropomorf) dienden als herinnering aan de vier grote momenten in het leven van de Boeddha en beschouwd moeten worden als „pelgrimsplaatsen" waar een „schok" of „verrukking" ervaren moest worden.

Een andere Boeddhistische stroming die antimetafysisch en kunstverachtend lijkt is Zen. In zijn gerichtheid op de essentie veracht de Zen soms boeken en kunst. Maar om aan te geven dat ook hier de symboliek om de hoek komt kijken, zeg ik iets over de Zen-meester Sen no Rikyu die gespecialiseerd was in de theeceremonie. Hij had een nieuw theehuis laten bouwen en nodigde gasten uit voor de eerste ceremonie. Toen de gasten arriveerden waren ze verbaasd dat ze de zee niet konden zien. Het huis lag namelijk op een rots aan de kust met een prachtig uitzicht. Dit uitzicht werd hun ontnomen door een hoge en stevige heg. Volgens de

voorschriften moesten de genodigden vóór binnentreden van het theehuis hun handen en mond schoon maken met water dat geleverd werd door een stenen bassin bij de ingang. Als ze bukten om de waterlepel te pakken zagen ze een opening in de heg die een schitterend uitzicht op de zee gaf. In die nederige houding werden ze zich bewust van de relatie tussen het koele vocht in de waterlepel en de verre oceaan, tussen hun individualiteit en de oceaan van het leven.

Traditionele en moderne kunst

Keren we nu weer terug naar de kenmerken van de traditionele kunst. Alles wat ik over de moderne kunst gezegd heb daarstraks kan omgedraaid worden. De kunstenaar hoeft niet ten koste van alles iets origineels te bedenken; egotripperij wordt voorkomen door een nauwe reglementering van de traditie. De vormtaal ligt voor hem klaar en is ook aan de gebruikers bekend. Hij werkt in nauw overleg met de opdrachtgever, die hem de keuze van het onderwerp en de inrichting van het werk bepaalt. Hij is niet afhankelijk van de markt en hoeft daardoor ook geen concessies te doen (bijvoorbeeld toevoeging van erotiek). Het gaat er niet om zijn eigen persoonlijke eigenaardigheden tot uitdrukking te brengen. De persoonsverheerlijking van de kunstenaar is onbekend (evenals de naam!). (De kunstenaar is niet een bijzonder mens, maar iedere mens die niet op een of ander gebied een kunstenaar is, ieder mens zonder roeping, is een nietsnut.) De positieve invloed op de gemeenschap is verzekerd. Voor de gebruikers is het kunstwerk niet iets voor in de vrije tijd, maar is het een herinnering aan de essentiële dingen in het leven.

Schoonheid verbonden met waarheid

In vroeger tijden gold een heel andere opvatting van wat schoonheid is. Volgens de filosofie van Plato, van Diogenes Areopagiticus en ook het Lankavatara-soetra is schoonheid de aantrekkingskracht van het volmaakte. Schoonheid staat voor deze tijdperken nooit los van waarheid en transparantie. Daarom is ook voor hen het doel van de kunstvoorwerpen anders dan in de moderne kunst. Het doel is niet het veraangenamen van het leven van de toeschouwer, evenmin het tot uitdrukking brengen van de persoonlijkheid van de kunstenaar, maar het overbrengen van een waarheid. Dat heeft ook gevolgen voor de vormen. Het gaat er niet om mensen nauwkeurig af te beelden zoals we ze met de zintuigen waarnemen, maar hun functies. Deze functies worden ter wille van de duidelijkheid vaak weergegeven door symbolen. Dat kunstvoorwerpen altijd in verband staan met waarheid wordt door de moderne kunstbeschouwing geheel genegeerd. Zo worden er tentoonstellingen gehouden en verschijnen er publicaties over traditionele kunst waarin eindeloos gesproken wordt over stijlverschillen en uiterlijke kenmerken, maar de betekenis van het werk angstvallig vermeden wordt. Onze museumcultuur kan goed geïllustreerd worden met het volgende beeld. Een westerling komt op zijn weg een richtingaanwijzer tegen in de vorm van een paddestoel. In plaats van te lezen, waarlangs hij het beste zijn weg kan vervolgen, graaft hij het ding met een schop uit en zet hem, eenmaal thuisgekomen, op de schoorsteenmantel om zich daar voortaan aan te verlustigen. (Het is in wezen een fetisjisme.)

