

## TOESPITSING

- 2006: *Het Laatste Oordeel*, glas-in-loodraam in Sint-Jan  
Kathedraal, Den Bosch -

Daan Van Speybroeck

ontleend aan manuscript

**Marc Mulders**

**KUNST, LICHT EN RAMEN**

**glas-in-loodprojecten**

Iedere dag is het dolend Laatste Oordeel.  
Ieder tijdperk laat het niet-menselijke vloeien. [... ]  
De vijand zal nooit ophouden te triomferen. De dood toe te nemen.  
Wat moet worden overgebracht is het Verlorene.

Pascal Quignard, *Abîmes*

Nadat Marc Mulders in het *Apocalyps*-raam in Museum Catharijneconvent, Utrecht, het gelijknamige bijbelboek synthetisch beeldend heeft uitgewerkt, zoekt hij voor zijn erop volgende opdracht in de Sint-Jan Kathedraal, Den Bosch, op een onderdeel in: *Het Laatste Oordeel*. Het is meteen de titel van het nieuwe raam. De toespitsing op een thema binnen het voorgaande raam getuigt tegelijk van een 'eigen logica' in opeenvolgende opdrachten: een noodwendige uitdieping in een andere context – zoals het raam in Museum Catharijneconvent nu eenmaal op *Een tuin van glas* in de Nieuwe Kerk, Amsterdam, moest volgen.

De *Apocalyps of Openbaring van Johannes* is vaker synthetisch verbeeld, ook in glas-in-lood. Nog vaker gebeurt het dat kunstenaars bij de verbeelding van het bijbelboek niet helemaal tot het einde ervan toekomen; ze blijven steken in de miserie, het onheil en de strijd, kortom, in het apocalyptische in de gangbare zin van het woord. Bij Marc Mulders in Utrecht is dat niet het geval. In de Sint-Jan gaat hij in die richting verder en is hij gespist op het laatste deel van de tekst, wat het raam des te belangwekkender maakt.

*Het Laatste Oordeel*, raam gerealiseerd in opdracht van het kerkbestuur, bevindt zich in de voorgevel van de kathedraal boven de grote entree. In de publicatie, *Marc Mulders, Het Laatste Oordeel - Glas-in-loodraam voor de Sint-Jan*

*Kathedraal in 's-Hertogenbosch*,<sup>1</sup> verschenen bij het raam, voorziet de kunstenaar het raam van commentaar – een toelichting waarvan in de hier volgende bespreking ruim gebruik zal worden gemaakt.

\*  
\* \*

De Sint-Jan Kathedraal, Den Bosch, heeft diverse recente ramen, daterend uit de jaren vijftig tot half tachtig van vorige eeuw. Marc Mulders somt ze op: ‘twee ramen van Wiegersma in 1953, dat van Dekkers in 1958, de drie van de Leeuw in 1966 en 1983. Tot slot het raam van Troost in 1985.’<sup>2</sup> In een dergelijke context voelt de kunstenaar zich ‘een voortzetter van de lijn der “modernere” kunstuitingen in deze levende kerk.’<sup>3</sup> ‘Anno Domini 2006’ – na jaren van ‘geen interesse’ die hij toeschrijft aan ‘onze samenleving [die] zich afsloot voor het religieuze beleven van de werkelijkheid,’<sup>4</sup> zonder te vermelden dat de katholieke kerk het eveneens liet afweten – is het ‘voor mij zaak “taboeherstellend” te arbeiden en middels figuratieve voorstellingen het collectieve geheugen weer aan te spreken, mensen de verbeelding weer te bieden.’<sup>5</sup>

Is deze welwillende opstelling van de kunstenaar naar de aanwezige ramen niet al te genereus? Reikt Marc Mulders’ eigentijdse ambitie niet verder dan wat genoemde voorgangers in de Sint-Jan hebben gepresteerd? Zij zijn immers, zoals Carine Hoogveld signaleert, eerder glazeniers dan kunstenaars: ‘In Brabant, waar men in tegenstelling tot Limburg waar men niet op een glasschildertraditie met kunstenaars als Charles Eyck, Henri Jonas, Joep Nicolas kon bogen, werden Egbert Dekkers, Jan Dijker, Marius de Leeuw en Albert Troost de belangrijkste *glazeniers*,<sup>6</sup> gezamenlijk ‘het klaverblad van vier’<sup>7</sup> genoemd.

Pieter Wiegersma (1920-2009) niet tot de vier horend, was tussen 1947 en 1957, in de eerste plaats een glazenier met een eigen atelier, terwijl hij daarnaast andere vormen van toegepaste kunst beoefende. Zijn ramen in de Doop- en in de Mariakapel van de Sint-Jan, Den Bosch, vormen zijn meest prestigieuze opdracht. Het *Doopraam* maakt een expliciete toespeling op de *Apocalyps*: de centrale ‘figuren omgeven door het zevenkoppig monster uit de *Apocalyps* (links) en zeven opvliegende duiven als symbool voor de zeven gaven van de Heilig Geest (rechts).’<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Marc Mulders, *Het Laatste Oordeel - Glas-in-loodraam voor de Sint-Jan Kathedraal in 's-Hertogenbosch*, Uitgave Marc Mulders en het kerkbestuur parochie Binnenstad 's-Hertogenbosch, 2006

<sup>2</sup> Idem, p. 20

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Carine Hoogveld, ‘Monumentale beglazingen gedurende de periode 1945-1968’, in Carine Hoogveld redactie, op. cit., p. 175 [ik cursiveer]; Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, minder nauwkeurig, spreekt ‘van een nieuwe generatie Brabantse kunstenaars, allen in het eerste kwart van de twintigste eeuw geboren.’ Zie Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, *Van heiligen tot amoeben. Honderdvijftig jaar monumentale glasschildering in Nederland*, Primavera Pers, Leiden 2014, p. 69

<sup>7</sup> Egbert Dekkers, *priester-kunstenaar - 1908-1983*, publicatie ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling van Egbert Dekkers in de Rooms-Katholieke Kerk Zeeland (Noord-Brabant), 2010, p. 4

<sup>8</sup> Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, op. cit., p. 71

Egbert Dekkers (1908-1983) realiseerde zijn ramen hetzij in zijn eigen atelier in Moergestel, hetzij in Atelier Flos in Steyl. Pas in 1954 komt hij tot een meer persoonlijke stijl waarvan het kleine raam in de Sint Josephkapel in de kathedraal in Den Bosch getuigt. Het geeft, uitgewerkt in glas-in-beton, een geabstraheerde bloem weer.

Naast toegepaste kunst beoefende Marius de Leeuw (1915-2000) de vrije schilderkunst. Door een goede samenwerking met architecten verwierf hij talloze opdrachten voor ramen, deze sterk plooiend naar de activiteiten die in de betreffende gebouwen plaatsvinden. Het hoogtepunt van zijn glas-in-lood situeert zich in de jaren vijftig waar het grote raam in het noordertransept uit 1965 een uitloper van is. Mede omdat het de *Apocalyps* verbeeldt, krijgt het hier iets meer aandacht. Het voorstel van de restauratiearchitect en van het kerkbestuur de opdracht aan Marius de Leeuw te verstrekken, werd in eerste instantie door de Rijksdienst voor Monumentenzorg afgewezen – waarmee de situatie lijkt op wat Marc Mulders jaren later met zijn raam voor de Grote of Sint-Janskerk, Gouda, zal overkomen, temeer daar ook dan tegen het advies zal worden ingegaan. Het raam toont de draak en de vrouw met de maan aan haar voeten, beschreven in de *Apocalyps of Openbaring van Johannes*. ‘Bij hem [Marius de Leeuw] staat niet de onmiddellijke herkenbaarheid voorop, maar de expressieve werking. De vormen zijn vereenvoudigd en de kleurvelden zijn bijna autonoom geworden.’<sup>9</sup> Met het verbeelden van deze passage uit de *Apocalyps* komt Marius de Leeuw in tegenstelling tot Marc Mulders, beiden met hun raam in de Sint Jan, niet aan Het Laatste Oordeel toe.

Albert Troost (1924-2010) was een verdienstelijk docent en werd later directeur van de Jan van Eyck Academie, Maastricht, waardoor hij invloed op jongere glazeniers heeft uitgeoefend. Ook hij werkte nauw samen met architecten. Zijn werk evolueert naar een steeds grotere abstrahering waarvan de twee kapelramen in Den Bosch, horend tot zijn latere werk, getuigen.

Niettegenstaande de paar gesignaleerde thematische overlappingsen, heeft het raam van Marc Mulders weinig uitstaans met de zojuist genoemde ramen. Het bevindt zich overigens in een afzonderlijke ruimte, de inkomhal van de kerk en is visueel afgezonderd van het andere aanwezige glas-in-lood.

Voor Marc Mulders betekent Het Laatste Oordeel als thema ‘een zijn boven de mens dat over die mens oordeelt [...] zonder meer een taboeherstellend onderwerp.’<sup>10</sup> Eerder lichtte hij deze uitspraak toe en fundeert ze: ‘Juist nu wij in een wereld leven waarin het besef van een Goddelijke vergelding is verzwakt, verdwenen, of ingewisseld voor een menselijk oordeel wil ik dit besef doen herleven.’<sup>11</sup>

\*

---

<sup>9</sup> Ernst van Raaij, ‘Een groot teken aan de hemel - Het Apocalypsraam in de Bossche Sint-Janskathedraal’ in *Marius de Leeuw - kunstenaar - 1915-2000 - over leven en werk*, eindredactie Theo Hoogbergen, Waanders Uitgevers, Zwolle / De Boschboom ’s Hertogenbosch 2005, p. 116. Zie voor een uitvoerige bespreking van het raam het artikel in zijn geheel, pp. 111-118

<sup>10</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 20

<sup>11</sup> Idem, p. 15

Het raam van Marc Mulders bevindt zich in de kathedraal boven de hoofdingang; de *ingang* die hier beter de *uitgang* kan worden genoemd daar met het doorvallend licht het raam pas bij het verlaten van de kerk opgemerkt wordt en goed te zien is. De kunstenaar realiseert het zich: ‘De thematiek van *Het Laatste Oordeel* valt samen met de locatie van het raam in de Sint Jan, namelijk boven de hoofdingang aan de westzijde. De oostzijde is de plaats van het altaar, waar de priester de dienst opdraagt, waar de zon opkomt en waar Jezus Christus, het licht, ter wereld kwam. Het westen daarentegen is de plaats waar de zon ondergaat; de laatste levensdag en het einde aller tijden.’<sup>12</sup> Aldus komen architecturale aspecten en het thema samen.

Wie naar analogie met de kathedralen in Bourges, Reims of de Notre Dame in Parijs op die plek een groot roosvenster verwacht, komt bedrogen uit. Ook vertonen de thema’s van de ramen daar weinig gelijkenis met dat van Marc Mulders hier. Daar zijn het respectievelijk de Heilige Geest in een sobere compositie (1395) – met aan de buitenkant van de kathedraal boven de ingang, wel de sculpturale verbeelding van Het Laatste Oordeel –; Marie ten Hemel Opgenomen in het grote roosvenster (1265-1285) – eronder Moeder met Kind Jezus in de veel recentere, kleine oculus (1937) van Jacques Simon –; en tot slot het Mysterie van de Incarnatie in het westelijk roosvenster (13<sup>de</sup> eeuw) van de Notre Dame. Het roosvenster in de zuidgevel (13<sup>de</sup> eeuw) van de kathedraal in Chartres heeft net als het raam van Marc Mulders in Den Bosch, wel het Laatste Oordeel als thema.

Feitelijk en anders dan in de genoemde prestigieuze kerken waar vanuit de kerkruimte zelf de roosvensters opvallend aanwezig zijn, steekt het raam van Marc Mulders in de kathedraal in Den Bosch in het portaal of de narthex – een enigszins van het gewijde deel van de kerk afsloten ruimte. De iconografie in dergelijke ruimtes kent geen dwingende regels hoewel er zekere gewoontes zijn ontstaan. Jean-François Luneau somt ze op: ‘De onderwerpen van de ramen van de narthex of de entree van de kerk zetten aan tot drie opmerkingen. Men treft er soms [...] een raam met de Doop van Christus of met Johannes de Doper, waarbij het onderwerp in verband te brengen is met de doopfont die zich doorgaans onder het raam bevindt. [...] De narthex is ook de plek van populaire devoties, in het bijzonder tot sint Rochus of sint Antonius [...]. Het betreft de heiligen die men “*les saints de la porte*” (de deurheiligen) heeft genoemd. [...] Tenslotte komt men in de narthex soms de voorstelling tegen van “*les piliers*” (de pijlers) van de Kerk, de heilige Petrus en de heilige Paulus. Ze vervullen er een rol van beschermende bewaker van de kerk.’<sup>13</sup> Van geen van deze min of meer geëigendheden van de narthex is in het raam van Marc Mulders iets te bekennen.

Daarnaast zou een verbeelden van het ‘voorgeborchte’, waarmee in de narthex soms wordt aangeduid, niet onlogisch zijn. Immers, volgens de traditionele leer van de kerk verkeren de zielen van de overledenen er: nog niet tot de hemelse glorie

---

<sup>12</sup> Idem, p. 20

<sup>13</sup> Jean-François Luneau, op. cit., p. 332

toegelaten, zijn ze in afwachting van en uitkijkend naar de hereniging met hun lichaam bij *Het Laatste Oordeel*. Maar ook dat is in dit raam niet aan de orde.

De narthex als de ruimte waar het profane overgaat in het sacrale terwijl beide dimensies er nog afzonderlijk bestaan en van waaraf zowel de ene als de andere gesteldheid betreden kan worden, is een overgangspek. Eric Corsius spreekt in dit verband van ‘een vermoeden van het heilige.’<sup>14</sup> Min of meer losgekoppeld van het kerkgebouw maar er niettemin al in vervat, is de narthex neutraler dan ‘het symbolische Jeruzalem [... dat] uiteindelijk de christelijke kerk zal blijken te zijn.’<sup>15</sup> De kerk als instituut eigent zich immers toe dat ze ‘782 [...] in spirituele en immateriële zin wordt verbeeld door het hemelse Jeruzalem, dat geschilderd wordt in de *Openbaring* (21, 2vv). 783 Daarnaast is het aardse Jeruzalem het beeld der strijdende, het hemelse Jeruzalem het beeld der zegepralende kerk.’<sup>16</sup>

Gezien in de narthex de overgang van de ene sfeer naar de andere wordt gemaakt, vindt er in zekere zin een *rite de passage* plaats: letterlijk gaandeweg voltrekt zich de verandering. In de kathedraal in Den Bosch laat Marc Mulders zijn raam en dus de kunst daarbij een rol spelen.

Gangbaar bij het betreden van monumentale kerken en kathedralen voor zover dit via de hoofdingang gebeurt, is onder het timpaan te passeren en het sculpturaal driehoekig fronton aan de buitenkant boven de ingang boven zich te zien. Daar staat vaak Het Laatste Oordeel in bas-reliëfs afgebeeld: Christus als de rechter op een troon gezeten, scheidt er aan het einde van de *Apocalyps of Openbaring van Johannes*, de mensen: ‘zij [...] die] door de poorten de stad mogen binnengaan, [...] terwijl] buiten blijven [...] ieder die de leugen lief heeft en ernaar handelt’ (Apk 22,14-15). Aldus vormen zich twee min of meer symmetrische groepen links en rechts van Hem, die qua houding en uitstraling zeer verschillend zijn.

Het raam van Marc Mulders met als typisch thema voor een timpaan *Het Laatste Oordeel*, is echter enkel van binnenin het kerkgebouw goed zichtbaar. Dit kan worden geïnterpreteerd als een buitenste-binnen kerk van de thematiek en een zekere verinnerlijking ervan. Het afgebeelde is nu eenmaal niet zozeer van buitenaf te zien maar wel van binnenin de kerk, terwijl het zich niettemin zowat in de wand op de plaats van het timpaan bevindt: waar het timpaan zich buiten bevindt, bevindt het raam zich op grond van zijn zichtbaarheid, om zo te zeggen binnen.

\*  
\* \*

Het raam van Marc Mulders in de Sint-Jan, Den Bosch, in een afgesloten tussenruimte, het portaal of de narthex, vertoont de twee dimensies van die plek: het profane en het gewijde, de min of meer boze, vijandige buitenwereld en de beschutte,

---

<sup>14</sup> Eric Corsius, ‘De Narthex: daar waar een vermoeden van het heilige begint’ in *De Bezieling, hedendaags leven ontmoet christelijke spiritualiteit*, 23 oktober 2015

<sup>15</sup> Northrop Frye, op. cit., p. 208

<sup>16</sup> Prof. Dr. J.J.M. Timmers, *Symboliek en Iconographie der Christelijke kunst*, J.J. Romen & Zonen - Uitgevers, Roermond - Maaseik 1947, p. 373

gewijde ruimte van de kerk; met andere woorden het kwade en het goede. De bezoeker aan de kathedraal daarmee in de narthex geconfronteerd, staat voor de vraag hoe zich in deze tweevoudigheid te situeren en te bewegen. Marc Mulders zal dit prangend maken door in het raam direct naar de heersende, schokkende realiteit te verwijzen. Belangrijk is dat het hiermee niet ophoudt. Kwestie is de bezoeker zo te raken dat hij zich verder in het raam verdiept.

Onder in het raam, in het uiterste paneel links, wordt 9/11 getoond: ‘Ik heb de diabolisering van onze wereld verbeeld in een zeefdruk op het raam; een foto van het eerste vliegtuig dat op het punt staat het *World Trade Center* binnen te vliegen.’<sup>17</sup> Een dergelijke even realistische als aangrijpende afbeelding is gezien het thema en titel van het raam, *Het Laatste Oordeel*, en de aanwezigheid van de twee sferen in de narthex met de overgang van de ene naar de andere, legitiem en perspectiefvol. De kunstenaar acht deze aanslag voor de westerse mens boven de tijd- en plaatsgebondenheid, boven de actualiteit uitspringen en dit niet alleen omwille van zijn excessiviteit. In een interview met Wilco Versteeg zegt hij dat ‘9/11 een instantie van universeel lijden’<sup>18</sup> is. ‘In dit raam is de hel te zien [...] geactualiseerd als de hel op aarde.’ Hij refereert daarmee aan een godsdienstig kader dat hij expliciteert: ‘Terroristen die doden uit naam van God omdat ze menen Zijn oordeel te kennen en alvast een voorschot nemen op Het Laatste Oordeel, dat is de aardse hel.’<sup>19</sup> Deze uitspraak werd door sommige critici geïnterpreteerd als zou de kunstenaar de moslims veroordelen tot de hel. Maar voor Marc Mulders, daarmee de kritiek die het hem opleverde<sup>20</sup> tegensprekend, is ‘de hel op aarde juist de duivel die in de gedaante van een gelovig-zijn de boodschap van liefde uit de *Bijbel* en de *Koran* omkeert om dood en verderf te zaaien.’<sup>21</sup> Het betreft kortom een wezenlijk apocalyptische situatie waarbij goed en kwaad schier onlosmakelijk in elkaar verstrengeld zijn geraakt.

De verstrengeling van goed en kwaad blijkt in de invulling van het raam complex in elkaar te steken. Profileert het een en het ander zich nu eens zelfstandig, dan weer raken ze in elkaar verward.

Genoemde aanslag is samen met een paar andere realistische beelden, heftig maar vager en meer abstract, in het raam opgenomen; samen verbeelden ze het kwaad in veelvoud. ‘Naast deze voorstelling gebruik ik het middeleeuwse beeld van de Leviathan uit het *boek Job*, de verslindende muil van een zeemonster “vlammen slaan uit zijn bek, vonken vliegen eraf”. Een serie van muilen, gulzig opengesperd en vuurbrakend, beeldde ik af in het onderste deel van het raam als representatie van de vele ingangen tot het kwaad en de hel, die toch eenvormig zijn. Binnen één van die

---

<sup>17</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 15

<sup>18</sup> Wilco Versteeg, op. cit.; citaat uit een niet gepubliceerd, per email gehouden interview met de kunstenaar door de auteur, op 5 maart 2012

<sup>19</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 15

<sup>20</sup> Zie Robbert Roos in *Kunstbeeld*, juni 2007: ‘Hiermee – zo luidde het bezwaar – zou Marc Mulders impliciet de moslims (en hun dadendrang) in de hel plaatsen. Zijn woorden vielen slecht, werden door een persbureau enigszins uit context op een nieuwssite gezet en dat veroorzaakte een storm van reacties.’