Onze abnormale wereld

Alles wat gezegd is maakt misschien enigszins duidelijk dat cultuur in de moderne wereld iets heel anders is dan altijd en overal elders. Het is heel goed te beseffen dat de wereld waarin we leven in veel opzichten abnormaal is. Onze westerse beschaving is gebaseerd op een materialistische kijk op de wereld, terwijl alle andere beschavingen gebaseerd zijn of waren op een spirituele kijk op de wereld. Persoonlijk geloof ik niet dat een materialistische cultuur levensvatbaar is. Maar dit ga ik hier nu niet onderbouwen, want dit is niet de plaats om een kritiek op onze cultuur te oefenen. Wel wil ik een belangrijke gevolgtrekking maken. Deze

luit dat vreemde culturen een goede bijdrage kunnen leveren aan het welzijn van de burgers in onze cultuur. Op het eerste gezicht lijkt het irrationeel om tegelijk met de spirituele technieken ook allemaal culturele elementen te importeren. Maar bij nadere beschouwing blijkt dat een oppervlakkig standpunt. Het gaat voorbij aan het feit dat al die culturele elementen een spirituele basis hebben, terwijl onze cultuur dat niet meer heeft. Het is heel goed om stukken van die andere culturen te importeren, het kan de individuen helpen en misschien op den duur onze hele westerse beschaving. Maar op dit moment ziet het er niet naar uit dat onze instituten rijp zijn voor een grondige herziening, ook al zijn er vele tekenen van verval waar te nemen. Wel is het mogelijk dat individuele personen zich optrekken aan niet westerse en dus traditionele culturen.

Inleiding van de sprekers

Ik wil nu eerst onze verdere sprekers een plaats geven in dit overzicht en daarna besluiten met enkele voorbeelden van een universele (dus transculturele aanpak) van religieuze symboliek. Dat kunst in nauw verband staat met waarheid (in het Boeddhisme zouden we zeggen de Dhamma) wordt getoond door Karel van Kooij, die zal laten zien hoe bepaalde schilderijen uit de vierde eeuw na Christus een didactische functie hadden. Aan de hand van deze schilderijen was het mogelijk de Pratiya Samutpaddha te begrijpen: het in afhankelijkheid van elkaar ontstaan der dingen. Dit is een thema dat niet voor iedereen weggelegd was en ik vermoed dan ook dat dit onderwijs alleen aan gevorderde leerlingen werd gegeven, maar dat zullen we vanmiddag vernemen. Dat de kunst ook een middel is om de kunstenaar zelf verder te helpen op zijn pad, wordt mooi belicht door Marian van der Horst, die zelf Tangka-schilderes is. Ik heb het al over de meditatieve processen gehad, die hierbij essentieel zijn en ik ben zeer benieuwd van haar te horen, hoe dit in de Tibetaanse traditie in zijn werk gaat. Het verstaan van symbolen als tastbare vormen voor het bovenzintuiglijke staat hierbij voorop. Dorothea Franck legt ook de nadruk op het proces van de kunstenaar. Zij zal laten zien hoe het schrijven van poëzie en de boeddhistische praktijk elkaar wederzijds beïnvloeden. Dit berust op een verwantschap tussen creativiteit en verlichting (in welk stadium dan ook). Dit staat los van eventuele symboliek, maar kan in Oost-Azië wel op een lange traditie bogen: zowel in de schilderkunst als de dichtkunst van Zen (en trouwens ook de Chinese voorlopers). Ik hoop dat Dorothea kan uitleggen waarom Beethoven wel een groot componist was, maar niet een geestelijk ontwikkeld mens, terwijl dat bij de Chinese Zen-schilders wel het geval was.

Enkele voorbeelden

Om niet alleen maar algemeenheden te verkondigen zal ik nu enige voorbeelden geven. Allereerst een voorbeeld uit mijn eigen ervaring. Het illustreert mooi hoe elke traditie eigenlijk alles bevat wat nodig zou kunnen zijn op het pad, maar wel andere accenten legt. Het gaat om een groep houten beelden die tot voor kort (toen de reorganisatie nog niet begonnen was) te zien was in het Catharijneconvent. De beeldengroep stond in de Middeleeuwen buiten de kerk, en later achter in de kerk. Het is de scène van Christus met de apostelen in de tuin van Gethsemane. Er zijn weinig beelden waardoor ik zo diep geraakt ben. De apostelen zien er slaperig en onernstig uit. Ze hebben geen doel in het leven. Ze zijn zeer herkenbaar, eigenlijk is hun houding de normale. De gelaatsuitdrukking van Christus is ontroerend. Hij is klaarwakker en zich bewust van het lijden dat hij vrijwillig op zich neemt. Een treffender uitbeelding van de oplettendheid (Sati), wezenlijk bestanddeel van de Vipassana meditatie heb ik nooit gezien. Het hele proces van Vipassana is immers het ontwikkelen van een steeds grotere waakzaamheid en daarbij hoort ook een beseffen en doorstaan van het lijden.