<sup>21</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 43

muilen is een vogel geschilderd, omkijkend naar de eigen staart waarin zich een monsterlijke bek aftekent die hem bedreigt.<sup>22</sup>

Het goede van zijn kant krijgt vorm in de vis, de pauw en de vlinder – dieren die in eerdere ramen van Marc Mulders als symbolen van Christus voorkomen –, en van de kikker – minder christelijk beladen en ambivalent er om zo te zeggen niet in slagend zich tot prins te laten kussen. Dit alles is in combinatie met bloemen te zien. Wat deze laatste betreft neemt de iris een centrale plaats in. Uitvoerig licht de kunstenaar dit toe, hier gezien het experimentele van zijn beeldtaal niet overbodig het in zijn geheel te citeren:

‘De iris in volle bloei, in combinatie met de omarmde symbolen van opstanding, is geheel gericht op het warme licht van de hemel. De neerdalende liefde van God, de agape, kan zij ontvangen omdat haar hart puur en open naar de hemel is gekeerd. De iris in het middendeel van het raam wijst echter onverbiddelijk naar beneden. Haar hart is afgekeerd van de hemel en zij kijkt naar het gulzig lekken van het hellevuur. Het verschroeiende licht.’<sup>23</sup>

Centraal in het raam aanwezig, beslaat dit tafereel zowel meerdere panelen als lancetten, overlopend van de ene in de andere. En Marc Mulders’ plastische uiteenzetting gaat verder:

‘De kroonbladeren zijn neerwaarts gericht niet langer opengesperd in aanbidding maar lijken op een muil, in vorm overeenkomend met de hellemuil. Deze eenvormigheid is een bewust door mij gehanteerde expressievorm om de duivel aanwezig te stellen in deze verschijningsvorm van de iris. Afhankelijk van de keuze voor de lichtbron, de toewending naar goed of kwaad, verandert de symboliek van één beeld. Nergens vind ik dat zo sterk terug als in de natuurlijke vorm van de ongecultiveerde iris, die is opgebouwd uit vier kroonbladeren rond het hart; twee neerwaarts gericht als open armen en twee opwaarts gericht als uitgestrekte armen. De uiterste punten van de bloembladeren raken elkaar net niet maar lijken op het punt te staan zich samen te voegen om te bidden. Binnen dit kleine spanningsveld zie ik het goddelijk licht gevangen, zo kijkend zie ik in die tere bloem de *manus Dei* [de hand van God]. Keer ik deze vorm echter om, dan verandert alles door het nieuw gekozen perspectief. De kroonbladeren vormen een gulzige mond aan het einde van een groene grijparm die de florale lieflijkheid niet meer weergeeft maar veeleer een kwaadaardige vleselijke vorm aanneemt. Opzettelijk hanteer ik voor de verschillende vormen hetzelfde lichte kleurenpalet. Niet de uiterlijke verschijningsvorm telt tenslotte maar de innerlijke gerichtheid op goed of kwaad is bepalend voor elk levend wezen.’<sup>24</sup>

Met dergelijke verstrengelingen van goed en kwaad en met de overgang van het een in het ander wordt het apocalyptische in het raam treffend weergegeven. De dubbelheid van de iris, bepaald door haar gerichtheid, voltrekt zich eveneens in de

---

<sup>22</sup> Idem, p. 15

<sup>23</sup> Idem, pp. 7-9

<sup>24</sup> Idem, p. 9

mens door zijn heerszuchtige opstelling. ‘Evenals de “goddelijke” dieren die voorgesteld worden, plaatsen [zij] de “slechte” mens voor de spiegel van de “goede” natuur. De natuur, waarvan de mens officieel deel uitmaakt maar waar hij zich ook boven heeft verheven door middel van techniek, heeft blijkbaar een minder problematische houding ten opzichte van het kwaad omdat zij slechts is en niet zoals de mens zijn perken te buiten gaat.’<sup>25</sup>

\*  
\* \*

Met dit alles is Marc Mulders een nieuwe, eigen iconografie aan het ontwikkelen gebaseerd op de natuur en op min of meer op archetypische componenten.

Een soortgelijke betrachting is te vinden in werk van Jean-Michel Alberola wanneer hij gedurende ‘zijn katholieke periode’ in zijn werk de washand en de kruk exploreert. “Hij die zich ertegen wrijft, schuurt zich ertegen kapot. Voorwaarde voor een pijnlijk losrukken.” Een handschoen<sup>[\*]</sup> van geborduurd katoen met kleine balletjes, in Finland gevonden. Equivalent van de paardenharen handschoen die de huid afschuurt en ons levend vilt. Wordt in de tekeningen een aanvullend attribuut van het Lijden dat de doornenkroon en de in azijn gedoopte spons vervangt. Het is ook een hand, maar een hand zonder duim.’ En de ‘kruk. De kruk en het kruis: grafische en symbolische associaties. De ene is slechts de helft van het andere, een kruis waar een arm afgehakt is. Op de kruk steunt Alberola om het lichaam van Christus te bestuderen. Overigens “gezegd wordt dat de orthodoxe Christus één been had dat korter was dan het andere om nog duidelijker zijn onvolmaaktheid aan te duiden. Ik ben nooit op juiste snelheid, altijd recht aan het lopen terwijl ik slechts hinkend loop ....” De asymmetrie is de as van de compositie van de meeste kruisigingtekeningen: linker- of rechterhelft van het lichaam, van het kruis. Hoe moeten de twee uiteinden aan elkaar geknoopt worden? Of het evenwicht van het niet-evenwichtige.’<sup>26</sup>

Carole Benzaken bouwt eveneens aan een nieuwe christelijke iconografie wanneer ze in haar ramen in Varennes-Jarcy enkel tulpen – op velerlei wijze horizontaal doorgesneden en op niet evidente wijze op elkaar aansluitend – erin opneemt. ‘Heel vlug en nadrukkelijk [zijn] de tulpen versneden, hun eenheid verbroken. De eenheid wordt hiermee geproblematiseerd: hoewel ze er is, wordt ze ons niettemin ontzegd, maar juist daarin worden we deelachtig aan iets heel anders, dan aan tulpen.’ En refererend aan *De boom van Jesse* als de thematische opdracht aan de kunstenaar meegegeven, acht ‘Laurence de Finance “het plantaardig decor door Carole Benzaken gekozen om deze oude profetie op te roepen, zeer passend. De Boom van de droom is een tulpenstruik geworden waarvan de takken de gehele te

---

<sup>25</sup> Wilco Versteeg, op. cit.

<sup>26</sup> Jean-Michel Alberola en Marie-Laure Bernadac, op. cit., pp. 9 en 5; ook hier zijn de aanhalingen uitspraken van Jean-Michel Alberola zelf; <sup>[\*]</sup> in de (aangehouden) gepubliceerde vertaling wordt ‘gant’ vertaald als ‘handschoen’ terwijl het hier wel degelijk om ‘washand’ gaat



beglazen ruimte in beslag nemen, zich van het ene naar het andere raam voortzettend.”<sup>27</sup>

Brengen beide Franse kunstenaars op duidelijke en onmiskenbare wijze ‘voorwerpen’ binnen ten behoeve van het ontwerpen van een nieuwe, geactualiseerde iconografie, Marc Mulders gaat anders tewerk. Hij grijpt enerzijds terug op moeilijker te vatten en te duiden elementen horend bij het archetypische. Dit wil niet zeggen dat hij per se in deze dimensie gelooft of een aanhanger van Carl Jung is; in dit verband beroep ik me gaarne op een toepasselijk literair citaat van Steve Toltz: ‘de rusteloze geest, hongerend naar activiteit, tot op het diepste van de bodem in die container van het onderbewustzijn afgedaald en dingen oprakelt die daar zijn achtergelaten door vorige generaties. Dit is een jungiaanse verklaring en ik weet niet eens of ik die Jung wel mag, maar er staat verder weinig op de boekenplanken wat op afstand kan verklaren wat ik heb gezien.’<sup>28</sup> Wat Marc Mulders aantreft en hem wordt geopenbaard beschouwt hij als gereedschap om mee te werken of als elementen die hij aan een grabbelton ontleent om er iets eigens en opbouwends mee te doen. Anderzijds werkt hij deze aanzetten, deze openbaringen niet helemaal uit, maar geeft ze een beginnende vorm, schildert ze zonder ze te detailleren of te doortimmeren, waardoor ze soms moeilijk leesbaar blijven maar tegelijk al hun rijkdom inbrengen. De exploratie van een nieuwe iconografie binnen zijn ramen – in tegenstelling tot deze bij de twee hoger genoemde kunstenaars – lijkt in volle ontplooiing, dynamisch en nog fluïde. Het ziet er naar uit dat hij die beeldtaal bewust, althans expliciet zo houdt omdat het in onze tijd praktisch onmogelijk is er een algemene eigentijdse te constitueren. Immers met een door de secularisatie afnemende gevoeligheid voor religieuze symboliek en met een doorgesloten individualisme stevent iedere afzonderlijke kunstenaar op een eigen beeldende idiosyncrasie af. Kunstenaars kunnen moeilijk anders dan óf de eigen iconografie tot op zekere hoogte fluïde en onbestemd houden – zoals Marc Mulders doet –, zodat iedere beschouwer er zijn eigen verdere betekenissen kan aan geven; óf de zelf ontworpen iconen welomlijnd maken, en aldus moeilijk te ontcijferen raadsels creëren – zoals bij Jean-Michel Alberola en Carole Benzaken doen –, wat misverstanden oproept maar die als beeltenis sterk genoeg zijn om de beschouwer in beslag te nemen en te fascineren.

Hoe het ook zij het komt erop aan dat de tekens de kracht bezitten zich in het raam te ontplooien en de beschouwer aan te spreken, eerder dan dat ze door deze laatste begrepen worden en zich door hem in bezit laten nemen (en laten institutionaliseren). Een deel van hun kracht steekt juist in het ongrijpbare, in hun niet toegeëigend kunnen worden. Komt Marc Mulders met zijn toelichting op de irissen de beschouwer in zijn neiging tot in bezit nemen in hoge mate tegemoet, toch wordt hem eenduidigheid noch uitsluitel geboden. Ook Jean-Michel Alberola zet de

---

<sup>27</sup> Zie Daan Van Speybroeck, ‘Een boom van Jesse voor niet al te goedgegelovigen - over Carole Benzakens tulpramen, begin 21ste eeuw, in de kerk van Varennes-Jarcy’ in Philip Verdult, redactie, *God en kunst; over het verdwijnen en het verschijnen van het religieuze in de kunst*, Lannoo, Tielt, 2009, p. 260; citaat ontleend aan Laurence de Finance, ‘Fleurs de verre, tradition et modernité’ in *Carole Benzaken & les ateliers Duchemin. Vitraux de l’Église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy (Essonne). Chronique d’une commande publique en Île-de-France*, Direction régionale des affaires culturelles de l’Île-de-France, Paris 2002, p. 2

<sup>28</sup> Steve Toltz, *Een fractie van het geheel*, Signatuur, Utrecht 2008, p. 34

beschouwer met zijn toelichting door hemzelf gegeven enigszins op weg, waarna deze zelf verder interpreteren moet. Carole Benzaken minder spraakzaam over haar ramen, kreeg door Isabelle Renaud-Chamska de retorische vraag voor de voeten geworpen: “waarom tulpen op deze plek van katholieke eredienst” – deze bloemen “onbekend in de *Bijbel*”?!<sup>29</sup> Het is niet vreemd dat een de symboliek in deze ramen niet als vanzelfsprekend ervaren wordt, dat hij zelfs tot misverstanden en afkeuring leidt of daarentegen min of meer veronachtzaamd blijft. Belangrijker is dat de tulpen op deze zeer specifieke wijze in de ramen aanwezig, de beschouwer prikkelen tot het exploreren van hoe zich er in de betreffende context toe te verhouden. En waar dit een bevredigend perspectief opent, verdiept het zijn beleving. Anderzijds kan de graad van onbegrijpelijkheid van de symboliek, geconstateerd aan de hand van de reacties die de ramen oproepen, de kunstenaar meer duidelijkheid verschaffen en een groter bewustzijn opleveren van de artistiek en religieus constituerende werking die zijn ramen al dan niet hebben.