Er bestaan vele voorbeelden, waar kennis van universele symboliek kan helpen om een

Boeddhistisch symbool te begrijpen. Ik geef er hier een. Boeddha zit nooit op de grond maar altijd op een lotus. Nu wil ik het niet hebben over de symboliek van de lotus zelf, die tamelijk gecompliceerd is, maar over het feit dat het een bloem is die op het water bloeit. Nu zou dit de ongewenste indruk kunnen geven dat de Boeddha elk moment in het water kan vallen. Het perspectief wordt anders als het water niet letterlijk maar symbolisch wordt genomen. In andere religies komen veel Goden voor die over het water kunnen lopen. Dit is een symbool voor de zee van mogelijkheden. Er zijn ook vele scheppingsmythen die uitgaan van water. De God die over het water loopt demonstreert dat hij de mogelijkheden meester is; we kunnen ook zeggen dat hij het principe vertegenwoordigt waarin alle potentie in werkelijkheid wordt omgezet. Dat de Boeddha op het water zit kan dus betekenen dat hij gezien wordt als vertegenwoordiger van dit principe. Een soortgelijk verhaal gaat op voor het feit dat de Boeddha altijd in goud wordt uitgevoerd: ook hier zijn universele principes werkzaam. De Boeddha wordt gekoppeld aan de zonnekrachten.

Een derde thema: de afwezigheid van een Boeddhabeeld in de eerste eeuwen. Er zijn vele parallellen aan te voeren met andere godsdiensten. Hiernaar is onlangs een boeiende studie gewijd van de Japanse Tanaka. Zij kiest niet voor de benadering van de Philosophia Perennis maar haar onderzoeken zijn wel relevant.

Ontwikkelen van gevoeligheid voor symboliek

Tot slot wil ik iets zeggen tot mensen die in religieuze symboliek zijn geïnteresseerd, maar nog niet echt ermee begonnen zijn, en geen leraar hebben op dit gebied. Allereerst laat het idee varen dat een symbolen woordenboek een pasklare oplossing is. Het is hooguit een bescheiden hulpmiddel. De betekenis van bepaalde kleuren, objecten of gebeurtenissen kan verschillen afhankelijk van plaats en van context. Bovendien kan een object ook binnen een bepaalde cultuur en context verschillende lagen van betekenissen hebben. Verder is het goed enig inlevingsvermogen te kweken voor andere tijden, waar het 's nachts echt donker werd (zonder straatverlichting) en de sterrenhemel dus belangrijk was, waar de mensen niet met beelden gebombardeerd werden (zoals in de media), waar mensen hard moesten werken voor hun voortbestaan, enz. enz. Het is ook belangrijk een kritische blik voor onze westerse cultuur te ontwikkelen: met name waar het gaat om de hiërarchie van waarden. Dat houdt ook in een afstand nemen tot bekende instellingen. Ten derde kun je je gevoeligheid voor symboliek vergroten door meditatie en ook door studie. Je kunt ook proberen de symboliek van gebeurtenissen te zien in je eigen leven, of in het publieke leven. En ten slotte: concentreer je op het symbool (of enkele symbolen) dat je veel zegt. Het gaat niet om de hoeveelheid, maar om diepgang.

Noot

Onze huidige westerse beschaving ontbreekt het aan vitaliteit, doordat het aan spiritualiteit ontbreekt. Aan zijn lot overgelaten zal deze beschaving aan zijn eigen dynamiek ten gronde gaan. Dit is geen cultuurpessimisme, zoals ook het Boeddhisme geen pessimistische maar een realistische visie is. Het heeft ook niets te maken met heimwee naar vroeger, met conservatisme of het idee dat vroeger alles beter was. Het is een inzicht gebaseerd op een fundamentele waarheid: dat wat het zwaarst is ook het zwaarst moet wegen: spiritualiteit (God, Nirwana, het Absolute) is het hoogste en een cultuur die dat systematisch ontkent is ziek. Ik zeg dat niet zozeer in de hoop het tij te keren. Veel zinniger lijkt me de doelstelling individuele personen voor misleiding te behoeden. Teveel westerse eigenaardigheden worden als vanzelfsprekend aangenomen en houden de mensen af van een ontwikkeling op spiritueel gebied.