\*  
\* \*

Het duiden in *Het Laatste Oordeel* van Marc Mulders van goed en kwaad en hun verhouding tot elkaar, gebeurde tot nog toe enkel aan de hand van zijn gebruik van niet-kunsthistorisch materiaal. Verwezen is naar zijn op eigen wijze schilderen van figuren en van de betrekkingen die ze onderling aangaan, alsook naar de gezeefdrukte actualiteitsfoto's die hij in zijn raam integreert. Niettemin grijpt de kunstenaar bovenin het raam niet langer uitsluitend op dergelijke elementen terug. Hij brengt er een artistiek beeldcitaat aan. Mits de nodige aandacht is daar een zetelende Christus te zien, heersend over de wereld.

Christus hoog in maaswerk van het raam aantreffen is niet vreemd, zij het dat de bescheiden en de beperkt zichtbare wijze waarmee het hier gebeurt verre van gangbaar is. Geertjan van Rossem, plebaan van de kerk, zegt hierover: ‘wanneer we onze blik geleidelijk aan omhoog heffen, zien we de Mensenzoon in beeld komen, Jezus Christus. Hij zal blijken de centrale figuur van de wereldgeschiedenis te zijn, waar alle lijnen samenkomen.’<sup>30</sup> Dat dit figuratief gebeurt, verklaart Marc Mulders als een ‘mijzelf uitdrukkelijk ten doel [stellen] om in dit raam wel degelijk een figuratieve voorstelling van God te maken en niet over te gaan tot een abstracte oplossing. Ik wilde de hemel verbeelden als een daadwerkelijke plek van “bij God zijn” en niet als een filosofische abstractie zonder tijd of ruimte.’<sup>31</sup> Zo ‘verbeeld ik God als Jezus Christus tronend in de hemel om uiteindelijk recht te spreken’<sup>32</sup> en ‘ieder te vergelden naar zijn daden.’ (Apk 22,12)

---

<sup>29</sup> Daan Van Speybroeck, op. cit. 2009, p. 249; citaat ontleend aan Isabelle Renoud-Chamska, ‘Les vitraux de Carole Benzaken à Varennes-Jarcy’ in *Chroniques d’art sacré*, nr 73 Paris (printemps) 2003, p. 24

<sup>30</sup> Geertjan van Rossem, ‘Voorwoord’ in Marc Mulders, *Het Laatste Oordeel - Glas-in-loodraam voor de Sint-Jan Kathedraal in 's-Hertogenbosch*, op. cit., p. 1

<sup>31</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 10

<sup>32</sup> Idem, p. 7

‘In feite bestaat er niet echt een zuiver apocalyptische Christus,’<sup>33</sup> signaleert Jean Fournée. Toch manifesteren zich twee types van verbeelding: ‘de kunst heeft nu eens de Christus van *Parousie* [de Wederkomst in glorie en majesteit] willen voorstellen, het voorteken van zijn tweede komst, dan weer het accent gelegd op zijn *Passie*, bevestigend dat juist door zijn lijden tijdens zijn menswording doorstaan, hem in zekere zin, door de Vader, het recht de mensen te oordelen is overgedragen.’<sup>34</sup>

In *Apocalyps*, een raam uit 1210-1215 in de kooromgang van de kathedraal van Bourges, komt Christus drie keer voor, steeds in een centrale vierpas. Op de drie niveaus van het raam wordt hij achtereenvolgens van onder naar boven, afgebeeld als een Christus met zwaard in de mond – verwijzend naar Apk 1,16: ‘uit zijn mond kwam een scherp, tweesnijdend zwaard, en zijn gelaat schitterde als de zon in haar kracht’ –; als Christus in majesteit – verwijzend naar Apk 4,2-6: ‘er stond een troon in de hemel en op de troon zetelde iemand. [...] En rondom de troon was een regenboog, die er uitzag als smaragd’ –; en als triomferende Christus – verwijzend naar Apk 14,14: ‘op die wolk zat iemand, een Mensenzoon gelijk.’<sup>35</sup> In de kooromgang van dezelfde kathedraal is naar boven toe in *Het Laatste Oordeel*-raam (13<sup>de</sup> eeuw) de Glorie van Christus, omgeven door de instrumenten van zijn passie, verbeeld.

De veelheid aan voorstellingen van Christus bij Het Laatste Oordeel, omringd met uiteenlopende attributen, heeft mede te maken met het feit dat om Hem te verbeelden niet alleen uit de *Apocalyps of Openbaring van Johannes* wordt geput. ‘In tegenstelling tot wat men zou kunnen denken, is de *Apocalyps* niet de meest belangrijke bron van de iconografie van *Het Laatste Oordeel*.’<sup>36</sup> Zo ook neemt de publicatie bij *Het Laatste Oordeel* van Marc Mulders in de Sint-Jan, Den Bosch, een uitvoerig Bijbelcitaat op dat niet uit Johannes en zijn *Apocalyps* komt, maar ontleend is aan *Het Evangelie volgens Matteüs* (25,31-46).

Wanneer Marc Mulders zich op zijn manier door de traditionele iconografie laat inspireren om het maaswerk boven in het raam in te vullen, refereert hij aan het Oordeel op het einde der tijden, maar het is de Christus van de Passie die hij er verbeeldt. Enkel met een lendendoek om lijkt Hij met zijn hand naar zijn zijde wond te wijzen. Door ‘niet te vergeten om links naast hem het zwaard te plaatsen en rechts de lelietak,’<sup>37</sup> – beide vrij zwevend – sluit de kunstenaar aan bij de verbeelding van Christus in *Het Laatste Oordeel*-raam (tweede helft 15<sup>de</sup> eeuw, maar zwaar gerestaureerd) in de kathedraal van Coutances. Aldus verschijnt Christus er ‘als rechter; het zwaard van de gerechtigheid en de lelietak van de barmhartigheid zijn hier Zijn attributen. Het Laatste Oordeel zal rechtvaardig en barmhartig worden voltrokken.’<sup>38</sup> Deze dimensies worden onderstreept door het zwaard zo vorm te geven

---

<sup>33</sup> Jean Fournée, *Essai d'exégèse d'une œuvre d'art : Le Jugement Dernier - d'après le vitrail de la Cathédrale de Coutances*, Paris 1964, p. 74

<sup>34</sup> *Ibidem*

<sup>35</sup> Catherine Brissac, ‘La verrière de l’Apocalypse à la Cathédrale de Bourges (1210-1215)’ in *Texte et Image - Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, Les Belles Lettres, Paris 1984, p. 112

<sup>36</sup> Jean Fournée, op. cit., p. 49

<sup>37</sup> *Idem*, p. 20

<sup>38</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 10

dat het eveneens als een kruis, het teken van 'de Mensenzoon', kan worden gelezen, terwijl de lelietak op de Verlosser wijst.

In dat spoor verbeeldt Marc Mulders de macht van Christus verder door zijn voeten op een globe te laten rusten, en hem te laten zitten op een regenboog – in het glas-in-loodoeuvre van de kunstenaar al vaker als teken van het verbond tegengekomen. 'Hierbij baseer ik mij zowel op het bijbelse beeld van de regenboog, het teken van verbond tussen God en de mens zoals dat in het verhaal van Noach terug te vinden is, als op het kunsthistorische beeld van Jezus Christus gezeten op een regenboog.'<sup>39</sup> In dit raam krijgt de regenboog evenwel weinig kleur, kleur die zich in zijn frisheid van bovenaf vooral over het hele raam lijkt te hebben verspreid om onderin donkerder en dreigender te worden. Dacht Marc Mulders hierbij aan 'zie, Ik maak alles nieuw' (Apk 21,5) – dit niet alleen in opbouwende zin –, erop wijzend dat de tussenkomst van God zo niet nakende is, er dan toch verlangend naar uitgekeken wordt? Of gaat het hem eerder om 'alle volkeren [...] en Hij zal ze van elkaar scheiden, zoals een herder de schapen van de bokken scheidt' (Mt 25,32) – het passage uit het *Evangelie volgens Matteüs*, in de begeleidende publicatie opgenomen? Hoe dan ook brengt hij de eigentijdsheid in het raam binnen om deze te toetsen aan de criteria waarnaar zal worden geoordeeld, door Christus in het *Evangelie* opgesomd. Zo vormt 'voor de gelovigen Het Laatste Oordeel "de sleutel tot de lectuur" van de geschiedenis van de mensheid. Beeld dat oproept tot verantwoordelijkheid, de christenen beïnvloedt in hun dagelijks leven, hen als voortdurende criteria opgelegd voor het huidige leven. Zo spreekt het *Evangelie volgens Johannes* over het oordeel in de tegenwoordige tijd. Ieder "teken" is oordeel, want het verplicht tot een beslissende keuze, kiezen voor het leven of voor de dood, voor het licht of de duisternis. Het Laatste Oordeel leidt ons steeds naar wat we nu doen.'<sup>40</sup> Aan te nemen is dat Marc Mulders die zijn ramen niet zonder missie maakt, zich in het nemen van 'verantwoordelijkheid in het dagelijks leven' kan vinden. Maar hij hoedt zich ervoor zijn raam te laten inkapselen door een eenzijdige kerkelijke lezing. Een dwingende keuze tussen óf - óf is immers vreemd aan de nog voortdurende hevige strijd tussen leven en dood, tussen licht en duisternis, kortom tussen goed en kwaad in de voortdurende onontwarbare verstrengeling van de oppositionele posities en de erbij horende heersende ambiguïteit. Dit miskennen zou fnuikend zijn voor de artistieke dimensie in zijn raam.

Moet de interpretatie van het raam, minder orthodox en ruimer, niet eerder worden gezocht in de lijn van Erri De Luca: 'het einde der tijden heeft al plaatsgevonden.' Deze Italiaanse auteur wijst op de teloorgang van de schepping tijdens de zondvloed en op het stukgooien van de eerste *Tafels van de Wet* die Mozes ontving. 'Sindsdien bestaat er een tweede wereld. God heeft zijn eerste versie van het leven geannuleerd. Mozes zal hetzelfde doen met de eerste *Tafels van de Wet*. De tweede keer is niet beter dan de eerste, ze heeft nochtans de vernietiging

---

<sup>39</sup> Ibidem

<sup>40</sup> Céline Hoyeau, 'Une question à la foi : Qu'appelle-t-on Jugement dernier?' in *Supplément Religion et Spiritualité de la Croix*, 30 novembre 2015

doorgemaakt en bezit dus de toegevoegde waarde van het terugbezorgen.<sup>41</sup> Het is aan de mens dit in de huidige tijd te voltrekken. In die context situeren zich het creëren van ramen en meer algemeen, het artistieke oeuvre van Marc Mulders. En meteen schrijft dit raam zich in, in de opeenvolging van zijn ramen – waaronder *Ark van Noach - Regenboog* in Rhoon dat direct naar de zondvloed verwijst.

Dit uiterste – het einde der tijden als al voltrokken – raakt aan het andere uiterste: *Het Laatste Oordeel* als het herwinnen van wat verloren is gegaan. ‘Iedere dag is het dolend *Laatste Oordeel*. [...] De vijand zal nooit ophouden te triomferen. De dood toe te nemen. Wat moet worden overgedragen is het Verlorene.’<sup>42</sup> Het gaat niet zozeer om wat ‘wij’ hebben verloren, want samen met het Verlorene verdampt als het ware het ik, onze subjectiviteit. Met andere woorden het Verlorene *te zien krijgen*<sup>43</sup> is een zich eraan overgeven, er toe toetreden, en dat houdt een zeker verzaken aan de eigen subjectiviteit in. Dus rest niets anders dan aansluiten bij ‘de apocalyptische literatuur [die] een essay is om te denken tegen de grote krachten van de geschiedenis in. Ze drukt een oordeel uit over de geschiedenis, ze zegt dat het niet aan de geschiedenis toekomt zich in laatste instantie uit te spreken. Tegen de geschiedenis zoals ze loopt, brengt ze getuigen in.’<sup>44</sup> Pascal Quignard gaat een stap verder door terug te grijpen niet op getuigen (en dus op hun gehandhaafde subjectiviteit) maar op het Verlorene zondermeer. Want wanneer de geschiedenis verloren en ten onder gaat, ja overwonnen wordt – zoals dit, aangekomen in het hoogste deel van het raam met de tronende Christus het geval is –, ‘is het dit verlorene [van de geschiedenis] in zijn zuivere toestand, dat mogelijkheid biedt. Want dit verlorene is hetzelfde verlorene als het Verlorene dat de duistere diepte van de kunst uitmaakt. Stroomopwaarts aan de verre klacht die rondwaart. Bij de bron van het op onvoorstelbare wijze heroplaaiend licht dat er zichzelf zoekt en dat er bereikt wordt, een beetje, een tijdje, flonkerend. Het menselijk tijdperk is aan zijn archaische asemie [verlies van zijn mimische taal] teruggegeven, aan zijn vrijheid, aan zijn overvloed, aan zijn wildheid.’<sup>45</sup>

Van dit nauwelijks te bevatten, dit feitelijk niet onder woorden te brengen (want aan de taal onttrokken) Verlorene – aan gene zijde van de verbale taal én van onze gekoesterde subjectiviteit –, van dit mysterie in zijn afgrondelijkheid, tracht Marc Mulders boven in zijn raam een tipje van de sluier op te lichten. Zo refereert zijn raam meteen aan de globale en meer oorspronkelijke betekenis van ‘apocalyps’. ‘In het Grieks gaat het woord apocalyps terug op de sluier die iemand oplicht,’ zegt Pascal Quignard. ‘Steeds een sluier. Een velum. Een lijkwade. In het Latijn zegt het

---

<sup>41</sup> Erri De Luca, ‘À propos de la fin du monde’ in *Comme une langue au palais*, Arcades / Gallimard, Paris 2004, p. 99

<sup>42</sup> Pascal Quignard, op. cit. 2002 (3), p. 75

<sup>43</sup> Zie voor onderscheid tussen ‘kijken’ en ‘zien’, Jean-Marie Pontévia, op. cit. 1984, pp. 133-134: ‘Het onderscheid tussen zien en het kijken komt duidelijke aan het licht: in het kijken lijkt de antecedentie aan het subject toe te behoren, het initiatief lijkt hem toe te komen. [...] In het zien kan het subject zich het initiatief van de relatie [tussen ziende subject en geziene object] niet toe-eigenen, [...] dit betekent in de dimensie van het zien zijn.’

<sup>44</sup> Jean-Claude Eslin, ‘Pensées de la nuit’ in *Cahiers Confrontation - accident catastrophe*, nr 7, printemps 1982, Éditions Aubier Montaigne, Paris, p. 55

<sup>45</sup> Pascal Quignard, op. cit. 2002 (3), p. 65

woord *re-velatio* hetzelfde. Het is het gebaar gemaakt in de meeste van de geschilderde scènes uit het oude Rome: een man licht de sluier op [...].<sup>46</sup> Benut, of eerder geniet Marc Mulders niet van dit verruimde perspectief – het openbaren in het oplichten van de sluier – door de situatie met een lumineuze gele kleur aan te zetten en het wezen van Christus slechts vagelijk, in zijn ontoonbaarheid maar in zijn lichtgevendheid, te zien te geven? Dit gebeuren dat de kunstenaar actief overkomt, neemt hij om zo te zeggen op zich en wordt er het voertuig van zonder het nauwelijks zelf te sturen. Kortom het is als een artistieke ontsluiting, als een openbaring.

\*  
\* \*

Met het Verlorene in zijn woordeloosheid, een mysterie in zijn afgrondelijkheid, met de transcendentie door Marc Mulders benoemd met ‘een zijn boven de mens,’<sup>47</sup> doet het profetische zijn intrede in *Het Laatste Oordeel* in de Sint-Jan, Den Bosch. Het zich openbaren van deze dimensie mag hier niet onopgemerkt blijven. Het raam begaan met het laatste deel van de *Apocalyps of Openbaring van Johannes*, de meest profetische tekst uit het *Nieuwe Testament*, blijft voor de kunstenaar geenszins beperkt tot de ellende en de miserie die er aan de orde komt. Het zeer realistische beeld van 9/11 is in zijn feitelijkheid dan wel een element van de nu eenmaal heersende realiteit, maar eerder zo niet vooral poneert het zich als een fundamenteel contrast, als tegenpool.

Zo kan zijn raam ‘niet anders gelezen worden – ik zeg niet, dat moge duidelijk zijn, begrepen – dan door het in de profetische traditie te plaatsen [...], of eerder nog, dan teruggebracht naar zijn profetische aard.’<sup>48</sup> Op die manier komt het van ver: ‘Geopenbaard doet het er een seconde of vijf eeuwen over voor het de mens die het ontvangt, bereikt – en dan is het een gebeuren [...]. Het vervoegt een onpeilbare ervaring.’<sup>49</sup>

Ook André Neher in het verlengde van het voorgaande citaat maar eveneens van wat hoger uiteengezet werd omtrent het betrokken zijn van de actualiteit in *Het Laatste Oordeel*, wijst erop dat de profetie ‘haar eigen waarde voor dit moment’<sup>50</sup> heeft. Vervolgens onderkent hij een paar wezenlijke accenten in de profetie, verhelderend voor *Het Laatste Oordeel* van Marc Mulders. Hij schrijft dat ‘haar spreken geen voorspellen is; ze krijgt onmiddellijke zeggingskracht.’<sup>51</sup> Daarmee heeft de profetie het niet over iets anders, maar haar vernemen en haar zich voltrekken vinden in één en dezelfde beweging plaats. Of zoals het al ter sprake kwam, zij is geen representeren van iets, van iets anders, van iets dat gaat gebeuren. Wanneer ze haar

---

<sup>46</sup> Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier royaume V (2)*, Grasset, Paris 2005, p. 20

<sup>47</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 20

<sup>48</sup> Francine Lenne, ‘Charles Péguy : ... jusqu’au parfait mirouër’ in *Graphè, nr 3 - Dire et Voir l’Apocalypse*, Centre de Recherches de l’Université Charles-de-Gaulle - Lille III, p. 104

<sup>49</sup> Ibidem

<sup>50</sup> André Neher, op.cit., p. 7

<sup>51</sup> Ibidem

vorm aanneemt en zich uit, is ze reëel aanwezig – wat echter ‘een seconde of vijf eeuwen’ op zich kan laten wachten, tot de tijd rijp is haar te ontvangen.

Die ontvankelijkheid betracht de kunstenaar in zijn raam als kunstwerk. En André Neher benadrukt dat ‘wat zij [de profetie] blootlegt niet de toekomst is, maar het absolute’<sup>52</sup> – wat de auteur direct, misschien wat al té direct verbindt met de kennis van God. Want zijn we intussen niet aan gene zijde van sacraal en profaan beland? Anderzijds behelst de profetie niet alleen een bijzondere wijze van vernemen; daar houdt het immers niet bij op. Bij profetie zijn ‘visioen en woord op zoek naar openbaring. [...] De profetische ervaring dringt tot de mens door om zich aan anderen te geven. [...] Ze eist dat ze wordt overgedragen, mee gedeeld.’<sup>53</sup> Van dit alles is de kunstenaar het voertuig. Henry Bauchau, psychoanalyticus en schrijver, verwoordt het bescheiden – een eigenschap waar ook Marc Mulders zich met betrekking tot zijn werk vaak op beroept – door te verklaren zelf de ‘dingen niet meer op te roepen, [maar] ons door hen te laten roepen.’ Zo geldt voor Marc Mulders eveneens dat ‘als het ernaar uitziet dat het me niet door de goden wordt geopenbaard, dan zal mijn bewuste ik zelf er zich mee moeten bemoeien, en ik vrees dat deze onvermijdelijke noodoplossing mijn meest zwakke bladzijden [c.q. kunstwerken] voortbrengt.’<sup>54</sup>

Wil dit zeggen dat Marc Mulders met zijn *Het Laatste Oordeel* een profeet is? Met grote onbevanging begeeft hij zich in die sfeer, participeert hij eraan, en vanuit het onderste deel van zijn raam groeit hij er als het ware naartoe en reikt ernaar. Zoals gezegd heeft hij de tekst van de *Apocalyps of Openbaring van Johannes* opgegeten (Apk 10,9-10). Daar staat tevens: ‘U moet opnieuw profeteren’ (Apk 10,11) – ‘een scheppend geschikt maken voor de mens die hij is in zijn wereld zoals die is.’<sup>55</sup> Vandaar dat in het raam de zeefdrukken van ‘beestachtige kaken, [evenals van] het eerste vliegtuig dat op het punt staat het *World Trade Center* binnen te vliegen’ te zien zijn, alsmede, abstracter weergegeven, een ‘serie van muilen, gulzig opengesperd en vuurbrakend’, kortom de heersende realiteit.

Blijft de vraag of Marc Mulders de andere dimensie – het transcendente, ‘een zijn boven de mens’ – voldoende krachtig present heeft gesteld? Heeft hij zich niet teveel laten ophouden door de feitelijke strijd – tussen goed en kwaad – ten nadelen van het profetische? Door enerzijds het slechts vaag afbeelden van de tronende Christus, daarenboven nog lijdend – zij het met zilvergeel, in een soort hemels licht, boven in het raam? Had hij als kunstenaar niet meer het accent kunnen leggen op de verbeelding van het onuitbeeldbare, van het onvoorstelbare, op ‘het beeld dat het onmogelijke mogelijk maakt,’<sup>56</sup> in plaats van terug te grijpen naar een vervaging van de tronende Christus? Gaat anderzijds zijn gebruik, zijn beeldend citeren van een matig origineel – terwijl er zoveel andere, krachtiger beeltenissen van Christus als de ultieme rechter bestaan – niet ten koste van het profetische? Met andere woorden is

---

<sup>52</sup> Ibidem

<sup>53</sup> Idem, pp. 7-8

<sup>54</sup> Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal d'Édipe sur la route (1983-1989)*, Actes Sud, Arles 2003, respectievelijk pp. 35 en 74

<sup>55</sup> Francine Lenne, op. cit., p. 104

<sup>56</sup> Jean-Marie Pontévia, op. cit. 1984, p. 36

de referentie aan het concrete historisch gebouw – deze kathedraal, de Sint-Jan, en haar bouwers, zoals straks zal blijken – niet een te grote tegemoetkoming aan hoe de kerk zich ‘een nieuwe hemel en een nieuwe aarde, [...] de heilige stad, het nieuwe Jeruzalem’ (Apk 21,1-2) toe-eigent, ten nadele van het profetische en het mysterie? Maar zolang de strijd volop aan de gang is en onbeslecht blijft, manifesteert het één zich niet zonder het ander. De presentie ervan, het present stellen van deze strijd in de huidige tijd is niet anders mogelijk dan in een vorm van nabijheid, een benaderen van en een reiken naar het Laatste Oordeel.

\*  
\* \*

Met zijn raam wijkt Marc Mulders af van de gangbare verbeelding van Het Laatste Oordeel. Ed Hoffman, kunsthistoricus, verwijzend naar de beeldtaal van het raam, beweert zelfs dat deze ‘met een *Laatste Oordeel* niks te maken heeft. [...] dit heeft niets te maken met de klassieke iconologie van het definitieve *Laatste Oordeel*.’<sup>57</sup> Zo bespeurt hij er onder andere helemaal geen tweedeling tussen enerzijds ‘de lafhartigen, de trouwelozen, de verdorvenen, de moordenaars, de hoerenlopers, de tovenaars, de afgodendienaren en alle leugenaars’ (Apk 21,8) en anderzijds de gelovigen – in de *Apocalyps of Openbaring van Johannes* minder concreet omschreven. Hij wijst er, hoger al gesignaleerd, op dat Christus in een kledij verre van majestueus, weinig nadrukkelijk en nauwelijks kleurrijk in het raam aanwezig is, en vult aan: het attriboot – in de ene hand het evangelieboek – en de houding – de andere hand een spreekgebaar makend – van *Christus in majesteit* zijn achterwege gelaten. Noch wordt Hij door engelen, noch door de Evangelisten, de Apostelen of Maria omgeven. Had dit dan ontmoeten?! Had het dan meer dan een vorm van illustreren kunnen worden? En is het opgesomde wel in de geciteerde ramen van Coutances en Bourges te bekennen? Weet deze auteur voor wat zijn bezwaren betreft niet dat er ‘niet echt een zuiver apocalyptische Christus’<sup>58</sup> bestaat en dat deze, zeker waar het hedendaagse kunst betreft, steeds opnieuw, eens te meer, uit te vinden is?

Wat Marc Mulders laat zien is verre van onlogisch en draagt bij aan de hedendaagse artistieke verbeelding van Het Laatste Oordeel. Hier wordt de situatie verbeeld voorafgaand aan het oordelen door Christus waarbij hij effectief in Majesteit zal verschijnen. Kan het anders, de strijd tussen goed en kwaad nog in alle hevigheid woedend, dan dat ‘het accent op zijn *Passie* [valt], bevestigend dat juist door zijn lijden, tijdens zijn menswording doorstaan, hem in zekere zin, door de Vader, het recht om de mensen te oordelen is overgedragen.’<sup>59</sup>

Het raam toont de situatie van afwachting dat Hij spoedig komt (Apk 22,7;12;20). Een eclecticische, maar daarom niet minder krachtige verbeelding vindt plaats van wat zich rond Het Laatste Oordeel afspeelt zoals in de *Bijbel* beschreven

---

<sup>57</sup> Ed Hoffman, ‘Een Laatste Oordeel? Nieuw raam in de Sint-Jan’, *Bossche Bladen*, nr 3, 2007, pp. 100 en 101

<sup>58</sup> Jean Fournée, op. cit., p.74

<sup>59</sup> Idem



maar in de huidige tijd ervaren, en dit in het perspectief, of nauwkeuriger, in het geloof en de overtuiging van een goede afloop.

Blijkt – er al een allusie op gemaakt – dat de Christus boven in het raam verbeeld een zeefdruk is van een bestaande prent door Marc Mulders beeldend geciteerd. ‘De honderden beelden met betrekking tot de iconologie van Het Laatste Oordeel die ik [Marc Mulders] bekeek leverden mij uiteindelijk wat ik zocht, een kopergravure van Christus op de regenboog.’<sup>60</sup> Tijdens de zwerftocht door het beeldmateriaal ‘wist ik aanvankelijk niet waarom dit beeld te midden van al die andere mij zo aansprak.’ Het bleek van Alart Duhomeel (ca. 1450-ca 1506) geboren in Den Bosch te zijn, ‘de man die de Sint Jan mede ontwierp en als bouwmeester functioneerde bij het optrekken van deze kathedraal.’<sup>61</sup> Marc Mulders kiest bewust niet voor een van de vele prestigieuze verbeeldingen van Christus, maar geeft gehoor aan ‘wat ik [Marc Mulders] niet begrijpen kan maar wat gesproken heeft vanuit de Sint-Jan zelf.’<sup>62</sup> Genereus zorgt hij, al heeft dit de hoger gesignaleerde keerzijde, dat deze met de Sint-Jan verbonden afbeelding van Christus heringeschreven wordt in de geschiedenis van de kathedraal en er zich dus opnieuw verankert: ‘Iets van de ziel van de Sint Jan kan ik dankzij Duhomeel meenemen in mijn uitvoering van het glas-in-lood.’<sup>63</sup>

\*  
\* \*

Voor de compositie van zijn raam gebruikt Marc Mulders meer dan vroeger, een soort medaillons waar hij beelden in vat. Zo refereert hij eens te meer op hedendaagse wijze aan de glas-in-loodtraditie. In de vroege gotiek werden medaillons veelvuldig gebruikt om later, in de renaissance en de burgerlijke glasramen blijvend aangewend te worden. Het betreft enigszins op zichzelf staande glastaferelen die met hun beschildering in loodstrippen gevat, een substantiële bijdrage leveren aan de verhalende opzet van het raam. ‘Rond of ovaal [worden ze] door ornamenten omgeven.’<sup>64</sup> In dit spoor treedt Marc Mulders met *Het Laatste Oordeel* maar hij geeft de zogenaamde medaillons een grilliger vorm, laat ze soms twee panelen beslaan, en omgeeft ze eerder dan met ornamentiek, met een even kleurrijke als aandachttrekkende omlijsting. Hiermee onderscheidt en accentueert hij de afzonderlijke taferelen binnen het raam als geheel.

Een aanzienlijk aantal panelen voorzien van een dergelijk medaillon verwerft aldus een zekere autonomie. Dit geldt vooral voor de onderste reeks en voor deze van het uiterst linkse van de vier lancetten. Beide – rij en kolom – vormen een soort winkelhaak (van 90 graden) en bieden een open kader voor een laverend langwerpige figuur dat zich min of meer trapsgewijs over het raam naar boven ontvouwt.

---

<sup>60</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 10

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 12

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> ‘Verklarende woordenlijst’ in *Glas-in-lood*, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap / Bestuur Monumenten en Landschappen, Brussel 1992, p. 70

Misschien is de opbouw van het raam meer nog een uitzetten van twee assen, een horizontale en een verticale, om een grafiek te vormen en daarmee de zogenaamde trap enigszins tot een curve te maken. Het is alsof de kunstenaar zo een even ironisch als subtiel loopje neemt met onze cultuur waarin alles kwantificeerbaar moet worden gemaakt. Wat zich in het aldus gestructureerde veld afspeelt, krijgt zijn duiding door de plaats die het op grond van de richtsnoergevende assen in het geheel inneemt.

Het is niet zonder betekenis dat op het snijpunt van de horizontale en de verticale as – links onder in het raam – het vliegtuig te zien is dat zich in een van de torens van het *World Trade Center* zal boren. Intussen eindigen de assen op specifieke wijze, de verticale met de beeltenis van de pauw, de horizontale met deze van een kikker in een hachelijke situatie. Wat het eerste dier betreft, herinnert Marc Mulders met de woorden van Augustinus – opgenomen in de bij het raam horende publicatie – eraan dat ‘God, de schepper van alle zijn, de pauw de eigenschap heeft gegeven niet tot ontbinding over te gaan.’<sup>65</sup> De kikker lijkt als glibberig wezen, door een grote monsterachtige muil te worden uitgebraakt. Dit is geen kus! Waar de kikker eerder als ‘hij die geen prins kon worden’ is geduid, heeft Marc Mulders dit dier toegelicht als tegengesteld aan de pauw: ‘De kikker op de tong van de draak is de ophitser uit hoofdstuk 12 van de *Apocalyps*, en voor wie de verholen boodschap lezen wil: dat is dus Geert Wilders.’<sup>66</sup>

Vanuit de linker hoek onderin (met het vliegtuig – ook al is het neerwaarts gericht en zal het in zijn vlucht vernietigd raken) krijgt het raam vaart en dynamiek; het ontvouwt zich als een trap (of een grafieklijn) tot in het maaswerk en tot bij de daar aanwezige Christus. Daarmee samen evolueert de kleur van een vurig oranje-rood naar een lumineus geel.

Marc Mulders maakt een andere verwijzing: ‘Ik verbeeld de trap hier letterlijk als een vehikel om op te stijgen en figuurlijk als de haren van Maria. Het Byzantijns synoniem voor Maria is Hemeltrap, zij is de vrouw die God als de mensenzoon in de wereld brengt, laat afdalen, en zij is degene die de mensen voorspraak verleent bij haar hemelse zoon, laat opstijgen.’<sup>67</sup> Een ‘aanvullend’ citaat – dat de dubbelheid en de ambiguïteit meer beklemtoont – is te vinden in de bespreking van een tentoonstelling waar Marc Mulders niet aan deelnam en de geschetste situatie dus ook niet ter sprake komt, maar dat verhelderend werkt: ‘Die lange, bedwelmende hardos waarmee ze [hier Maria Magdalena] mannen in vervoering bracht. Maar ook die zachte, hulpvaardige hardos waarmee ze de voeten van de dode Christus waste.’<sup>68</sup>

Over of onder deze structuur blijkt Marc Mulders met de vermelde irissen nog een ander constituerend element in te brengen: ‘Het verbindende element in deze delen is een bloem, de iris.’ Zoals eerder vermeld zorgt ze – met haar ‘vier

---

<sup>65</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 7

<sup>66</sup> Uitspraak Marc Mulders in Karolien Knols, ‘Het enige dat ik echt heb, is mijn geloof’ in *De Volkskrant*, 7 augustus 2010; in feite gaat het om Apk 16,13-14: ‘Toen zag ik uit de muil van de draak en uit de muil van het beest en uit de muil van de valse profeet drie onreine geesten tevoorschijn komen, in de gedaante van kikvorsen. Demonische geesten zijn het.’

<sup>67</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 14

<sup>68</sup> Merlijn Schoonenboom, ‘Visueel essay over de wilde Maria Magdalena’ in de *Volkskrant*, 4 januari 2003

kroonbladeren rond het hart; twee neerwaarts gericht [...] en twee opwaarts gericht' – voor een tweeledige dynamiek 'afhankelijk van de keuze voor de lichtbron, de toewending naar goed of kwaad.'<sup>69</sup> Wilco Versteeg beklemtoont de uiteindelijke heilsdimensie door erop te wijzen dat irissen naar het licht groeien.<sup>70</sup>

De slingerende beweging over het raam, of die nu geïnterpreteerd wordt als een trap of als golvende haren, bewerkstelligt met haar schuin oplopen twee niet symmetrische driehoeken, een rechts onder en een links boven. Deze laatste mondt uit in, of zo men wil, vormt de basis voor het hemelse deel waar de nog lijdende Christus met terughoudendheid troont.

In het licht van Het Laatste Oordeel als een strijd uiteindelijk leidend tot de opdeling in uitverkorenen en verworpenen, is de aangebrachte tweedeling een adequate voorstelling. Is naar sfeer en figuratie de splitsing minder uitgesproken, in het raam wordt er een stevige aanzet toe gegeven. Dat goed en kwaad met elkaar verstrengeld raken en op zekere hoogte in elkaar overgaan duidt erop dat de strijd nog niet beslecht is. Marc Mulders signaleert dat 'onder de tronende Christus zich in de diepte de verschrikkelijke strijd afspeelt van de mensenzielen; demonen en engelen volvoeren het oordeel en wijzen de zielen hun lot.'<sup>71</sup> Wat zich rechts van de zogenaamde trap bevindt, is zwaarder van thematiek en kleur. In dat deel bevindt zich de eerder gesignaleerde 'geschilderde vogel, omkijkend naar de eigen staart waarin zich een monsterlijke bek aftekent die hem bedreigt.'<sup>72</sup> De kunstenaar heeft het omtrent wat meer technisch medaillons is genoemd, van 'een serie van muilen, gulzig opengesperd en vuurbrakend, [...] als representatie van de vele ingangen tot het kwaad en de hel, die toch eenvormig zijn.'<sup>73</sup> Het laat onverlet dat bepaalde van die muilen of medaillons in het meest linkse lancet – deze met de pauw bijvoorbeeld – eerder toegang tot het goddelijke geeft. Via de kleuren met rode accenten baant dit lancet, mede door haar per definitie verticale gerichtheid en uitlopend in het maaswerk, zich een eigen meer gemoedelijke weg naar de zetelende, nog lijdende Christus.

\*  
\* \*

Marc Mulders is niet de enige die Het Laatste Oordeel in glas-in-lood heeft verbeeld. Hij staat in een lange traditie met onder andere de eerder genoemde ramen in Bourges en in Coutances. Ook in de huidige tijd schonken opdrachtgevers en kunstenaars aandacht aan dit thema. Anders dan het raam van Marc Mulders maar het als het ware flankerend, zorgde Georg Ettl (1940-2014) voor een figuratief Laatste Oordeel in de Collegiale kerk Saint-Barnard, Romans-sur-Isère (2000), en Kim En Joong (1940) voor een abstracte verbeelding in de collegiale kerk Saint-Thiébaud,

---

<sup>69</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 7

<sup>70</sup> Wilco Versteeg, op. cit.

<sup>71</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 12

<sup>72</sup> Idem, p. 15

<sup>73</sup> Ibidem

Thann (2010) – beide in Frankrijk.

Romans-sur-Isère is bekend om zijn schoenindustrie die thans voor een groot deel teloor is gegaan. Wanneer Georg Ettl, Duits kunstenaar, in 1997 de glas-in-loodopdracht voor de Saint-Barnard-kerk begint, refereert hij daaraan. Hij maakt maquettes voor de zes ramen van uiteenlopend formaat en vorm die op drie niveaus in eenzelfde kerkwand gesitueerd, en laat ze in nauwe overleg met hem uitvoeren door de Ateliers Thomas, Valence.

Zijn opdracht was de *Apocalyps of Openbaring van Johannes* te verbeelden. Hij kiest voor de hoofdstukken 21 en 22 die hij in een bepaald opzicht dicht bij de tekst maar zeer hedendaags figuratief uitwerkt. ‘Het ronde raam verbeeldt de afdaling van God die bij het verlaten van zijn troon door engelen en fanfares omgeven wordt. God is noch man, noch vrouw, enkel geest. Hij is vergezeld van het *Mystieke Lam*, het offer van de Redder in herinnering brengend, en van de duif, die naar de Heilige Geest verwijst. De twee belangrijkste raamopeningen vertellen het in het Nieuwe Jeruzalem toekomen van gewonde en lijdende mensen. Begeleid door trompetgeschal verwelkomt God met water, deze dorstenden naar de waarheid. [...] Op het laagste niveau wordt de Hel voorgesteld met drie duivels die happen naar het kwaad onder al zijn vormen: het geld (bankbiljetten), het geweld (vuurwapens) en de dood (menselijke gebeenten).’<sup>74</sup>

Zo werkt Georg Ettl Het Laatste Oordeel uit. Om zijn ramen niet eenzijdig dramatisch te maken, ver van de hedendaagse kerkbezoekers en de toeristen, grijpt hij terug naar een stripachtige, contemporaine beeldtaal met sterk op elkaar lijkende gestileerde figuren. Vrij direct naar de schoenindustrie verwijzend krijgt God, zijn androgynie beklemtonend, in de grote ramen de ene keer een paar rode, de andere keer een paar witte schoenen aangemeten, steeds met een hak – hetgeen niet door iedereen kan worden gewaardeerd.

Kim En Joong, afkomstig uit Zuid-Korea maar sinds lang woonachtig in Frankrijk, trad in 1974 toe tot de Orde van de Dominicanen. Wanneer hij in 2010 de opdracht krijgt een raam voor de Saint-Thiébaud in Thann, te maken, is hij niet aan zijn proefstuk toe.<sup>75</sup> In de loop der jaren zowat de gunsteling van de kerk geworden, krijgt hij opvallend veel kerkelijke opdrachten onder andere voor beglazingen. Dit raam realiseert hij in het glazenieratelier Loire in Lèves bij Chartres, waar hij veelal werkt<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Véronique David, ‘Collégiale Saint-Barnard de Romans-sur-Isère (Drôme) - Georg Ettl / Atelier Thomas 1997 - 2000’ in *Chagall, Soulages, Benzaken ... - Le vitrail contemporain*, Cité de l’architecture & du patrimoine en Lienart, Paris 2015, p.168. Zie ook: Holger Brülls, ‘Georg Ettl’ in Jean-François Lagier, *L’art contemporain du vitrail en Allemagne / Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland*, Centre International du Vitrail, Chartres 1012, pp.192-199, waar meer in het bijzonder op zijn aankleding met onder andere ramen van de St. Remigius-kerk, Vierzen (Dts), wordt ingegaan.

<sup>75</sup> Zes van de vele beglazingsprojecten van Kim En Joong worden besproken in *Les peintres et le vitrail. Vitraux français contemporains 2000-2015*, sous la direction de Jean-François Lagier, Centre International du Vitrail, Chartres 2014, pp. 108-157

<sup>76</sup> Kim En Joong realiseerde eveneens een aantal beglazingsprojecten in andere ateliers, onder andere voor de kapel van het Montalembert-college, Nogent-sur-Marne (2013), binnen het Atelier Derix, Taunaststein (Dts)

en, met de mogelijkheid er een beroep op deskundige glazeniers te doen, vrij autonoom tewerk gaat.

In Thann is hem gevraagd Het Laatste Oordeel als thema te nemen. Naar eigen zeggen laat hij zich inspireren door Theresia van Avila's uitspraak: 'De ziel is niet het denken. Voor haar ontwikkeling gaat het er niet om veel te denken, maar om veel te beminnen.' Dit opent voor hem de weg om (als steeds) abstract te werken, wat hij hier, vooral aan de hand van een kleurensymboliek doet. Afgeleid uit de liefde van de drie-eenheid kiest hij drie elementaire kleuren: rood (passie), geel (vreugde) en blauw (hoop). 'Om het thema van Het Laatste Oordeel uit te werken, heb ik de aanwezigheid van een drievoudig licht voorgesteld,' verklaart hij bij de inauguratie van zijn raam. Hij voegt eraan toe dat deze kleuren uitdrukking geven aan 'de eenheid die het hele universum omspant, [hetgeen hem als kunstenaar] tot permanent onderzoek' noopt. Tegen deze achtergrond werkt hij zijn raam op een directe én een op meditatie geënte wijze uit, een beroep doend op de kalligrafie die hij van zijn vader heeft geleerd. Waar zijn vroege ramen een patroon van loodlijnen kent, komen deze in dit raam niet meer voor. Hij bant ze uit om 'het zwart van het alledaagse te verwerpen.' Daarmee valt hier, anders dan bij Marc Mulders, het accent nadrukkelijker op de uiteindelijke beslechting van de strijd en het zich voltrekkend oordeel, ook al is dit proces nog bezig.

Feitelijk brengt een oranjerode kleur die zich van bovenaf, driehoekig met een punt naar boven, over een groot deel van het raam verspreidt een vruchtbare spanning binnen. Dit vlak dat uitlopers heeft, wijst misschien vaagweg naar de hand van God en zijn tussenkomst, zijn oordeel. De kleuren met de eventuele hand zijn hetzij als de liefde, hetzij als de woede van God te lezen. De rode goddelijke 'inbreuk' of 'uitstorting' zorgend voor een tweedeling in het raam, straalt vanuit het midden woede naar de kant van de verworpenen – links en meer blauw –, en liefde naar de kant van de uitverkorenen – rechts en meer geel. Tegelijk vertoont het raam, de ellende in de wereld stilaan opgeruimd, al veel wit.

De kleurensymboliek die Kim En Joong duidelijk voor ogen staat, is onvoldoende krachtig en werkt niet steeds even effectief. In de huidige tijd is die nu eenmaal niet langer eenduidig (zo hij dit ooit al is geweest). De kunstenaar lijkt het zich onvoldoende te realiseren terwijl hij zijn raam juist sterk op de kleuren laat steunen. Bijgevolg gaat zijn raam vele kanten op hetgeen de inhoud ervan ondergraaft en het naar sfeerschepping dreigt te doen afglijden.

Ambachtelijk gesproken ontwikkelt Kim En Joong gaandeweg zijn ramen een eigen techniek van glasbewerking waarvoor hij, zoals gezegd, in het Atelier Loire alle ruimte en ondersteuning krijgt. Zijn directe wijze van werken bestaat in het beschilderen van grote ongekleurd platen glas met emailverf en cementeerpoeder evenals met grisaille. Deze platen met hun diverse, uiteenlopende verflagen krijgen meerdere bakbeurten waarbij het glas tot op zekere hoogte vloeibaar wordt. Daarbij hechten ze zich vast aan een dragende blanke glasplaat (ter grootte van de afzonderlijke raampanelen) en maken, recht afgesneden als de gekleurde vlakken zijn, dat het raamoppervlak plotse nadrukkelijke verhogingen krijgt. Tevens wordt van het onvast worden van het glasoppervlak gebruik gemaakt om er gedeeltelijk

maar substantieel een reliëf van lijnen in te drukken. Dit procedé *thermoformage* genoemd, geeft het gekleurde glasoppervlak een zekere textuur maar bezorgt het eveneens een verruwing. Dit laatste staat enigszins haaks op de energieke artistieke gebaren die het eigen ‘handschrift’ in kleur van de kunstenaar op het glas aangebracht vormen. Het reliëf van het glas en het kaligrafische beschilderingen corresponderen dan weer wel tot op zekere hoogte, en completeren elkaar wederzijds. Tevens doen de zwarte kalligrafielijnen aan (de afwezige) loodlijnen denken. Alles samen zorgt het veelzijdig oneffen raamoppervlak voor een rijke breking van het doorvallend gekleurde licht.

Hoewel Georg Ettl figuratief werkt en ook Marc Mulders zich ‘uitdrukkelijk ten doel [stelt] om in dit raam wel degelijk een figuratieve voorstelling van God te maken en niet over te gaan tot een abstracte oplossing,’<sup>77</sup> heeft het raam van deze laatste meer gelijkenissen met de abstracte ramen van Kim En Joong, ook al valt dit niet direct uit hun ramen af te lezen. Zo nemen zowel Marc Mulders als Kim En Joong voor het produceren van hun ramen, het heft grotendeels in eigen handen. Waar Georg Ettl de uitvoering van zijn ontwerpen in goede verstandhouding met de glazenier aan het atelier overlaat, hebben beide anderen een eigen werkplek in een even professioneel als hen loyaal bijstaand glasatelier. Ten behoeve van hun ramen, kunnen ze er elk hun eigen procedé van glasbewerking ontwikkelen en waar nodig zich door deskundige glazeniers laten assisteren. Voor het hier betreffende ramen gaat Kim En Joong verder dan Marc Mulders onder andere door niet langer loodstrips te gebruiken.

Daarnaast beoefenen laatstgenoemden diverse andere disciplines binnen de beeldende kunst, al dan niet met glas. Ze schilderen vooral, maar maken eveneens designachtige voorwerpen waaronder schalen. Niettegenstaande zijn meer uitgesproken en duidelijke religieuze verwijzingen weet Marc Mulders met deze artistieke productie makkelijker de wereld van de kunst en haar musea te bereiken dan Kim En Joong die in de periferie ervan blijft steken en vooral in kerkelijke contexten – waar hij omarmd wordt – exposeert. Met andere woorden, de eerste geniet als kunstenaar een grote en meer algemene erkenning, dat dit bij de tweede het geval is. Waar bij het toekennen van glas-in-loodopdrachten ze beiden vaak de voorkeur krijgen, heerst de indruk dat Kim En Joong dit deels aan zijn status van geestelijke te danken heeft. Dat wil echter helemaal niet zeggen dat beiden evenveel ramen realiseerden. Het numerieke aantal valt absoluut disproportioneel uit in het voordeel van de Franse kunstenaar. Kim En Joong dreigt daarmee te verzeilen in de situatie van de Franse non-figuratieve kunstenaars die, zoals gezegd, op zeker moment in een soort monopoliepositie kwamen te verkeren die de artistieke kracht van hun ramen vervlakte en uitputte. Dergelijk gevaar dreigt voor Marc Mulders niet. Immers, waar ook in Nederland bij het toebedelen van ramen men zich vaak niet verder oriënteert dan op Marc Mulders en Jan Dibbets, blijft het aantal opdrachten nu eenmaal zeer beperkt in aantal. In vergelijking is Frankrijk niet alleen veel groter dan Nederland, voor wat opdrachten voor ramen betreft kent het daarenboven een

---

<sup>77</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 10

rijker aanbod en boogt het vooral op een (nationale) opdrachtenbeleid dat zich met glas-in-lood profileert.

Verbeeldde de drie hier genoemde kunstenaars *Het Laatste Oordeel* in een of meer van hun glas-in-loodopdrachten, qua beeldtaal is er geen eenheid in te onderkennen. Iedere kunstenaar ontwikkelt een eigen idioom. Nochtans ligt de wijze waarop Marc Mulders en Kim En Joong tewerk gaan dichter bij elkaar dan deze waarop Georg Ettl het doet. Waar laatstgenoemd kunstenaar eerder illustratief, met een onmiddellijk te duiden (strip-)beeldtaal werkt, nemen de andere twee de beschouwer in hun ramen mee, althans ze trachten hem erbij te betrekken. Immers bij het zien van hun ramen of bij een erdoor beschenen worden, ontstaat een zeker deel hebben aan *Het Laatste Oordeel*: de beschouwer dient zich ermee uiteen te zetten, een eigen verhouding ermee aan te gaan.

\*  
\* \*

Werkt oppervlakkig bekeken, Marc Mulders voor *Het Laatste Oordeel* in de Sint-Jan, Den Bosch, traditioneel met glas-in-lood, toch wendt hij hier, net als in zijn raam in Museum Catharijneconvent – dankzij de technische medewerking van Carlo Storimans (1963) –, zeefdruk op glas aan. Zo is naast ‘een foto van het eerste helse vliegtuig vlak voor de inslag op 11 september 2001, een foto van een schedel uit een medisch handboek en één van beestachtige kaken, afkomstig uit mijn “archief van enge beelden” in het raam geïntegreerd. Eveneens is ‘de tronende Christus van Duhomeel in het hemeldeel via zeefdruk opgenomen en bewerkt met emailverf in zilvergeel, een bijzonder krachtig werkende kleur die het thema van de waarlijke rechter benadrukt.’<sup>78</sup>

In dit raam is ‘het basismateriaal, het glas dat ik beschilder met emaille- en grisailleverf, deels mondgeblazen glas en deels machinaal vervaardigd structuurglas.’<sup>79</sup> Het gaat om een melkachtig glas waar golvende kleurslierten van een in de massa geverfd glas doorheen getrokken worden. Dit bezorgt het glas een zeer zwak reliëf en houdt zich verre van de bij Kim En Joong geconstateerde verruwende werking van het oppervlak. Andersom heeft dit glas juist een hoge decoratieve waarde, maar door het in zijn raam spaarzaam te gebruiken en door het te combineren met andere glassoorten, door het te bewerken en door de sterk inhoudelijke component van de ramen, overheerst de sfeer die ervan uitgaat niet.

Marc Mulders blijft volop bezig de vele mogelijkheden van glas te exploreren. Volmondig kan met de eigen woorden van de kunstenaar worden besloten dat ‘het combineren van middeleeuwse iconografie, actuele fotografie en eigen afbeeldingen een nieuwe vormtaal levert.’<sup>80</sup> Daaraan is nog de opmerking van Jean Bazaine toe te voegen: ‘De bron van het leven stroomt het krachtigst als zij in de verschillende media

---

<sup>78</sup> Marc Mulders, op. cit. 2006, p. 18

<sup>79</sup> Ibidem

<sup>80</sup> Ibidem

optimaal van zichzelf blijk mag geven,<sup>81</sup> want een dergelijke niet gekluisterde veelheid doet zich in *Het Laatste Oordeel* van Marc Mulders in Den Bosch gelden.

---

<sup>81</sup> Jean Bazaine geciteerd door Gerard Visser in ‘Moderne kunst en religie – Met bijzondere aandacht voor het werk van Jean Bazaine’ in *Water dat zich laat oversteken*, Sijbolet, Amsterdam 2011, p. 165